

N.º 3

BIBLIOTECA

— DE —

ENSAYOS



Rafael

Doménech

—
EL

NACIONALIS-

MO EN ARTE

NOTAS SOBRE

LA VIDA ARTÍS-

TICA CONTEM-

PORÁNEA



1441

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

N.º 5

EL NACIONALISMO EN ARTE

NOTAS SOBRE LA VIDA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

RAFAEL DOMÉNECH



EDITORIAL PAEZ - ECIA, 6 - MADRID

EDITORIAL PÁEZ

Ecija, 6 -:- MADRID

FRANCISCO ESTEVE BOTÉY:

EL DESNUDO EN EL ARTE

Magnífica obra en la que el ilustre artista exalta la forma humana en su más elevada expresión. Constituye un lujoso volumen de excelente papel, impreso a dos tintas, en 4.º mayor, de 296 páginas, encuadernado en pasta con relieve calcoográfico, lámina en color y tela estampada en oro; ilustrado con 158 dibujos de línea, una tricomía, 32 rotograbados y un exlibris al aguafuerte en láminas montadas al aire sobre fondo y orlas de color. 30 pesetas.

GRABADO

Obra declarada de mérito por R. O., premiada con Medalla de Oro. Trata de todos los procedimientos calcoográficos. Volumen de igual formato que el anterior, sobre magnífico papel pluma, encuadernada en pasta y tela, estampada en oro. 20 pesetas.

DR. J. GOYANES:

EXCURSIONES ARTÍSTICAS POR GRECIA

Guía espiritual del país helénico, con profusión de grabados documentales. 18 pesetas.

~~cionalismo en Arte~~
~~ech, Rafael~~

62



OBRAS DEL AUTOR

SOROLLA, SU VIDA Y SU ARTE.—I vol. ilustrado.—Madrid, 1909.

TRATADO DE TÉCNICA ORNAMENTAL.—I vol. ilustrado. (En colaboración con *G. Muñoz Dueñas* y *F. Pérez Dolz*).—Madrid, 1920.

MUEBLES ANTIGUOS ESPAÑOLES.—Una carpeta con texto y 50 láminas. (En colaboración con *L. Pérez Bueno*).—Barcelona, 1921.

BIBLIOTECA DE ENSAYOS
N.º 5

EL NACIONALISMO EN ARTE

Volúmenes publicados:

N.º 1. DR. CÉSAR JUARROS: *El amor en España.*

N.º 2. BLAS CABRERA: *El átomo.*

N.º 3. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *El romancero.*

N.º 4. GREGORIO MARAÑÓN: *El bocio y el cretinismo*

N.º 5. RAFAEL DOMÉNECH: *El nacionalismo en arte.*

En prensa:

N.º 6. EUGENIO D'ORS: *Morfología de la cultura*

19
1444



Rafael Dominick



FA-2615

04.

BIBLIOTECA DE ENSAYOS
PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE FRANCISCO VERA

N.º 5

EL NACIONALISMO EN ARTE

NOTAS SOBRE LA VIDA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

RAFAEL DOMÉNECH



FUNDACION
JUAN JOSE
N.º Invto. J.J. 253

EDITORIAL PAEZ = ECIJA, 6 = MADRID

ES PROPIEDAD

Suc. de Rivadeneyra (S. A.).—Paseo de San Vicente, 20.—MADRID

A MI HIJO JAIME

EL NACIONALISMO EN ARTE

I

CONSIDERACIONES GENERALES

CONTENIDO SENTIMENTAL DEL NACIONALISMO

Observando la vida artística de España y del extranjero en los tiempos presentes, se ve que el *nacionalismo* en arte es un tema sentimental tan fuertemente vivido, que es difícil penetrar a través de él, romperlo y abrir un paso a la inteligencia para analizar, con la serenidad de la razón, los términos, contenidos y valores de ese problema. También se ve que ese sentimentalismo no se refiere sólo al arte, y se halla tan extendido que raro es el sector de la vida social

que no esté envuelto por él; y así, al querer atravesarlo, es fácil que los buenos deseos de *conocerle* se quemén en el fuego de una exaltada emotividad patriótica.

Quizá el tema de lo patriótico sea amor más que inteligencia. Pero tal vez se podría plantear el problema en estos términos: "Amor consciente", para evitar que fuese un amor desordenado, pura exaltación lírica, fuente de odios, campo fértil de la farsa patrioterica y miopía para percibir sólo horizontes limitadísimos de la vida humana.

En la estructura social deben existir fuerzas directrices y de mando, y fuerzas dirigidas y obedientes; al menos hasta ahora, alejados de toda ilusión utópica y paradisiaca del mundo, no percibimos una estructura social de fuerzas iguales. En el sector de las actividades nacionales, la razón o el amor consciente patriótico deben reinar en los elementos directores, y el amor exaltado —como fuerza poderosa— en los dirigidos. Esa

fuerza sólo será bien movida—con orientaciones sanas y fecundas—por la inteligencia; cuando ésta falte, será una fuerza ciega, de la que no debe esperarse más que sublimes catástrofes y sacrificios infecundos, y con éstos y aquéllas se podrán escribir páginas históricas de bella literatura, pero no construir grandes naciones.

Creo que la mayoría de los lectores de estas líneas pensarán que en los elementos encargados de dirigir la vida nacional o ha faltado el amor patriótico, o éste ha sido inconsciente. Salto al campo del arte y me sitúo en el español, y desde él puedo contestar: “Para casi todos los que han escrito sobre nuestro arte, el nacionalismo ha sido una fuerza puramente emotiva, o un medio de limitar la simple aportación de datos históricos, o un tópico de patriotería.”

Para que el amor a lo nacional haya podido desarrollarse por cauces abiertos a la razón, ha faltado, entre nosotros, tener un concepto profundo de lo que es la Nación y de lo que es el

Estilo en arte. Tal vez definiéramos mejor lo negativo de nuestro nacionalismo diciendo que ha faltado una cultura general y específicamente estética en nuestros escritores de arte (los verdaderos conocedores de arte); aquellos que han poseído una cultura general amplia, en lo artístico han sido unos meros *dilettanti*.

Embarga el ánimo de tristeza el leer conceptos tan mezquinos, tan reveladores de una pobre cultura estética, como los que se han escrito en España para definir el *estilo en arte*, o para definir el nacionalismo del arte español, con propósitos de orientar las actividades artísticas modernas.

El concepto de Nación no es claro y preciso; se ha formado desde puntos de vista muy parciales; tal vez exactos, pero tan incompletos, que, basándose en uno de ellos el estudio de los problemas nacionales, reina inmediatamente la confusión en las ideas que van formándose. También es cierto que ese problema se ha examinado desde puntos de vista diferentes, según las épo-

cas, pero no hay conocimiento humano que esté libre de esas variaciones históricas.

Todo esfuerzo encaminado a precisar conscientemente los términos y contenidos del *nacionalismo en arte*, me parece laudable entre nosotros por la utilidad que ha de reportar en la cultura y hasta en la vida artística española. Esto justifica la elección de este tema para escribir un ensayo destinado a la presente BIBLIOTECA.

EL NACIONALISMO EN ARTE COMO
TEMA DE ACTUALIDAD MUNDIAL

Pero hay otros motivos más de justificación. En la post-guerra se ha exaltado el nacionalismo en todo el mundo civilizado, y si esa exaltación influye en la política, la vemos también caldear y dirigir las opiniones y actividades artísticas. Es un tema de actualidad mundial. Frente a esas exaltaciones, de cuando en cuando se oyen palabras serenas que hablan de la Humanidad, y se

dice que la Historia no debe ser escrita y sentida como si la vida humana girara en torno de una vida nacional. Bien está—debe ser así—que todo hombre hunda sus plantas en el seno de esa vida nacional, para que su posición sea sólida y su cuerpo se nutra poderosamente; pero nada grande hará si no desplaza sus ideas y sus sentimientos más allá de las fronteras nacionales. La vida de un pueblo es fuerte por lo que tiene de nacional; pero sólo puede ser grande por lo que tenga de universal. En Arte, un pueblo o ha impuesto sus orientaciones de estilo y ha sido fuerza directora, o se ha quedado a retaguardia, como fuerza dirigida que matiza las creaciones artísticas de la primera. Y en ese aspecto de la vida artística se sufren graves equivocaciones; con toda la gravedad que nace de una visión falsa, de una visión limitada, de una apreciación errónea de valores y de un aislamiento de la vida general de los pueblos.

Quizá en una época de vida artística pletórica

no sería necesario, para artistas y el público, tratar esos problemas; pero cuando la vida es débil, cuando esos problemas se plantean un día y otro, no hay más remedio que ocuparse de ellos; y si en una nación se han planteado mal, es deber de todos aquellos que de un modo u otro trabajan en el campo del arte, abordar esos problemas y sinceramente estudiarlos y difundir las ideas adquiridas. En ellas, ¿podrá haber errores? ¿Quién es capaz de suponer que no? Por temor a equivocarnos no debemos anular la acción y el verbo.

LA AMPLITUD DEL PROBLEMA

Presenta el tema del nacionalismo en arte aspectos muy variados y que se encadenan estrechamente con otros, lo que le da una gran riqueza de contenido y límites extensos.

Nacionalismo y tradicionalismo se unen tan estrechamente, que separados no pueden explicarse de un modo satisfactorio. Es más, el na-

cionalismo supone necesariamente la existencia, *a través del tiempo*, de una fuerza creadora dentro de una determinada comunidad de hombres; no hay, pues, nacionalismo sin tradición, toda vez que *el nacionalismo es lo opuesto al individualismo y a lo temporal*.

Como antítesis, el nacionalismo se une al problema de la creación artística, de la renovación; cuando ésta cesa, acaba un determinado nacionalismo en arte; sirva de ejemplo Grecia, poderosamente nacionalista en su arte medieval y más aún en su arte de la antigüedad, nada en los tiempos modernos.

Antes dije que sin poseer un concepto de la Nación y de lo que es el Estilo en arte, no hay posibilidad de tratar el nacionalismo artístico. O dicho en otros términos: la amplitud, profundidad y valor de todo trabajo sobre esa materia, descansará en lo que se sepa sobre la Nación y el Estilo. Casi todos los problemas de Estilo juegan un papel importantísimo con el nacionalis-

mo; unas veces porque se integran en él, otras porque lo limitan y definen. Entre nosotros apenas si las palabras *estilo*, *estilizar*, *estilización* y *estilístico* tienen contenido; he oído en el Ministerio de Instrucción pública cómo el Director de una Escuela de Arte confundía la palabra *esterilización* con la palabra *estilización*. Es corriente entre nosotros suponer que *estilizar* es alterar caprichosa o convencionalmente las formas naturales; esto es, lo opuesto a naturalismo, y que el estilizar una planta o un animal depende sólo de la voluntad del artista. En una obra tan importante como es la *Historia de la Arquitectura Cristiana en España*, escrita por D. Vicente Lampérez, se leen palabras y conceptos de un contenido estético, técnico e histórico sobre el *estilo*, que revelan bien a las claras nuestra gran pobreza ideológica en esa materia. En ese sentido, basta recordar lo que se habló, se discutió y se propuso en unos Congresos de Arquitectura sobre la posibilidad de crear un estilo arquitectónico nacional.

EL NACIONALISMO COMO
PROBLEMA DE CULTURA

El tema del *nacionalismo en arte* entraña un problema de cultura artística. *Directamente*, no lo veo como un problema de creación artística. En el fundamento de ésta, en una época o país sean los que quieran, se producirá un arte nacional grande o pequeño con independencia del criterio que tengan los artistas sobre ese problema. Si el artista es de pequeña potencialidad, tendrá que basarse en lo que haga otro más potente, y si no lo tiene en su nación lo buscará en otra. Si el ambiente ideológico en que vive es de un arte nuevo, seguirá las novedades reales o ficticias de los artistas más poderosos, nacionales o extranjeros de su tiempo; si ese ambiente es francamente tradicionalista, copiará, imitará o manejará con cierta originalidad las formas artísticas del pasado, y el arte que produzca valdrá tanto como si copiara, imitara o interpretara con

originalidad las formas artísticas creadas por otros en el tiempo presente. Una posición francamente tradicionalista enalteció el manejo de las formas decorativas y arquitectónicas de la Roma imperial, por los artistas del Renacimiento italiano; una posición francamente reformadora y hasta revolucionaria condenó a los artistas del Renacimiento italiano, precisamente por haber manejado aquellas formas del pasado. Y la condena llegó hasta el mismo Renacimiento. Fueron célebres las palabras de Van de Velde: "El trágico comercio de la Vida con la Muerte." Hubo un tiempo que seguí esa corriente de opinión; hoy tengo una muy arraigada que me da la experiencia de la vida actual y las explicaciones del porqué y de la naturaleza de los hechos históricos, y esa opinión es la siguiente: el problema de un arte nacional, como el problema de la originalidad en arte, de lo tradicional o de lo moderno, radica en la potencialidad creadora de un pe-

queño núcleo de artistas de un tiempo dado y en un cierto país.

Cuando el estudio del Renacimiento italiano se ha hecho libre de las preocupaciones tradicionalistas o revolucionarias, han visto los historiadores que el manejar formas del pasado los artistas del Renacimiento no tuvo importancia alguna; fué sólo una ligera vestimenta artística que en nada aminoró la enorme originalidad del arte creado en el siglo xv, y que el *Renacimiento*, la *renovación*, el principio de un nuevo estilo, no hay que buscarlo en el manejo de las formas de la Roma imperial, y antes, en el estudio de los sarcófagos clásicos, sino en el cambio de concepto iniciado por Nicolás de Pisa, por Ducio de Siena y por Giotto; y que ese cambio hubiera sido infecundo, aun en la misma Italia, si no hubiese existido, aunque con menos fuerza y aparecido más tardíamente, al norte de los Alpes en Francia y en Flandes.

El que los artistas de una nación se basen en

el arte del pasado o del presente no es motivo necesario para crear un arte potente. El que esos artistas basen sus trabajos en antiguas obras de arte producidas por artistas de su misma nacionalidad no es tampoco condición precisa para producir un arte nacional. La esencia de la nacionalidad, de la originalidad y de los valores artísticos están en el temperamento del artista y secundariamente en el ambiente en que éste vive.

Si el problema del *nacionalismo en arte* no es un problema que afecte de un modo directo a la creación artística, tiene, sí, un valor esencial como cultura, y, por lo tanto, obra de un modo directo y enérgico en la formación del ambiente artístico de una época y país dados. Y ese ambiente será siempre una fuerza de *exigencias* que actuará sobre el artista en todos los momentos y podrá, por lo tanto, ser positiva o negativa, potente o débil. Si ese ambiente se halla cargado de sentimientos tradicionalistas, producirá un anquilosamiento artístico mayor cuanto menos potente

sea la personalidad de los artistas, y la masa de éstos es siempre de potencia media a mínima. Así, las fuerzas creadoras de los artistas superiores tendrán una gran cantidad de ficción difundiendo con lentitud y pobreza, que será mayor cuanto más saturado de sentimientos tradicionalistas esté el ambiente en que vivan. Si ese ambiente se halla saturado de sentimientos nacionalistas, en torno a la nación se levantará una muralla para impedir que penetren en aquélla las corrientes de arte elaboradas en otros países, y ese ambiente nacional estará cada vez más enrarecido, acabando por asfixiar a los artistas y al público.

Hay una fuerza que puede ser poderosa para crear o para modificar esos ambientes de arte, y es la *Crítica*. Obra de un modo directo sobre el público e indirectamente sobre los artistas. Todo amor nacionalista será consciente si lo crea la Crítica de arte. Pero es preciso que ésta sea verdadera crítica y no mero pasatiempo de dilettante o simple oficio periodístico. Y también es

preciso que en el público cese el falso criterio de suponer que una cosa es la crítica de arte y otra la historiografía del arte; que el historiador nada tiene que ver con el crítico, y que éste puede actuar positiva y fecundamente sin más horizonte, para sus conocimientos, que el limitado por el arte contemporáneo.

Con lo dicho no quiero afirmar que la acción de la Crítica sólo puede (o debe) moverse en el campo del nacionalismo en arte; no, actúa en él como en todos los sectores de la vida artística. La Crítica crea los sentimientos conscientes en arte y es una fuerza directora. Al ocuparme en este ensayo del nacionalismo en arte he creído necesario completarlo con otro relativo a la Crítica de arte. En éste reproduzco (con algunas modificaciones) el discurso que leí en mi ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, ampliándolo con algunas consideraciones relativas a lo que es la Crítica para los artistas y el público. En mi discurso de referencia, escrito con la tónica del sitio y ocasión

en que fué leído, hube de limitarme al análisis de lo que es la *Crítica*; en estas páginas se puede (y creo que se debe) tratar el hecho de cómo se considera la Crítica de arte (I).

(I) Este ensayo exige que se le ilustre con grabados que reproduzcan obras de arte. Pero sólo un número grande de ellos sería útil, y esto no ha podido realizarse, pues hubiera salido este tomo de los límites ordinarios de la BIBLIOTECA de que forma parte. En defecto de una amplia ilustración, he procurado referirme a obras de arte muy popularizadas.

II

LO NACIONAL

LA EXISTENCIA

DEL PROBLEMA

Cuando oímos tratar el arte nacional con tanta convicción de su existencia hemos de pensar que no hay verdadero problema; que el hecho es claro y completo. Pero cuando queremos saber cuáles son las características de un arte nacional tan rotundamente afirmado, vemos que en ese convencimiento de su existencia obra el influjo de un enérgico sentimentalismo que se desborda en verborrea y cubre la ignorancia de lo que es el hecho del arte nacional.

Cuando se aborda en serio ese tema salta in-

mediatamente como un problema sin resolver. Estamos aún muy lejos de la formación de un cuerpo de doctrina sobre los caracteres internos y la evolución orgánica del arte para suponer que conocemos los términos del problema *El Arte Nacional*. Se ha realizado una inmensa labor de investigación en cuanto a las obras y los hechos artísticos, pero poco existe sobre conceptos de esas obras y hechos. Con aquéllas y éstos se han formado agrupaciones geográficas, cronológicas y técnicas, pero no se ha llegado a las construcciones orgánicas de la *Historia del Arte*. Estamos en los comienzos de esa labor.

Hace veinte años, un día me dijo un sabio arqueólogo: "Se conoce ya todo lo que ha sido el arte del pasado en aquello que es esencial. Los nuevos descubrimientos arqueológicos ampliarán detalles confirmando más sólidamente lo que hoy se sabe, pero no debemos esperar grandes novedades."

Aun en ese tipo de conocimientos vendrán las

novedades. Por aquel entonces en que mi amigo el sabio arqueólogo me hablara en aquellos términos, Le Coq y Grünwedel trabajaban en la región del Turquestán descubriendo un rico caudal de obras sobre el arte desarrollado en aquellas comarcas durante ocho siglos de nuestra Edad Media y que fué centro de ricas confluencias de arte; hoy mucho nos van enseñando esas obras para conocer la formación de las nacionalidades artísticas de Oriente.

Pero supongamos que sea poco lo que reste por descubrir en materia de obras y de hechos; tenemos por delante una perspectiva sin fin visible en cuanto a conceptos, precisando investigar por qué los hechos y las obras se produjeron con los caracteres suyos y en los tiempos y espacios en que se realizaron; esto es, conocer la vida del arte pretérito. En cuanto a su nacionalidad, creo que ésta irá apareciendo según las ideas que en cada época se tengan sobre lo que es la Nación y lo nacional.

Grecia presenta un caso muy típico de lo que es el problema del nacionalismo en arte. Un griego de hoy habla del arte helénico como de un patrimonio suyo; le pertenece y se cree descendiente de los antiguos helenos. Cree aún más; el arte elaborado en la cuenca del mar Egeo es de sus antepasados, y el griego moderno se considera descendiente de los hombres que crearon el arte de Troya, de Creta, de Micenas y de Tyrinto, como cree suyo el arte de los Diadócos; tan suyo como el arte bizantino. Y ¿por qué no el arte turco en la modalidad desarrollada en Grecia? Para el griego de hoy, el turco es su antiguo opresor; es reciente la liberación de él y no ha podido aún desaparecer del sentimiento del pueblo el tenerle por enemigo. La creencia de que el arte de Grecia quedó interrumpido con la conquista de Constantinopla es una cuestión que tiene mucho de sentimental. Más adelante veremos cómo en España salimos lentamente de ese estado en cuanto al arte mahometano.

Para definir lo que hay de cierto en esa herencia griega, esto es, en ese nacionalismo tan vasto, tan rico de modalidades como maravilloso de perfección, tomemos un apoyo: el de la raza. “Los griegos de nuestros días, desde el punto de vista de la raza, se consideran los descendientes de los helenos antiguos. Esta materia ha sido muy discutida, sobre todo por Fallmerayer. En 1851, en la época de la generación que siguió a la emancipación de los griegos, Grecia propiamente dicha contenía un millón aproximadamente de habitantes, y ese millón, del cual se debía restar todavía doscientos mil albaneses y cincuenta mil valacos, representaba el residuo de las revoluciones más completas de que puede darnos ejemplo la Historia. Componíase la antigua Hélade de ciudades rodeadas de un pequeño distrito rural; en las numerosas guerras que desolaron aquel país, el vencedor elegía a los hombres que podían combatir, y vendía luego a las mujeres y a los niños como esclavos. Esta es la fórmula tan conocida

que en los relatos históricos va repitiéndose sin cesar. Como la civilización antigua era esencialmente urbana, los ciudadanos, que al mismo tiempo eran propietarios del campo, perecían en la ciudad" (1). "Los focios fueron exterminados por Filipo y los tebanos por Alejandro, habiendo sido los atenienses deportados en masa. Convertido Delos en gran mercado de esclavos, los romanos, después de la toma de Cartago y de Corinto, llegaron a trasladar allí hasta cien mil griegos de una vez; los traficantes, en ocasiones, llevaron hasta diez mil, que se vendían en un solo día. Los piratas y usureros romanos se dedicaron a una verdadera caza de hombres en las costas del mar Egeo. Más tarde, la mayor parte de la población que restaba fué emigrando a Roma en busca de fortuna, y esta corriente duró siglos enteros. Después, godos y érulos incendiaron las

(1) V. M. A. BERTHELOT, en la *Grande Encyclopédie*, art. *Grèce*.

ciudades de Esparta, Argos y Corinto y saquearon Atenas, matando o llevándose en masa a toda la población. Los visigodos de Alarico destruyeron casi todas las ciudades, asesinando a sus habitantes o llevándoselos como esclavos. Búlgaros y valacos invadieron diferentes veces la Grecia, y los eslavos se establecieron en parte de su territorio. Por último, Grecia fué conquistada por los turcos, los que hicieron desaparecer, hasta donde les fué posible, las grandes familias bizantinas que podían perjudicarles; perdonaron sólo al labrador, porque necesitaban que cuidara de las tierras en que habían de encontrar su alimento. Las clases más elevadas desaparecieron de las ciudades; unas huyeron al extranjero; otras quedaron allí sufriendo malos tratos o convirtiéndose al mahometanismo y hasta pasándose al enemigo. Fueron las montañas refugio de los menos sumisos y de los más valerosos, lo cual aumentó el número de los kleftas. Montañeses y marinos llegaron a ser más

tarde los héroes de la independencia griega” (1).

“De todos estos hechos deduce M. René Berthelot que los antiguos griegos habían sido exterminados por las guerras y las revoluciones sociales o bien eliminados por las transformaciones que sufrió el régimen de propiedad. En opinión suya los esclavos habían ido reemplazando a los hombres libres. Los griegos, muy humanos, dejaron que sus esclavos fundaran familias hasta el punto de que Jenofonte aconsejó restringir esa facultad. A medida que los dueños fueron desapareciendo en las guerras, los esclavos les reemplazaron. La población heterogénea que resultó de estas mezclas ya estaba constituida al fin del Imperio romano. A pesar de las inmigraciones posteriores de esclavos, albaneses y latinos, esta población forma aún la mayoría de los griegos actuales. Es, pues, exagerado pretender, como lo hace Fallmerayer, que los griegos contemporáneos

(1) Ver *Ibid.*, el interesante artículo de M. RENÉ BERTHELOT.

nuestros descienden sólo de los eslavos helenizados. No tienen más que cierta cantidad de sangre eslava y son descendientes de los griegos del Imperio romano; por ejemplo, de los del tiempo de Justiniano. Estos han suministrado próximamente la mitad de su sangre, imponiendo su lengua, sus costumbres y otros elementos más o menos heterogéneos" (1).

Aceptando el caso más favorable para la supervivencia de la antigua raza griega, vemos que ésta no asciende más allá de los tiempos de Justiniano; bien para la formación y desarrollo del arte bizantino. Pero ¿qué queda hoy de la raza que elaboró el arte clásico y menos de aquellos hombres que crearon el arte egeo?

Tomemos otro punto de partida: el geográfico. El arte clásico extendióse por Italia y el Asia Menor; también el arte bizantino se desplazó y Rá-

(1) *Esquisse psychologique des peuples européens*, por A. FOUILLÉE, París, 1903; pág. 34 y sig. Hay traducción castellana, por D. Ricardo Rubio.

vena fué tan bizantina, artísticamente considerada, como la misma Constantinopla. ¿Pueden los italianos hablar de los templos de Pesto, de Siracusa y de Agrigento y del arte ravenés como manifestaciones de su arte nacional?

La religión, ¿pudo crear el nacionalismo griego clásico y otro nacionalismo griego cristiano, que fué el bizantino? Las nacionalidades artísticas europeas descansan sobre la religión cristiana. Ahora bien, ¿puede la religión dar origen a un arte nacional? Para que así fuese sería preciso que hubiera religiones nacionales, y si en cierto modo es posible considerar como tales las de egipcios y griegos de la antigüedad, en los tiempos medios y modernos el fenómeno que se ha producido en Europa ha sido otro: una religión y varias nacionalidades. Grecia ha tenido una religión para el arte clásico y otra para el arte bizantino. Tampoco el budismo creó un solo arte nacional.

En Grecia se desarrollaron cuatro estilos per-

fectamente característicos: el egeo, el clásico, el bizantino y el mahometano-turco. Es cierto que, a pesar del cambio de civilización y de sentimientos, el arte de la cuenca egea se unió al arte clásico a través de un período de interestilo que hoy se bautiza con el nombre de la Puerta Doble de Atenas, la Dippilón. También es cierto que el arte mahometano fué una derivación del arte helenístico y del bizantino. Pero el estilo clásico, como el mahometano-turco, tienen sus caracteres perfectamente típicos y constituyen, por lo tanto, estilos completos. Sus diferencias son lo suficientemente enérgicas y profundas para representar cuatro grandes modalidades de sentimentalidad estética desarrolladas en Grecia, hasta el punto de que hoy perduran tan llenas de vida que impregnan el paisaje de la antigua Grecia y cada rincón o cada vista ampliamente panorámica se nos ofrece como una fuente de sentimientos estéticos distintos unos de otros y con plena personalidad emotiva. Compare el lector el paisaje

montañoso, áspero y de límites recortados de Micenas, con el paisaje severo, de amplios horizontes y grandes líneas de Creta, y sentirá la emoción estética de las dos modalidades del estilo egeo, la grave y ruda miceniana y la brillante y grandilocuente de Creta.

Cambie de paisajes; contemple los restos del templo al dios de las aguas, Poseidón, en el Cabo Sunium, con su fondo de mar brillante y risueño que rompe las montañas y queda aprisionado en ellas, o el templo de Corinto en la extensa planicie de límites ligeramente ondulados, o el paisaje de Olimpia con su vegetación de matas, arbustos y pinos, y en ese recinto bello, risueño y tranquilo de la Naturaleza, a poco que la fantasía actúe, verá cómo las viejas piedras se unen y de nuevo se elevan los templos, las tesorerías, las columnas conmemorativas, los pórticos y los propíleos, formando el Altis, el antiguo Recinto Sagrado, tan íntima y maravillosamente unido al hermoso recinto de la Naturaleza. Y con esas visiones pasará

del mundo antiquísimo egeo, robusto, fuerte y grandioso, al mundo heleno, purísimamente bello, severo y alegre, lleno de grandiosidad, sin ser ésta excesiva, sencillo sin pobreza, claro y definido en sus concepciones, en sus sentimientos y en sus formas, como claras y definidas son las líneas y las masas de sus paisajes y diáfano es el cielo de Grecia.

Mentalmente trasládese el lector al Hymeto; ¡cuántos recuerdos clásicos le evocará este nombre! En ese monte tan clásico contemple el convento de Kesariani, con sus masas de cipreses y la pequeña huerta que lo rodea, y se sentirá trasladado a un mundo mágico de recogimiento, huyendo de otro mundo atormentado y lleno de pasión. Recuerde también el paisaje de Mistra, con su convento, sus murallas y la iglesia, o el monasterio de Dafnis, y tantos otros monumentos bizantinos, y nuevas imágenes de arte, esencia hecha forma de una civilización personalísima y de unos sentimientos profundos borrarán de su

memoria las imágenes antiguas helénicas y las viejas egeas.

Por último, el lector evoque las islas de Thera y de Chíos; sus primeros recuerdos le harán revivir aquellos tiempos tan pletóricos de energías que elaboraron con rapidez los orígenes del arte helénico; pero si asciende por las empinadas callejas de Thera o pasea por las estrechas y tortuosas de Chíos, tal vez llegue un momento en que dé al olvido la civilización egea, la helénica y la bizantina con sus artes, y se crea transportado a una población de la costa africana.

Durante miles de años sobre el suelo de Grecia han actuado elementos étnicos variadísimos y hechos históricos productores de culturas distintas. Pero ¿en qué escenario de la tierra civilizada no ha ocurrido lo mismo? Grecia es, sin embargo, un ejemplo claro, rico de modalidades, y éstas tan fuertemente acusadas, que no existen otras de una personalidad cultural y artística más saliente. Pero con ser tan amplio y profundo a la vez su

ejemplo, para poder comprender lo complejo que es el problema del nacionalismo en arte quiero presentar otros más.

Junto a Grecia, la historia ha colocado con una personalidad eminente a Roma, y luego, como gran heredera suya, la Italia del Renacimiento. Frente a esos pueblos, con sus culturas y su arte, se eleva el germano.

El problema del Renacimiento italiano ha sido materia excelente para el estudio del nacionalismo en arte, con todos sus factores de tradición, con la supervivencia de caracteres a través del largo período medieval y de una originalidad discutida en arquitectura, aceptada en escultura y enaltecida, con los elogios más elevados, en la pintura.

El primitivo concepto de Renacimiento, como un retorno a la antigüedad clásica y una oposición aniquiladora del arte medieval, tuvo mucho de falso pero bastante de verdadero en lo más interno de este concepto; tan honda estaba la ver-

dad que ha costado siglos hallarla y quizá no estemos aún en completa posesión de ella.

El arte latino, es decir, el arte cristiano occidental de los primeros siglos, tuvo una significación menor de originalidad que el arte cristiano helenístico de Oriente y el arte bizantino. En el suelo de Italia se elevaron hermosos y sugestivos edificios románicos—San Ambrosio de Milán, las catedrales de Ferrara, Módena y Pisa, la iglesia de San Miguel, en Luca, etc., etc.—. Con particularidades de estilo bien salientes en Palermo y Monreal, fué, sin embargo, la arquitectura románica italiana, y más aún, si cabe, la gótica, una vestimenta de la antigua basílica, o, como en San Marcos, de Venecia, y Santa Fosca, de Torcello, unas construcciones bizantinas romanizadas. En la escultura no faltó el recuerdo y la tosca imitación del relieve clásico romano, y en la pintura—anteriormente al cambio giottista—la tradición helenística y la influencia bizantina jugaron constantemente un papel importante.

Se ha dicho que la grandiosidad del Renacimiento ha atraído hacia él a los historiadores, apartándoles del arte románico y gótico que se produjo en Italia. Esto fué cierto hasta los últimos cien años, en que las investigaciones sobre todas las épocas del arte desarrollado en Italia han sido profundas y extensas.

La superioridad artística del Renacimiento sobre el románico y gótico en Italia es innegable a pesar de la belleza de muchas obras producidas antes de Giotto, de Nicolás de Apulia y de Brunelleschi, pues Italia no contribuyó con aportaciones fundamentales de estilo a la formación y desarrollo del románico y del gótico; no tuvo verdadera personalidad en ellos, como la tuvieron Alemania y Francia, y, en cambio, fué enorme en el Renacimiento. Dicho en otros términos: sin Italia, el románico y el gótico hubieran existido; sin Italia no sabemos lo que habría sucedido en el arte europeo, especialmente a partir del siglo XVI. Y aquí está, no sólo la gran manifesta-

ción nacional artística de Italia, sino su fuerza transcendente.

El clasicismo en el arte italiano se ha visto en Nicolás de Apulia, en los escultores que le sucedieron, en Donatello y en el mismo Miguel Angel, en toda la arquitectura a partir de Brunelleschi—para citar un nombre eminente, aun cuando los antecedentes se elaboraron con anterioridad a la aparición de este gran arquitecto—y en la pintura del siglo XVI. El espíritu clásico no faltó un solo momento en el arte de Italia. El hecho de ser el románico y el gótico una simple vestimenta y el mostrarse ésta elegante, severa, sencilla y clara, es una manifestación más del clasicismo en el arte italiano de la Edad Media.

Agotadas las posibilidades del estilo cristiano, nacido en las postrimerías del helenístico, y cuya manifestación más típica la dió el bizantino, constituyendo un arte de representaciones abstractas, había de comenzar otro estilo. Las condiciones de la vida europea no eran las propicias para que

el cambio de un estilo a otro se produjese lentamente y con un largo período intermedio—por ejemplo: del egeo al helénico, del helenístico al románico en Occidente—, sino sin solución de continuidad. ¿En dónde podía nacer ese nuevo estilo? Ningún pueblo de Europa estaba tan preparado para ello como Italia. Alemania había creado el románico y su energía artística seguía desplazándose en el gótico. Este fué creado por Francia; ambos pueblos habían de estar aferrados a estas dos modalidades de estilo y el cambio les halló reacios a toda novedad y hasta un tanto extenuados de fuerzas creadoras. España, que había producido admirables obras románicas y góticas, pero, como Italia, sin plena personalidad manifestada en ellas, fué la creadora del arte mahometano de Occidente, y al finalizar el siglo XIV sus energías no eran lo bastante potentes para haber engendrado un nuevo estilo. En la génesis de éste es preciso que un pueblo llegue a la vida fuerte, joven, invasor y dominando a los otros pueblos,

o que posea un largo caudal de energías latentes, y en estas condiciones sólo se hallaba Italia; en las primeras, ningún pueblo europeo. La creación del nuevo estilo se produjo en el suelo italiano, y *así pudo ser posible que una tradición fuese fecunda y que el nacionalismo despertara enérgicamente y avasallador, toda vez que la fuerza tradicional pertenecía y estaba contenida en el pueblo italiano.*

Hubo un cambio de concepto de la vida a partir del año 1000; su elaboración fué muy lenta y sus manifestaciones tardaron en aparecer. Llegó un momento en que los sentimientos se volvieron a la Naturaleza, y el misticismo henchido de amor a Dios se desplazó hacia todos los seres de la Creación. Esas nuevas ideas y sentimientos produjeron uno de los primeros y más grandes monumentos de la literatura nacional de Italia, y el canto más sublime del alma humana a la Naturaleza: el *Himno al Hermano Sol*, de San Fran-

cisco de Asís, lleno de alegría y de optimismo, como un canto de vida nueva.

Casi ciego y extenuado el Santo, junto a sus hermanos discípulos, sentóse en el umbral de la cabaña de San Damián; comenzaba el día y de sus labios salieron las primeras palabras de alabanza al Señor:

“Altissimo, omnipotente bon signore,
Tue so le laude, la gloria, et honore, et onne benedic-
[tione.”

Y cuando la sutileza del aire matutino llevó hasta los oídos de los hermanos franciscanos estas palabras del Santo:

“Laudato si, Misignore, per sora nostra madre terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba”,

los nuevos sentimientos de amor a las flores y a las hierbecillas fueron gérmenes que, andando los años, crearon los maravillosos fondos paradisiacos de Fray Angélico; y el amor a nuestra her-

mana tierra, que nos sustenta y gobierna, había de hacer posible que un pueblo llegara a retratarla con amor grandísimo: Holanda, dando a los hombres, como legado maravilloso de arte, la plena personalidad del paisaje.

Cuando el Santo de Asís, después de haber tributado toda alabanza al Señor, cantó:

“Laudato sie, Misignore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo quale iorno et allumini noi per loi.
Et ellu e bellu e radiante cum grande splendore
de te, Altissimo, porta significatione”,

abrió los ojos del alma a la luz para que ésta fuera conquistando plena personalidad artística, y desde los cuadros venecianos del siglo XVI, y a través de los paisajes holandeses, y de las misteriosas composiciones de Rembrandt, llegara radiante a ser proclamada en el siglo XIX, con el triunfo del impresionismo, “el protagonista del cuadro” (palabras de Manet).

Italia tenía una herencia de arte humano, de

exaltación de las formas del cuerpo humano como belleza suprema. A pesar del paisaje helenístico —quizá más oriental que hijo de Occidente—, el sentimiento clásico de arte se encarnaba en formas humanas.

San Francisco, espíritu más universal que italiano, cantó a la Naturaleza. Un día, en que fué llevado al Palacio episcopal de Asís, supo que el Obispo y el Potestad estaban en franca guerra. El Santo los llamó, y reunidos en la plaza del Vescovado, dos hermanos franciscanos entonaron el Canto al Hermano Sol, y al acabar el

“Laudate et benedicete, Misignore, et reingratiare et serviateli cum grande humilitate.”

cantaron una nueva estrofa de amor y paz entre todos los hombres, compuesta últimamente por el Santo:

“Laudato si, Misignore, per quelli ke perdonano per [lo tuo amore, et sostengo infirmitate et tribulatione, beati quelli kel sosterrano in pace, ka da te, Altissimo, sirano incoronati.”

Canto de paz. Para el Santo no había guerra entre la Naturaleza y los hombres; entre éstos, sí.

No hay en el *Himno* del Santo un cántico a las bellezas humanas; en esto existe una fuerte oposición entre el sentimiento pagano y el cristiano. El arte abstracto bizantino fué francamente cristiano en ese sentido. El amor a la Naturaleza constituyó un retorno a sus imágenes, acabó con el arte abstracto e hizo posible que los ojos de los artistas y de las gentes volvieran sus miradas, nuevamente, hacia las bellezas del cuerpo humano. Pero éste ya no fué contemplado como en los días del paganismo. Aquella última estrofa del Santo de Asís unió a la Naturaleza con el hombre y pudo ser posible la belleza corporal pagana con los hondos sentimientos humanos. Esta es la hazaña portentosa del Renacimiento italiano.

Que sus edificios se adornaran con capiteles cubiertos de hojas de acanto y las clásicas volutas, es poca cosa, nada. Las miradas de los historia-

dores quedaron prendidas, durante cientos de años, en esas bagatelas de la vestimenta renacentista, y por ellas juzgaron la gran hazaña del arte como un simple *torniamo all'antico*; ¡como si las aguas de los ríos pudieran volver a su nacimiento! ¡No sabían que éste no sería nacimiento y sí una charca! Aun hoy muchos son los pobres de espíritu para los que no ha llegado el momento de ser libertados de las tinieblas.

En Italia, a pesar de los cambios profundos políticos, de los hechos históricos desarrollados en su suelo y de la transformación de sus culturas, el sentimiento clásico nacional perduró y pudo manifestarse artísticamente, a partir del siglo XIV, con una pujanza y perfección superiores a las que alcanzara en los tiempos antiguos de Roma.

Alberto Durero sintióse atraído por los esplendores mágicos del arte italiano. Salía Durero de la época gótica y sus esfuerzos fueron grandes y continuos para llevar a su arte (y al de su pueblo) las formas y aun conceptos del clasicismo ita-

liano renacentista. Los estudios teóricos de Durero y sus trabajos sobre las proporciones del cuerpo humano le conducían a ese fin. Es de un gran interés y valor artístico la serie de estudios que realizó para llegar a la suma perfección formal de los cuerpos desnudos de Adán y Eva. Estos estudios, hechos en dibujos prolijos (uno de ellos con su sistema de mediciones del cuerpo humano) fueron realizados para conseguir el maravilloso grabado en cobre *El Pecado Original* (1504). El arte germano no alcanzó jamás una mayor perfección clásica del desnudo.

Un contemporáneo de Durero (1471-1528), Palma el Viejo, de Bérgamo (1480-1528), pintó en su juventud un cuadro representando aquel mismo asunto (Galería de Brunswick). La semejanza del grabado de Durero es grande con la obra del pintor veneciano, pero ¡qué diferencia en el porte, serenidad y nobleza de las figuras de Adán y Eva! Palma pintó pocos desnudos, y, sin embargo, con tal dominio y facilidad resolvió la

forma a lo clásico, que se ha comparado la figura de Adán con el Dorifero (estatua en mármol del Museo de Nápoles, copia de un original en bronce, de Policleto) y la de Eva con la Venus de Cnido (copia de Praxiteles, con el estúpido aditamento de los ropajes, según una desdichada restauración).

Ejemplos como estos pueden citarse bastantes en la vida artística de Durero—la estampa de *Apolo y Diana*, y su influencia de Barbari; el proceso para llegar a la escena de la *Conducción de la Cruz*, en soluciones clásicas, y la superioridad con que luego en el taller de Rafael Santi, y bajo la dirección de éste, su discípulo Penni pintó *El Pasma de Sicilia*—. Pues bien, a pesar de los esfuerzos titánicos del pintor alemán y de su genio sublime, con frecuencia las figuras de sus cuadros, grabados y dibujos se apartaron del tipo clásico y el arte germánico siguió su camino. Hoy se pretende que Matías Grünewald es un representante más genuino del espíritu germano que

Durero. Lo cierto es que el arte germano, con su rama de los Países Bajos, a pesar de todo influjo clásico, se manifestó en abierta oposición de concepto y de forma—de estilo—con el arte desarrollado al sur de los Alpes, y es más germana la Eva de Van Eyck en el *Políptico* de Gante, que la grabada por Durero en su estampa *El Pecado Original*.

En 1913 se celebró en Madrid una Exposición de Artes decorativas. Concurrieron las Escuelas oficiales de industrias artísticas; discutióse el premio que se había de dar a la Escuela de Granada, y uno de los Jurados hizo ver a sus compañeros que si se otorgaba una elevada recompensa a trabajos de imitación (casi copias) de antiguas decoraciones árabes y renacentistas, elaboradas en Granada, ¿qué premio se daría a la Escuela que presentara trabajos originales? El miembro del Jurado que hizo tales indicaciones recibió una carta de un artista amigo suyo recomendándole a la Escuela de Granada. En esa car-

ta le decía: “Usted, por lo visto, quiere que en esa Escuela se haga *modernismo*. Si así fuese, ¿no comprende que se destruiría la tradición gloriosa granadina, desapareciendo su arte castizo, que tan alta representación tiene en la Alhambra y en el Palacio de Carlos V?”

Realmente, ambos estilos dan una fisonomía muy típica a Granada; pero no es la única ciudad del mundo que, teniendo un antiguo abolengo artístico, no presente el caso de conservar monumentos de estilos diferentes. El juicio de ese pintor es elocuente y, por lo mismo, lo cito aquí. Afírmase un casticismo local—que puede extenderse y darle valor de nacionalismo—formado por dos estilos que nada de común tienen entre sí; segundo, se afirma la destrucción de ese casticismo si entrara en Granada un nuevo estilo, y no se toma en cuenta que siempre tendría más semejanza con el renacentista del Palacio de Carlos V que éste tiene con el Palacio de los reyes nazaríes; tercero, si dos estilos diferentes enri-

quecen artísticamente a Granada, convirtiéndose los dos en castizos suyos, a pesar de su gran semejanza, un tercer estilo desarrollado junto a los otros no había de impedir que continuara y aun se acrecentara la riqueza artística granadina y que el nuevo estilo llegara a ser tan castizo como el renacentista, ya que éste pudo serlo luego del casticismo del estilo mahometano; cuarto, que si éste era castizo antes del siglo XVI, ¿cómo pudo serlo también el arte del Renacimiento introducido en Granada—el modernismo de entonces—, cuando eran producto de cultura y factores étnicos tan distintos?

A pesar de lo ilógico que es el juicio del artista citado, en cuanto al casticismo de Granada, tiene, sin embargo, un fondo de verdad... subjetiva.

El problema de lo nacional existe, pero nada tiene de sencillo y de rectilíneo.

EL CASTICISMO

Se usa en dos acepciones que, en el fondo, son muy semejantes: una, como representación de pureza étnica; otra, como pureza en la representación de los caracteres nacionales.

Sobre la pureza de raza o de sangre no hay para qué hablar; los estudios biológicos, los etnográficos y los históricos prueban dos hechos: primero, la no existencia de razas puras; segundo, que cuantos más elementos de razas extranjeras ha recibido un pueblo, tanto más fuerte ha sido, a condición de que esas aportaciones no contengan diferencias muy grandes con el fondo étnico del pueblo que las reciba y que éste pueda incorporarlas íntimamente a su ser, de modo que formen con él un todo orgánico; lo contrario se convierte en fuerza destructora.

El casticismo, en su aspecto de pureza étnica, pasa al plano de los elementos generadores de toda nacionalidad. En su aspecto de ser una re-

presentación pura de los caracteres nacionales, queda como una *calidad* del nacionalismo.

Se ha pretendido que las nacionalidades fórmanse a base de un principio étnico puro; basta recordar cómo de un mismo grupo étnico se han constituido diversas nacionalidades. El caso de crearse una nacionalidad con elementos étnicos diferentes deja en un plano secundario ese factor, y lo castizo queda como una calidad del nacionalismo, según antes expuse.

LA NACIÓN

El concepto que de ella se tiene dista mucho de ser claro, preciso y constante. Las ideas políticas influyen en ese concepto, y si la Nación no debe ser confundida con el Estado, los factores políticos que envuelven a la primera, en todo momento le dan rasgos mudables que, aun cuando sean más externos que internos, propenden a mo-

dificaciones y errores en el concepto que se forme de lo que es una Nación.

En un siglo hemos visto cómo se han producido estos cambios, y aquella ideología, que creó la unidad italiana y la alemana, se ha visto cambiar en la postguerra (y aun antes), encaminándose a definir pequeñas nacionalidades.

Esta se confunde también con el pueblo y grupo étnico, engendrando errores en la idea que se tenga sobre la naturaleza, contenido y desarrollo de la Nación. Además, como antes ya indiqué, se ha venido creyendo—y tal opinión no está aún destruída—en la existencia de un origen de agrupaciones étnicas creadoras de naciones y que han perpetuado sus caracteres internos, esenciales, a través de toda mudanza histórica—un concepto de la *Tradición*—. Y se ha llegado a más, a considerar esas mudanzas, si no siempre como desnaturalizaciones de aquellos caracteres primitivos, sí como aminoración de ellos, desorientando su marcha. Se ha pretendido volver a tiempos pasa-

dos hasta encontrar el verdadero caudal nacional y sus aguas más puras. Cada época, y aun cada grupo suyo de hombres, han determinado puntos distintos de parada en ese ascenso histórico. En arte, estas creencias han tenido escasa importancia, no sólo en los tiempos presentes, sino en los pasados, creando movimientos de labor artística, a los que se les debe dar el nombre de *regresiones históricas* y que han sido siempre igualmente infecundas, ya que la acción suya ha tendido más a elaborar modalidades artísticas externas y mecánicas que a creaciones profundas de obras de arte. Unido a ese falso concepto de tradición va la creencia de que un estilo puede engendrar otro.

EL FONDO NACIONAL

Sólo queda el estudio del proceso histórico para llegar al conocimiento del fondo nacional. Los grupos étnicos, la religión, las condiciones geo-

gráficas y la identidad de lengua no han sido siempre los únicos elementos creadores de nacionalidades. Los norteamericanos, a pesar de la unidad idiomática que tienen con los ingleses, constituyen una nación separada de éstos, “porque *quieren* que así sea. Y este *querer* es el factor decisivo. La nacionalidad fúndase en la voluntad; es decir, en la idea. Forman una nación aquellos grupos de hombres que en cualquier dirección quieren constituir una unidad y actuar como tal. El inquirir cuáles sean los motivos internos o externos que condujeron al nacimiento de esa idea es deber de la Historia en cada caso concreto. Ahora sólo nos precisa indicar que no es la totalidad sujeta a la idea y haciéndose cargo de ella sin una conciencia clara, la que tiene influencia decisiva aquí y en cualquier otro problema de la vida histórica, sino aquellos círculos que, cultural y políticamente, ejercen la dirección en los casos en que fuere preciso”.

“La unidad y la independencia política son,

es verdad, la actividad más elevada y actualmente el fin a que aspira toda nación; pero no está contenida, necesariamente, en el concepto de la misma; la prueba nos la ofrecen los griegos, los judíos y también los alemanes del siglo XVIII, de la época de Lessing y de Goethe, que buscaron la nacionalidad sólo en las actividades culturales.” (I)

El proceso histórico en la creación de una nacionalidad es muy complejo y se halla sujeto a causas variadísimas, siendo la resultante de él el producto más elevado de un largo ciclo de hechos en una marcha civilizadora ascendente. Para el estudio de lo que es una nación se debe partir de aquel período suyo en el que su vida está plenamente caracterizada, diferenciándose, no sólo de las demás uniones humanas, sino de toda otra nacionalidad, esto es, que presente una plena personalidad, e ir ascendiendo cronológi-

(I) EDUARDO MEYER.—*Klein Schriften*, 1924. T. I., pág. 40.

camente en el conocimiento de los hechos históricos que, de un modo directo o indirecto, se refieren a esa nación. En ese proceso de estudio—inverso al proceso real en el que se forma la nacionalidad—, se verá cómo la unión nacional queda diferenciada de toda otra clase de unión, no sólo por ser la más compleja en sus fines y medios de vida, sino por el carácter que toma al actuar el factor emotivo con una fuerza tan intensa como en la unidad-familia. Se verá también cómo se va del estado consciente de esa unidad a otro estado primitivo semiconsciente, pero en el que existen los hechos de esa unidad, actuando ya de un modo fecundo. Verá cómo los elementos étnicos se agrupan gracias a hechos históricos tan múltiples, que muchas veces esas uniones son debidas al azar, y verá también disociarse un elemento étnico y una parte de él integrarse a una nacionalidad, y otra, a otra nacionalidad. Asimismo, verá cómo grupos étnicos distintos viven en contacto durante mucho tiem-

po sin fusionarse hasta que un hecho histórico, de carácter común a todos esos grupos los une, y si el hecho es de consecuencias largas en el tiempo, los lazos se estrecharán cada vez más, hasta llegar a la perfecta fusión de esos grupos étnicos. El investigador verá cómo los acontecimientos históricos, constitutivos de una nacionalidad, no se desarrollan siempre unilateralmente, sin contacto, y a veces sin penetraciones profundas en hechos extranjeros; muy al contrario, y el examen detenido de ese tipo de hechos le hará comprender que la vida nacional no permanece hermética, que no existen independencias materiales más que de un modo relativo y que, en el orden espiritual, si se acentúan las características de personalidad de la nación—y así es posible hablar de arte, literatura y filosofía nacional y poco y en términos vagos de ciencia nacional y nada de técnica nacional—, esas características, por su condición de ser profundamente humanas, tejen lazos tan múltiples y estrechos, que no

permiten concebir la historia nacional completa, de principio a fin, en la misma nación, y esas investigaciones—si se realizan serena e imparcialmente—descubrirán que la vida humana no se ha desarrollado en torno de una sola nacionalidad, que no existen naciones históricamente céntricas, y sí sólo naciones temporalmente directoras (I).

(I) En la escultura española aparece un hecho elocuente de la fuerza de nuestro realismo y de la escasa imaginación creadora que tenemos. En España se han producido esculturas muy excelentes, como imágenes sueltas o agrupadas, a base de un asunto dado, con interpretación francamente realista. Esto puede verse lo mismo en nuestra imaginería religiosa como en las esculturas contemporáneas. Pero tan pronto como se ha tenido que saltar de la imagen aislada o del grupo religioso o profano, compuesto a base de interpretaciones realistas, a un monumento en el que es preciso sustituir el realismo de las agrupaciones y figuras por un símbolo de tema objeto del monumento, el español ha fracasado. Y menos mal si ha resuelto su obra como una repetición de hechos anecdóticos—en grupos y relieves—al modo de ilustraciones de la vida de un personaje o explicación plástica de un hecho de gran relieve histórico. Entonces actúa el artista con franco realismo; ve el hecho concreto;

Por último, el investigador verá cómo las nacionalidades, lo mismo que todas las agrupaciones humanas, se han constituído mediante un proceso

escultóricamente hace el *cuadro realista*, pero no halla la esencia espiritual, no ve sintéticamente el hecho histórico o la vida de un personaje, y no puede concebir, vivir internamente, el símbolo como forma de arte. A lo sumo llega a prodigar las alegorías, muchas veces convirtiendo el monumento en puesto de trastos heterogéneos que para darles una supuesta sentimentalidad estética los representa viejos.

La estatua ecuestre de Marco Aurelio, de Colleoni o de Erasmo dei Narni (Gattamelata), no se conciben en España. En relieves puestos en el pedestal y en trofeos, el artista necesita explicarle al público lo que en vida fué el personaje estatuido. Un monumento como el que se supone que conmemoró la batalla ganada por Demétrios Poliorcetes a Ptolomeo, tampoco se concibe entre nuestros artistas. Sobre la proa de una nave griega se alza una victoria; toca la trompa de la fama y lleva un trofeo conquistado al enemigo; nada más y es bastante. Nuestros escultores hubieran llenado el monumento con episodios realistas de aquella batalla naval; habrían prodigado las figuras alegóricas diluyendo y hasta anulando su significación y en la cúspide habrían colocado, en actitud teatral, a Demétrios Poliorcetes. Un monumento así sería lo opuesto a la *Victoria de Samotracia*.

histórico; pero también los hechos históricos las han disuelto.

Una nación no es un organismo complejo de la vida humana que sale de la nada con todos sus caracteres típicos, diferenciales de otras naciones, y que, así cristalizada, el tiempo resbala sobre sus facetas; al contrario, es un organismo que está siempre en estado de formación o de disolución, y, por lo tanto, transformándose.

LA HISTORIA NACIONAL
EN EL NACIONALISMO

El esquema expuesto para llegar al conocimiento de una nacionalidad no es completo, si ha de atender a los fines prácticos nacionales. Es preciso ver en el pasado el origen interno del presente, y esto es de suma dificultad. Para ello sería necesario que los hombres directores de toda actividad nacionalista profundizaran en la esencia del pasado, conociendo la naturaleza de

los hechos históricos en cuanto eran nacionales, apartando aquellos que sólo tenían un valor temporal y también los que se habían producido como influencia o reflejo de hechos extranjeros. Pero, además, sería preciso que abarcaran y comprendiesen el presente, y así, ver el pasado en el presente. Esto es posible, pero su dificultad es grande, y ésta crece si han de difundirse aquellos conocimientos en la masa nacional.

Los hechos nacionales podemos clasificarlos en dos grupos: positivos y negativos, buenos o malos para el desarrollo y perfeccionamiento de la vida nacional.

Es más fácil distinguir del fondo común los hechos negativos y malos que los positivos y buenos, y aun se estará expuesto a confundir muchos de los primeros como si fuesen los segundos, y así se considerarán como características nacionales, dignas de ser perpetuadas y cultivadas, las que deben ser destruídas para el perfeccionamiento de la vida nacional. Habrá gen-

tes que teniendo una clara visión de los hechos y caracteres negativos, los considerarán como irremediabiles. Ni ceguera, ni tampoco pesimismo, debe existir en toda actividad nacional.

Es preciso situarse en un verdadero estado de examen de conciencia, tomar el conocimiento de la historia de una nación como tal examen, plenamente sincero y acompañado de una firme voluntad de enmienda.

Toda nación (como toda colectividad y como todo individuo) lleva en su seno gérmenes positivos de construcción y progreso, pero también gérmenes negativos de decadencia y disolución. El problema estriba en que sean conocidos esos valores, y tanto como poseer ese conocimiento importa la constancia, no interrumpida y decaída, para que los valores positivos actúen con la máxima eficacia.

Por lo que a nosotros se refiere, ese examen lo hemos realizado pocas veces, y aun menos hemos tenido constante la acción volitiva para los he-

chos buenos. La ignorancia, las supersticiones, el abandono, el vivir al día y no pensar en el mañana, el creer que la vida sólo debemos perpetuarla en el otro mundo y que toda herencia que podamos transmitir estará sólo constituída por los bienes tangibles que poseemos, ha puesto la vida nacional en trances históricos difíciles, concertándose malamente las energías comunes, y pocas veces hemos podido ser una nación de vanguardia en la vida mundial.

Ha llegado el siglo xx sin haber sabido adaptar las condiciones geográficas y climatéricas de la Península, no a nuestra vida—una vida míserima y atrasada—sino a una vida fecunda y pletórica de riqueza; nuestra sobriedad, excusa de pobreza, ha venido siendo uno de nuestros mayores pecados. Sólo en la periferia peninsular hay zonas de producción máxima. Pocos son los trabajos que se han hecho encaminados a la adaptación de la tierra a la vida nacional, que no se hayan realizado dispersos, sin coordinación con

otros, sin estar debidamente complementados y sin largas interrupciones. Con una ignorancia suicida, hay gentes españolas que toman la dureza del clima y lo rudo del suelo como un medio para templar los cuerpos y las almas, sosteniéndose así una raza vigorosa, y no se dan cuenta que el cretinismo se extiende por la Península. Y esas gentes aún van más allá: toman como tipo, como característica del suelo nacional grandes comarcas que son yermas por culpa de sus habitantes, pues antes no lo fueron. ¡Cuántos se extasían en la contemplación de las llanuras esteparias y ven en su monotonía y lejanos horizontes una fuente de emociones estéticas! ¡Qué caudal de energías consume el labriego en un trabajo individual y pobre, queriendo fecundizar con el sudor de su cuerpo unos pocos puñados de tierra que quedan entre los riscos de los montes pelados o junto al cauce de los ríos, que en un día barren el trabajo de muchos años!

La rudeza del suelo se convierte en tosquedad

de las costumbres y maneras sociales, y el estado, poco o misérrimamente cultivado, de nuestras planicies y montes, se traduce en una aversión a todo lo que sea cultivo de los sentimientos, cayendo fácilmente en las sensaciones violentas.

Tenemos, como característica nacional, una propensión a la superficialidad. Fácil y rápidamente vemos las cosas y los hechos, pero nos falta el tesón, la voluntad sostenida y el entusiasmo constante para penetrar en el fondo de los hechos y en la naturaleza de las cosas, conocerlos bien y procurar agotar las posibilidades fecundas de esos conocimientos.

Con frecuencia nos falta percibir la concordancia entre una idea y la naturaleza de un hecho, y así lo real y lo ideal andan sueltos y sin unión posible, y cuando ésta se intenta es mediante una soldadura, un puro artificio. Esa falta de concordancia nos lleva a la exaltación de una idea concebida rápidamente, poco meditada y que, al exteriorizarse, como no se concibió en toda su

plenitud, no se la ve definida y bien caracterizada, y entonces se acude a medios representativos múltiples, fuertes, a veces hasta llegar a la estridencia. Nada de sencillez, precisión y matices; al contrario, saltos bruscos y efectismos; la sobriedad queda sustituida por pobreza, la precisión por rasgos duros y recortados y el matiz por conceptismo. Esa falta de concordancia entre la idea y el hecho nos conduce a idealismos infecundos, extravagantes, y a exaltaciones de puro delirio. La imaginación anda errante por espacios sin límites, y no halla su forma. Esa disociación de la idea y del hecho, cuando nos lleva a la realidad, es mediante una caída en lo trivial y lo vulgar, y más se prefiere esa realidad que los idealismos. También vemos los hechos disociados de toda idea, sin el engranaje de unos con otros y así quedamos sujetos al hecho concreto y menudo; y ¡cómo se exalta entonces el realismo castizo y el casticismo de lo típico lugareño y del costumbrismo, y se toman las notas tí-

picas de hechos temporales como caracteres nacionales! (1).

Esas disociaciones de los hechos y la falta de clara comprensión de los mismos, aminoran el poder de la fantasía; varios hechos no se saben fundir en uno solo; la imagen hay que cogerla completa en la realidad y así llevarla a la obra

(1) En períodos de exaltación nacionalista, se ha dado gran importancia en evitar las influencias extranjeras. De un modo o de otro, se han querido establecer barreras para impedir esas intrusiones y de buen grado se hubiera construído una segunda muralla de la China en torno de la Nación. Se ha creído que el enemigo del arte nacional estaba en el extranjero y no se han percatado que estaba en la propia casa. Jamás ha sido posible un aislamiento voluntario eficaz en materia de vida artística; hoy, es imposible. En España tenemos ejemplos numerosísimos de influencias extranjeras y legiones de artistas vinieron de otros países a trabajar en el nuestro. Las manufacturas de cerámica de Talavera y de Alcora y las de tejidos, prueban que en España se imitó lo que hacían mejor en otras naciones. Contra los extranjerismos no hay murallas de la China. *En arte, o se crea estilo o se reproduce el creado por otro pueblo.* Si en una época dada el temperamento nacional tiene escasa potencia

artística. El pintor necesita tener delante al modelo, uno sólo para cada imagen; el artista no domina la realidad, pero ésta sí le domina a él. Estos días un autor dramático, que goza de mucha fama, ha escrito estas palabras en un diario: "En esta obra, como en otras muchas mías, yo

creadora, imitará para poder realizar obras de arte. Y el público será el primero en pedir que se imite lo más original que se produce en otro país. Pero, ¿es que debe crearse un público que sólo apetezca lo nacional sin atender a su calidad artística? ¿Y quiénes lo van a crear? ¿Los Gobiernos? Cándidamente, algo de esto se dijo en un Congreso de Arquitectura. Y ¿quién va a crear a los artistas con potente personalidad nacional? ¿También el Gobierno? Y a éste, ¿es posible que lo elijan los amantes del nacionalismo artístico? Tome en cuenta el lector que en nuestra pintura contemporánea no se ha pensado en evitar que penetren en ella las influencias extranjeras, por la sencillísima razón de que venimos teniendo un núcleo poderoso de pintores con plena personalidad nacional. El clamoreo se levanta en el campo de la Arquitectura. Si hoy penetra la influencia arquitectónica germana, en tiempos pasados tuvimos la francesa y en otros la misma germana, y por nacionalismo, ahora no pensamos en reedificar la catedral de León o la de Burgos.

no he inventado: he teatralizado solamente." Sorolla no quiso llevar al cuadro la imagen perfecta de una muchacha bien proporcionada de cuerpo, porque la modelo tenía las piernas cortas y entendía que toda modificación artística entrañaba una falsedad. Las falsedades son los inventos; el invento artístico repugna a nuestros artistas; cuando quieren realizarlo, pocas veces les sale bien; hacen la soldadura de hechos diferentes o de formas distintas, y así el desarrollo de los primeros no suele ser lógico y la constitución de una imagen no aparece con relaciones orgánicas entre sus partes: no tiene vida, no ha sido creada por el artista, y en ella se descubre inmediatamente el artificio de la soldadura de partes y miembros de imágenes diferentes.

Nuestro arte ocupa el plano antitético a todo arte abstracto, y cuando en las manifestaciones populares o en el arte sabio se han producido imágenes abstractas, ha sido por imitación de corrientes extranjeras. Y así sucede que el público

apetece imágenes religiosas con el máximo realismo—coronas, pelo y ropas de verdad, y en muchos casos basta que la imagen quede reducida a una cabeza y dos manos, y para el resto del cuerpo es suficiente un armazón de palitroques revestidos con telas—, y junto con esas imágenes se hallan trabajos artísticos populares de un tipo abstracto, que haría suponer la existencia de una fuerte imaginación creadora si no fuesen producto de un primitivismo superviviente en el pueblo—recuérdense las formas abstractas en el arte de los pueblos retrasados—y de bastantes influencias extranjeras. La decoración arquitectónica de los grutescos se produce a la par de nuestro arte superlativamente realista; en esa dualidad no hay antítesis de temperamento; los grutescos son formas artísticas de importación italiana, y las imágenes realistas de las grandes obras de arte son nuestras.

Existe una verdadera aversión a componer una obra de arte. El artista toma como un trabajo

de artificio el agrupar las imágenes que constituyen sus obras, y a lo sumo, al realizar esas agrupaciones, se basa en el asunto que ha de representar. En algunas épocas de nuestra historia artística, contados artistas se han preocupado de realizar composiciones más allá de lo que al asunto se refiere, y sí con un valor estético; pero esos casos han sido pocos, y no han podido realizar una larga labor histórica que hubiera producido beneficiosos resultados para destruir o aminorar esos vicios artísticos nacionales.

Se observa en nuestros trabajos decorativos una orientación francamente realista, y así se ejecutan obras absurdas que tocan en lo ridículo. Por eso nuestra historia de la pintura, tan pronto como sale de la corriente europea de un arte abstracto (influencia bizantina directa o indirectamente ejercida), no tiene casi ejemplos de pintura mural; en España apenas si hay fresquistas, y el arte del tapiz se cultivó tarde y con poco éxito, hasta el extremo de haber llegado en tiempos

contemporáneos a reproducir el cuadro de la *Familia de Felipe IV*, pintado por Velázquez, y que técnica y estéticamente es de franca oposición a la naturaleza del tapiz.

El caso de Palomino como pintor fresquista es extraordinario, y aun su pintura de bóvedas y cúpulas se desarrolla a expensas de una fantasía de cabriolas muy barroca veneciana. De los demás fresquistas no hay para qué hablar, y los trabajos ejecutados por Goya en ese procedimiento no hubieran servido para inmortalizarle.

En la mayoría de nuestros escritores o críticos de arte se ve constantemente no sólo la ausencia de una cultura estética y aun histórica, sino marcada aversión a ellas, y bastantes de nuestros artistas, cuando pueden confesar clara y sinceramente sus ideas y juicios, abominan de toda cultura.

Hace años formaba parte de un tribunal de oposiciones a plazas de profesores de Dibujo artístico de nuestras Escuelas de Artes y Oficios;

presidía el Tribunal D. Antonio Muñoz Degrain, figura de primera magnitud en nuestro arte contemporáneo. Al comenzar los opositores el ejercicio teórico—nociones (¡nada más que nociones!) de perspectiva, anatomía artística, teoría e historia de las artes decorativas—dirigió estas palabras a los opositores: “Sean ustedes breves en este ejercicio, pues lo que importa es dibujar bien del natural.” Y en esas mismas oposiciones había un ejercicio de composición decorativa pictórica; primero se dió a los opositores unos vegetales—absurdos en sus posibilidades de estilización decorativa—y un animal disecado y viejo en su estado de vida inmóvil, para que los copiaran. Hubo opositor que hizo las copias—no verdaderos estudios—reproduciendo el fondo sobre el que estaban el animal y los vegetales, y ese fondo era ¡la clase de dibujo en que se realizaban las oposiciones! Terminado ese ejercicio, los opositores sacaron a la suerte el tema de la composición; se hizo el boceto de ésta y luego el pro-

yecto a tamaño grande, empleando como unidades decorativas aquellos vegetales y el pobre animal disecado. Alguien indicó a los jueces que en lógica decorativa se hiciese primero el boceto de la composición, y, según ésta fuese, no sólo se escogiesen los animales y vegetales más apropiados, sino que su estudio se realizara tomando en cuenta que habían de transformarse en unidades decorativas cerámicas, de vidriera pintada, de tapiz, etc., etc. Se contestó que haciéndolo como había decidido la mayoría del Tribunal, probaríase mejor qué opositores sabían más y ¡tenían más fantasía!

Ese campo artístico acotado tan brevemente en una realidad que siempre se ha de tener delante de los ojos no sólo limita las manifestaciones de estilo, sino que las reduce a la categoría de lo monótono por una repetición pocas veces cambiada. Nuestro arte se desarrolla conforme a una lógica externa y no interna, y así no sólo lo objetivo adquiere máximo valor artístico, sino que la

variedad hay que buscarla, como el geógrafo viajero o el reportero periodista buscan imágenes de la Naturaleza o hechos de la vida.

Hace años, al comenzar el verano, le pregunté a uno de nuestros pintores más eminentes—muerto ya—que en dónde veranearía, y me contestó: “Si me promete el secreto se lo diré. Voy a la comarca norteña X***. El año anterior, al viajar por allí, vi paisajes preciosos, y quiero pintarlos. Pero no lo divulgue usted, porque irían otros pintores, siempre dispuestos a la caza de asunto, y quitarían a mis cuadros el *encanto de la novedad*”. Como el artista hace años que ha muerto, divulgo el secreto..., pero, en memoria suya, lo hago sólo a medias.

Un multimillonario yanqui encargó a uno de nuestros más grandes artistas que pintara un cuadro representando a Colón en el momento de descubrir la tierra americana. El artista puso manos a la obra, pero la imagen de Colón *no salía*, y prescindiendo del modelo ordinario, aprovechó e

ofrecimiento de posar que le hizo Novelli, el gran trágico italiano. A las pocas sesiones de pintar con el nuevo modelo, el artista se dió cuenta de que llevaba al cuadro la imagen de un Colón de teatro; no comprendió que había cambiado de modelo, pero no de proceso en la creación artística de ese personaje. En vista del nuevo fracaso, valióse de un antiguo retrato de Colón, y acabó por tener ante sus ojos a un descendiente del descubridor de América... El artista necesitaba tener delante a Colón mismo, ya que su imagen no podía crearlo en el interior de su temperamento.

Tampoco pudo tener Velázquez ante sus ojos al Padre Eterno, a Cristo, a la Virgen y a los ángeles y querubines; y menos (si cabe) a Venus, a Vulcano, a Marte, a Mercurio, a Argos y a Baco y sus compañeros...

En un artículo del *Diario de Madrid*, de 6 de febrero de 1799, inspirado por Goya, y que anunciaba la venta de la serie de sus aguafuertes, *Los*

Caprichos, se escribieron estas palabras: “La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un sólo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.”

Pero uno de los muchos factores y problemas del arte de Goya que la crítica debe estudiar—con preferencia a la vida del artista y que tan pobre ejemplo es para chicos y grandes—es lo que hay en esas palabras como manifestación de las ideas estéticas del pintor y que es lo que contienen como un producto intelectual del amigo del artista que expuso esas ideas por influjo del ambiente estético reinante entonces.

EL REALISMO DE NUESTRO
ARTE: ESPAÑA Y HOLANDA

El realismo es el nervio de nuestro arte; también lo es del arte holandés. Quiero detenerme un poco en este tema para fijar las cualidades de nuestro realismo en lo que tiene de bueno y de malo, y al propio tiempo determinar sus caracteres nacionales.

De Holanda exceptuemos a Rembrandt y quizá nos será fácil entendernos en lo que voy a exponer. Un pintor holandés, sea el que fuere, coge sus imágenes y los caracteres de la vida cotidiana de su pueblo y de los rincones del suelo que, siglo tras siglo, conquistó al mar. Hace el retrato de una marisma, de una duna, de un canal, del mar gris y encrespado, de unos árboles y una cascada, de un largo camino y al fondo el pueblo, de unos molinos, unas vacas, unos reflejos en el agua y grandes masas de nubes grises; como hace el retrato de una hostería, de una partida de

caza, de unos vendedores ambulantes, de la vida tierna y sencilla de un hogar humilde o suntuoso, o del burdel; de una reunión de caballeros y damas, o de una comilona alegre, tosca y alborotadora de aldeanos; hace el retrato de la dama, del caballero, de la familia y de la corporación mercantil, benéfica o cívica. El mismo Rembrandt pintó todos esos retratos, se retrató docenas de veces e hizo los de Enriqueta Stoffel de Saskia, de los padres y amigos del artista. Nada había en la vida holandesa, en el pueblo y en el país que no fuese digno del arte de aquellos maestros. Y todo fué pintado con alegría, con la dicha del vivir de un pueblo que después de muchos siglos había conquistado al mar el suelo en que vivía y también había conquistado a naciones poderosas la independencia política y el derecho a las riquezas comerciales. El holandés quería ver retratadas todas esas conquistas como quería verse retratado él, su familia, su casa, sus amigos y sus compañeros de gilda.

¿Y cómo es ese arte? Pictórico; no podía ser más que pictórico. La escultura no servía, y para la literatura hacía falta una imaginación que no poseía el holandés.

No basta con decir que ese arte fué pictórico; es preciso que lo defina como tal pintura. Pero, para ello también es preciso que veamos qué representa esa pintura, cuál es su fondo psicológico. Antes hablé de los asuntos y ahora hay que completarlo hablando de su alma.

Ésta era tranquila, sin exaltaciones que fuesen más allá y diferentes a las de una franca alegría. El holandés se batía bien cuando llegaba el caso, pero por necesidad imperiosa de su vida; luego si alguno conservaba un tanto de fanfarronería militar, era como nota caricaturesca en aquel ambiente de paz, de trabajo, de alegría y de bien vivir.

El holandés era minucioso en los detalles. Todo lo preveía, en todo ponía su atención y su amor; en la encina corpulenta, cuyo crecimiento había

costado el esfuerzo de unas cuantas generaciones de hombres; en la avenida bordeada por altos y esbeltos árboles, y en la ciudad, porque todo aquello lo poseía a costa de grandes sacrificios en lucha con el mar; y también ponía su atención, su cuidado y sus entusiasmos en la joya, en el traje suntuoso o en el humilde, en el mueble y en aquellos interiores que formaban parte integrante de su ser y no sólo abrigo contra la intemperie. Todo esto lo había conquistado con gran trabajo.

Hacía ostentación de sus riquezas como un rico improvisado, pero espléndido, y si gustaba de ver en los cuadros de paisaje o de marinas largos horizontes y nubes altas en celajes de gran espacio, su fantasía, sus ideas y sus sentimientos pocas veces volaban tan lejos; los mostraba con el mismo orgullo que aquel que enseña sus joyas, sus trajes y sus muebles, pues también era rico en horizontes y nubes que formaban una espléndida decoración de su vida.

Una vez conquistadas las tierras al mar, cada

palmo de terreno era una mina de oro; conquistada su libertad política y la soberanía de su nacionalidad, cada barco que llegaba a sus puertos era un tesoro de cosas ricas.

El pintor detalla en sus cuadros; representa las imágenes pequeñas y múltiples de cada ser y de cada cosa. Las contempla con cariño y con atención y nada escapa a su examen. Todo tiene valor para sus sentimientos y todo se convierte en una *joya pictórica*; esa creo yo que es la definición que puede darse de su pintura: una joya y un arte de preciosismo sincero y no teatral, ostentoso, femenino y externo como lo fué en Francia en el siglo XVIII. De aquí el que la técnica pictórica en manos de los pintores flamencos del siglo XV y de sus herederos más directos los holandeses del XVII, fuese una maravilla no igualada por la pintura italiana del siglo XV y no superada por escuela alguna.

No debemos olvidar que en Holanda había un gran espíritu de asociación, y en seguida com-

prenderemos que la técnica pictórica se desarrollara *no por el esfuerzo de individualidades, sino por el trabajo de todos los artistas*. De aquí el que los rasgos de escuela pictórica nacional se acentúen fuertemente por encima de los rasgos individuales de cada maestro y que haya más originalidad en la escuela que en Metzú frente a Terborg, en Van der Meer frente a Steen, o en los Ruysdael ante Hobbema. Sólo Rembrandt está aparte, porque es el más grande de todos los artistas germanos.

Veamos cómo es el realismo español. Si fuera posible contentarnos con una definición rápida, diría que en todo es antitético al holandés.

El español ha hecho retratos graves, austeros, sencillos de porte y complejos de representaciones psicológicas de grandes señores, damas y bufones. No ha retratado la tierra porque jamás la ha tenido amor. Tierra dura; para sacar de ella el alimento hay que regarla con sudor, ya que las nubes no la riegan. Tierra que el español no ha

conquistado de una vez para siempre como el holandés; tierra que cada año, menos, cada estación, obliga a la lucha; tierra de fiereza y de clima que hiela y quema lo que el hombre planta. El labrador mira al cielo con más frecuencia temiendo una catástrofe que dando gracias por una lluvia benéfica, unas nieblas que impidan las heladas o un sol tibio, constante y de fecundación. Vive misérrimo y ha de dar mucho al señor que tiene por ocupación vil el trabajar, al Rey para sus guerras y a la Iglesia para la salvación del alma.

Variado es el suelo ibérico, pero el que ha modelado el alma o lo más del alma nacional, no ha sido la rica huerta valenciana y tampoco los viñedos dilatados, sino las llanuras inmensas y secas, los montes calvos, las gargantas abruptas y las sierras pinas y descarnadas. La mirada no contempla tranquila un paisaje de contornos variados, suaves y finamente matizados. La mirada contempla un rincón angosto de monte, como

una cárcel o una llanura dilatada uniforme y de horizonte lejano, en la que el alma se anega en la angustia de una inmensidad que no puede abarcar. Hay siempre en el hombre un deseo de liberación, o de la cárcel estrecha o de un espacio sin fin, y el terror cósmico se apodera de él en la hondonada, profunda como un pozo, o en la llanura sin contornos precisos, sin imágenes concretas. Nuestros hombres no han sido sabeos como los pobladores de las llanuras mesopotámicas; pero el misticismo reina en sus almas. Es fácil que se apodere de ellos la creencia de que esta tierra es un tránsito de sufrimientos y expiaciones y anhelan la muerte para liberarse de ella y gozar de la otra vida. Es fácil que de nuestros hombres se apodere el deseo de salir de estas tierras para ir a otras. ¿A qué? No lo saben de fijo y no les importa; a lo que sea, a la ventura llena de esfuerzos, de penalidades, ruda, siempre ruda como la tierra natal, con algún pequeño oasis de vagancia y de hartura, como en la tierra

natal al borde del regajo crece un poco de verdor que reanima, cobija contra el fuego del sol y convida al descanso.

IDIOSINCRASIA ESPAÑOLA

Muchos siglos de guerrear y el vivir en un país poco fecundo han hecho del español un hombre medianamente práctico y de relativa capacidad para todo trabajo consciente, metódico y sostenido.

Sus contratiempos y dificultades confía verlos solucionados, bien apareciendo en la escena de su vida la persona providencial salvadora, o actuando el azar benéfico que desvíe la marcha de los acontecimientos adversos. Y así, espera más de la Divina Providencia y del Estado que de sus propios esfuerzos, y en los graves conflictos de la vida nacional también espera y confía en lo ignorado.

No diré que a los españoles nos encante la im-

provisación en todo, pero no la aborrecemos. Cuando el español está—según frase popular—con el agua al cuello, en plazo último, sin tiempo material para el desarrollo de un asunto o empresa, hace un esfuerzo titánico de inteligencia y voluntad para salir en bien de su cometido, y como los milagros son privativos de los santos, la empresa no sale bien, no queda resuelta y con más o menos ingenio se escamotea la solución; esto, con un poco de teatralidad, llega hasta constituir un triunfo. Y en vez de hacer luego examen de conciencia y apenarnos por la farsa realizada y las malas consecuencias que de ella se derivarán en plazo breve o largo, nos sentimos orgullosos de nuestro ingenio y habilidad que sólo afecta al engaño de los demás, aunque resulte un secreto a voces. Este defecto crece cuando sale de un reducido ambiente social y actúa en la vida pública, constituyendo una nota típica de los hechos y empresas políticas.

La misma vida aventurera que tanto hemos ex-

plotado porque a ella nos condujeron causas que no supimos solucionar positiva y benéficamente, y el tener poco que perder porque nos faltaron las riquezas (y cuando nos venían de América éramos pródigos con ellas por falta de costumbre en poseerlas y gastarlas bien) ha determinado en nosotros un desarrollo del sentido individualista tan hipertrofiado que en toda empresa en que pueda actuar la fuerza individual hemos hecho maravillas y heroicidades, pero en toda empresa que sólo con fuerzas colectivas y sostenidas pueda ser posible una solución satisfactoria, hemos fracasado o los beneficios han sido muy escasos. Independencia y orgullo de nosotros mismos; creer que nos bastamos en todo lo de la vida y desconfianza en la ayuda y aun en el valer de quienes nos puedan ayudar. El español, si se le deja suelto o se le domina sin que él lo note, es manso como un cordero; si se da cuenta de cualquier dominación que sobre él se ejerza, se revuelve como una fiera indomable; de Numan-

cia y Sagunto a Gerona y Zaragoza lo hemos patentizado muchas veces, y con frecuencia nuestros heroísmos han sido producto de una satisfacción del orgullo y la dignidad individual o nacional y no medio necesario para llegar a la solución de una gran empresa positiva para nosotros o para nuestra patria. El español es servicial, cariñoso, amigo de la cordialidad, expansivo y hasta humilde si se le da trato de igualdad; es ferozmente orgulloso y altivo hasta la máxima soberbia si nota que es considerado como un inferior o con menosprecio, y la ofensa recibida casi siempre la olvida en la tumba. Si España hubiera sido durante siglos una nación consciente, metódica y tenaz para el trabajo, hubiéramos dominado al mundo; cuando las circunstancias históricas nos lo permitieron hicimos el ensayo; para que éste resultara bien olvidamos, con demasiada frecuencia, que el dominio es algo más que una satisfacción del amor propio y la terquedad en imponer nuestras creencias.

Ese individualismo exagerado y ese orgullo de nosotros mismos unido a la falta de hábitos ancestrales para meditar en frío sobre la naturaleza de los hombres y de los hechos, creó en nosotros sentimiento de intolerancia suicida; muy suicida en nuestra Historia. Tanto lo ha sido y en forma tan obtusa, que, después de siglos, todo hecho producto de nuestra intolerancia seguimos viéndolo como racional y bueno, cerrando los ojos ante sus consecuencias funestas para la vida patria y también para la privada. Antes morir que reconocer un yerro y enmendarlo.

Hemos sido heroicos; la fantasía en nosotros es pobre; pero el romanticismo se desborda siempre en nuestros sentimientos. Y resulta que un romanticismo sin fantasía choca con un realismo trivial y vulgar y se anula. En el contraste salta lo cómico. Pero también ese tono heroico y ese fuego romántico dan al realismo un carácter elevado o, por lo menos, enérgico, y con frecuencia heroicidad romántica y realismo se entrecruzan y

no sabemos si el hecho heroico es ridículo o si el hecho realista, y a veces trivial, esconde un alma sublime. Y así vamos de un polo a otro, muchas veces desconcertando todo propósito de análisis y conocimiento de la naturaleza del hecho; y también van nuestros sentimientos exaltados hacia un entusiasmo elevado y candente o hacia la depresión que acaba en fracaso ridículo.

Se habla de la alegría del pueblo español y se afirma también que no la poseemos. En cierto modo y límite las dos opiniones son ciertas, pero se han visto de un modo parcial y no completas y correlativas para apreciar una cualidad específica española. El español del Mediterráneo y del Sur es más bullicioso que alegre; su alegría se exalta, no es tranquila y de goces sostenidos y pasa de ella a la iracundia y al choque violento. Es fácil poder predecir que una máxima alegría colectiva acabará en tragedia por cualquier futesa que exalte los nervios y eche fuera y a borbotones el orgullo y el amor propio ferozmente ciegos.

El español del Norte y de la meseta castellana es menos propenso a la alegría, más concentrado en sí mismo, menos expansivo, pero cuando se divierte hállase, como los demás españoles, al borde de la tragedia.

Esas alegrías trágicas, el orgullo que no tolera una ofensa y que si se nos infiere no la olvidamos—aquí no cabe desahogar el enojo o castigar con pugilato al que comete una falta, y después de unos puñetazos estrecharse las manos los combatientes y que reine el olvido y la paz; cuando nuestra gente del pueblo ve esto en películas americanas se entusiasma y aplaude, menos al final, porque en el fondo de su conciencia se confiesa que él no perdonaría y olvidaría tan fácilmente; las personas de clase media o elevada han aprendido a callar en un espectáculo público, pero opinan y sienten igual que los otros—; ese orgullo intolerante, el fanatismo, también intolerante, con que sostenemos y queremos imponer nuestras opiniones—sean religiosas, políticas, sociales o del

orden que fueren—; nuestra heroicidad romántica individualista, que no retrocede ante la muerte; nuestras exaltaciones violentas, las formas sociales rudas con que manifestamos nuestros sentimientos, y la tierra ceñuda, hosca o triste, llena de la melancolía de los horizontes monótonos y sin fin, han creado una España trágica. La alegría exaltada y bulliciosa, los trajes garbosos y de colorines, el campo frondoso y ubérrimo y las flores de fuego como los geranios y claveles, han creado otra España: la de pandereta, guitarra y castañuelas. Los españoles sensatos se revuelven e indignan contra esas dos visiones extranjeras de España; las gentes cultas creen que su vida no converge en la España trágica y menos en la de pandereta, y no se dan cuenta de que la cultura que poseemos, hoy por hoy, es sólo como ceniza que cubre el fuego de la tragedia o el fuego deslumbrador, brillante y momentáneo, como un fuego de artificio, o como el ruido alocado de las castañuelas, los brillos de los trajes chillones y los



ademanes rápidos de una danza o la mímica de una conversación exaltada y proferida a gritos, y todo en un ambiente de luz radiante, que ciega y quema.

TRADUCCIÓN DE LOS CARACTERES
NACIONALES EN ESTILO DE ARTE

Veamos cómo los caracteres nacionales se traducen en estilo de arte nacional. Para ello, ya que he tomado como tipo de diferenciación el realismo del arte holandés, directa o indirectamente a él me referiré. Si en algunos aspectos del carácter moral nos parecemos a los italianos, en otros las diferencias son enormes, y nuestro arte está tan lejos del italiano en muchos aspectos, como de él lo está el germano en otros. Sólo podemos establecer relaciones con el Mediodía italiano, y, por lo mismo, la pintura española y la napolitana, cuando llegaron a su plena floración, tuvieron gran parentesco, y Ribera parece suyo, con ser muy

nuestro, y pudo vivir con ellos sin perder su estilo español.

Hemos sentido escaso amor por la Naturaleza; hasta el siglo XIX nuestros artistas no han cultivado la pintura de paisaje. Los dos cuadritos pintados por Velázquez en la Villa Médicis durante su estancia en Roma deben ser considerados como estudios del natural; el fondo del cuadro *Las Lanzas* es un magnífico escenario, pero sólo escenario. Los paisajes de Mazo, muy excelentes, no van a la entraña de ese género, y sigue el paisaje sin ser cultivado por otros artistas. Modernamente se pinta entre nosotros, pero es por influjo general de estilo de nuestra época.

Tampoco ha sentido el español amor por la casa, por su vivienda. En la obra de Velázquez hay representados muy pocos interiores; en su juventud pintó los cuadros de muchachos, *La vieja friendo huevos* y *Cristo en casa de Marte*; en sus últimos años, la fábrica de Tapices (*Las Hilanderas*) y un aposento del Palacio Real

(*Las Meninas*). Todos esos interiores son de poca amplitud para tener una representación artística que imponga su personalidad en el cuadro; aparecen en él porque lo pide el asunto. Los retratos pintados por Velázquez, o no tienen fondo — muy general en la pintura española —, o éste queda reducido a un pequeño trozo de paisaje, y si el personaje está retratado en un interior, éste se halla representado por un sillón, un ángulo de mesa o algún cortinaje de amplios pliegues. Los demás pintores construyen igual sus cuadros de retrato, y así resulta difícil poder reconstruir cómo fueron los interiores españoles y sus muebles documentándonos en las obras de la pintura nacional.

Nuestro arte es plenamente antropocéntrico y siempre muy austero y sencillo. Esa sencillez de los escenarios, esa falta de ostentación de riquezas materiales y aun de imágenes artísticas, es nota siempre culminante en nuestro arte. En la indumentaria ocurre lo propio: o se representa ne-

gra o hasta excesivamente grave para la paleta de un pintor; por lo mismo contrasta tanto el cuadro de Goya *La familia de Carlos IV*, sus tapicerías y *La maja vestida*, con el resto de la producción pictórica española. Si en Murillo se llega a los acordes cálidos y muy sostenidos, es como entonación general, no como riqueza de sensualidad cromática, conseguida poniendo en escena, y con exaltaciones, muchas imágenes de colores brillantes y calidades suntuosas. En las damas de Velázquez es raro ver un traje rico. Esa sencillez y severidad culmina en casi todas nuestras obras pictóricas y tiene un ejemplo maravilloso en el retrato del Papa Inocencio Doria, con su rostro rosado, vestido de rojo, sentado en un sillón rojo y cubriendo el fondo un cortinaje rojo; ¡qué gran entusiasmo produce siempre ese retrato a los españoles que lo contemplan en Roma, hasta el extremo de hacerles olvidar toda la pintura que han visto en la capital de Italia!

La vida española apenas si está representada

en nuestra pintura. Fué preciso que llegara Goya y con su gran sentimiento de lo popular llevase a sus tapicerías, a sus cuadros y a sus dibujos y grabados escenas de la vida nacional, más de las clases humildes que de las elevadas. Después, el romanticismo del siglo XIX creó una pequeña corriente de costumbrismo—tuvo escaso valor artístico—hasta llegar a los tiempos actuales en que se integran a nuestro arte nacional la plena representación de la vida como la de todo aspecto de la naturaleza; pero esto es sólo por influencia de estilo temporal; España sigue el camino de las demás nacionalidades artísticas, con lo que esos caracteres no son típicamente nacionales.

En los tiempos pasados nuestra pintura cultivó mucho el retrato, pocas veces el colectivo y aun el familiar; el caso del cuadro *Las Meninas* es muy poco frecuente. Cuando Goya pintó la familia de Carlos IV, compuso su obra como la multiplicación de retratos individuales sobre un mismo lienzo, y el retrato de la familia de los

duques de Osuna queda también como un caso de excepción.

No hemos sentido amor por el desnudo; se han pintado y esculpido desnudeces cuando el asunto lo ha impuesto. Pero, ha repugnado al artista español y a su público la fealdad de un cuerpo, queriendo siempre la belleza y corrección de sus proporciones, aunque vaya cubierto de andrajos. Los Cristos de Grünewald, las Evas de los maestros germanos y aun los cuerpos rechonchos y desgarrados de un Rembrandt no se encuentran en el arte español... hasta Goya. Aparte de la calidad pictórica del Cristo de Velázquez, su gran triunfo en el público español se debe a que su cuerpo está construído con la belleza de forma y de proporciones de un desnudo griego... y con un rostro románticamente cubierto por larga cabellera. Ribera fué el artista que se complació en pintar ancianos flacos y de piel curtida, buscando los modelos en la clase humilde, y esa pobreza ruda fué trasladada enérgicamente al lienzo; sin em-

bargo, siempre hay en esos personajes un porte digno, cierta grandiosidad, y otros, como el *San Sebastián, mártir*, del Museo de Valencia, poseen la belleza noble, serena, casi rayando en las cimas de lo sublime, a que han llegado las imágenes más excelsas de la pintura. Pero junto a esos caracteres van los realismos más crudos, sin retroceder en las representaciones horribles del martirio de los santos.

Pocas obras de nuestra pintura pueden ser más vulgares que *Los Borrachos, Marte, Cristo atado a la columna*, y aun los personajes de la *Coronación de la Virgen*, pintados por Velázquez. Creo que es difícil representar de un modo más prosaico el pasaje evangélico de Cristo en casa de Marta, como lo hizo el pintor sevillano, y, sin embargo, no conozco hecho portentoso del arte mayor que el realizado por Velázquez al pintar el retrato del *Bobo de Coria*, infundiendo en aquel rostro de idiota y en la horrenda oquedad de sus ojos y de su boca una mueca que quiere ser una

sonrisa de bondad y una mirada que quiere ser cariñosa. ¡Qué gran amor y conmiseración puso Velázquez en la imagen de esa pobre criatura! Holanda no produjo nada parecido; sólo el genio universal de Rembrandt, sólo el gran corazón de aquel hombre bueno, viviendo misérrimamente en el Canal de las Rosas, de Amsterdam, pudo llegar al fondo del alma de las criaturas humildes y llenarlas de amor profundo. Confieso sinceramente que, después de aquel rostro pintado por Velázquez, sólo he visto tan honda bondad y amor al prójimo, puro e intenso, en algunos grabados y cuadros de Rembrandt.

Unidos a esos sentimientos sublimes revelados por Velázquez y junto a la ternura de los niños de Murillo, aparecen vulgaridades como las pintadas por este mismo artista en cuadros como el de la vieja que despioja a un chico o ridículas impertinencias como el prelado que cerca del Papa Libero contempla al patricio romano y a su esposa, que relatan la aparición de la Virgen

que tuvieron en sueños. El cuadro de Murillo *Santa Isabel curando a los leprosos* es una de las obras más representativas de la estética pictórica española; exaltación religiosa, grandiosidad del hecho y detalles de un realismo repugnante, todo pintado de un modo insuperable.

Lo patético, la fuerte excitación de los nervios y lo macabro aparecen junto a las mayores y más ingenuas ternuras; los cuadros de Valdés Leal en el Hospital de la Caridad, de Sevilla, el poema sublime de la guerra grabado por Goya (aquellas estampas "Curarlos, que aún podrán servir"... "Curarlos, y a otra"...) o la truculenta pintura que representa a *Saturno devorando a su hijo*, se han pintado en la misma España de los niños murillescos, de las vírgenes sencillas en el apacible hogar burgués, de la escena íntima y sencilla de Felipe IV y la Reina contemplando a la infantita, mientras Velázquez pinta el retrato de los soberanos en un modesto aposento del real alcázar, y las mismas manos que pintaron

El prendimiento de Cristo (catedral de Toledo) con personajes vulgares y rudos, pintaron también *La última comunión de San José de Calasanz*, una de las representaciones más hondas de ternura y de bondad; en el rostro cadavérico del santo anciano va expresado todo el amor místico y todo el amor a los niños de aquel hombre grande y sencillo.

Retratos de personajes graves y orgullosos junto a cuadros de gentes plebeyas; mendigos que parecen grandes señores disfrazados y magnates vulgares y prosaicos como un mendigo. Siempre contrastes morales violentos.

Los españoles no hemos sido creadores fecundos de temas y soluciones decorativas. Lo mejor (y siempre con originalidad de primer orden) es el arte decorativo, que se produjo gracias al contacto del arte mahometano con el cristiano (nuestro admirable estilo mudéjar). A más de los caracteres que he señalado al hablar de la pintura y que, en cierto modo, y con las modalidades im-

puestas por el cambio de arte, son aplicables a la escultura y a la decoración, hay en ésta falta de fantasía, que es sustituida por persistentes influencias orientales, y estilizaciones abstractas propias de todo arte popular por su hermandad con el arte de los pueblos primitivos y de los pueblos retrasados; temas sencillos que se repiten con variados matices, coloraciones brillantes, agotando los acordes cromáticos más enérgicos y contrastes más violentos (bordados de la región salmantina, abulense y segoviana), junto a otros finísimamente matizados siempre en gamas de tonos suaves o negros con unidades macizas y rudas; composiciones muy habilidosas junto a otras sencillas e infantiles aparecen en el arte popular, y en el suntuario persisten las influencias e imitaciones extranjeras que a la par de las obras arquitectónicas españolas, pocas veces llegan a incorporarse al temperamento nacional y pronto son sustituidas por otras nuevas. En las composiciones de cuadros y grupos escultóricos

es fácil hallar la confusión de figuras (y hasta parece que unas atropellan a las otras) (1), producto de una falta de estudio bien meditado y sostenido en organizar la distribución de imágenes. Actualmente, la mayoría de nuestros artistas, sobre todo los pintores, desdeñan la composición, la consideran como un proceso mixtificador de las visiones del natural, como un grave peligro de amaneramiento, y en el fondo de ese hecho y de esas creencias lo que hay es indisciplina artística y falta de fantasía. Quedan pocos dibujos de antiguos pintores, escultores y decoradores españoles; no creo que después de utilizarlos fuesen rotos por los mismos artistas, o que la ignorancia e incuria de las gentes los hayan hecho desaparecer; más creo en la falta de afición de los artistas hacia los estudios previos de sus obras definitivas, pues hoy día así sucede,

(1) En este sentido, arte alguno, en su forma más barroca, ha producido obras como los monumentos del Sr. Querol y de sus imitadores.

y las más de las veces, cuando el artista se ve obligado a ejecutar un boceto, éste queda reducido a un trabajo mínimo y confuso, dejando el camino expedito para improvisar en el cuadro o en el grupo escultórico.

Esa indisciplina artística, ese fiar a la improvisación, esa confianza en el modelo vivo y en las propias fuerzas del artista, el oponerse violentamente a programas o indicaciones del que encarga una obra de arte (pues esto se tiene como atentatorio a la libre inspiración del artista), ha hecho de la escuela española una de las mayores antítesis de la holandesa del siglo XVII, de la flamenca del XV y de la italiana del Renacimiento, y hay en la nuestra más exaltación de las individualidades artísticas que de los caracteres nacionales de la Escuela; el caso de Velázquez, todo rectilíneo, siempre consecuente en un principio pictórico iniciado por él, desarrollado lenta y metódicamente por sus propios esfuerzos, es un caso de tan plena individualidad como los saltos

bruscos de Goya y sus múltiples facetas de estilo, a veces opuestas y contradictorias. Quizá lo que más tomó, Greco de nuestro temperamento nacional fué su individualismo; procuró hacerse inconfundible y nadie logró ir tan lejos como él en ese propósito.

NUESTRA RUDEZA ARTÍSTICA

La rudeza de nuestro suelo y de nuestro carácter, que tan fuertemente aparece representada en el arte, tiene otra modalidad a más de las ya apuntadas. Nuestra pintura, del Greco a Sorolla, llegó a una sabiduría técnica no superada por otras escuelas. Problema alguno de técnica existe en el arte holandés del siglo XVII, incluyendo a Rembrandt, que no se dé en el Greco, Velázquez, Murillo y Goya; ningún problema hay en la técnica de los románticos del siglo XIX que en grado superlativo no se halle en Rosales; no fué más allá (y quizá no llegó tan lejos) pintor impre-

sionista alguno como Sorolla. Cuando se trató de construir un desnudo vigoroso de hombre, bien analizada su estructura plástica, de las manos de Ribera salieron maravillas; pero nada supera a lo que en este aspecto del arte hizo el Greco con el San Juan Bautista, de Toledo (en la iglesia del convento de Santo Domingo), pues no le supera en anotación plástica detenida, concienzuda, segura y perfecta el mismo Donatello en el San Juan de la catedral de Siena. Nada se ha hecho más avanzado en técnica impresionista de interior, con sus problemas de ambiente y de luz modificando la forma, como el pequeño cuadro de Goya *El Hospital de pestíferos*; la escuela veneciana en el siglo XVI y la holandesa en el XVII no fueron más allá en desdoblamientos cromáticos, ricos de matices, de tonalidades cálidas y de transparencias en las sombras, hecho todo esto con una dicción pictórica tan sobria y aparentemente fácil como lo realizó Goya en su cuadro *La familia de Carlos IV*; escuela y pintor algu-

no dieron a las imágenes pictóricas de las cosas una interpretación más justa y sólida de sus calidades materiales como Greco (parte baja del *Entierro del Conde de Orgaz*) y Velázquez (retrato del Papa Doria, del Conde de Benavente y de la Infanta Margarita, estos dos últimos en el Museo del Prado).

Y, sin embargo, nuestra pintura, como la escultura y las artes industriales, fueron rudas y toscas en su técnica. Nada de refinamientos en ésta; esa rudeza y tosquedad de lo externo obedecía, lógicamente, a los estados sentimentales estéticos del artista.

En España hemos tenido algunos casos de refinamiento pictórico: Goya, en bastantes de sus tapicerías; Fortuny, en la mayoría de sus obras y, sobre todo, en *La Vicaría*, y, por último Hermenegildo Anglada, en muchos de sus lienzos. Goya abandonó pronto ese camino y nada se ha hecho en pintura alguna más rudo que lo producido por ese artista en sus últimos años. El pre-

ciosismo técnico de Fortuny tuvo su punto de apoyo en el holandés y en el de Goya (cartones para tapicería), y el de Anglada es un producto refinado, quintaesencia de la espiritualidad contemporánea (antes de la guerra), un tanto desequilibrada, que da cromatismos maravillosos, nacidos de la visión nocturna plenamente iluminada por la electricidad, con sugerencias orientales de telas antiguas, lacas y cerámicas, y una estilización de la forma atormentadamente barroca. La influencia del preciosismo de Fortuny sólo sirvió para hacer un fortuñismo amanerado y casi siempre insincero y cursi; pasada la época de su producción, en España es hasta despreciado por muchos. El preciosismo de Anglada no ha influído en nuestra pintura presente, a pesar de su gran modernidad, y son más los que cierran los ojos ante él y niegan su maravillosa calidad y su españolismo que aquellos que lo admiran y lo tienen por nacional.

Sorolla, que en bastantes conceptos fué muy

rudo como artista, después de Fortuny, y en otra modalidad, logró una paleta limpia, de tonos brillantes, bellos y luminosos, un verdadero encanto para la mirada y el sentimiento. Algunos artistas siguieron al maestro valenciano en lo superficial (apariencias de luz y de cromatismo); fué un sorollismo sin consecuencia alguna en la marcha de nuestra pintura; otros (muy pocos) llegaron al fondo de las bellas cualidades de la visión y técnica del maestro valenciano y le siguen (Mongrell en primera fila). Pero al lado de Sorolla trabajaba (sigue produciendo y sea para muchos años) un pintor sólido, figura de primer orden, enamorado de la capa parda y de la estameña y enemigo del sol; es el Sr. Zuloaga. Su arte es como la protesta contra todo refinamiento de concepción, de sentimiento, de visión y de técnica; pero, dejando muy atrás al señor Zuloaga en esos aspectos (nunca en su validez de pintor), se ha llegado a lo más basto, negro, burdo y maloliente de una covacha del Rastro y a

los asuntos más espeluznantes que puedan salir de un pincel.

En la primera época de la vida artística de Goya están sus tapicerías; al final, las pinturas de su casa, a orillas del Manzanares. Como contraste, a la rudeza violenta de los románticos apareció Fortuny, flor brillante y exquisita que murió casi en capullo... La pintura negra, pintura de sombras densas sobre las que se destacan las figuras como personajes de una pesadilla nocturna; pintura brutal, sin retroceder ante las mayores fealdades, salió de un artista inculto que pintaba en un taller que más parecía cárcel: Caravaggio. Ribera procede de él, y dejó muy atrás al pintor italiano; el caravaggismo halló en el suelo español un terreno abonado para su cultivo. Muchos españoles desearían que Caravaggio hubiese nacido en nuestra patria, si nosotros no fuésemos mucho más caravaggistas que él.

Se habla del realismo (o naturalismo) español, y con ello no se fija el carácter de nuestro arte,

pues también se habla del realismo holandés. Esos conceptos estéticos, muy generales, no son nada representativos de un estilo nacional, como tampoco lo son de un estilo de época o individual; valen en relación a las cualidades de estilo que van unidas a ellos. En el orden técnico puede decirse lo mismo. La pintura española se ha venido desarrollando con un dibujo sólido, concienzudo, amplio de líneas y de masas y rico de matices en la forma; recuérdense los retratos del Papa Inocencio Doria y de D. Diego del Corral, y la cabeza del ermitaño San Pablo, pintadas por Velázquez; al citar este gran maestro, el lector no tome el ejemplo dado como un valor individual sino en el sentido de ser el más representativo de la escuela española. Pues bien; el arte renacentista de la Toscana tuvo como elemento culminante la representación de la forma, y uno de los elementos más firmes y poderosos de la pintura holandesa en su época más representativa, en el siglo XVII, fué el dibujo impecable de

sus maestros. Tampoco ese elemento define el nacionalismo, pues con el dibujo pueden representarse aspectos de estilo muy diferentes unos de otros.

La definición de los caracteres de un estilo nacional hay que buscarla en su entraña, y sólo el conocimiento de su complejidad dará una idea de él.

LOS VALORES SOCIALES DEL NACIONALISMO ARTÍSTICO

El arte tiene un valor social como creación y también como contemplación, es decir, actuando la obra de arte sobre el público.

Toda obra de arte se produce para el público o para un grupo de hombres; no importa ahora el más o el menos en el número de éstos, y tampoco la calidad del grupo, sino el hecho de que el artista sabe, y procura no ignorarlo un solo momento, que trabaja para una colectividad.

Pero junto a ese valor social existe otro: el individual, con una potencialidad de primer orden. Se habla del arte objetivo como del subjetivo, pero se está en un terreno sólido y a la vez amplio cuando se considera la *producción artística* en su cualidad subjetiva. No hay función humana más subjetiva que el arte; después de él, la religión y la filosofía. Pero es porque arte, religión y filosofía son las tres representaciones más espirituales de la vida humana.

Ahora bien; en la producción artística actúa un elemento que se tiene por colectivo, de modo que se define bien en una serie de caracteres en toda obra de arte y que se dan en ella como condiciones esenciales de la misma, y así, cuando hablamos del arte de tal o cual época y del arte nacional, estamos sobre una realidad tan sólida como si habláramos del arte de Velázquez o del arte de Murillo.

De aquí el que la vida artística esté formada por un tejido de actividades individuales y co-

lectivas o suma de las primeras y precisamente de la actuación de ellas y aun de sus luchas nacen el nacionalismo artístico como la tradición en arte, y estos problemas hallan su puesto más legítimo en el concepto de la naturaleza y desarrollo de todo estilo. Y si no se puede hablar plenamente del arte de Velázquez o del arte de Rubens si no se va más allá de la individualidad de cada uno de ellos, situándolos en su época, tampoco los definiremos bien fuera de su nacionalidad. Pero el concepto de ésta quedará incompleto y dado a error si a él no se une la acción individual, y nada definiremos en concreto sobre los caracteres temporales del arte y sobre la tradición si a ellos no unimos íntimamente los individuales. Sin fuerzas individuales no habría tradición, pues ésta se convertiría en un estancamiento; sin tradición no tienen valor la nacionalidad y la época; sin estas últimas no hay coordinación en las individualidades artísticas, y su falta sería para el arte lo que

la falta de cuerpos sería para que la mirada pudiera definir bien los caracteres de la luz.

Queda por aclarar si todo contenido es siempre un producto individual, bien en el caso de unidad por unidad (los artistas) o como repetición de individualidades (éstos y los hombres que constituyen el público de una época y nación).

Se pueden distinguir las características de época y de nacionalidad como elementos concretos e independientes de las individualidades creadoras de arte y del modo cómo éstas pueden realizar esos elementos (1). Pero esa distinción será buena como concepto, pero no como realidad práctica. Se ve el fin de todo acto individual, pero se olvidan éstos y quedan sustituidos por una acción colectiva o por una repetición de actos individuales.

(1) En cierto modo, a esto tiende la Historia del Arte sin nombres. Cuando éstos se citan, es sólo para distinguir unas obras de arte de otras de las que sirven como ejemplo o, mejor dicho, como materia para entresacar de ellas esos caracteres.

Dejo el problema de la existencia de una realidad colectiva con verdadero valor psicológico o la falta de ésta y sólo la repetición de individualidades. Al menos, hoy por hoy, creo que para plantear los problemas sociales en el nacionalismo artístico, no hace falta llegar a una solución de ese problema.

El punto de partida entiendo que debe ser el artista. Este, ¿obra con plena conciencia y propósito nacionalista cuando trabaja? No, salvo casos en que bien puede decirse que están al margen de la verdadera producción artística. El artista no se preocupa en afirmar su nacionalidad y sí los valores de su persona individual, y trabaja para producir obras originales. Originalismo de la obra e individualidad del artista son, en el fondo, una sola cualidad.

Cuando el artista se apoya sobre caracteres nacionales para sus producciones, es con el fin de explotar un sentimentalismo patriótico exaltado o fácilmente exaltable, vinculado en un gran nú-

mero de hombres, o porque no tenga confianza en sus fuerzas creadoras de arte y busca una individualidad relativa: la nacional.

El artista desea ser hombre de su tiempo para no confundirse con el pasado y con ello afirmar una individualidad mayor que en el caso que antecede. Hay gradaciones en ese anhelo de conquistar todo artista su individualidad; se va al nacionalismo, ser español, por ejemplo (una personalidad, es decir, una resta del conjunto de todos los artistas), a ser hombre de su tiempo (una resta mayor aún), hasta llegar a ser sólo el artista Fulano (esta es la última resta posible). Aquí conviene decir que la originalidad de las obras de arte vale para el artista, en cuanto afirma su individualidad; o, dicho en otros términos, su diferenciación de los demás artistas. Y si desea que en lo futuro sigan diferenciándose sus obras de las que vayan produciéndose, es para buscar la inmortalidad de su individualismo.

Así resulta que el trabajo de producción artís-

tica, en su calidad mejor y en su mayor número, se realiza independientemente de todo propósito nacionalista, y éste sólo se halla en aquellos estadios de la actividad cultural, que sirven precisamente para poner de manifiesto los conceptos de que antes hablé y también para exaltar los sentimientos estéticos nacionalistas; y esto sería más preciso diciendo que el arte actúa, entonces, para exaltar los sentimientos patrióticos. El artista, sin embargo, no puede sustraerse a la acción del medio espiritual en que vive y de los elementos tradicionales que perduran en ese medio, y así, quiera o no, siempre será hijo de su tiempo y de su nación. El problema directo en las creaciones artísticas está en afirmar la individualidad del artista; lo temporal y lo nacional se dan en él y forman parte del contenido de sus obras en proporción directa a la potencia de su individualidad. Ningún pintor es más español que Greco, Velázquez, Murillo o Goya, y otro alguno de los nues-

tros tiene una individualidad más poderosa que éstos.

Salta aquí una cuestión que solo apunto. Cuanto más amplio es el medio o público al cual se dirige el artista, más se aminora su personalidad y más se desvalora su arte. Este hecho no está en pugna con el máximo nacionalismo de un artista, en su máxima personalidad individual y óptimo valer de sus obras, toda vez que el artista superior jamás se dirige a grandes públicos, incluyendo el nacional. Si alguna vez esto se ha pregonado y aun se ha hecho al crear obras de arte, ha sido, no para dar a éstas un mayor valor, sino para afianzar un éxito feliz más amplio, de más volumen social. El artista siempre crea pensando en un público. Cuanto más reducido sea éste, más influye sobre el artista en exigencias de superior calidad, y también encaminándole a situaciones de vanguardia y radicales, pues en las actividades artísticas los grandes públicos son

conservadores (y aun quietistas) y las minorías son reformadoras.

La nacionalidad se halla integrada por medios parciales (masas de público), y precisamente son las más reducidas las que siempre actúan como directoras y las que dan contenidos más elevados y perdurables a toda nación.

El desarrollo de los factores generales establece principios y formas de vida iguales entre todos los hombres. Unos asimilan lo producido por otros. Se crea un tipo que tiende a la uniformidad y en la que cada individuo pierde condiciones y fuerzas propias, que son elementos de creación nacional.

Se establece una lucha entre la tendencia generalizadora — influencias recíprocas, imitaciones, acción común de elementos geográficos, históricos, políticos, religiosos, etc., etc.—, y la tendencia individualista; la primera crea grandes masas que pierden iniciativas en el obrar y posibilidad de renovación y progreso; la segunda puede dis-

gregar y dispersar la acción si ésta no se incorpora a la masa homogénea, si no actúa sobre ella.

Cuando ésta adquiere gran poder, las individualidades no aparecen o sucumben prematuramente por falta de independencia; esto es, ahogadas por la masa homogénea. Entonces se produce un quietismo que acaba disolviendo las energías nacionales, hallando éstas su fin no en causas externas sino internas.

La existencia de individualidades en una nación, con independencia suficiente para su pleno desarrollo, evita que se disuelva aquélla en una vida homogénea. La posibilidad nacional de que aparezcan esas individualidades y se desenvuelvan con independencia, asegurará la potencialidad de vida de la nación a través de la Historia, afirmando plenamente su existencia en cuantos cambios puedan producirse; tal fué el caso de Grecia y de Persia.

El hecho se funda en el principio de que la potencialidad creadora sólo radica en el individuo.

La masa y cuanto la origine y forme son instrumentos y medios para la actividad individual. Y así se plantea en el nacionalismo no sólo el problema de los factores sociales, actuando en un mismo tiempo, sino actuando a través de la Historia: la *Tradición*.

III

LA TRADICION

LA NACIÓN COMO
OBRA HISTÓRICA

La nación no sólo es una resultante de elementos étnicos, condiciones geográficas, identidad de lengua, etc., sino de *hechos*; no es un producto cristalizado, sino vivo; es *obra histórica*.

La nación es un ser colectivo, no sólo por la pluralidad de las individualidades que la forman, sino por lo que éstas crean y transmiten. Y esa transmisión es el lazo más fuerte que nacionalmente une a los hombres.

Lo tradicional se ve de un modo falso. "La

Historia manda, obliga"; esto se dice, y entonces se desvían sus energías; la Historia une.

Se cree que el pasado es una carga que hay que sacudir para que la nación pueda moverse, andar y progresar; entonces se considera el pasado como un peso muerto y no como un factor de vida. Se cree que la tradición, como lo castizo, son cristalizaciones de la vida nacional; se piensa que antes se trabajó para llegar a esas cristalizaciones, es decir, para conseguir la nación; cuando ésta se tuvo, el deber de la comunidad y de cada individuo fué *conservar* la nación. ¿Cómo? No alterando los productos del pasado y repitiendo sus formas. En este caso, la tradición es un peso muerto que gravita sobre las gentes jóvenes estorbando la libertad de sus movimientos.

LA HERENCIA NACIONAL

La tradición es una herencia, y así ha podido decirse que cuanto más superior es la cultura

de un pueblo, más aumenta el caudal hereditario: lo que se trasmite.

Si la tradición se considera como fuente de riquezas que se heredan, las generaciones nuevas tendrán una base de vida propia, tanto mayor cuanto más grande sea la herencia nacional. Esta obrará como *exigencia* impuesta a las generaciones nuevas y como *instrumento* para su actividad.

Si la tradición se considera como forma cristalizada de la vida nacional del pasado, entonces el peso de la tradición será mayor cuanto más grande sea ese caudal hereditario. ¿Qué es lo que fija el criterio para considerar la tradición como fuente de riqueza o como cristalizaciones de la vida pretérita nacional? La mayor o menor robustez, que posean las generaciones herederas del pasado.

En esa herencia es preciso discernir lo que es fuente de riqueza de aquello otro que sólo consume riqueza; lo positivo y lo negativo. Y en esto

radica el gran problema que habrían de acometer los tradicionalistas si pudiesen situarse en un plano ascendente de la vida nacional y no quedar inmobilizados, como la mujer de Lot, mirando hacia atrás, al pasado.

No se debe confiar en la vitalidad del cuerpo nacional para que expulse lo negativo que hay en toda herencia suya. El cuerpo nacional es inconsciente de su naturaleza y de sus actos, y sólo las individualidades directoras son las que pueden discernir lo positivo de lo negativo y depurar, de la vida de la nación, todo aquello que consume energías, y, por lo tanto, no sea capaz de producir otras nuevas.

Pero para llegar a esas depuraciones es preciso que se eliminen todos aquellos productos que, obtenidos dentro de la vida nacional, son netamente individuales, y, por lo mismo, *no transmisibles*; pues si fuese posible la transmisión de éstos, aunque únicamente se limitase a un solo individuo, esos productos tendrían un valor co-

lectivo. Es fácil sufrir un error de visualidad tomando los productos individuales como de naturaleza colectiva; y si esto aparece con gran relieve en el campo del arte—los imitadores de Miguel Angel en el siglo XVI, por ejemplo—, existe en todos los sectores de la vida nacional.

También se sufre un error grave de visualidad al tomar como material hereditario aquello que, siendo colectivo, es un producto temporal y que desaparece con el tiempo. Fué una discusión deliciosamente ridícula la de aquellos señores que en unos Congresos de Arquitectura hablaban de la vuelta al pasado como punto de partida para crear un arte nacional. ¡Como si la voluntad de unos señores, en un momento dado, fuera energía creadora para tan gran empresa! ¡Desconocían el resultado de aquel decreto de 1671, en que se expresaba la voluntad de Luis XIV para que se creara un nuevo estilo arquitectónico francés! ¡Y en qué época del arte español había que buscar el punto de partida para la arquitectura nue-

va? ¿En el plateresco, en el barroco? (¡ Hay gentes que creen que el plateresco es un estilo!) La ridícula discusión pudo desarrollarse en el sentido de escoger el estilo *más nacional* entre los producidos o aquel que se adaptara mejor a la vida moderna. Como se había tomado en serio, durante muchos siglos, que el arte del Renacimiento nació gracias a la virtud fecundante de las formas clásicas del Imperio romano, podía creerse que, repitiendo el cultivo de formas arquitectónicas nuestras del pasado, conseguiríamos un nuevo estilo nacional. Las formas del pasado sólo se pueden manejar como una vestimenta; no tienen otro valor. Cuando no se es un Brunelleschi, León Bautista Alberti, Julián de Sangallo o Bramante, se ven esas formas adaptadas a la vida nueva, como el traje materno pasado de moda, arregladito para cubrir el cuerpo juvenil de la hija.

LA ORIGINALIDAD

Frente a la tradición se plantea el problema de lo original, y también el de todo posible perfeccionamiento.

Lo original es lo que tiene un origen, pero *no es el origen mismo* cristalizado, sino desenvolviéndose, transformándose; es decir, adquiriendo nuevas formas a la par que cambia el fondo, que desarrolla todas las posibilidades de vida, todo su contenido. Cuando el fondo cesa en su desenvolvimiento, todo cambio de forma es como una máscara puesta a un cadáver para disimular la muerte en su rostro; entonces cesa lo original.

Así, éste no es lo nuevo por ser nuevo, por el decidido propósito de mudar la forma, y aún menos si se va a la fabricación de conceptos nuevos. Todo lo que sea original por un esfuerzo *exterior*, queda reducido a simple *novedad*, que no puede ser confundida con la originalidad, que nace de lo interno y va hacia fuera.

Tampoco debe ser confundida con el propósito de conquistar una personalidad de fuerte diferenciación individual, pues entonces nace la extravagancia. Esta se contagia y se hace fácilmente colectiva, como sucede en el tiempo presente, que anhela ser original y cada artista afianzar hasta el último extremo su individualismo, y por no llevar la originalidad en el fondo la busca en lo externo, en el pasado, en el arte de los pueblos primitivos o en las formas puramente tectónicas, como principio de estilo nuevo.

Si la vida nacional sigue, no importa que las formas perduren, esto es, que no sean nuevas; es más, los ejemplos del pasado—y esta es nuestra experiencia—muestran que el cambio se produce en el concepto de la vida antes que en las formas representativas de esos nuevos conceptos, lo que prueba que las *formas* son mucho más elásticas de lo que creen los innovadores, pero no tanto como pretenden los falsos tradicionalistas.

El problema del perfeccionamiento es franca-

mente tradicional. Únicamente se puede llegar a lo perfecto mediante la suma de energías individuales y colectivas, no sólo en un tiempo dado, sino a través del tiempo; es decir, en éste es cuando se opera la más completa perfección. Recuérdese cómo de la estatua ecuestre de Marco Aurelio se pasa a la de Donatello, en Padua, Gattamelata, de ésta a la de Verochio en Venecia, Coleone, para llegar a la de Leonardo de Vinci en Milán, Sforza. A más de este ejemplo, tan claro y terminante en obras individuales, sígase en los templos dóricos griegos desde los primitivos hasta llegar al Partenón, fin de la serie dórica, ya que en él se contiene la disolución del dórico en el jónico. En los dos ejemplos citados, se pone bien de manifiesto cómo lo perfecto va siempre acompañado de lo original; en las estatuas ecuestres, la individualidad del artista aparece constantemente a la par de la transmisión hereditaria que cada vez se perfecciona; en los templos griegos, originalidad y tradición van tan unidos que

no es posible separarlos. Los elementos constitutivos del templo dórico aparecen en los edificios más antiguos y constituyen su origen; es decir, el punto de partida de lo original. La originalidad es posible, porque se transmite como fuente de riqueza artística y cada generación la acrecienta y perfecciona, hasta llegar a los dos maravillosos ejemplos del templo de Afaia, en Egina, y de Zeus, en Olimpia. En las postrimerías del siglo v (a. C.) cambia el concepto helénico, y en el Partenón se llega al límite de la herencia dórica y del perfeccionamiento de ella, manteniendo la originalidad en un cambio de las formas primitivas, *originarias* y dando cabida a formas de solución jónica como paso a otra etapa del estilo helénico.

IV

EL ESTILO

EL NACIONALISMO EN AR-
TE SUPONE LA EXISTEN-
CIA DE ESTILO NACIONAL

Hablar de nacionalismo en arte, es tanto como suponer la existencia de estilo nacional.

El concepto de *estilo* es uno de los que han sufrido mayores modificaciones en el tiempo presente. Así, al enunciar la existencia del estilo nacional nos hallamos frente a un concepto complejo que no podremos ver claro, medir su amplitud y conocer su contenido y naturaleza, si previamente no se define lo que es estilo.

No puede aceptarse más que provisionalmente un concepto de estilo artístico parcial, es decir, estilo literario o estilo de las artes plásticas. Estilo en su esencia es uno; pero es preciso conocer cada una de sus facetas o particularidades para llegar a esa esencia; después es cuando podremos dar los toques últimos al concepto parcial de estilo. Ahora me propongo ocuparme sólo del estilo en las artes plásticas.

FORMACIÓN DEL CON-
CEPTO DE ESTILO EN
LAS ARTES PLÁSTICAS

En el análisis de lo que éste es debemos tomar como punto de partida la existencia de dos factores externos sobre los que se basa la forma artística, y son la naturaleza y los medios materiales empleados para representar sus imágenes, y un factor interno, que es la voluntad creadora de arte y que radica en el artista, en la

colectividad de hombres contemporáneos suyos o en una comunidad más amplia: la nación.

Las artes plásticas manejan necesariamente imágenes tomadas del natural. Esas imágenes sólo pueden ser artísticas cuando salen de las manos del hombre; un árbol será obra de arte si está pintado o dibujado; si no, sólo será un producto de la Naturaleza. Existen, pues, dos factores de la obra de arte colocados siempre frente a frente: la Naturaleza y el artista. Valiéndome de un símil, diré que la obra de arte estará más cerca de la Naturaleza que del artista, o viceversa, pero siempre esos dos factores se hallarán en acción recíproca; el producto de esta reciprocidad es el estilo, y no precisamente la obra de arte, pues ésta tiene un contenido más complejo.

Estilo es el carácter que posee toda obra de arte, originado éste por la interpretación que se ha hecho de la naturaleza y de la vida humana. Esa interpretación nace de los sentimientos esté-

ticos que poseen una nación, una época y todo artista. Se produce una fuerza que actúa como voluntad creadora de arte. Esa fuerza no sólo varía en cuanto a contenido, sino en cuanto a intensidad; y así como un artista se diferencia de otro por el carácter personal que imprime a sus creaciones, también se diferencia por la cantidad de carácter. Lo propio ocurre en la fuerza creadora de arte de una nación y de una época.

**ORIGEN Y VIDA
DE TODO ESTILO**

Así, podemos hallar una explicación satisfactoria al carácter—como cualidad y como cantidad—que tienen las obras producto de un artista de una época y de una nacionalidad. También podemos explicarnos por qué unas naciones han tenido una potencia creadora de estilo superior a otras—en la Edad Media, Alemania, Fran-

cia, España y Grecia—, y también nos podemos explicar por qué un pueblo ha podido crear una modalidad de estilo, pero no el estilo completo—pueblos orientales creadores de la forma primitiva del estilo cristiano, Alemania de la románica, Francia de la gótica y Grecia de la bizantina—; cómo otros pueblos han seguido un rumbo diferente impuesto por esa fuerza creadora, y así, España no tuvo en la Edad Media personalidad creadora de estilo en las orientaciones bizantina, románica y gótica, y sí en la mahometana. También se explica la posibilidad productora de estilo de una nación sin ser creadora de él, al modo cómo los artistas segundones son fuerzas repetidoras, pero no creadoras; tal ocurrió en el primer caso con el arte medieval cristiano en Inglaterra, en España y en Italia. También se explica la identidad de estilo que varias naciones tienen a la vez en épocas diferentes (bizantino, románico, gótico y barroco) y la identidad de rasgos característicos o elementos de estilo en

toda nación a través de sus épocas históricas. Por último, conforme a las orientaciones indicadas podemos hallar una explicación satisfactoria del hecho frecuente de que en todas las naciones no se dan los mismos desarrollos para todas las artes; así, por ejemplo, en España la literatura llega a la cumbre de la producción artística, luego viene la pintura y en plano posterior la escultura, y, a pesar de haber tenido al gran Vitoria, no creo que España pueda ser considerada como una nacionalidad musical.

Quizá sería conveniente exponer, con cierta amplitud, lo que ahora apunto sobre el estilo, pero este desarrollo de los temas enunciados constituiría un libro extenso y que necesariamente habría de estar profusamente ilustrado.

LOS ELEMENTOS MATERIALES
DEL ARTE CREAN NATURALEZA
ARTÍSTICA; PERO NO ESTILO

No son los elementos materiales de la obra de arte (materia en que se realiza, procedimiento que se emplea y fin a que se destina) los que originan estilo. Esos elementos *toman* estilo. Una verja de hierro forjado (materia, técnica y fin de utilidad) no se creó con los mismos caracteres de estilo en los siglos XII, XIII, XIV y XV. Cuando el cambio de sentimientos estéticos originó un cambio en la fuerza creadora de arte, la verja de hierro fué fundida y decorada con repujados, y así, siendo uno mismo el material y fin de utilidad del producto artístico, empleóse una técnica diferente. También se sustituye el uso de una materia por otra al modificarse el estilo, y en Grecia se pasó de la piedra calcárea al mármol, y en el siglo XVIII se usó la porcelana como pas-

ta cerámica más apta que la mayólica para representar mejor las formas de estilo del rococó.

Sucede con esto que así como en la pintura, por ejemplo, unas veces es más apropiado el empleo del procedimiento al fresco que al óleo, o el grabado más que la misma pintura, así en la representación concreta de las características de estilo, unas técnicas y unos materiales son más propios que otros. Pero todas las técnicas y todos los materiales se impregnan de los mismos caracteres de estilo en un pueblo o en una época, y así la pintura, la escultura y el grabado alemanes siempre son alemanes; y la taza de porcelana, el grupo escultórico, la pieza de orfebrería, la reja de hierro, el mueble y la pintura del siglo XVIII tienen las mismas características del estilo llamado rococó.

Cuando en una vidriera, por ejemplo, se disminuyen su diafanidad y la exaltación cromática y aumenta el valor del dibujo de las figuras y lo complejo de la composición, no pierde estilo; por

el contrario, lo gana. Entonces lo que sucede es que se *desnaturaliza*; esto es, pierde en su condición de vidriera para imitar al cuadro. Pero esas imitaciones van impuestas por los cambios que sufre el estilo; y así como antes puse el ejemplo de la verja de hierro, ahora puede citarse el de la vidriera de los siglos XIV al XIX; en esa marcha histórica fué ganando modalidades de estilo, pero desnaturalizándose. No se olvide lo que antes dije: cada modalidad de estilo se infiltra en todas las obras de arte que se producen, pero hay tipos o materias y técnicas que son más apropiadas que otras para la representación de una modalidad de estilo, y a partir del siglo XVI la vidriera (y también el tapiz) progresivamente fueron menos aptos para las representaciones de estilo que la pintura del cuadro. Esto, en última instancia, viene a probar que los materiales, procedimientos de trabajo y fines a que se destina la obra de arte no son elementos generadores de estilo.

LA VOLUNTAD DE CREAR Y EL
PODER, FUERZA DE EJECUCIÓN

Frente a la *voluntad* creadora de arte antes se suponía que existía el *poder* creador de arte (1). Este último concepto es fácil de ser entendido, pero de un modo equívoco; cae por completo en los dominios de una ideología vulgar. En todo caso

(1) Sobre estos conceptos véanse las obras siguientes de Alvis Riegl:

DIE SPATROMISCHE KUNST INDUSTRIE NACHE DEN FUNDEN IN OSTERREICH UNGARN.—Viena, 1901-1923.

Stilfragen.—1893; nueva edición de 1923.

Die entstehung der Barock Kunst in Rom.—1923 (2.^a edición).

También deben consultarse las siguientes obras, por contener la doctrina opuesta:

Der Stil, por GOTTFRIED SEMPER, 1860 y 1863.

Asthetik der Kunstgewerbes, por JAKOB VON FALKE. 1883.

También es muy útil la lectura de la siguiente obra de AUGUSTO SCHMARSOW, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*.—1923, especialmente en su primer capítulo.

concreto se cree en el poder, pero no que la voluntad esté por encima de él. Una explicación detenida de esa materia me llevaría muy lejos. Ahora basta con decir que la voluntad es la fuerza directriz que crea. El poder entra como fuerza secundaria al servicio de la primera, es fuerza de *ejecución* y no de *creación*. Un ejemplo vulgarísimo quizá me evite el escribir muchas líneas para explicar con claridad esos principios. El lector, por ejemplo, quiere pasar una temporada en el monte y no en una playa, y va al monte (voluntad). ¿Irá a la Sierra del Guadarrama? ¿Irá a los Alpes? ¿Qué medio de locomoción empleará? ¿Se hospedará en un hotel suntuoso o humilde? Todo esto es cuestión de poder. Este radica en unos individuos más que en otros, con preferencia en unas naciones a otras, y también se perfecciona con el tiempo. Y tanto es esto último, que hay épocas y pueblos en los que el *poder* es superior al *querer*, y entonces se producen obras de arte de una gran perfección técnica y

sumamente pobres en sus creaciones; sirva de ejemplo el arte textil de los pueblos orientales (especialmente sus alfombras), y en este sentido es muy elocuente el ejemplo de los llamados virtuosos en arte (muchos, especie de alfombras orientales, por lo que se refiere a la actividad creadora).

Para descubrir las características de un estilo nacional es preciso tomar en cuenta, por lo menos, lo que va expuesto. De las obras producidas en una nación se deben eliminar las que han sido realizadas por artistas extranjeros y tienen estilo extranjero (nunca serán yanquis los retratos pintados por Sorolla en los Estados Unidos de Norteamérica). En las obras creadas por españoles se deben separar los caracteres que son puramente individuales y aquellos otros que son producto temporal de estilo. Lo que reste será estilo nacional, esto es, arte nacional.



NO SE PUEDE CREAR UN ARTE
NACIONAL, REPITIENDO MODALI-
DADES TEMPORALES DE ESTILO

Estamos aún muy lejos de poseer una regular cantidad de trabajos sobre arte español realizados conforme a orientaciones ideológicas de ese tipo. Así concíbese que se haya dicho por personas eminentes que podemos *reanudar* nuestra arquitectura nacional copiando o imitando el barroco. Tendremos una arquitectura nacional si poseemos la voluntad creadora de estilo de que antes hablé, si no, no. Esa voluntad no existirá si pretendemos basar nuestros trabajos en las creaciones de otra época. En ese caso no sería nuestra voluntad la que pondríamos en juego, sino la de nuestros antepasados del siglo XVII, si esto fuese posible. Recuérdese a este propósito lo dicho antes al hablar de la tradición: ésta no se crea con repeticiones e imitaciones.

También se dice que un estilo engendra otro estilo; ¡como si una característica pudiera engendrar otra característica! Si en las obras de arte de los primeros tiempos del Cristianismo se emplearon *formas* helenísticas fué por no haber habido tiempo para crear otras nuevas; pero tuvieron las usadas entonces un *contenido* que cada vez iba diferenciándose más. Así, la representación de Orfeo amansando a las fieras con los sonidos de su lira es una *forma helenística*; su *contenido es cristiano*; Jesús, con sus palabras, orienta a los hombres por la senda redentora.

Un conocimiento medianamente profundo de lo que es la naturaleza y evolución del estilo hará ver que es imposible crear uno nuevo—temporal, individual o nacional—, mézclense los ingredientes de estilos pasados que se quiera. El estilo se crea por encima de toda acción intelectual... o de capricho. Tan ridículo y vano es el propósito de crear un estilo temporalmente nuevo como nacional. Ese tipo de creaciones son caldo cerebral in-

fecundo que a lo sumo produce un pobre Humúnculo.

El conocimiento de la naturaleza y fases evolutivas de todo estilo es sólo un problema de cultura; no sirve para crear estilo. Como tal cultura, tendrá una acción de *exigencia* para los artistas; exigencia que podrá elevar el nivel de la vida artística nacional en proporcionalidad a lo perfecto de esa cultura. ¿Qué medio hay para realizarla? La crítica, toda vez que ésta es una función fundamentalmente explicativa para el público del contenido, génesis y caracteres de toda obra de arte.

V

LA CRITICA DE ARTE

LAS TRES ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

En la vida artística hay tres tipos de actividades: una, encaminada a la producción de las obras de arte; otra, contemplativa y en la que se origina el goce o la fruición estética; y, por último, una tercera, que nace de la anterior y es razonadora, desarrollando los juicios estéticos.

Esas tres actividades se dan siempre y no separadamente; forman una actividad compleja. Artista alguno deja de razonar sobre el conteni-

do y desarrollo de sus trabajos, y, frente a las obras de arte ajenas, se origina en él la actividad contemplativa, y con ella el goce estético.

En todo hombre normalmente constituido existe el instinto artístico. Crea obras de arte el hombre de culturas superiores cuando arregla y dispone su casa y su indumento, más allá de lo útil, buscando un goce estético en su trabajo y en los elementos que escoge para tal finalidad; como el hombre de las culturas primitivas o del pueblo, crea arte con iguales fines.

Pero esas actividades crean o hallan órganos propios; en orden a la producción están los artistas, y en cuanto al goce estético está el público. Y la actividad razonadora, ¿tiene también un órgano específico? He aquí la finalidad, en parte, de este trabajo: contestar a esta pregunta. El proceso, para su desarrollo, debe basarse en la naturaleza de la obra de arte, en la psicología del artista y especialmente en la formación y estructura del goce estético. Esas materias son muy vas-

tas, y los límites reducidos de este capítulo obligan a ocuparme de las primeras, sólo en aquellos aspectos más inmediatamente relacionados con el tema del presente trabajo; de la última he de hacer una exposición breve y parcial, y aun en forma esquemática, sólo de los contenidos suyos que sean precisos para el desarrollo de este ensayo.

Según la ideología que se tenga de la naturaleza de la obra de arte, de la creación artística y de su historia, se orientará un sistema de *Ciencia del Arte*, así, según las ideas que se tengan sobre estas materias y el goce estético, se orientará la *Crítica*. Todas las variaciones en su *orientación*, hasta ahora, han dependido, principalmente, del concepto que se ha tenido sobre la naturaleza de la obra de arte, y en orden muy secundario sobre la creación artística; muy poco sobre la estructura y funcionamiento del goce estético.

La ideología sobre la actividad creadora se ha venido basando en la creencia del *poder*, es decir, de lo que el artista podía o no podía hacer. Con-

forme a este criterio y al concepto que se ha tenido de la naturaleza del Arte, la crítica trabajaba en una labor inmediata de avaloraciones, seleccionando lo bueno de lo malo y de lo mediano; luego daba normas para la producción artística. Y desde el principio al fin obraba dogmáticamente. Como el ejercicio de la crítica sólo en contadas ocasiones individuales de superior mentalidad se conexionaba con la estética, los conceptos fundamentales sobre la naturaleza del Arte y la psicología de la actividad artística creadora no sabían mostrarse, pues se poseían de un modo confuso y pobre, y resultaba tan cómodo como infecundo, para el escritor de arte, permanecer en un plano de vaga y mística ideología estética, no buscando los orígenes de estas materias. Un estudio sobre la naturaleza y fines de la Crítica de Arte debe partir, o del goce estético, esto es, de un estado positivo de contemplación de las obras de arte, o bien de la existencia de la Crítica, como un

hecho real, y ver su modo de originarse, y a medida que vayamos llegando a sus raíces podremos comprender su naturaleza y fines.

GÉNESIS DE LOS JUICIOS ESTÉTICOS

Es creencia vulgar la que supone que la Crítica de Arte es un producto moderno y nacido en el campo del periodismo. Una mediana cultura sobre la materia hace saber que desde la antigüedad griega hasta hoy poseemos un caudal muy grande de literatura crítica del Arte. Un análisis de la actividad artística no *productora*, entre nosotros y entre los mismos artistas, nos descubre inmediatamente que, además del goce estético, razonamos sobre la génesis, condiciones, cualidades o valores de la obra de arte contemplada.

En ese proceso vemos cómo los juicios estéticos nacen en la fruición estética y se desarrollan cambiando su cualidad originaria de juicios in-

mediatos por actividad reflexiva. Esto nos descubre un campo directo de acción de la crítica (*sus fines primeros*) sobre el goce estético, y, por lo tanto, va inmediatamente al público. En ese proceso vemos también que el goce estético se produce al contemplar una obra de arte, con lo que tendremos dos materias de estudio: una de naturaleza psicológica, el público en su contemplación, y otra objetiva, la obra de arte.

Para explicarnos esta actividad estética de índole psicológica, tendremos que recurrir a la naturaleza de la obra de arte; pero ésta no podremos comprenderla, es decir, no podremos penetrar en ella si no conocemos su técnica. Para llegar al contenido de una obra de arte hemos de pasar a través de sus formas, y cuanto más vayamos profundizando en nuestro estudio más imperiosamente se nos irá presentando el problema de la creación artística, que tendremos que ir solucionando paso a paso de nuestra investigación, y en ella iremos descubriendo que a la fuerza in-

dividual creadora del artista se unen fuerzas colectivas que se dan en el público, dentro del cual vive el artista (y dígase lo que se quiera sobre su independencia, éste trabaja para un grupo de hombres), y se dan también elementos materiales que determinan direcciones fijas en la actividad artística creadora.

La acción directa de la crítica sobre el público llega indirectamente hasta el artista, ya que éste trabaja también según lo que el público le pide, y cuando el artista posee un gran temperamento, las mismas exigencias del público son un poderoso acicate para que su actividad, siempre en posición de vanguardia, avance más en la marcha del arte de su tiempo. Tal es el caso de Tiziano.

Así, la Crítica de Arte influye indirectamente sobre el artista y, por lo tanto, las direcciones normativas de la crítica varían profundamente en contenido y modalidad cuando el crítico se percata de ese hecho; lo normativo para el público es diferente a lo normativo para el artista; ese

principio he podido yo verlo plenamente demostrado en mis lecciones de la Cátedra dirigidas a los noveles artistas, y en mis Conferencias y escritos dirigidos al público (I).

(I) En la práctica de la Crítica del arte contemporáneo ese principio se olvida con mucha frecuencia. Casi siempre quienes escriben crítica de arte se preocupan de la opinión que formará el artista de cuanto se diga de él y de sus obras. A veces el que escribe decide dirigirse al público para conseguir su aplauso. Estas dos orientaciones, en el fondo, son iguales y ambas constituyen una adulteración de la actividad crítica. El crítico que sacrifica sus ideas y sentimientos al aplauso del público, es un adulator suyo y no un crítico. Cuando se habla de que el público es el juez supremo en materia de arte, o se le adula o se ignora en absoluto lo que es la crítica y la formación de grupos diferentes y aun antagónicos en el público; hay muchos públicos contemporáneos del artista y del crítico y serán incontables los que se sucedan en el tiempo.

Para la mayoría de los artistas—las excepciones son poco numerosas y aun siéndolo, a veces los artistas que forman esa minoría, esto es, los más ecuanimes y comprensivos de la naturaleza y fines de la crítica, olvidan lo que ésta es y pierden su ecuanimidad—para la mayoría de los artistas, repito, la crítica es una

EL GOCE ESTÉTICO

Toda contemplación supone el inmergirse el espectador en la obra de arte; abandonar el mundo real para entrar en el mundo de la fantasía creado por el artista; identificarse con la vida que éste ha infundido en su obra y también proyectar en ella vida suya.

censura que puede convertirse en alabanza y ésta en reclamo. Miden la importancia de lo escrito a propósito de su persona y de sus obras, en razón directa de la difusión que tiene entre las gentes el periódico que publica el artículo crítico, y también en razón directa del número y altura encomiástica de los adjetivos escritos (bastan los adjetivos, no hacen falta las ideas, aunque éstas contengan alabanzas); al crítico se le otorga escaso interés. Esta situación de la mayoría de los artistas frente a la Crítica nace de la siguiente creencia: el artista no concibe— y, por lo tanto, no concede—que persona alguna pueda saber profundamente de arte más que él ni tanto como él; admite al aficionado, si opina como el artista; si no, no. Lo que admite contadas veces es que persona alguna que no sea él pueda actuar de definidor del contenido de sus obras y menos de sus valores.

En esa contemplación percibimos inmediatamente el conjunto de la obra de arte, pero no todas sus formas y contenidos, cuya apercepción es gradual y recorre diferentes etapas, necesitando un trabajo reflexivo en el examen de los detalles para poder volver al conjunto en todo momento que quiera el espectador.

La contemplación realizada en esas condiciones (lo que podemos llamar una contemplación positiva frente a la negativa de que hablaré luego), engendra el *goce estético*.

Si recordamos las condiciones de la contemplación, veremos que ésta se dirige al sentimiento y sólo en él tiene campo de existencia; que esa existencia engendra inmediatamente representaciones imaginativas creadas por la obra de arte contemplada y por lo que nosotros proyectamos en ella como vida nuestra, y que la resultante de esa actividad sentimental imaginativa es un juicio estético o juicio de gusto, pues todo placer nacido en nosotros por la contemplación de una

obra de arte es un juicio de valor que hacemos de ella.

El goce estético es, pues, una actividad compleja formada por sentimientos, representaciones y juicios estéticos.

Esos elementos obran siempre simultánea e inmediatamente, pero no con una acción armónica en todos los casos, toda vez que, en determinadas circunstancias o de un modo constante, en el volumen total de esa actividad (el goce estético) puede predominar uno de estos elementos sobre los otros. Este hecho, cuando más se pone de manifiesto, es en el desarrollo del goce estético, pues al recorrer éste diferentes estadios, obra con mayor o menor rapidez, según predomine uno u otro de sus elementos, como ya veremos luego.

El goce estético se produce tanto por la contemplación del contenido de la obra de arte, cuyo contenido es vida ideal, como por la forma de ese contenido; pero éste y aquélla no como dos elementos tangentes, sino como unidad compleja, y,

por lo tanto, inseparable, hasta el punto de que no puede existir la una sin la otra, como tal obra de arte. El contenido de vida ideal necesita hacerse sensible e individualizarse; por lo tanto, ante la contemplación estética no puede ser indiferente la *forma* como se exterioriza la vida de una obra de arte, y tampoco esa *vida ideal* puede ocupar un lugar secundario en la contemplación. Este principio es sumamente fecundo para la materia que nos ocupa.

En la práctica del goce estético no todos los que contemplan una obra artística perciben inmediatamente el contenido de ella o todas sus formas de representación, y aun hay grupos de personas que no perciben ninguno de esos dos elementos; hecho éste, al parecer, paradójico; perciben sólo lo que está al margen del arte.

ELEMENTOS EXTRAESTÉTICOS EN LA OBRA DE ARTE

Tanto en la obra de arte como en su contemplación, aparecen motivos extraestéticos.

Las obras de arte primitivo *producidas* por los hombres de edades remotas, por los pueblos retrasados o por los niños, no se han creado para satisfacer el goce estético; su origen se basó siempre en fines extraestéticos, ya de origen religioso o político, guerrero, etc. La producción artística puede ser considerada como tal y entra en el cauce de un estilo fecundo en desarrollos progresivos cuando el artista tiene conciencia de su actividad como actividad artística.

Asimismo, en los estados humanos primitivos, retrasados en el desarrollo cultural o infantiles, la *contemplación* de una obra de arte se origina por causas ajenas al Arte, y el goce que produce esa contemplación no es de naturaleza estética.

Podrá la obra de arte atraer tan intensamente al que la contempla que parezca que se identifica con ella, que haya una verdadera inmersión en ella; un análisis de ese estado psicológico nos descubrirá pronto que se trata de una fuerza sugestiva originada por elementos extraestéticos contenidos en la obra de arte.

Esos elementos radican casi siempre en el fondo o contenido de la obra de arte, y pocas veces en la forma. De aquí el que vaya la contemplación de las personas incultas en arte hacia el contenido de la obra artística y se produzca en ellas un estado sentimental, a veces intenso, sin representaciones artísticas y con juicios falsos, ya que actúan fuera del Arte.

Otro aspecto de la materia que tratamos es aquella que se refiere a los dos elementos constitutivos de toda obra de arte: su contenido y las representaciones de éste, lo que también se ha designado con los nombres de fondo y de forma artística. Esas *representaciones son realmente el*

origen de la actividad artística, pues ésta no se produce hasta que se individualiza en formas concretas lo que el artista ha vivido en su interior.

Esa individualización produce las artes particulares o diferentes tipos de arte, y que en cada una de aquéllas las formas sensibles juegan un papel distinto. No se puede asignar un valor secundario en la obra literaria a las formas sensibles que individualizan su contenido y, en cambio, elevar éste a un rango superior con relación al contenido de la obra pictórica. Pero debemos tener presente que en ésta, formas, color, luz (y aun ambiente en muchas de ellas), ejercen una sugestión más inmediata e intensa que sus contenidos de vida ideal, y más sugestivas también que las formas sensibles de la obra literaria. En cambio, en ésta, por su cualidad de darse en el tiempo, permite un mayor desarrollo de esa vida ideal y hacer jugar los caracteres psicológicos en desenvolvimientos tan sostenidos como enérgicos y ricos de modalidades o matices, adueñándose

del interés del lector más intensamente que la forma sensible literaria que toma ese contenido de vida.

Esto determina diferencias de dirección en las percepciones artísticas y, por lo tanto, en el goce estético.

Max Dessoir las ha clasificado en tres grupos: sensoriales, formales y de fondo, y conforme a esas direcciones pueden fijarse etapas diversas en el desarrollo del goce estético y grados de pureza del mismo, comenzando por la percepción de los elementos sensoriales, luego los de fondo y, por último, los formales.

Pero frente a esa acción de origen objetivo se halla otra que tiene su base en las cualidades naturales o adquiridas del que contempla una obra de arte. La facultad de contemplar y gozar estéticamente es innata; pero no en todos los individuos se da por igual como *voluntad contemplativa*, como *facilidad de goce estético* y aun de *amplia y profunda penetración en la obra de arte*.

CONTEMPLACIÓN NEGATIVA
DE UNA OBRA DE ARTE

He hablado de la contemplación positiva y ahora he de tratar de la negativa. Recuérdese que definía la naturaleza de la primera diciendo que era una inmersión del espectador en la obra de arte; un abandono del mundo real, para vivir el mundo de la fantasía creado por el artista, y al mismo tiempo infundir en la obra de arte vida suya el que la contempla. Cuando una obra de arte no actúa sobre nosotros en esas condiciones, nos es indiferente o nos repele, produciéndonos disgusto o desplacer, cesa la contemplación. Esta es siempre goce estético aun en los casos en que nos identificamos con el dolor, la angustia o la tristeza de un personaje; aun en los casos también en que odiamos al personaje, o bien éste o las imágenes de la obra de arte son seres de fealdad monstruosa, y precisamente en todos esos ca-

sos deberíamos darnos cuenta de cómo esos hechos y seres obran en nosotros de modo opuesto a los hechos y seres reales de la misma naturaleza; y frente al goce estético que experimentamos en la contemplación de hechos trágicos, como *Los fusilamientos*, de Goya, o la maldad de un Yago, o la fealdad monstruosa del *Bobo de Coria*, pintado por Velázquez, en la realidad sólo sentiríamos espanto, dolor, odio o repugnancia; y entonces comprenderíamos plenamente que el mundo del Arte no es el mundo de la realidad, es otro creado por el artista, aunque emplee componentes que toma de la realidad; como el árbol transforma en su interior los elementos que recoge en las entrañas de la tierra y en el aire (y que son realidades) para formar otra realidad que son los frutos. En ese mundo del Arte sólo será pura nuestra contemplación cuando no podamos confundirla con el mundo real; cuanto más nos acerquemos a éste, más nos alejaremos del otro.

Si en aquellas condiciones de indiferencia o

desplacer seguimos contemplando una obra, será para analizar sus elementos constitutivos y explicarnos esa acción negativa suya; entonces actuaremos sobre la obra artística en las mismas condiciones que sobre una materia no artística.

VALORES DEL PLACER ESTÉTICO

Otro aspecto del placer estético es el que se refiere a sus valores cuantitativos y cualitativos; y al hablar en esos términos nos vamos acercando a los juicios estéticos, acabando de pasar el umbral del goce estético para penetrar en los dominios propios de la crítica.

El *cuánto* depende más del factor psicológico del que contempla una obra de arte, que de ésta misma. En cambio el *cómo* tiene más amplia base de formación en la obra de arte. Así, la *intensidad* del goce estético concreto a una obra de arte dependerá muchas veces de la situación espiritual

del que la contempla. Bien conocido es el caso de las personas que se sienten más intensamente emocionadas ante el retrato del Papa Doria, pintado por Velázquez, que en la contemplación de los frescos de Rafael Santi, pintados en las Stanze del Vaticano; y también ocurre lo contrario con mucha frecuencia. Por ejemplo, en las visitas al Museo del Prado no se experimenta el mismo goce estético al contemplar *La Anunciación*, pintada por Fray Angélico, que cuando se está en presencia del cuadro de Goya *Los Fusilamientos del Dos de Mayo*. Dentro del carácter genérico *gocce estético* aparece siempre otro específico. Y si en el *cuánto* de la intensidad suya hay una escala de fuerza emotiva, grande, dilucidísima, en el *cómo*, en la calidad, hay una escala de matices no menor que la otra.

En esta última, en las de las calidades del goce estético, el factor personal entra con una *actividad electiva*, que unas veces se presenta ampliamente abarcadora y otras tan limitada, tan exclu-

siva, que abre en el inmenso campo del Arte un estrecho surco para que corra por él el goce estético. Esos dos modos, el cualitativo y el cuantitativo, son realmente un poder de *comprensión* de la obra de arte, y como factor personal obedecen a condiciones nativas y a condiciones de educación o de cultura artística.

Y como la intensidad y la calidad del goce estético determinan valores estéticos, el olvidar la índole cualitativa y la cuantitativa del goce estético y su origen, en gran parte subjetivo, determina juicios estéticos falsos que se producen con mucha frecuencia.

La cuestión de una crítica apasionada o imparcial tiene su punto de partida en el olvido o desconocimiento de la naturaleza y origen de los valores cualitativos y cuantitativos del goce estético, al referirnos sólo a valores dados nada más que en la obra de arte. Y con los valores del goce estético hemos llegado al tema del juicio estético, ya que todo valor supone un juicio.

Pero hay un momento más primitivo, podríamos decir, del juicio estético, y es el siguiente: En toda contemplación de una obra de arte pueden producirse tres estados personales diferentes: el goce, la indiferencia o el displacer; esos tres estados posibles de nuestra actividad contemplativa suponen un juicio que intuitivamente hacemos de la obra de arte. Vienen luego, en los casos positivos de la contemplación, los valores cuantitativos y cualitativos del goce estético, como juicios de valor.

El juicio estético siempre es un juicio de gusto y nunca un juicio de conocimiento. Otra cualidad suya es la de ser contemplativo; nace en la contemplación y a ella queda unido, y cuando salimos de ella, cesa toda actividad de índole estética y desaparecen los juicios estéticos. Una tercera cualidad suya es ser inmediato en su origen, y ser también susceptible de desarrollo, convirtiéndose en actividad reflexiva.

¿Cómo se desarrolla ese juicio? A medida que

se hace consciente el goce estético. Pero tiene un punto inicial variable. La acción razonadora llega tanto más tardíamente y se produce con más lentitud cuanto más intenso es el sentimiento estético que nos produce la contemplación de una obra de arte. Si ese sentimiento no aparece, permanecemos indiferentes frente a la obra de arte; si ese sentimiento es de disgusto y de repulsión, cesa nuestro estado contemplativo estético, y entonces, o nos apartamos de la obra de arte, o razonamos respecto a sus cualidades, en un estado de juicio *no estético*, aun cuando trabaje sobre materia de naturaleza estética, según expuse antes.

Todo esto pone de manifiesto que, contra la creencia de muchas personas, el juicio estético no es un juicio de posibilidad positiva o negativa, sino siempre positiva, formando parte del goce estético; y cuando formulamos juicios negativos sobre una obra de arte, un conjunto de ellas o una dirección estética, técnica o artística, esos no

son *juicios de naturaleza estética*, son *juicios de conocimiento* que obran sobre materiales estéticos o simplemente artísticos, como obrarían sobre materias de naturaleza diferente.

En ese proceso de formación y desarrollo del juicio estético actúa no sólo la obra de arte, sino también las condiciones personales del que la contempla. Hay hombres mejor dotados para el juicio estético y otros más aptos para los sentimientos estéticos, o dicho de otro modo, hombres que por condición nativa pueden desenvolver sus juicios estéticos más y mejor que otros, bien dotados éstos para los sentimientos, pero poco para los razonamientos. Esa cualidad es obra también de la educación, y así como ésta favorece el desarrollo del sentimiento estético, también contribuye al desarrollo del juicio estético, y aun pudo haberse dirigido esa educación a obrar más directamente sobre la fruición estética en un aspecto de raciocinio que de sentimiento.

Existe, pues, a más de la posibilidad nativa,

otra susceptible de ser adquirida mediante un trabajo conducente a ese fin. Así, hemos de tomar siempre en cuenta que el público, frente a una obra de arte, no es una actividad igual en calidad y en intensidad, y que las particularidades en los casos concretos de goce, tanto se refieren a condiciones objetivas (la obra de arte) como a la situación personal nativa o de educación del que contempla un trabajo artístico (I).

Podemos desarrollar nuestra sensibilidad estética, nuestra facultad para las representaciones estéticas y para el juicio estético. Esta condición del goce estético es importantísima para el presente trabajo.

Ese desarrollo supone no sólo la posibilidad de que el hombre aumente y purifique sus condiciones para la vida artística, sino también supone que en los casos concretos de la actividad con-

(I) Esto lo olvidan o desconocen quienes afirman que el juez supremo en materia de arte es el público.

templativa no podrá agotar en la primera impresión de una obra de arte todas las posibilidades de goce estético, al contrario, será preciso que desarrolle una actividad más duradera, que a su vez dará lugar a un desarrollo y pureza mayor en la intensidad emotiva, en la más clara y amplia representación de las imágenes y en la profundidad y solidez de los juicios estéticos.

No debe olvidarse que toda obra de arte, como todo producto humano y natural, es un secreto manifiesto, según la frase de Goethe. El secreto de toda obra de arte será diferente para cada hombre que la contemple, y también su descubrimiento será distinto. Hay que ir a él, descubrirle plenamente; este es el propósito o finalidad. ¿Camino que hay que seguir? Su determinación constituye un sistema que podemos llamar de crítica; crítica del Arte presente o del pasado; crítica heurística o de investigación y depuraciones de los elementos sobre que se ha de trabajar; crítica en las investigaciones psicológicas y obje-

tivas del goce estético, de la naturaleza de la obra de arte y de su creación. La actividad que produce esos trabajos es crítica, porque va siempre guiada por los juicios estéticos, pues aun en los casos en que tengamos que operar sobre materiales extraestéticos, éstos sólo podrán ser debidamente manejados por juicios de conocimiento, siempre que los llevemos al campo de los juicios estéticos, toda vez que los elementos extraestéticos nos serán útiles únicamente si se conexionan con los elementos estéticos.

Esa amplia actividad crítica, ¿cómo debemos orientarla? Los trabajos de la estética moderna han descubierto “que las fuerzas creadoras del artista son de la misma naturaleza que las facultades que engendran el goce estético en el contemplador de la obra de arte. El goce estético es una forma de la facultad creadora. Comprender la existencia de una obra de arte no es otra cosa que comprender el proceso mediante el cual el artista ha llegado a producirla, conocer las condi-

ciones internas a que debe su existencia y la ley que las rige". Estas palabras de Teodoro Lipps deben ser ampliadas. Con ellas expuso el tema de la Estética.

Pero cuando el proceso de conocimientos antes expuesto se particulariza y aun individualiza en una obra de arte, el trabajo es crítico y él en sí no constituye una obra de Estética. Es un trabajo que puede quedar reducido a los límites de individualización; puede extenderse en amplias conexiones entrando en el campo de lo histórico, pero no para hacer historia y sí para encadenar la obra analizada a otras obras que ya no se dan en el tiempo presente, pero dentro de los límites del arte particular a que pertenezca la obra objeto del estudio crítico. Éste aun puede ampliarse más relacionándolo con productos de otras artes, y así penetraremos en el campo de la Ciencia del Arte. Y cuando nos elevemos más, buscando leyes generales de la naturaleza de la obra de arte y del goce estético frente a ésta, habremos en-

trado en los dominios superiores en que se construyen los sistemas estéticos.

En el proceso de desarrollo de esa actividad que va de lo concreto a lo general no hay fronteras; sólo existen términos fijados por el propósito del que trabaja en estas materias; y si tal propósito se reduce a una finalidad práctica, esto es, a *explicar una obra de arte para que sus formas y contenidos* sean comprendidos por el público, entonces se realiza un trabajo crítico. Por eso, la crítica se especifica dentro de la Historia y de la Estética, precisamente por su finalidad práctica.

Este órgano de la Crítica ha de ser apto para la máxima fruición estética, para una clara y perfecta representación de las imágenes artísticas y para un razonamiento lógico, conteniendo siempre todas esas funciones una superior cultura artística, histórica, estética y técnica. La totalidad de ese funcionamiento es la *Crítica de Arte*. Po-

demos establecer sus condiciones inmediatas en los siguientes términos:

Poder gozar en la contemplación de una obra de arte.

Saber comprender las formas y contenidos de una obra de arte.

Saber explicar lo que es la obra contemplada, cómo se ha originado y qué conexiones son las suyas.

Precisamente en esta última cualidad acaba de definirse la naturaleza específica de la Crítica, ya que sin esa condición *comunicativa* quedaría sólo como goce estético en su modo superior y además la aparta de todo diletantismo, por elevado que éste sea.

EL LITERATO ANTE

LA OBRA DE ARTE

En el campo de la actividad crítica han aparecido falsos conceptos de su naturaleza. Su origen

se debe a una visión parcialísima e incompleta de sus funciones y de sus fines, y se ha producido el equívoco. Éste, lejos de desaparecer en virtud de una inspección sobre la legitimidad de esos fines, se ha querido justificar, cuando menos, con la contumacia de su acción, y enfrente, en el campo de la actividad artística y también de la simple fruición estética intuitiva, condenando la crítica de arte por ese equívoco en que se la ha colocado.

Se ha dicho y se ha creído que crítica equivale a exposición de defectos y condenación de ellos, como si la obra de arte fuese un hecho criminal y el crítico actuara de juez velando por el cumplimiento de las legalidades artísticas.

También se ha dicho que el crítico es el médico del Arte. Aquí entra un poco de benevolencia con relación al concepto anterior, y en vez del juez aparece el bueno del médico, y en lugar del Código y de la cárcel, el bisturí del cirujano. No nos detengamos más en esa sencilla ideología.

Otra tendencia es la de basar la Crítica en ele-

mentos extraestéticos. Basta citar un nombre para definir esa posición: Taine, cuando escribía sobre las obras de arte no literarias.

Negar el valor de los elementos extraestéticos que *tienen una conexión directa* con las obras de arte es un absurdo. Pero también es absurdo confundir esos elementos extraestéticos con los estéticos, los artísticos y los técnicos.

Tan útil nos sería para un amplio conocimiento del arte del paisaje el estudio de aquellas ramas de las ciencias naturales que nos diesen conocimientos sobre las plantas, las rocas, las aguas y los fenómenos celestes, como nos sería útil para el conocimiento del arte que representa el hombre saber cuáles fueron sus hechos, sus costumbres, sus ideas y sus gustos; pero si se hubiese intentado lo primero (y bastante escribió Ruskin en su libro sobre *Los Pintores Modernos* para defender el arte de Turner) hubiera tenido escasos favores del público que se interesa por el Arte. La descripción de los hechos humanos in-

teresa más que un tratado de Botánica, y si la descripción se hace con arte, creando una obra literaria, interesará tanto o tal vez más que un cuadro o una estatua. Esto sucede con la lectura de los escritos de Taine y de otros literatos sobre las Bellas Artes. Si por añadidura el estilo de esos escritos es paradójico y deliciosamente humorístico y de cuando en cuando contiene un fondo de verdad artística, se tendrá explicado el gran favor que en el público culto gozan, por ejemplo, los escritos de Oscar Wilde sobre el Arte, cuando reducidos a lo puramente estético no quedaría en ellos más que una pequeña cantidad (bien seleccionada) de las ideas de Ruskin y de Guillermo Morris.

El literato se sitúa frente a una obra de arte en un estado espiritual casi idéntico al que adopta frente a la naturaleza y a los hechos humanos. Interroga a la obra de arte como interroga al hombre y a la naturaleza y crea una serie de

vivencias que le conducen a producir una nueva obra de arte.

Recuérdense las descripciones de Taine en su *Viaje a Italia*; son hermanas de las que escribe sobre pinturas o esculturas, y más grande es el parecido cuando esas obras de arte tienen las magnificencias de los frescos narrativos de un Benozzo Gozzoli, o los elevados y conceptuales de Rafael Santi, en el Vaticano; o la pompa suntuosa y sensual de las pinturas venecianas. Circunscribamos más el ejemplo recordando la descripción precisa y bella que hace del retrato del Papa Doria, pintado por Velázquez; es otra obra de arte que pudo haberse originado si el Papa Doria hubiese vivido en la segunda mitad del siglo XIX, hubiera recibido en audiencia a Taine y éste hubiese descrito la figura del Sumo Pontífice. Recuérdese otra descripción bellísima de Taine en el mismo libro; aquella que hace de un cuadro del Museo Brera que representa un monje muerto. En esta última va más allá de una sim-

ple descripción literaria, pues hay párrafos de contenido crítico. A este particular dice todo lo que se puede decir frente a un cuadro de Velázquez; ese cuadro del Museo Brera se tenía como obra de nuestro gran pintor, pero no lo es, y por añadidura es mediocre.

El librito de Hipólito Taine *Filosofía de la Pintura en los Países Bajos*, o de aquel otro relativo a la pintura italiana del Renacimiento, se lee con el deleite de una novela. Acabadas esas lecturas, no se sabe gran cosa de la pintura de esos países; quien las haya hecho se equivocará a cada paso sobre lo que son sus obras, porque en esos escritos de Taine se va a lo extraestético de cuadros y frescos, a lo que está fuera de ellos, no a los elementos que los constituyen. En cambio, léase el libro de Eugenio Fromentin *Los maestros del pasado*, o el de Enrique Wölfflin *El arte clásico*; difícilmente se hallarán mejores trabajos explicativos para llegar a comprender clara

y profundamente la pintura de los Países Bajos o del Renacimiento italiano.

Decía Oscar Wilde que la Crítica sirve para hacer otra obra de arte. Es cierto, para los literatos.

Esa crítica ejerce, como es natural, una acción grandemente sugestiva en el público, y esas sugerencias se toman como iniciación para comprender y gozar estéticamente los valores de una obra de arte. Pretenden ir al fondo de ella dejando a un lado los elementos formales suyos, porque en éstos no radica lo extraestético.

EL DIÁLOGO DEL HOMBRE
CON LA NATURALEZA

La crítica debe basarse también en la naturaleza y creación de la obra de arte. Así se ha hecho; pero, reducida esa base a límites estrechísimos y siendo siempre la misma, sus resultados han sido negativos con sobrada frecuencia.

Se ha partido del supuesto que había de ser contemplada y analizada una obra de arte conforme a un criterio previo, sin pretender situarse en el campo en que estaba colocado el artista creador de ella. Hoy, la posición de la crítica es otra; recuérdese que hace poco decía que las investigaciones de la Estética actual han demostrado la identidad de naturaleza entre las fuerzas creadoras del artista y las facultades que engendran el goce estético en la contemplación de una obra de arte, y no debemos olvidar que la actividad crítica nace de la contemplativa.

Esta materia ahora sólo puede ser expuesta brevemente, reduciéndola a sus líneas generales, y aun sólo en la parte relativa a la posición del hombre frente a la naturaleza y la vida, y frente a toda obra de arte.

Esas dos posiciones han querido hermanarse, y se ha establecido un equívoco funesto para la actividad creadora y mucho más para la contemplativa estética y el desarrollo de la Crítica de

Arte. Si las obras pictóricas, esculturales, y sobre todo las literarias, no tuviesen un volumen de totalidad tan grande como tienen, y el hombre, al pensar en todo trabajo artístico, se hubiese colocado sólo frente a un monumento arquitectónico, una danza o en la audición de una obra musical, ese equívoco es fácil que no hubiese existido.

Pintura, Escultura y Literatura se construyen con formas y hechos tomados de la naturaleza y de la vida humana. El equívoco para el artista descansa en el criterio de que su labor ha de consistir en una copia de aquellas formas y hechos; que ha de luchar con los medios materiales de que dispone, para que esa copia alcance el máximo posible de fidelidad; que la obra de arte ha de tener como contenido esa realidad que él cree que copia, y que la perfección de su trabajo artístico estará en razón directa del mayor contenido de esa realidad externa que copia y de la mayor semejanza entre la obra de arte y lo copiado.

La posición equívoca del público parte de que

sus relaciones constantes con la naturaleza y los hechos humanos han creado en él imágenes con un concepto basado en esas relaciones que en modo alguno son estéticas, y cuando en la obra de arte ve imágenes de formas y de hechos reales, basa su goce estético en recordar esas formas y esos hechos de la realidad. Pide entonces a la obra de arte pictórica, escultural o literaria la suma mayor de concordancias entre las imágenes artísticas que contempla y los recuerdos y conceptos que el espectador tiene de las formas naturales y de los hechos humanos. En el trabajo del artista quiere ver, de nuevo, en pequeño, en resumen o síntesis, el mundo que conoce y *tal como lo conoce*, y avalora la obra de arte por ese parecido y el mérito del artista por su habilidad en realizarle. Muchos que penetran en el Museo del Prado llevan los deseos y sentimientos que necesitan para penetrar en un museo de figuras de cera, aun cuando una cultura superficial les obliga a callarlo. Y así, con ese punto de partida

falso, el desarrollo de los juicios estéticos es cada vez más falso. Y de Leonardo de Vinci a nuestro Sorolla, pasando por Le Brun, David, Delacroix y Ruskin, el equívoco se ha mantenido. Y ¡caso sorprendente!: el equívoco trató de deshacerlo Zola con un concepto sobre el Arte, que tiene la gran novedad de poner al artista en un plano de valor igual al de la naturaleza, lo que no se había hecho desde los filósofos griegos hasta nuestro Sorolla. “La obra de arte es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento.”

El hacer pasar la naturaleza a través de un temperamento es establecer un mundo nuevo que está al otro lado de la naturaleza: es crear unas imágenes no sólo modificadas por un temperamento, sino transformadas por él.

Esa transformación descansa sobre principios que no son *lógicos*, sino *estéticos* (Rickert), y podemos añadir que esa transformación se desarrolla en un proceso diferente al proceso natural.

El concepto de Zola es incompleto. ¿Qué es

lo que constituye ese temperamento transformador de la Naturaleza en obra de arte? No basta con decir *el artista*; hay que conocer la fuerza que pone en actividad ese órgano de la creación artística y al cual llamamos *artista*.

Guyau había dado una fórmula que él mismo no desarrolló (*L'art au point de vue sociologique*): "No hay creencia humana a la que no corresponda una concepción particular de la vida; no existe concepción particular de la vida a la cual no corresponda una forma particular del Arte."

Esa fuerza primaria se convierte en una *voluntad absoluta de arte* que parte del individuo y se extiende por todo el cuerpo social de una época, de un país o de una raza (1).

La voluntad absoluta de arte y los elementos materiales son las dos fuerzas poderosas que siempre han transformado las imágenes reales en

(1) Recuérdese lo expuesto en el capítulo IV.

imágenes artísticas, y junto al mundo de la realidad crean otro mundo.

Se ha dicho que el arte es como un diálogo del hombre con la Naturaleza. Esa concepción también la hallo incompleta, y me atrevo a completarla diciendo que es un diálogo que el hombre comienza con la Naturaleza y luego continúa hablando consigo mismo, y acaba contando a los demás hombres lo que vivió en ese diálogo y en ese monólogo.

Sugestionados por las formas de la Naturaleza se ha hablado demasiado del Arte, basado en la Naturaleza o nacido en ella: ¡de la imitación...! No se ha pensado en la música, en la danza y en la arquitectura.

Pero en la música hay también un diálogo del hombre con la Naturaleza y la Humanidad, que se hace sensible en una estructura de sonidos, con una sucesión rítmica y con un contenido de vida efusiva, lírica y plenamente espiritual. La danza es el movimiento rítmico que cambia una

posición bella del cuerpo humano por otra también bella, sin finalidad práctica alguna, y esos cambios son movimientos naturales rimados. La arquitectura contiene un fondo espiritual nacido de la relación de la inteligencia con las fuerzas naturales, de una lucha entre las dos: "el alma, que aspira hacia arriba y la pesantez, que tira hacia abajo", según la hermosa frase de Simmel.

¡El diálogo...! ¡Siempre ese diálogo íntimo, profundo, efusivo, lleno de amor del hombre con la Naturaleza! Ese diálogo lo ha sostenido el hombre de todos los países y en todos los tiempos, según su posición espiritual, y el desarrollo de ese diálogo ha constituido el estilo en las artes de todos los países y de todos los tiempos.

¿Y el público? El solo no puede dialogar con la Naturaleza más que en un propósito de valoración para convertirla en útil.

Antes dije que el público, al contemplar una obra de arte, comienza a vivir la vida del Arte, y

el origen y desarrollo del goce estético es una progresiva identificación con el proceso generador de la obra de arte.

EL DIÁLOGO DEL HOMBRE
CON LA OBRA DE ARTE

Aquel diálogo primero del artista con la Naturaleza se prosigue luego con el diálogo que el público entabla con la obra de arte. Y así como el diálogo del artista, cuanto más intenso, sostenido y profundo es, más vida adquiere, y la obra de arte, nacida de ese diálogo, más potencia contiene para vivir siglos y extenderse por entre los hombres; así, cuanto más intenso, más sostenido y más profundo es el diálogo del público con la obra de arte, más grande es su goce estético y más se eleva en el mundo espiritual, en el que las alegrías se exaltan, las bellezas materiales se sutilizan, las fealdades se convierten en materia

de regocijo, la maldad se perdona y lo pequeño se agranda.

Comentando Schmarzov las teorías de Alois Riegl, indicaba claramente, en una frase, todo un proceso de conocimiento artístico que es puramente crítico. Decía así: "El proceder de Riegl de preguntar al monumento por la intención artística del tiempo en que fué construído..."

Esa orientación crítica no sólo es histórica; podemos aplicarla al tiempo presente, y bien haríamos en interrogar las obras del arte contemporáneo mejor que se les ha interrogado hasta ahora, para ir dándonos cuenta de cuáles son las intenciones artísticas modernas, realizando esta investigación crítica con la misma serenidad espiritual con que podemos ponernos frente a las obras del pasado.

El hombre ha venido interrogando el arte de tiempos pretéritos con sus propias ideas, y pocas veces ha podido penetrar en el fondo de las obras antiguas. En el siglo XIX se realizó un inmenso

trabajo analítico muy minucioso de todo lo externo, y la heurística produjo resultados fecundos de investigación. Pero esto no basta para comprender las obras del pasado; éstas hablan un lenguaje que nuestros oídos espirituales perciben muy débilmente, y *casi siempre somos nosotros los que hablamos por ellas.*

Poco a poco nos vamos colocando en un plano visual de lo histórico más elevado que aquel en que se situó el hombre culto para ver los hechos artísticos de otros tiempos.

Creyó el historiador crítico del Arte que la visión suya era tan real como completa y que la ordenación de los hechos artísticos no lo hacía él, sino la misma realidad productora del Arte. Vió una línea o cauce y el Arte siguiendo esa directriz, bien progresivamente o estancándose o desviándose de ella. Y esa directriz era el arte clásico. Toda la historia del Arte se conexionó con lo clásico y establecióse una estructura en esta forma: preclásico, sirviéndole de anteceden-

te en sus formaciones; luego, clásico, como manifestaciones de la más pura y perfecta esencia del Arte; más tarde, postclásico, como decadencia, disolviéndose poco a poco en un arte bárbaro, extraño, monstruoso e incorrecto. En las investigaciones históricas así se entró en la formación del conocimiento de los orígenes del arte cristiano, sin que el campo visual de la crítica histórica percibiese más dilatados horizontes; en las postrimerías del siglo XIX comenzó a seguirse otro rumbo, partiendo del arte oriental de la Edad Media para buscar el arte romano, y entonces se pudo llegar a comprender que, en vez de asistir al entierro del arte clásico, la investigación histórico-crítica asistía al nacimiento del arte moderno.

Como antes indiqué, se dió cabida al arte oriental en el siglo pasado. Lo que podemos apellidar con un neologismo, el oriente inmediato, se refirió estrechamente a los tiempos clásicos. El arte del oriente lejano y del extremo oriente se tomó

como un arte que giraba en torno de otra órbita y que era, por lo tanto, un mundo aparte del nuestro, y fué grande el entusiasmo de los occidentales cuando se descubrió la influencia clásica en el arte budista. Fué como un resurgir glorioso de la hazaña más grande y menos clásica, la expedición guerrera de Alejandro el Magno. Creo que en esa hazaña no se ha visto aún todo su simbolismo occidental, y presumo que nos será más fácil ver el simbolismo de la ingerencia clásica en el arte budista. Por de pronto, nos vamos dando cuenta de que la antigua plástica griega no obró como un misionero del verdadero Arte para convertir a los infieles artistas del Oriente en heleenistas, sino que fué el arte oriental el que vino a nutrir poderosamente todo nuestro arte de la Edad Media.

También, poco a poco, nos hemos dado cuenta de que ese plano en que se situaron nuestros antepasados para contemplar el arte de otros tiempos no era tan elevado que les permitiese descu-

brir el inmenso campo de la producción histórica. En nuestro afán de inquirir, de buscar siempre lo desconocido, fuimos alejándonos paso a paso de ese plano, y sus resultados felices nos han ido elevando rápidamente a otra región, desde la cual queremos abarcar todos los hechos descubiertos durante un siglo.

Y con el deseo salido del fondo de nuestro entusiasmo por el arte clásico y por la conquista del arte de la Edad Media que realizamos en el siglo pasado, hemos querido conexionar unos y otros hechos, y poco a poco se ha abandonado el criterio de definir por diferencias, buscando en su lugar la trama sobre la que puede ir tejiéndose un conocimiento del arte de todos los tiempos y de todos los países.

En ese afán del tiempo presente (afán de lo ilimitado), se abandonan los estrechos senderos espirituales del clasicismo para lanzarnos a las nuevas aventuras por terrenos del alma occidental, cuyas dilatadas lejanías no percibimos aún.

Vamos ya descubriendo que aquel cauce del Arte verdadero que creyeron ver nuestros antepasados fué una ilusión espiritual producida por dos fuerzas: una, que es la atracción irresistible que el arte clásico tiene para el hombre de superior cultura cuando llega a la madurez de su vida y ha podido conquistar algunos momentos de equilibrio y serenidad del alma; la otra fuerza es aquella que obra siempre en lo humano como medio para vencer la razón a la naturaleza cósmica, conquistando la sencillez, la claridad, la línea energicamente definida y dominante y el orden en una suma perfecta de simetría: es como el símbolo del primer día del Génesis.

El plan nuevo en que nos vamos colocando para contemplar y conocer el arte del pasado, nos descubre nuevos hechos y también modifica radicalmente las perspectivas en que éstos se hallan colocados y así, la sucesión de los mismos la vemos muy otra que como la percibieron nuestros antepasados, y también la naturaleza y valo-

res de esos hechos se nos aparecen con grandes modificaciones.

¿Son reales nuestras imágenes del pasado? Los hechos artísticos del pasado, ¿los vemos ahora deformados? ¿Son falsas las nuevas perspectivas? He aquí una serie de preguntas que, a mi modo de ver, entrañan toda la cuestión fundamental de nuestras relaciones con el arte antiguo, y estoy plenamente convencido para decir que son la crítica del arte nuevo. Con más exactitud de pensamiento tal vez, puede decirse que hacen posible la unión y aun la identificación esencial de la crítica de lo pretérito con la crítica de lo presente.

Si comparamos los juicios actuales sobre la naturaleza y valores de la escultura griega clásica con aquellos juicios, por ejemplo, de Winkelmann, veremos que han sufrido modificaciones, no sólo externas, sino de esencia. Hoy hemos conseguido ampliar muchísimo el campo de los conocimientos sobre esa zona del arte antiguo;

hemos hecho grandes depuraciones heurísticas y críticas, asentando nuestros entusiasmos en bases más amplias y cimentándolos más profundamente, tanto en la técnica de las artes plásticas como en sus representaciones estéticas.

Pero hemos descubierto también que todos esos conocimientos habían ido formándose guiados por una fuerza emotiva temporal, y podemos creer firmemente que así como nuestros padres y nosotros mismos, en nuestra juventud, sentimos grandes entusiasmos por la Venus de Milo, viendo en esa estatua una obra completa y perfecta como representación más pura del genio griego, así nuestros abuelos vieron lo mismo en las esculturas helenísticas, y bien sabéis cómo el gran Lessing tomó el grupo escultórico de *Lacoonte* como tema para la exposición de sus doctrinas estéticas.

Hoy se rectifican esos juicios, y quedan los entusiasmos por esas obras en una intensidad menos grande, pero más consciente y sólida. La

Venus de Milo es una estatua ejecutada por un escultor helenístico imitando un modelo de Escopas. Es una escultura maravillosa que representa el arte helenístico del Asia Menor y no el arte puro del Atica o de la Jonia, elevadò a las regiones de la perfección y de lo sublime en los siglos V y IV a. J. Es la Afrodita de Agesandro más serena, más espiritualmente sutil y más sencilla y suave de forma que sus hermanas, las diosas de los colosales relieves de la Gigantomachia, en Pérgamo.

En la Afrodita, descubierta en la isla de Milo hace cien años, el alma europea del siglo XIX halló una perfecta concordancia cuando abandonaba el campo violento y pasional del romanticismo o los dominios vulgares del realismo, para explayarse en las esferas serenas, elevadas y plétóricas de belleza del arte clásico. Pero el hombre del siglo XIX, al ascender a esas regiones, no se desprendió por completo de su alma romántica, y en la imagen de la Afrodita de Milo, en su cuerpo

maravillosamente bello, que los siglos transformaron el mármol de su cuerpo en carne de rosa y de ámbar que palpita con la vida de una juventud madura; cuerpo medio velado a la mirada contempladora por unos paños que ligeramente nos hacen presumir cómo pudo ser el resto de la imagen sublime de la diosa; cuerpo mutilado que aumenta el enigma de esa estatua, y rostro, el suyo, sereno y bello, con un mirar interno y soñador, el hombre del siglo XIX romantizó el clasicismo griego, como romantizó el clasicismo del Renacimiento en aquel busto maravilloso de la Gioconda, pintado por Leonardo de Vinci.

El pasado se contempló desde el presente. Hoy se tiene el noble y humilde afán de podernos resituir en corazón e inteligencia a una época histórica, por lejana que esté de nosotros, renunciando, en cuanto nos sea posible, a nuestra propia personalidad de hombres del presente. Y hemos de estar bien seguros que si en la empresa de preguntar a las obras del pasado cuál fué la in-

tención creadora de ellas, después de oír sus palabras podremos percibir en el fondo de nuestra conciencia estética unas nuevas palabras que jamás hubieran nacido en nosotros de seguir nuestro viejo monólogo ante el arte del pasado.

Y he procurado contestar a las dos primeras preguntas que formulé antes: ¿Son más reales nuestras imágenes del pasado? Los hechos artísticos de otros tiempos, ¿los vemos hoy deformados? La tercera pregunta fué ya contestada al principio.

Muchas cuestiones relativas a la Crítica de Arte quedan sin exponer en este trabajo, y sólo muy brevemente he de ocuparme de tres de ellas: de la crítica en su forma normativa, del dogmatismo crítico y de la imparcialidad crítica. Un análisis sobre estas materias encuentra su base en lo que he venido exponiendo.

Todo goce estético ya vimos que entraña un juicio, y éste supone una valoración de la obra de Arte y un principio normativo. La voluntad

absoluta de Arte ha producido en cada época y país una dirección artística, dimanando de ella una serie de normas para la actividad creadora de Arte, con el fin de que esa directriz espiritual tuviera un desarrollo perfecto y amplio. Pero también las condiciones materiales de toda representación artística han determinado siempre normas de trabajo.

El falso dogmatismo nace cuando se quieren basar esas normas y las cualidades y valores de las obras de Arte en principios fijos para toda época y país. También nace el falso dogmatismo, de un estado elemental del goce estético, cuando éste no sale de su condición inmediata.

El tema de la imparcialidad crítica en el arte del presente se ha planteado, como se ha planteado en el campo de los trabajos históricos; en el fondo son lo mismo. Se ha creído que el problema podía resolverse haciendo una crítica objetiva. Pero cuando tal cosa se ha dicho, ha sido por olvido del valor personal en todo trabajo crí-

tico, pues éste no puede ceñirse al examen de una obra de Arte en una labor de juicios de conocimiento y sin tomar en cuenta que esa obra de arte no es un producto natural y sí humano, y que la actividad creadora artística va dirigida a producir un estado sentimental en el público y también en el historiador crítico.

“Con razón dice Alfredo Dove que Ranke pudo evitar la parcialidad en sus estudios históricos, no porque se mantuviese neutral, sino por la universalidad de sus simpatías.” (RICKERTS *Ciencia cultural y Ciencia natural*.) Cuando la posición del crítico, como la del historiador, frente a las obras artísticas, es la de interrogar por la intención artística del tiempo en que fueron hechas, el historiador como el crítico se colocan en una posición de máxima objetividad. Pero también tenemos que tomar en cuenta que tan pronto como la actividad crítica se desplaza de su posición actual para trasladarse a la época o país en que la obra de arte estudiada se produjo, esa objetividad

va aumentando en una acción de universal simpatía, en la que las posibilidades de una crítica parcial quedan reducidas a un valor mínimo.

SITUACIÓN ACTUAL DEL PÚBLICO EN MATERIA DE ARTE

Aumenta el interés de las gentes por conocer el arte antiguo y moderno. Se visitan más los museos hoy día que antes. Se desarrolla el turismo con objetivos artísticos, o éstos se asocian a los de simple placer. Los libros de arte se publican en mayor número, y crece el público que los adquiere y lee.

Pero ¿aumenta la cultura artística entre las gentes? Poco. ¿Es consciente? Poco, también. Se va a todo aquello que está al margen del arte y le interesa al público como curiosidad, que unas veces se presenta con los atractivos del arte literario y otras con el ropaje severo de una erudi-

ción seudocientífica. El que realiza lecturas, frecuentemente no sabe penetrar en el fondo de una obra de arte, y no depura, y tampoco desarrolla, sus sentimientos estéticos. Esas lecturas y las visitas a exposiciones y museos, se hacen sin base y proceso metódico. Falta darle al público los conocimientos elementales, básicos, de la técnica de las artes, para que pueda hacer un examen de las obras. Hoy, falto de esos conocimientos, frente a una obra de arte, se extravía, se fatiga y abandona la contemplación de aquélla a una simplísima impresionabilidad estética, y principalmente a lo que ve en la obra como elementos que están fuera del arte. Al público no se le educa para examinar una obra de arte, darse cuenta de sus contenidos y avalorarlos, y no sabiendo trabajar personalmente, busca la descripción de aquéllas y los juicios hechos sobre los valores de las mismas. No siempre sabe discernir entre un trabajo de verdadera crítica y otro de seudocrítica, y por aluvión va formando contenidos de cul-

tura artística heterogéneos, verdaderos y falsos, de orientaciones diferentes y hasta contradictorios. Ante las obras de arte antiguo, a pesar de haber almacenado juicios ajenos, que puede usar como propios, pocas veces se atreve a formularlos, y no llega, con frecuencia, a emitir simples opiniones, y acepta, o al menos respeta, las ajenas, emitidas por persona de cultura artística superior a la suya. Ante las obras de arte contemporáneo, y hallándose sin preparación crítica adecuada y sin almacenaje de ideas ajenas, emite opiniones que tiene por personales, y aun juicios rotundos de valor, y no siempre acepta, o respeta, las opiniones ajenas, emitidas por personas de superior cultura, si no coinciden con los gustos estéticos suyos.

Una acción crítica consciente, en el libro, en la Prensa y en las conferencias, encaminaría al público a saber comprender una obra de arte, lográndose así crear una cultura artística elevada y consciente. No se debe esperar que esa cultura

alcance el mismo nivel y tonalidad espiritual para todas las obras y en todas las gentes. Causas varias crearán, siempre, grupos distintos, en número y calidad. Serán éstos a modo de círculos concéntricos; los más pequeños tendrán la máxima energía estética, y cuanto mayores sean, menos intensa será la onda, hasta perderse en el quietismo, negación de cultura artística y de sentimentalidad estética. El llegar a formarse en una nación grupos de superior cultura artística será obra de la crítica. Pero ésta no podrá ser nunca positivamente sustituida por las informaciones periodísticas y por los escritos de los *diletanti*.

FIN

INDICE

Págs.

I

CONSIDERACIONES GENERALES

Contenido sentimental del nacionalismo.....	9
El nacionalismo en arte como tema de actualidad mundial	13
La amplitud del problema.....	15
El nacionalismo como problema de cultura.....	18

II

LO NACIONAL

La existencia del problema.....	25
El casticismo.....	55
La Nación.....	56
El fondo nacional.....	58
La historia nacional en el nacionalismo.....	65
El realismo de nuestro arte: España y Holanda.	83
Idiosincrasia española.....	91
Traducción de los caracteres nacionales en estilo de arte.....	99
Nuestra rudeza artística.....	112
Los valores sociales del nacionalismo artístico...	119

III

LA TRADICIÓN

La nación como obra histórica.....	130
La herencia nacional.....	131
La originalidad.....	136

IV

EL ESTILO

El nacionalismo en arte supone la existencia de estilo nacional.....	140
Formación del concepto de estilo en las artes plásticas	141
Origen y vida de todo estilo.....	143
Los elementos materiales del arte crean naturaleza artística; pero no estilo.....	146
Voluntad de crear y poder como fuerza de ejecución	149
No se puede crear un arte nacional repitiendo modalidades temporales de estilo.....	152

V

LA CRÍTICA DE ARTE

Las tres actividades artísticas.....	155
Génesis de los juicios estéticos.....	159
El goce estético.....	163
Elementos extraestéticos en la obra de arte.....	167
Contemplación negativa de una obra de arte.....	171
Valores del placer estético.....	173
El literato ante la obra de arte.....	184
El diálogo del hombre con la naturaleza.....	190
El diálogo del hombre con la obra de arte.....	198
Situación actual del público en materia de arte.	212

EDITORIAL PAEZ, ECIJA, 6.—MADRID

Obras científicas de Francisco Vera.

	<u>Pesetas.</u>
CURSO GENERAL DE MATEMÁTICA	
I.— <i>Aritmética racional</i>	15,00
II.— <i>Cálculo algebraico</i> . (En prensa.)	
TEORÍA GENERAL DE ECUACIONES.	7,50
ARITMÉTICA (2. ^a edición).	8,00
INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA GEO-	
METRÍA SUPERIOR.	3,50
ARITMÉTICA Y GEOMETRÍA PRÁCTICAS.	2,00
LA TABLA PITAGÓRICA N-DIMENSIONAL.	2,00
LA SUCESIÓN DE FIBONACCI.	1,50



De inmediata publicación:

ESPACIO, HIPERESPACIO Y TIEMPO

LA LÓGICA EN LA MATEMÁTICA. (*Biblioteca de Ensayos.*)

EDITORIAL PAEZ, ECIJA, 6.—MADRID

La Nueva Literatura.

Esta obra, debida a la pluma insigne del ilustre crítico R. CANSINOS ASSENS, es una serie de estudios sobre los escritores contemporáneos de España y América, en los que analiza su labor literaria con la acuidad que le caracteriza.

I.—Los Hermes.

II.—Las Escuelas.

III.—La evolución de la Poesía.

IV.—La evolución de la Novela.



Los dos primeros tomos se venden a **CINCO pesetas** y los otros dos a **SEIS pesetas** cada uno.

EDITORIAL PAEZ, ECIJA, 6.—MADRID

Nueva Biblioteca pedagógica.

Los volúmenes que componen esta serie interesan por igual a los padres, educadores y maestros. En ellos se estudian los más palpitantes problemas didácticos con profundidad de concepto y elegancia de dicción. Los tomos de la *Nueva Biblioteca pedagógica* no pueden faltar en la librería de un hombre culto.



Van publicados:

- I.—RENAULT: *La educación en la familia y en la escuela.*—Rústica, 3,50 pesetas. Tela, 5.
- II.—RENAULT: *Educación y educadores.*—Rústica, 3 pesetas. Tela, 4,50.

EDITORIAL PAEZ, ECIJA, 6.—MADRID

Biblioteca de divulgación literaria.

Colección escogida de los mejores autores clásicos y contemporáneos. Cada tomo, elegantemente impreso, **UNA peseta.**



Van publicados:

- I.—CERVANTES: *La gitanilla.*
- II.—QUEVEDO: *Las zahurdas de Plutón.*
- III.—LOPE DE VEGA: *El Nuevo Mundo descubierto por Colón.*
- IV.—LUIS VIVES: *Diálogos.*
- V.—JUAN MONTALVO: *Narraciones.*
- VI.—EÇA DE QUEIROZ: *La canción del sufrimiento.*
- VII.—*Tonadillas satíricas y picarescas, transcritas, prologadas y anotadas, por JOSÉ SUBIRÁ.*
- VIII.—MARTÍN DE LOS HEROS: *Un español en Flandes. (Viaje histórico.)*

EDITORIAL PÁEZ

Ecija, 6 -:- MADRID

LUIS MIRANDA PODADERA:

UN VIAJE A TOLEDO

Guía y plano de la histórica ciudad. Fotografías de todos sus monumentos, con una exacta explicación histórico-artística de cada uno de ellos e indicación del itinerario que debe seguir el turista.

Edición en español, 2,50 ptas.

— en inglés, 4,00 —

MUSEO DEL PRADO

Fotografías con explicación en español, inglés y francés, de los cuadros más famosos de la Pinacoteca del Prado, indicando el lugar que ocupan en la misma. Acompaña al libro un plano de Madrid, 5 pesetas.

**JUAN FERNÁNDEZ AMADOR
DE LOS RÍOS:**

ATLANTIDA

Estudio arqueológico, histórico y artístico, 12 pesetas.

BIBLIOTECA DE ARTISTAS CELEBRES

Colección de volúmenes sobre los más famosos artistas. Cada tomo, 4,50 pesetas.

Van publicados:

I.—**JOSÉ SUBIRÁ:** *Los grandes músicos* (Bach, Beethoven, Wágner).

II.—**JOSÉ SUBIRÁ:** *Músicos románticos* (Schúbert, Schúmann, Mendelssohn).

MCD 2019