

ML410

.W1

A296

1908

v.1

0136-86760



FONDO  
PEREZ MALDONADO

Establecimiento tipográfico de la CASA EDITORIAL MAUCCI



## A. FEDERICO VILLOT

Os habéis dignado pedirme un resumen claro de las ideas sobre el arte, que he emitido en una serie de artículos publicados hace largo tiempo en Alemania. Estas ideas levantaron allí bastantes clamores y produjeron bastante escándalo, para excitar en Francia la curiosidad con que se me acogió. Habéis pensado que estas explicaciones eran importantes en interés mío, vuestra amistad os ha hecho confiar en que una exposición madurada de mi pensamiento podría servir para disipar más de un error, más de una preocupación y hacer que los espíritus más prevenidos, en el momento en que va á presentarse en París una de mis óperas, puedan juzgar la obra en sí misma, sin tener que dictaminar á la vez sobre una teoría contestable.

Difícil por demás me hubiera sido, lo confieso, responder á vuestra benévola invitación, si no me hubieseis manifestado el deseo de verme ofrecer, al mismo tiempo, al público una traducción de mis poemas de ópera, indicándome así el solo medio que me permitía complaceros. Efectivamente; no hubiera podido emprender otra vez más, la tarea de lanzarme á un laberinto de consideraciones teó-

ricas y puras abstracciones. Por la marcada repugnancia que me causa actualmente la lectura de mis escritos teóricos, me es fácil conocer que, cuando los compuse, me encontraba en una de aquellas situaciones en que el artista puede hallarse una vez en su vida, más no otras.

Permítidme, ante todo, que os describa ese estado en sus rasgos esenciales, tales como puedo representármelos hoy. Dejadme extender algo sobre este punto; lisonjéame la esperanza de que, por medio de esta pintura de una disposición puramente personal, conseguiré haceros apreciar el valor de mis principios sobre el arte; por lo demás, el reanudar hoy la exposición de estos principios bajo su forma puramente abstracta, sería tan imposible, como contrario al fin que me propongo.

Podemos considerar la naturaleza en su conjunto, como un desenvolvimiento graduado desde la existencia puramente ciega hasta el pleno conocimiento de sí propio; el hombre, en particular, ofrece el ejemplo más notable de este progreso. ¡Pues bien! la observación de este progreso en la vida del artista es tanto más interesante, cuanto que su genio, sus creaciones, son cabalmente las que ofrecen al mundo su propia imagen, y le elevan á la conciencia de sí mismo. Pero en el artista mismo, la energía creatriz es naturalmente espontánea, insintiva; y hasta en los casos en que necesita de estudio para apropiarse el tecnicismo indispensable para la realización, bajo las formas del arte, de los tipos que engendra su fantasía, la elección definitiva de los medios de expresión no presupone la reflexión; más bien le guía una tendencia espontánea, tendencia que constituye precisamente, en el artista, el carácter de su genio particular. La reflexión sostenida no empieza á ser para él una necesidad hasta el momento en que choca contra algún grave obstáculo en la aplicación de los medios que requiere la expresión de sus ideas; quiero

decir, cuando los medios de realizar sus concepciones le son muy difíciles de reanir, ó le faltan del todo. En este caso, corre riesgo de encontrarse, más que otro cualquiera, el artista que para realizar sus concepciones necesita, no sólo de órganos inanimados, sino de un conjunto de fuerzas artísticas vivientes. Al poeta dramático le es absolutamente indispensable este conjunto para dar á su obra una expresión inteligible; vese precisado á recurrir al teatro, y el teatro, como conjunto de las artes de representación, sometido á leyes particulares, constituye, de por sí, una rama especial del arte. Ante todo, el poeta dramático, al abordar el teatro, halla en él un elemento del arte constituido ya; ha de fusionarse con él, y las leyes particulares que lo rigen, para ver realizadas sus propias concepciones. Si las tendencias del poeta se hallan en perfecto acuerdo con las del teatro, no cabría el conflicto que he señalado; y lo único de considerar, sería el carácter de este acuerdo. Si, por el contrario, estas tendencias son realmente divergentes, compréndese sin dificultad á qué funesta extremidad se ve reducido el artista, obligado á emplear, para la expresión de sus ideas, un órgano destinado desde su origen á fines distintos del suyo.

Convencido de que me hallaba en situación semejante, me fué preciso, en cierta época de mi vida, hacer un alto en una carrera de producción más ó menos espontánea, y forzóme la necesidad á largas reflexiones para sondear y explicarme los motivos de esta situación enigmática. Atrévome á imaginar que nunca artista alguno sintió pesar en tan sumo grado la necesidad de salir de este problema, pues nunca se habían encontrado puestos en juego elementos tan diversos, tan particulares: la poesía y la música, por una parte, y por otra, la escena lírica, es decir: la institución pública artística más equívoca, más discutible de nuestra época: el teatro de ópera; he aquí lo que se trataba de conciliar.

Dejan que, ante todo, os señale una diferencia gravísima á mis ojos, entre la situación de los autores de óperas frente á frente del teatro en Francia y en Italia, y su situación en Alemania; tan importante es esta diferencia, que en cuanto la haya definido, apreciaréis fácilmente por qué el problema en cuestión no podía surgir tan imperioso, sino ante un autor alemán.

En Italia, donde se sonstituyó al principio la ópera, ¿cuál era la misión única del músico? Escribir para este ó aquel cantante, dotado de escaso talento dramático, motivos destinados exclusivamente á suministrarle ocasión de lucir su habilidad. Poema y escena no eran más que un pretexto, no servían más que para dar lugar y ocasión á esta exhibición de artistas; la bailarina alternaba con la cantatriz, danzando lo que ésta había cantado; y el único empleo del compositor consistía en suministrar variaciones sobre motivos de un género determinado. Como veis, reinaba aquí la más completa armonía, hasta en el más mínimo detalle; el compositor escribía para tales ó cuales cantantes, y la individualidad de estos le indicaba el carácter de las variaciones de motivos que había de proporcionar. La ópera italiana se había convertido, así, en género aparte, que nada tenía que ver con el drama verdadero, y permanecía particularmente extraño á la música misma. Del desenvolvimiento de la ópera en Italia, data, para el compositor, la decadencia de la música italiada. La evidencia de este aserto se hará tangible á cuantos posean idea exacta de la sublimidad, de la riqueza, de la incomparable profundidad de expresión de la música de iglesia en Italia, en los siglos precedentes; en efecto, ¿quién, después de haber oído el «Stabat Mater» de Palestrina, podría considerar la música italiana de ópera como hija legítima de tan admirable madre? Dicho esto de paso, y en vista del fin que me propongo, doy como establecido que en Italia ha existido hasta

nuestros días, la más completa armonía entre las tendencias del teatro de ópera y las del compositor.

Lo mismo digo de Francia; estas relaciones no han cambiado. Eso sí, el cantante, como el compositor, han visto agrandada su tarea, por haber tomado la cooperación del poeta dramático una importancia infinitivamente mayor que en Italia. Apropiadas al carácter de la nación, al estado de la poesía dramática y de las artes de representación que acababan de emprender notable vuelo, las exigencias de estas artes imponíanse también imperiosamente á la ópera. En el «Gran teatro de la Ópera» formóse un estilo fijo que, tomando sus principales rasgos de las reglas del «Teatro Francés» satisfacía á todas las convenciones, á las exigencias todas de una representación dramática. Sin querer, por ahora, definirlo con más rigor, noto también: que existía un teatro modelo determinado, que en este teatro se había formado el estilo que se imponía al actor, y al compositor con igual autoridad; que el autor encontraba un cuadro exactamente circunscrito, cuadro que tenía que llenar por medio de una acción y de la música, con el concurso de actores y cantantes hábiles, conocidos de antemano y perfectamente acordes con él para realizar lo que se proponía.

Cuando Alemania recibió la ópera, era ésta un producto exótico, ya desarrollado, producto radicalmente extraño al carácter de la nación. Varios príncipes alemanes habían llamado á sus cortes á sociedades italianas de ópera, acompañadas de sus compositores. Los compositores alemanes debían ir á Italia para aprender al público, unieron á ello la ejecución de óperas traducidas, entre ellas bastantes francesas. Las tentativas de ópera alemana no pasaban de simple imitación de óperas extranjeras; alemán, sólo tenían la letra. En ninguna parte se formó un teatro central, un teatro modelo. Todos

los estilos coexistían en la más completa anarquía: estilo francés, estilo italiano, imitación alemana de uno y de otro, y por remate, tentativas de composición de la antigua «pieza de canto», que nunca se había elevado al género popular é independiente, tentativas vencidas casi siempre por la preeminencia de las formas técnicas, que venían del extranjero. Bajo estas influencias y de esta confusión nacía un inconveniente de los más visibles: la ausencia absoluta de estilo en las representaciones de ópera. En villas de reducida población, donde el teatro sólo contaba con un público rara vez renovado, para dar al repertorio el atractivo de la variedad, representábanse sucesivamente, en brevísimos intervalos, óperas francesas é italianas, óperas alemanas, imitación de ambos géneros ó bien sacadas de las más vulgares «piezas de canto;» asuntos cómicos, asuntos trágicos, todo lo cantaban, todo lo desempeñaban los mismos cantantes. Producciones compuestas para los primeros artistas italianos, y apropiadas á sus cualidades personales, eran ejecutadas por cantantes faltos de estudio y de ejercicio, en una lengua de un genio diametralmente opuesto al de la lengua italiana, y desfiguradas de la más ridícula manera. O bien, eran óperas francesas, cuyo efecto se basaba en una declamación patética de frases de retórica cuidadosamente notadas, que se representaban en traducciones fabricadas á toda prisa y á vil precio por obreros literarios, casi siempre sin respetar en lo más mínimo la ilación de las frases declamadas con la música y con faltas de prosodia capaces de poner los pelos de punta. Esta única circunstancia habría bastado para impedir que la dicción alcanzase un buen estilo y para hacer que público y cantantes mirasen el texto con igual indiferencia. De ahí, como resultado, toda especie de imperfecciones. No existía en parte alguna un teatro modelo de ópera, un teatro guiado por una dirección inteligente, un tea-

tro que diese el tono; la misma educación de las voces (cuando las había) era defectuosa, ó no existía absolutamente; reinaba, en fin, la anarquía en el arte.

Ya comprendéis que para el músico verdadero y formal ese teatro no existía, en verdad. Si una inclinación decidida, si la educación le llamaban al teatro, prefería necesariamente escribir óperas en Italia para los italianos, en Francia para los franceses; y mientras Mozart y Gluck componían óperas italianas y francesas, la música verdaderamente nacional se desenvolvía en Alemania bajo principios muy distintos de la ópera. Bien lejos de la ópera, injertada en esa rama de la música que los italianos descuidaron de repente al nacimiento de la ópera, la música propiamente dicha se desenvolvía en Alemania desde Bach hasta Beethoven, alcanzando la altura, la maravillosa riqueza que la han elevado al rango que todo el mundo le reconoce.

El músico alemán cuyos ojos, dejando el dominio que le era propio, se fijaban en la música dramática, no hallaba en la ópera una forma acabada, imponente, de perfección relativa que pudiese servirle de modelo, como los encontraba en los otros géneros de música. En el oratorio, en la sinfonía sobre todo, hallaba una forma noble y acabada; la ópera, por el contrario, le ofrecía un montón confuso y desparramado de formas no desarrolladas; sobre estas formas veía pesar una convención que no acertaba á comprender y que sofocaban toda libertad de desarrollo.

Para apreciar debidamente lo que quiero significar, comparad la riqueza infinita, prodigiosa, que ofrece en su desenvolvimiento, una sinfonía de Beethoven con los trozos de música de su ópera «Fidelio,» y al momento comprenderéis cuán cohibido se veía aquí el maestro, cuán sofocado y cuán imposible le era llegar á desplegar su potencia original; así, como si quisiese abandonarse, una vez

al menos, á la plenitud de su inspiración, ¡con qué furor desesperado se lanza á la overtura, esbozando un número de una amplitud y de una importancia hasta entonces desconocida! Este único ensayo de ópera le llena de disgusto; no renuncia, empero, al deseo de encontrar por fin un poema que abra ancho sendero al desenvolvimiento de su potencia musical. El ideal flotaba en su pensamiento. Sí; el músico alemán, después de haber perseguido este género cuyo carácter le parecía problemático, que no cesaba de atraerle y de rechazarle al mismo tiempo y cuyas formas juzgaba absolutamente insuficientes, la ópera, en una palabra, debía necesariamente ver abrirse ante él una dirección ideal. Aquí reside la significación propia de los esfuerzos de Alemania, no solo en música, sino también en casi todas las artes. Permitid que me detenga un momento en este particular.

Es incontestable que las naciones romanas de Europa han adquirido, de largo tiempo, una gran superioridad sobre las naciones germánicas; me refiero á la perfección de la forma. Italia, España y Francia habían alcanzado ese atractivo en las formas que respondían á su carácter, y la vida entera, lo mismo que el arte, iban revestidas de singular elegancia, que ha pasado al estado de ley; pero Alemania, en este particular, permanecía en un estado de anarquía innegable; y los esfuerzos hechos para apropiarse formas extranjeras, en vez de disimular á duras penas, parecían aumentar dicha anarquía. La evidente inferioridad en que la nación alemana había caído por lo concerniente á la forma (¿y qué no le concierne?) retardó tan largo tiempo también, por una consecuencia natural, el desenvolvimiento del arte y de la literatura en Alemania, donde hasta la segunda mitad del siglo pasado no se había producido un movimiento semejante al que las naciones romanas habían visto realizarse desde el principio del Renacimiento.

Este movimiento, en Alemania, no podía tener, «ab initio,» otro carácter que el de una reacción contra las formas, las formas extranjeras que se desfiguraban. Esta reacción no podía favorecer la forma alemana, por cuanto en realidad no existía; así, este movimiento inducía al descubrimiento de una forma ideal, puramente humana y que no perteneciese exclusivamente á nacionalidad alguna. La actividad tan original, tan nueva, sin ejemplo en la historia del arte, de los dos grandes poetas alemanes Goethe y Schiller tiene su rasgo distintivo: por primera vez esta investigación de una forma ideal puramente humana, de valor ilimitado, fué objeto del genio y esta investigación constituye ó poco menos, uno de los fines esenciales de sus creaciones. Rebeldes al yugo de la forma cuya ley aceptaban todavía las naciones romanas, viéronse llevados á considerar esta forma en sí misma, á darse cuenta de sus inconvenientes y de sus ventajas, á remontarse de lo que es en la actualidad hasta el origen de todas las formas del arte en Europa, á saber: la forma griega, á abrirse con la libertad necesaria la plena inteligencia de la forma antigua, á elevarse, por fin, apoyados en esta, á una forma ideal puramente humana, manumitada de toda traba de costumbres nacionales, llamada por consiguiente á transformar estas costumbres nacionales en costumbres puramente humanas, sometidas únicamente á las leyes eternas. La inferioridad en que la nación alemana se había hallado hasta entonces con respecto á las naciones romanas, venía á ser una ventaja. El francés, por ejemplo, encontrándose en frente de una forma perfeccionada, cuyas partes todas constituían un armonioso conjunto, sujeto á leyes que le satisfacían plenamente y que aceptaba sin resistencia, como inmutables, sentíase ceñido á una perpetua reproducción de esta forma, y por consiguiente, con-

denado á una especie de estancamiento (tomando esta palabra en superior sentido); el alemán, sin negar las ventajas de semejante situación, no dejaba de reconocer sus inconvenientes y sus peligros; las pesadas trabas que imponía no le pasaban inadvertidas, y veía en perspectiva una forma ideal, que le ofrecía lo que toda forma tiene de imperecedero, desembarazada de las cadenas del azar y de lo falso. El valor inmenso de esta forma consistía en que, libre del carácter estrecho de una nacionalidad particular, debe ser accesible á toda inteligencia. Si, en cuanto á la literatura, la diversidad de las lenguas europeas es un obstáculo á esta universalidad, la música es una lengua igualmente inteligible á todos los hombres y debía ser la potencia conciliadora, la lengua soberana que, resolviendo las ideas en sentimientos, ofrecía un órgano universal de lo más íntimo de la intuición del artista, órgano de alcance sin límites, sobre todo si la expresión plástica de la representación teatral le daba esa claridad que solo la pintura ha podido, hasta hoy, reclamar como su exclusivo privilegio.

Ved, desde aquí, á vuelo de pájaro, el plan, el esbozo de la obra cuyo ideal se ofrecía cada vez más claro á mi pensamiento. Este plan no pude menos que bosquejarlo en otra ocasión teóricamente; era en una época en que sentía una aversión creciente contra el género que, con el ideal que me ocupaba, tenía la repugnante semejanza del mono con el hombre; á tal punto llegaba, que me daban tentaciones de huir lejos, muy lejos, donde no viera semejante espectáculo.

Desearía haceros comprender esta crisis de mi vida, sin fatigaros no obstante con detalles biográficos; permitid pues que de todo ello os pinte únicamente el singular combate que debe sostener un músico alemán en nuestra época, cuando, embargada el alma por la sinfonía de Beethoven, se ve

inducido á abordar la ópera moderna tal como os la he descrito en Alemania.

A pesar de una educación científica seria, había vivido yo desde mi primera juventud en relaciones íntimas, continuas con el teatro. Esta parte de mi vida corresponde á los últimos años de Carlos María de Weber, el cual á la sazón dirigía en Dresde la ejecución de sus óperas. De este maestro recibí mis primeras impresiones musicales; sus melodías me entusiasmaban, su carácter y su naturaleza ejercían en mí una verdadera fascinación; su muerte, en país lejano, llenó de desconsuelo mi corazón de niño. La muerte de Beethoven siguió de cerca á la de Weber; fué la primera vez que oí hablar de él y entonces trabé conocimiento con su música, atraído, si cabe decirlo, por la noticia de su muerte. Estas graves impresiones desenvolvían en mí una inclinación cada vez más enérgica, hacia la música. Sin embargo, no llegué á estudiar más á fondo la música sino más adelante, cuando ya mis estudios me habían introducido en la antigüedad clásica, é inspirado algunos ensayos poéticos. Había compuesto una tragedia y quería escribir para la misma un acompañamiento musical. Cuentan que Rossini preguntó un día á su profesor si, para componer óperas, le era indispensable aprender el contrapunto, y como el profesor, preocupado únicamente de la ópera italiana moderna, le contestase que no, el discípulo se abstuvo: no deseaba más. Pues bien, mi profesor, después de haberme enseñado los procedimientos más difíciles del contra-punto, me dijo: «Es probable que jamás hayáis de escribir una fuga; pero bueno es que la sepáis escribir; así seréis independiente en vuestro arte, y el resto os será fácil.» Adiestrado de esta suerte, entré en la carrera de director de música en el teatro y empecé á escribir óperas sobre poemas de que era autor.

Básteos esta breve noticia biográfica. Por lo que os he dicho de la ópera en Alemania, podéis prever

fácilmente la marcha ulterior de mi espíritu. La dirección de nuestras óperas ordinarias me causaba un particularísimo sentimiento de malestar, una especie de punzante tedio; pero á menudo, este sentimiento era inrumpido por un gozo y un entusiasmo que no puedo describir, cuando, á intervalos, se ejecutaban obras más nobles, y el incomparable efecto de las combinaciones musicales reunidas al drama, se dejaba sentir en mi alma, en el momento mismo de la representación, con una profundidad, con una energía y una viveza á que ningún otro arte puede igualarse. La esperanza de encontrar sin tregua nuevas impresiones del mismo género que me ofrecían, como los rápidos resplandores del relámpago, un mundo de posibilidades desconocidas, manteníame encadenado al teatro, á pesar de la repugnancia que experimentaba en el atolladero abierto sin remisión por nuestras representaciones de ópera. Entre otras impresiones de este género que me afectaron con particular intensidad, recuerdo una ópera de Spontini, que oí ejecutar en Berlín bajo la dirección del maestro mismo; sentíame también arrebatado, durante cierto tiempo, á un mundo superior, haciendo estudiar á una reducida compañía de ópera la magnífica obra: «Joseph», de Méhul. Cuando, veinte años há, vine á establecerme en París por largo tiempo, las representaciones del «Gran teatro de la Ópera», la perfección de la ejecución musical y del aparato, no podían dejar de deslumbrarme, y causarme viva impresión. Pero, desde largo tiempo también, una cantatriz, una trágica cuyo mérito, á mi entender, nunca ha sido sobrepujado, me causó también en el teatro una impresión indeleble y decisiva; me refiero á Mad. Schröder-Devrient. El incomparable talento dramático de esta artista, la inimitable armonía y el carácter individual de su ejecución en mí tan grande hechizo que decidió de mi dirección de artista. Semejantes efectos eran

posibles; yo mismo los había visto, y llena el alma de estos recuerdos me había acostumbrado á legitimar impaciencias, no sólo tocante á la música y á la ejecución dramática, sino también en lo concerniente á la concepción á la vez poética y musical de una obra que no puedo designar definitivamente con el nombre de «ópera.» Entristecíame el ver á tan eminente artista reducida, para alimentar su talento, á apropiarse las producciones más nulas en el campo de la ópera. Por otra parte, llenábanme de asombro la profundidad y la encantadora belleza que sabía prestar al personaje de Romeo en la débil ópera de Bellini; pero al mismo tiempo, pensaba en lo que podía ser la obra incomparable cuyas partes todas fueran completamente dignas del genio de tan insigne artista y de una reunión de artistas del mismo orden.

Exaltado por estas impresiones, surgió en mí, cada vez más, la idea de lo que aún quedaba que hacer en el género de la ópera, y esta idea parecía-me cada vez más realizable, recogiendo en el lecho del drama musical el rico torrente de la música alemana tal como la produjera Beethoven; y de rechazo, sentíame más desanimado, más lastimado cada día por mi comercio habitual con la ópera propiamente dicha; ¡distaba tanto mi ideal! A medida que percibía más netamente la posibilidad de realizar una obra infinitamente más perfecta, á medida que se veía más estrechado, por las funciones que desempeñaba, en el círculo mágico é indestructible del género donde veía todo lo contrario de su ansiado ideal, el malestar del artista crecía sin tregua y había acabado por hacerse insoportable. Permitid que os lo describa en unos cuantos rasgos. Todas mis tentativas para realizar una reforma en la institución de la ópera, mis proyectos de imprimir por esfuerzos resueltamente declarados, una dirección que condujera á la realización de mis deseos, mi voluntad infatigable, todo ello fué tra-

bajo perdido. Hube de comprender, por fin, con qué objeto se cultiva el teatro moderno y para qué, en particular, la ópera; y este descubrimiento, á cuya evidencia no pude oponerme, fué lo que me llenó de tedio, de desesperación hasta el extremo de que, abjurando todo ensayo de reforma, rompí todo comercio con tan frívola institución.

Las circunstancias me inducían poderosamente á explicarme la constitución del teatro moderno y su resistencia á todo cambio, por el puesto que ocupa en la sociedad. Veía en la ópera una institución cuyo especial destino es, casi exclusivamente, ofrecer una distracción y una diversión á un público tan fastidiado como ávido de placer; veíala, además, obligada á tender al resultado pecuniario para hacer frente á los gastos que necesita el pomposo aparato que tantos atractivos tiene; y no podía desconocer que era verdadera locura el pretender desviar esta institución hacia un objeto diametralmente opuesto, es decir: aplicarla á arrancar á un pueblo de los intereses vulgares que le ocupan todo el día para elevarlo al culto y á la inteligencia de lo más profundo y de lo más grande que el espíritu humano puede concebir. Tiempo tenía para reflexionar en las causas que han reducido el teatro á este papel en nuestra vida pública, é investigar, por otra parte, los principios sociales que darían por resultado el teatro que yo soñaba, del modo que la sociedad moderna ha producido el teatro moderno. Había encontrado en algunas raras creaciones de inspirados artistas una base real donde sentar mi ideal dramático y musical; actualmente la historia me ofrecía á su vez el modelo y el tipo de las relaciones ideales del teatro y de la vida pública, tales como yo los concebía. Este modelo era el teatro de la antigua Atenas; allí, no abría su recinto sino en ciertas solemnidades, á la celebración de una fiesta religiosa acompañada de los goces del arte; los más distinguidos personajes del Estado

figuraban en estas solemnidades en calidad de poetas ó directores, presentándose, como los sacerdotes, á los ojos de la población congregada, y esta población tenía en tan alto concepto la sublimidad de las obras que iban á presentársele, que los poemas profundos, los de un Esquilo ó de un Sófocles podían serle propuestos con la seguridad de que serían comprendidos. Entonces se ofrecieron á mí mente las razones, con gran pena investigadas, de la caída de este arte incomparable; mi atención se fijó primero en las causas sociales de esta caída y creí verlas en las razones que habían acarreado las del estado antiguo mismo. Procuré, después, deducir de este examen los principios de una organización política de las razas humanas que, corrigiendo las imperfecciones del estado antiguo, pudiese fundar un orden de cosas en que las relaciones del arte y de la vida pública, tales como existían en Atenas, renacieran aunque más nobles si es posible, y en todo caso, más duraderas. Vertí los pensamientos que se me ocurrieron sobre este punto en un opúsculo intitulado: «El Arte y la Revolución». Mi primer deseo había sido publicarlos en una serie de artículos en un periódico político francés; esto acontecía en 1849. Aseguráronme que el momento era inoportuno para llamar la atención del público parisiense sobre un asunto de esta naturaleza; y renuncié á esta idea. Yo mismo, hoy, creo que sería engorrosa tarea deduciros el contenido de un folleto, no lo intentaré y creo que me agradeceréis esta reserva. Lo que llevo dicho antes os bastará para ver á qué meditaciones, extrañas en apariencia á mi tema, me consagré para encontrar un terreno real, aunque ideal todavía, que sirviese de base al ideal de arte que me ocupaba.

Púseme entonces á investigar lo que caracteriza esa disolución tan deplorada del gran arte griego, y este examen me ocupó más largo tiempo. Llamó desde luego mi atención un hecho singular: la se-