

FILOSOFIA DEL ARTE

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO PRIMERO

De la naturaleza de la obra de Arte

Señores:

Al comenzar este curso, quiero pedirlos dos cosas de que tengo gran necesidad: vuestra atención primero, y en seguida, y sobre todo, vuestra benevolencia. La acogida que tenéis á bien hacerme, me persuade de que me concederéis una y otra. Os lo agradezco de antemano muy viva y sinceramente.

El asunto de que me propongo hablaros este año es la historia del Arte, y principalmente la historia de la pintura en Italia. Antes de entrar en el curso mismo, quisiera indicaros su método y su espíritu.

I

El punto de partida de este método consiste en reconocer que una obra de arte no está aislada, y por consecuencia, en buscar el conjunto de que depende y que la explica.

El primer paso no es difícil. Ante todo, y visiblemente, una obra de arte, un cuadro, una tragedia, una estatua, pertenecen á un conjunto; quiero decir, á la obra total del artista, que es su autor. Esto es elemental. Todos saben que las diferentes obras de un artista son parientes, como hijas de un mismo padre, es decir, que tienen entre sí semejanzas marcadas. Sabéis que cada artista tiene su estilo, un estilo que se reencuentra en todas sus obras. Si es un pintor, tiene su colorido, rico ó apagado; sus tipos preferidos, nobles ó vulgares; sus aptitudes, su manera de componer, hasta sus procedimientos de ejecución, sus empastamientos, su modelación, sus colores, su factura. Si es un escritor, tiene sus personajes, violentos ó pacíficos; sus tramas, complicadas ó sencillas; sus desenlaces, trágicos ó cómicos; sus efectos de estilo, sus períodos y hasta su vocabulario. Tan verdad es esto, que un conocedor, si le presentáis una obra no firmada de un maestro algo eminente, es capaz de reconocer de qué artista es esa obra, y esto casi con certeza; aun, si su experiencia es bastante grande y su tacto bastante delicado, puede decir á qué época de la vida del artista, á qué período de su

desenvolvimiento pertenece la obra de arte que le ha sido presentada.

He ahí el primer conjunto al que es preciso remitir una obra de arte. He aquí el segundo:

El propio artista, considerado con la obra total que ha producido, no está aislado. Hay también un conjunto en el cual él está comprendido, conjunto más grande que él propio, y que es la escuela ó familia de artistas del mismo país y del mismo tiempo á la cual pertenece. Por ejemplo, en torno de Shakespeare, que, á primera vista, parece una maravilla caída del cielo y como un aerolito llegado de otro mundo, se encuentra una docena de dramaturgos superiores, Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Fletcher y Beaumont, que han escrito con el mismo estilo y el mismo espíritu de aquél. El teatro de éstos tiene los mismos caracteres que el de aquél, encontraréis los mismos personajes violentos y terribles, los mismos desenlaces sangrientos é imprevistos, las mismas pasiones súbitas y desenfrenadas, el mismo estilo desordenado, bizarro, excesivo y espléndido, el mismo sentimiento exquisito y poético del campo y del paisaje, los mismos tipos de mujeres delicadas y profundamente amantes. Del propio modo, Rubens parece un personaje único, sin precursores y sin sucesores. Pero basta ir á Bélgica y visitar las iglesias de Gante, de Bruselas, de Brujas y de Amberes, para percibir todo un grupo de pintores cuyo talento es semejante al de aquél. Crayer, ante todo, que fué considerado en su tiempo como su rival, Adam Van Noort, Gerard Zegers, Rombouts, Abraham Jansens, Van Roose, Van Thulden, Juan Van Oost, otros aun que conocéis, Jordaëns, Van Dyck, todos los cuales han concebido la pintura con el mismo espíritu y que, entre dife-

rencias propias, conservan siempre un aire de familia. Como Rubens, se han complacido en pintar la carne floreciente y sana, la temblorosa palpación de la vida, la pulpa sanguínea y sensible que se dilata opulentamente por la superficie del ser animado, los tipos reales y, á menudo, los tipos brutales, el impetu y el abandono del movimiento libre, las espléndidas telas lustrosas y recamadas, los reflejos de la púrpura y de la seda, la ostentación de colgaduras agitadas y ondulantes. Hoy el gran contemporáneo de aquéllos parece obscurecerlos con su gloria, pero no es menos cierto que, para comprenderle, es preciso juntar en torno de él este haz de talentos, del que no es sino el tallo más alto, y esta familia de artistas, de que es el más ilustre representante.

He ahí el segundo paso. Queda un tercero por dar. Esta familia de artistas, ella misma, está comprendida en un conjunto más vasto, que es el mundo que le rodea, y cuyo gusto es conforme al suyo. Porque el estado de las costumbres y del espíritu es el mismo para el público y para los artistas; éstos no son hombres aislados. Su voz es la única que oímos en este momento al través de la distancia de los siglos; pero bajo esta voz brillante, que viene vibrando hasta nosotros, distinguimos un murmullo y, como un vasto zumbido sordo, la gran voz infinita y múltiple del pueblo que cantaba al unísono en torno de ellos. No han sido grandes más que por esa armonía. Y es preciso que sea así: Fidias, Ictinus, los hombres que han hecho el Partenón y el Júpiter Olímpico, eran, como los otros atenienses, ciudadanos libres y paganos, educados en la palestra, habiendo luchado, habiéndose ejercitado desnudos, habituados á deliberar y votar en la plaza pública, con las mismas costumbres, los

mismos intereses, las mismas ideas, las mismas creencias, hombres de la misma raza, de la misma educación, de la misma lengua, de suerte que, por todos los aspectos importantes de su vida, se encontraban semejantes á sus espectadores.

Esta concordancia viene á ser aún más sensible si se considera una edad aun más cercana de la nuestra; por ejemplo, la gran época española, que se extiende desde el siglo XVI hasta la mitad del XVII, la de los grandes pintores, Velázquez, Murillo, Zurbarán, Francisco de Herrera, Alonso Cano, Morales; la de los grandes poetas, Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Tirso de Molina, fray Luis de León, Guillem de Castro y tantos otros. Sabéis que España, en esta época, era toda monárquica y católica, que vencía á los turcos en Lepanto, ponía el pie sobre el Africa y se establecía allí; que combatía á los protestantes en Alemania, los perseguía en Francia, los atacaba en Inglaterra; que convertía y subyugaba los idólatras del Nuevo Mundo; que expulsaba de su seno á los judíos y á los moriscos; que depuraba su propia fe á fuerza de autos de fe y de persecuciones; que prodigaba las flotas, los ejércitos, el oro y la plata de su América, la más preciosa sangre de sus hijos, la sangre vital de su propio corazón, en cruzadas desmesuradas y múltiples, con tal obstinación y tal fanatismo, que cayó extenuada al cabo de siglo y medio bajo los pies de Europa, pero con tal entusiasmo, con tal esplendor de gloria, con un fervor tan nacional, que estos hombres, enamorados de la monarquía, en que se concentraban sus fuerzas, y de la causa á que consagraban su vida, no experimentaban otro deseo que el de exaltar la religión y la realeza por su obediencia, y formar en derredor de la Iglesia y del trono un coro de fieles, de

combatientes y de adoradores. En esta monarquía de inquisidores y de cruzados, que guardan los sentimientos caballerescos, las pasiones sombrías, la ferocidad, la intolerancia y el misticismo de la Edad Media, los más grandes artistas son hombres que han poseído en el más alto grado las facultades, los sentimientos y las pasiones del público que les rodeaba. Los poetas más célebres, Lope de Vega y Calderón, han sido soldados aventureros, voluntarios de la Marina, duelistas y enamorados, tan exaltados, tan místicos en el amor como los poetas y los Don Quijotes de los tiempos feudales, católicos apasionados, tan ardientes que, al fin de su vida, uno de ellos viene á ser familiar de la Inquisición, otros se hacen sacerdotes, y el más ilustre de entre ellos, el gran Lope, diciendo misa se desmaya al pensar en el sacrificio y el martirio de Jesucristo. Por todas partes encontraríamos ejemplos semejantes de la alianza y la armonía íntima que se establece entre el artista y sus contemporáneos, y podemos concluir, con seguridad, que si se quiere comprender su gusto y su talento, las razones que les han hecho escoger tal género de pintura ó de drama, preferir tal tipo y tal colorido, representar tales sentimientos, hay que buscarlas en el estado general de las costumbres y del espíritu público.

Llegamos, pues, á fijar esta regla: que para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo á que pertenecen. Allí se encuentra la explicación última; allí reside la causa primitiva que determina el resto. Esta verdad, señores, está confirmada por la experiencia; en efecto, si se recorren las principales épocas de la historia del

Arte, se encuentra que las artes aparecen, después desaparecen al mismo tiempo que ciertos estados del espíritu y de las costumbres á los cuales están ligadas. Por ejemplo, la tragedia griega, la de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, aparece en el tiempo de la victoria de los griegos sobre los persas, en la época heroica de las pequeñas ciudades republicanas, en el instante del gran esfuerzo por el cual conquistaron su independencia y establecieron su ascendiente en el universo civilizado, y la vemos desaparecer con esta independencia y esta energía cuando la degradación de los caracteres y la conquista macedónica entregan Grecia á los extranjeros. La misma arquitectura gótica se desenvuelve con el establecimiento definitivo del régimen feudal en el semirrenacimiento del siglo XI, en el momento en que la sociedad, liberada de los normandos y de los brigantes, comienza á asentarse, y se la ve desaparecer en el momento en que este régimen militar de pequeños barones independientes, con el conjunto de costumbres que de él se derivaba, se disuelve hacia el fin del siglo XV, por el advenimiento de las monarquías modernas. Del mismo modo, la pintura holandesa florece en el momento glorioso en que, á fuerza de tenacidad y de valor, Holanda acaba de emanciparse de la dominación española, combate á Inglaterra con armas iguales, llega á ser el más rico, el más libre, el más industrial, el más próspero de los Estados europeos; la vemos decaer al comienzo del siglo XVIII, cuando Holanda, caída al segundo papel, deja el primero á Inglaterra, se reduce á no ser más que una casa de banca y de comercio bien regulada, bien administrada, pacífica, en que el hombre puede vivir á sus anchas, en burgués prudente, exento de las grandes ambiciones y de las

grandes emociones. De igual suerte, en fin, la tragedia francesa aparece en el momento en que la monarquía regular y noble establece, bajo el reinado de Luis XIV, el imperio de las conveniencias, la vida de corte, la bella representación, la elegante domesticidad aristocrática, y desaparece en el momento en que la sociedad nobiliaria y las costumbres de antecámara son abolidas por la Revolución.

Quería hacerlos sensible, por una comparación, este efecto del estado de las costumbres y de los espíritus sobre las Bellas Artes. Cuando, partiendo de un país meridional, subís hacia el Norte, os percatáis de que al entrar en cierta zona se ve comenzar una especie particular de cultivo y una especie particular de plantas: primero, los álces y los naranjos, un poco más tarde el olivo ó la viña, en seguida la encina y la avena, un poco más lejos el pino, al fin los musgos y los líquenes. Cada zona tiene su cultivo y su vegetación propios; ambos principian al comienzo de la zona y terminan en el fin de la zona; ambos le están ligados. Ella es su condición de existencia; ella la que, por su presencia ó su ausencia, los determina á aparecer ó desaparecer. Pues ¿qué es la zona sino una cierta temperatura, un cierto grado de calor y de humedad; en una palabra, un cierto número de circunstancias reinantes, análogas en su género á lo que nosotros llamamos á toda hora el estado general del espíritu y de las costumbres? Lo mismo que hay una temperatura física que por sus variaciones determina la aparición de tal ó cual especie de plantas, lo mismo hay una temperatura moral que por sus variaciones determina la aparición de tal ó cual especie de arte. Y lo mismo que se estudia la temperatura física para comprender la aparición de tal

ó cual especie de plantas, el maíz ó la avena, el álce ó el pino, lo mismo es necesario estudiar la temperatura moral para comprender la aparición de tal especie de arte, la escultura pagana ó la pintura realista, la arquitectura mística ó la literatura clásica, la música voluptuosa ó la poesía idealista. Las producciones del espíritu humano, como las de la Naturaleza viviente, no se explican sino por su medio.

He aquí el estudio que yo me propongo hacer ante vosotros este año por la historia de la pintura en Italia. Yo trataré de reconstruir ante vuestros ojos el medio místico en el cual se han producido Giotto y Beato Angélico, y para esto os leeré los fragmentos de poetas y de escritores, en los cuales se puede ver la idea que los hombres de dicho tiempo tenían de la felicidad, de la desgracia, del amor, de la fe, del paraíso, del infierno, de todos los grandes intereses de la vida humana. Encontraremos estos documentos en las poesías de Dante, de Guido Cavalcanti, de los religiosos franciscanos, en la *Leyenda Dorada*, en la *Imitación de Jesucristo*, en las *Fioretti* de San Francisco, en historiadores como Dino Compagni, en esta vasta colección de cronistas reunidos por Muratori, y que pintan tan ingenuamente los celos y las violencias de sus pequeñas repúblicas. En seguida trataré igualmente de reconstituir bajo vuestros ojos el medio pagano en el cual, siglo y medio más tarde, se han producido Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael, Ticiano, y para eso os leeré, sea en las memorias de los contemporáneos, de Benvenuto Cellini, por ejemplo, sea en las diversas crónicas hechas diariamente en Roma y en las principales ciudades de Italia, sea en las comunicaciones de los embajadores, sea, en fin, en las descripciones

de las fiestas, de las mascaradas y de entrada en las ciudades, fragmentos notables que os mostrarán la brutalidad, la sensualidad, la energía de las costumbres circunstantes, y al mismo tiempo el vivo sentimiento poético y literario, los gustos pintorescos, los instintos decorativos, la necesidad del esplendor exterior, que se encontraban entonces tanto en el pueblo y en la multitud ignorante como entre los grandes y los letrados.

Suponed ahora, señores, que triunfemos en esta indagación y lleguemos á señalar, con claridad completa, los diferentes estados de espíritu que han acarreado el nacimiento de la pintura italiana, su desarrollo, su floración, sus variedades y su decadencia. Suponed que se triunfa en la misma indagación para los otros siglos, para los otros países, para las diferentes especies del arte, la arquitectura, la pintura, la escultura, la poesía y la música. Suponed que, por efecto de todos estos descubrimientos, llegamos á definir la Naturaleza y marcar las condiciones de existencia de cada arte: tendremos entonces una explicación completa de las Bellas Artes y del Arte en general, es decir, una Filosofía de las Bellas Artes: he ahí lo que se llama una *estética*. Aspiramos á esto, señores, y no á otra cosa. La nuestra es moderna y difiere de la antigua en que es histórica y no dogmática, es decir, en que no impone preceptos, sino que hace constar leyes. La antigua estética daba primeramente la definición de lo bello, y decía, por ejemplo, que lo bello es una expresión del ideal moral, ó bien que lo bello es la expresión de lo invisible, bien aun que lo bello es la expresión de las pasiones humanas; después, partiendo de ahí como de un artículo del Código, absolvía, condenaba, amonestaba y guiaba. Me felicito de no tener que rea-

lizar tan grande tarea; no tengo que guiaros; me apuraría demasiado. Por otra parte, me digo, que do, que después de todo, en materia de preceptos, aun no se han encontrado más que dos: el primero que aconseja nacer con genio; esto es asunto de vuestros padres, no mío; el segundo, que aconseja trabajar mucho, á fin de poseer bien su arte; esto es asunto vuestro, tampoco es mío. Mi único deber es exponeros hechos y mostraros cómo se han producido esos hechos. El método moderno que yo trato de seguir, y que comienza á introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como hechos y productos de los que es preciso marcar los caracteres y buscar las causas; nada más. Así comprendida, la ciencia no proscribire ni perdona; hace constar y explica. No os dice: «Despreciad el arte holandés, es muy grosero, y no gustéis más que el arte italiano.» No os dice tampoco: «Despreciad el arte gótico, es enfermizo, y no gustéis más que el arte griego.» Deja á cada uno en libertad de seguir sus particulares predilecciones, de preferir lo que es conforme á su temperamento y de estudiar con el cuidado más atento lo que corresponde mejor á su propio espíritu. En cuanto á ella, tiene simpatías por todas las formas del Arte y todas las escuelas, hasta por aquellas que parecen las más opuestas; las acepta como otras tantas manifestaciones del espíritu humano; juzga que mientras más numerosas y contrarias son, muestran el espíritu humano por fases más nuevas y numerosas; hace como la botánica, que estudia con igual interés ya el naranjo y el laurel, ya el pino y el abedul; es una especie de botánica aplicada, no á las plantas, sino á las obras humanas. A este título sigue el movimiento general que

aproxima hoy las ciencias morales á las ciencias naturales, y que dando á las primeras los principios, las precauciones y las direcciones de las segundas, les comunica la misma solidez y les asegura el mismo progreso.

II

Querría aplicar en seguida este método á la primera y principal cuestión por la cual se abre un curso de estética, y que es la definición del Arte. ¿Qué es el arte y en qué consiste su naturaleza? En lugar de imponeros una fórmula, voy á haceros tocar hechos. Porque hay hechos aquí como en todas partes, hechos positivos y que pueden ser observados; quiero decir, las *obras de arte* colocadas por familias en los museos y las bibliotecas, como las plantas en un herbario y los animales en un *museum*. Se puede aplicar el análisis á los unos como á los otros, buscar lo que es una obra de arte en general, como se busca lo que es una planta ó un animal en general. No hay en el primer caso mayor necesidad que en el segundo de salirse de la experiencia, y toda la operación consiste en descubrir por comparaciones numerosas y eliminaciones progresivas los trazos comunes que pertenecen á todas las obras de arte, al mismo tiempo que los rasgos distintivos por los cuales las obras de arte se separan de los demás productos del espíritu humano.

Por esto, entre las cinco grandes artes, que son la poesía, la escultura, la pintura, la arquitectura

y la música, dejemos á un lado las dos últimas, en las cuales la explicación es más difícil; volveremos sobre ellas después; no consideremos, desde luego, sino las tres primeras. Tienen todas, como veis, un carácter común: el de ser, más ó menos, artes *de imitación*.

Al primer golpe de vista parece que éste sea su carácter esencial y que su objeto sea la imitación tan exacta como fuere posible. Porque es bien claro que una estatua tiene por objeto imitar de cerca un hombre verdaderamente vivo, que un cuadro tiene por fin figurar personajes reales con actitudes reales, un interior de casa, un paisaje tal como la Naturaleza lo proporciona. No es menos claro que un drama, una novela, procura representar exactamente caracteres, acciones, palabras reales, y dar de ellos una imagen tan precisa y tan fiel como sea posible. En efecto, cuando la imagen es insuficiente ó inexacta, decimos al estatuero: «No es así como se hace un pecho ó una pierna.» Decimos al pintor: «Los personajes de vuestro segundo plano son demasiado grandes: el colorido de vuestros árboles es falso.» Y decimos al escritor: «Jamás un hombre ha sentido ó pensado como acabáis de suponer.»

Pero hay otras pruebas más fuertes de ello; ante todo, la experiencia diaria. Cuando se contempla lo que pasa en la vida de un artista, se percibe que, ordinariamente, está dividida en dos partes. Durante la primera, en la juventud y en la madurez de su talento, mira las cosas mismas, las estudia minuciosa y ansiosamente; las tiene ante sus ojos, y se fatiga y se atormenta para expresarlas, y las expresa con una fidelidad escrupulosa, hasta excesiva. Llegado á cierto instante de su vida, cree conocerlas bastante, no descubre ya en

ellas nada nuevo; deja á un lado el modelo vivo, y con las recetas que ha acumulado en el curso de su experiencia, hace un drama ó una novela, un cuadro ó una estatua. La primera época es la del sentimiento verdadero, la segunda la del amaneramiento y la decadencia. Si contemplamos la vida de los más grandes hombres, no dejaremos casi nunca de descubrir la una y la otra. La primera, en Miguel Angel, ha sido muy larga, y no ha durado menos de sesenta años; veis en todas las obras que la han llenado el sentimiento de la fuerza y la grandeza heroica. El artista está imbuido de ella; no piensa en otra cosa. Sus numerosas disecciones, sus innumerables diseños, su análisis constante de su propio corazón, su estudio de las pasiones trágicas y de su expresión corporal no son para él sino medios de manifestar externamente la energía militante de que estaba enamorado. He aquí la idea que desciende sobre vosotros de todos los rincones y de toda la bóveda de la capilla Sixtina. Entrad al lado en la capilla Paulina y considerad las obras de su vejez, la *Conversión de San Pablo*, la *Crucifixión de San Pedro*; considerad aún el *Juicio final*, que hizo á los sesenta y siete años. Los conocedores y los que no son conocedores, notan en seguida que los dos frescos están pintados de receta, que el artista posee un cierto número de formas y las utiliza deliberadamente, pues multiplica las actitudes extraordinarias, los escorzos curiosamente buscados, que la viva invención, el natural, el gran impulso del corazón, la verdad perfecta de que sus primeras obras están llenas, han desaparecido, en parte al menos, bajo el abuso del procedimiento y bajo la dominación del oficio, y que si es aún superior á los otros, es grandemente inferior á sí propio.

Puede hacerse la misma observación en otra vida, en la de nuestro Miguel Angel francés. En los primeros años de su vida, Corneille ha sido impresionado por el sentimiento de la fuerza y del heroísmo moral. Lo ha encontrado en torno de él, en las vigorosas pasiones que las guerras de religión habían transmitido á la monarquía nueva, en los actos audaces de los duelistas, en el orgulloso sentimiento del honor que ocupaban las almas aun feudales, en las tragedias sangrientas que las conspiraciones de los príncipes y las ejecuciones de Richelieu daban en espectáculo á la corte, y creó personajes como Jimena y el Cid, como Polgioto y Paulina, como Cornelio, Sertorio, Emilio y los Horacios. Más tarde ha hecho *Pertharite Attila*, y tantas tristes piezas en que las situaciones se atirantan hasta el horror, en que las generosidades se pierden en el énfasis. En este momento, los modelos vivos que había contemplado no llenan ya la escena del mundo; al menos no los busca ya y no renuevan su inspiración. Hacen de receta con el recuerdo de los procedimientos que había encontrado otra vez en el calor del entusiasmo con teorías literarias, con disertaciones y distinciones sobre las peripecias teatrales y las licencias dramáticas. Se copia y se exagera á sí propio; la ciencia, el cálculo y la rutina reemplazan para él la contemplación directa y personal de las grandes emociones y de los actos valerosos. No crea, fabrica.

No es solamente la historia de tal ó cual gran hombre la que nos prueba la necesidad de imitar el modelo vivo y de permanecer con los ojos fijos sobre la Naturaleza; es también la historia de cada gran escuela. Todas las escuelas (no creo que haya excepción) degeneran y caen precisamente por el

olvido de la imitación exacta y el abandono del modelo vivo. Este es el caso en pintura para los hacedores de músculos y de posturas violentas que han seguido á Miguel Angel, para los entusiastas de decoraciones teatrales y de redondeces carnosas que han sucedido á los grandes venecianos, para los pintores de academia ó de *boudoir* en que ha acabado la pintura francesa en el siglo XVIII. Este es el caso en literatura para los versificadores y los retóricos de la decadencia latina, para los dramaturgos sensuales y declamadores por los cuales ha terminado el drama inglés, para los fabricantes de sonetos, de agudezas y de énfasis de la decadencia italiana. Entre todos estos ejemplos, yo escogeré dos solamente, pero muy impresionantes. El primero es la decadencia de la escultura y de la pintura en la antigüedad; basta para tener la viva impresión visitar una tras otra Pompeya y Rávena. En Pompeya, las pinturas y esculturas son del primer siglo; en Rávena, los mosaicos son del VI y se remontan hasta el tiempo del emperador Justiniano. En este intervalo de quinientos años, el Arte se ha averiado de una manera irremediable, y esta decadencia ha venido por entero del olvido del modelo viviente. En el primer siglo subsistían aún las costumbres de la palestra y los gustos paganos. Los hombres llevaban el vestido flojo, lo abandonaban fácilmente, iban á los baños, se ejercitaban desnudos, asistían á los combates del circo, contemplaban aún con simpatía y con inteligencia las actitudes activas del cuerpo viviente; sus escultores, sus pintores, sus artistas, rodeados de modelos desnudos ó semidesnudos, podían reproducirlos. Por esto veis en Pompeya, sobre las murallas, en los pequeños oratorios, en los patios interiores, bellas mujeres danzantes, jóvenes

héroes dispuestos y orgullosos, de fuertes pechos, de pies ágiles, todos los gestos y todas las formas del cuerpo expresados con una justeza y una espontaneidad á las cuales el estudio más minucioso no sabría hoy llegar. Poco á poco, durante los cinco siglos que siguen, todo cambia. Se ven desaparecer las costumbres paganas, los hábitos de la palestra, el gusto de la gran desnudez. No se ostenta ya el cuerpo, se le oculta bajo vestidos complicados y bajo un desbordamiento de bordados, de púrpuras, de magnificencias orientales. No se estima ya al luchador y al efebo, sino al eunuco, al escriba, á la mujer y al monje; el ascetismo gana, y con él el gusto del ensueño muelle, de la disputa vacía, del papelismo y el cogotismo. Los gastados bachilleres del Bajo Imperio reemplazan á los valientes atletas griegos y á los duros combatientes romanos. Por grados, el conocimiento y el modelo del estudio viviente son prohibidos. Se ha cesado de verle; no se tiene ya ante los ojos más que las obras de los antiguos maestros, y se les copia. Pronto no se copia más que copia de copias, y así sucesivamente; y á cada generación se alejan un grado del original. El artista cesa de tener su pensamiento y su sentimiento personales; es una máquina de calcar. Los padres declaran que no inventa nada aquel que transcribe lineamentos indicados por la tradición y aceptados por la autoridad. Esta separación del artista y del modelo conduce el arte al estado en que lo veis en Rávena. Al cabo de cinco siglos no se sabe ya representar al hombre más que sentado ó de pie; las otras actitudes son demasiado difíciles; el artista no puede hacerlas ya. Las manos, los pies están rígidos, y tienen el aire roto, los pliegues de los vestidos son de madera, los personajes parecen maniqués, los ojos

han invadido toda la cabeza. El Arte es como un enfermo aquejado de consunción mortal; va á languidecer y á morir.

En un arte diferente entre nosotros y en un siglo vecino del nuestro, encontramos también una decadencia semejante traída por causas semejantes. En el siglo de Luis XIV, la literatura alcanzaba un estilo perfecto, de una pureza, de una exactitud, de una sobriedad sin ejemplo, y el arte teatral sobre todo, encontró una lengua y una versificación que parecieron á toda Europa la obra maestra del espíritu humano. Luis XIV hablaba perfectamente, con una dignidad, una elocuencia, una gravedad completamente regias. Sabemos por las cartas, las comunicaciones, las Memorias de personajes de la corte, que el tono aristocrático, la elegancia continua, la propiedad de los términos, la nobleza de los modales, el arte del bien decir, se encontraban en los cortesanos como en el príncipe, de suerte que el escritor que los frecuentaba no tenía sino que buscar en su memoria y en su experiencia para encontrar allí los mejores materiales de su arte.

Al cabo de un siglo entre Racine y Delille, se ha cumplido un gran cambio. Estos discursos, estos versos habían excitado tanto la admiración, que en lugar de proseguir mirando los personajes vivos, se han encerrado en el estudio de las tragedias que los pintaban. Se ha tomado para modelar, no á los hombres, sino á los escritores. Se ha hecho un lenguaje convencional, un estilo académico, una mitología de parada, una versificación artificiosa, un vocabulario revisado, aprobado, extraído de los buenos autores. Entonces se vió reinar ese estilo intolerable del que el final del último siglo y el principio del actual han estado infestados, especie

de jerga, en el cual una rima atraía otra rima prevista, en que no se osaba llamar á una cosa por su nombre, en que se designaba un cañón por una perífrasis, en que la mar se llamaba Anfitrite, en que el pensamiento aprisionado no tenía ya ni acento, ni verdad, ni vida, y parecía la obra de una academia de pedantes digna de regentar una fábrica de versos latinos.

La conclusión parece ser, pues, que es preciso permanecer con los ojos fijos en la Naturaleza, á fin de imitarla lo más cerca posible, y que el arte entero consiste en su exacta y completa imitación.

III

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Apdo. 1625 MONTERREY, MEXICO

¿Es esto verdad en todos sus extremos y hay que concluir que la imitación absolutamente exacta es el fin del Arte?

Si fuera esto, señores, la imitación absolutamente exacta produciría las más bellas obras. Pero no es así. Porque, desde luego, en la escultura, el modelado es el procedimiento que da la impresión más fiel y minuciosa del modelo, y ciertamente un buen modelado no vale lo que una buena estatua. Por otra parte y en otro dominio, la fotografía es el arte que, sobre un fondo llano, con líneas y tintas, reproduce lo más completamente y sin error posible el contorno y el modelo del objeto que debe imitar. Sin duda la fotografía es para la pintura un auxiliar útil; es algunas veces manejada con gusto por hombres cultivados é inteligentes;