

to, también en Francia, levantó el estandarte de la rebelión contra las tendencias estéticas y filosóficas reinantes; quería que la fantasía echase á rodar la razón y le pusiera el pie sobre la garganta, y proclamó el derecho marcial de la pasión contra el procedimiento circunspecto de la disciplina y de la moral. Iniciada en cierta medida en el movimiento alemán por Mme. de Staël y por A.-W. de Schlegel, los cuales, la una ejercía acción personal sobre los franceses que la rodeaban, y el otro no había tardado en ser traducido al francés, la juventud de talento se adhirió, medio inconscientemente acaso, á este movimiento. Entre las diferentes fuerzas motrices que entran en el romanticismo alemán, las del patriotismo y del catolicismo místico no tuvieron acción sobre el espíritu francés, que no tomó de aquél sino su predilección por lo lejano en el tiempo y en el espacio y por la anarquía moral é intelectual.

El romanticismo francés no era ni medioeval ni piadoso; eligió más bien domicilio en el Renacimiento, cuando quería alejarse de la realidad en el tiempo, y en Oriente ó en los países fabulosos, cuando quería alejarse de ella en el espacio. En Víctor Hugo, al lado tan sólo de los *Burgraves*, cuya acción se desarrolla en el siglo XIII, están todos los demás dramas, *Cromwell*, *María Tudor*, *Lucrecia Borgia*, *Angelo*, *Ruy-Blas*, *Hernani*, *Marion Delorme*, *El Rey se divierte*, que se desarrollan en los siglos XVI y XVII; y á su única novela de la Edad Media, *Nuestra Señora de París*, se puede oponer todas las demás, desde *Han de Islandia*, que tiene por escenario una Thulé de ensueño, hasta los *Miserables* que suceden en un París apocalíptico y *Noventa y Tres*, historia de la Revolución para uso de los fumadores de haschisch. La inclinación del romanticismo francés por el Renacimiento es natural; fué aquel el tiempo de las grandes pasiones y de los grandes crímenes, de los palacios de mármol, de los trajes relucientes de oro y de las fiestas embriagadoras; el tiempo en el cual las co-

sas estéticas se anteponian á las cosas útiles, lo fantástico triunfaba sobre lo racional, y en el cual el crimen mismo era bello, puesto que el asesinato se realizaba con puñales cincelados y damasquinados, y el veneno era presentado en copas ilustradas por Benvenuto Cellini.

Los románticos franceses emplean la irrealidad de las escenas que representan y de los trajes principalmente para poder dotar con entera libertad á sus héroes con todas las cualidades, exageradas hasta lo monstruoso, que el francés, aún no agriado por el dolor de la derrota, admiraba en el hombre. Así es como aprendemos á conocer, por los héroes de Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Teófilo Gautier, Alfredo de Musset, el ideal masculino y femenino francés. Las especulaciones filosóficas á lo Fausto ó los monólogos á lo Hamlet, no son lo propio de esos héroes; hablan sin cansarse, con antítesis y frases ingeniosas deslumbrantes; se batan uno contra diez, aman como Hércules durante la noche tespídiana, y su vida entera no es sino una continua embriaguez de combates, de voluptuosidades, de vicios, de perfumes y de esplendores; una especie de locura de grandezas con ideas de gladiador romano, de Don Juan y de Monte-Cristo; una loca disipación de tesoros inagotables de fuerza física, de alegría y de oro. Estos candorosos ideales humanos tienen por fuerza que llevar jubones ó capas españolas y hablar el lenguaje de los tiempos desconocidos, puesto que esta exuberancia muscular no podría enfundarse dentro de nuestro frac de etiqueta ceñido, y que la conversación de los salones parisienses no permite las franquezas de estas almas vueltas de adentro afuera.

En Inglaterra, los destinos del romanticismo han sido exactamente lo opuesto de los que ha tenido en Francia. Si los franceses habían sobre todo y aun exclusivamente tomado del romanticismo alemán, como modelos, la emigración fuera de la realidad y la proclamación del derecho soberano de la pasión, los ingleses desarrollaron de aquél

no menos exclusivamente los elementos católico-místicos. Para ellos la Edad Media tenía un poderoso atractivo, por esto sólo que era la época de la fe infantil, de la embriaguez de los simples de espíritu en el comercio personal con la Santísima Trinidad, la Virgen Santa y todos los santos tutelares.

Comercio, industria y civilización nunca habían estado en parte alguna tan desarrollados como en Inglaterra; en ninguna parte se había trabajado tanto, en ninguna parte se había vivido en condiciones tan artificiales. El estado de degeneración y de agotamiento que observamos hoy en todos los países civilizados, como consecuencia de este exceso de fatiga, tenía por este motivo que manifestarse en Inglaterra antes que en cualquiera otra parte y se manifiesta efectivamente con una violencia creciente á partir de 1830 y de 1840. Pero la emotividad de degeneración y de agotamiento debía revestir allí, forzosamente, por consecuencia de las particularidades del pueblo inglés, un matiz religioso.

El pueblo anglo-sajón es por su naturaleza un pueblo sano y de espíritu sólido, y posee por esto mismo en alto grado la necesidad de conocimiento propia al hombre normal vigoroso. En todo tiempo ha investigado el «porqué» y el «cómo» de los fenómenos, y atestiguado un reconocimiento y un interés apasionados á los que le han prometido informarle acerca de este asunto. Todos los escritores que se han ocupado de los comienzos de la formación del alma inglesa, G. Freitag y H. Taine, por ejemplo, citan el discurso profundo de un jefe inglés sobre lo que precede y lo que sigue á la vida del hombre, discurso que nos ha sido conservado por Beda en su narración de la conversión del rey Edwin al cristianismo¹. Atestigua este discurso que desde el comienzo del si-

¹ Gustavo Freitag, *Cuadros del pasado alemán*. t. I: *La Edad Media*. Leipzig, 1872, pág. 266.—H. Taine, *Historia de la literatura inglesa*. París, 1866, segunda edición, t. I, pág. 46.

glo VII, la sed ardiente de explicarse el fenómeno del mundo devoraba á los anglo-sajones. Ahora bien: esta hermosa y noble ansia de saber se ha convertido á la vez en la fuerza y en la debilidad de los ingleses; les condujo al desarrollo paralelo de las ciencias naturales y de la teología. Los sabios aportaron hechos adquiridos por una penosa observación; los teólogos, sistemas compuestos de nociones arbitrarias; pero unos y otros elevaron la pretensión de explicar la esencia de las cosas, y el pueblo les quedó profundamente agradecido á los unos y á los otros; á los teólogos todavía más que á los sabios, porque aquéllos podían enseñar más abundantemente y con más aplomo que éstos; la inclinación de los hombres á conceder el mismo valor á las palabras que á los hechos y á las afirmaciones que á las pruebas, da siempre al teólogo y al metafísico una ventaja enorme sobre el observador. La sed de saber de los ingleses ha producido á la vez la filosofía de inducción y el espiritismo; la humanidad le debe á lord Bacon, Harvey, Newton, Locke, Darwin, Jhon Stuart Mill, pero también á Bunyan, Berkeley, Milton, los puritanos, los cuáqueros, y todos los visionarios religiosos, apocalípticos y *mediums* de este siglo. Del propio modo que ningún pueblo ha hecho tanto en favor de sus naturalistas ni los ha honrado tanto, ningún pueblo tampoco ha buscado en la fe sobre todo la enseñanza, con tanta sinceridad y devoción como el pueblo inglés. El esfuerzo por conseguir el conocimiento es pues la fuente principal de la religiosidad inglesa; hay que añadir á esto que las clases dominantes no dieron nunca el ejemplo de la indiferencia en materia de fe, sino que hicieron sistemáticamente de la religiosidad un sello de distinción social, en oposición con Francia, en donde la nobleza del siglo XVIII hizo del volterianismo el sello distintivo de una condición social superior. El desarrollo histórico condujo en Inglaterra á dos resultados que se excluyen en la apariencia el uno al otro: á la dominación de casta y á la li-

bertad personal; la casta, que está en posesión de la riqueza y del poder, desea naturalmente defender su situación; no puede, teniendo en cuenta el carácter rígidamente independiente del pueblo inglés, recurrir á la fuerza material; ha cultivado pues siempre los medios coercitivos morales que la permiten mantener en la sumisión y la obediencia á las clases inferiores, y entre estos medios, la religión es con mucho el más eficaz.

Así es cómo se explica la fe de los ingleses y al mismo tiempo el carácter religioso de su degeneración intelectual. El primer efecto de la degeneración y de la histeria epidémicas fué el movimiento de Oxford, hacia 1840; Wiseman sorbió el seso á las gentes de cabeza poco firme; Newman se convirtió al catolicismo; Pusey revistió á toda la alta Iglesia anglicana con las vestiduras romanas; el espiritismo no tardó en tomar cartas en el asunto, y es característico que todos los mediums empleaban una fraseología teológica y hacían revelaciones acerca del paraíso y del infierno; las asambleas de «revival» de 1875 y el «Ejército de Salvación» actual son la continuación directa del movimiento de Oxford, aunque inficionado y corrompido como conviene al grado de cultura más bajo de sus miembros. En materia de arte, el entusiasmo religioso de los ingleses degenerados é histéricos buscó su expresión en el prerafaelismo.

Una definición exacta del sentido de esta palabra no es posible, puesto que ha sido inventada por místicos y participa, con todos los neologismos debidos á imbéciles y á dementes, de la propiedad de ser vaga y equívoca. Los primeros miembros de la «Fraternidad» creyeron descubrir en los artistas de los siglos XIV y XV, en los precursores de los grandes genios de las escuelas de Umbría, milanesa y veneciana, espíritus unificados con los suyos propios; tomaron durante algún tiempo como modelo su manera de pintar y crearon la designación «prerafaelita» que debió complacerles extraordinariamente, por que

el prefijo «pre» evoca ideas de cosas antiguas, lejanas, apenas perceptibles, misteriosamente nebulosas. La palabra «prerafaelitas» hace resonar por asociación de ideas, como otras tantas notas armónicas, las nociones «preadamas»¹, «prehistórico», etc.; en suma, todo lo que abre perspectivas inmensas sobre lo desconocido crepuscular y permite al espíritu un vagabundeo de fantasía por lo que está fuera del tiempo y en los países fabulosos. Pero si los prerafaelitas han encontrado su ideal artístico realizado precisamente en los pintores del «quattrocento», lo deben á John Ruskin.

Ruskin es uno de los espíritus más confusos y más falsos y uno de los más poderosos estilistas de este siglo. Puso al servicio de ideas completamente delirantes el salvaje encarnizamiento del fanático desequilibrado de espíritu y el profundo sentimiento del «emotivo» de Morel. Su estado de alma es el de los primeros grandes inquisidores españoles: es un Torquemada de la estética; le gustaría quemar vivos al crítico que no participa de sus modos de ver ó al *filisteo* obtuso que pasa sin recogimiento ante las obras de arte; pero como las hogueras no las tiene á mano, se desata por lo menos rabiosamente en palabras y aniquila metafóricamente á los heréticos con la injuria y la maldición; á su humor colérico intratable junta un gran conocimiento de todos los detalles de la historia del arte; si habla de las formas de las nubes, reproduce las nubes de sesenta ú ochenta cuadros esparcidos á través de todas las colecciones de Europa y, nótese bien, ha hecho esto en los años 1840 y siguientes, cuando aún no se conocían las fotografías sacadas de las obras maestras del arte, que hacen hoy tan cómodo el estudio comparado. Esta acumulación de hechos, esta erudición

¹ No es esta una afirmación arbitraria. En una de las más famosas poesías de Dante-Gabriel Rossetti, *Eden bower*, de la cual hablaremos más adelante, se trata precisamente de la Lilith preadamas.

minuciosa le conquistaron el espíritu inglés; explican la influencia poderosa que ha ejercido sobre el sentimiento artístico del mundo anglo-sajón y sobre sus ideas teóricas de lo bello. El positivismo lúcido del inglés reclama indicaciones exactas, medidas, cifras; que se le dé todo esto y se encuentra contento y no critica los puntos de partida; el inglés acepta un delirio cuando se presenta con notas al final de las páginas, y queda conquistado por una charlatanería cualquiera acompañada con cuadros estadísticos. Constituye de todo punto un rasgo inglés el que Milton, al describir el infierno y sus habitantes, se muestre tan detallado y concienzudo como un agrimensor y un naturalista, y el que Bunyan refiera el *Viaje del Peregrino* hacia el reino místico de la redención, valiéndose del método de las narraciones de viaje más plásticas, como un capitán Cook ó un Burton; Ruskin posee en sumo grado esta singularidad inglesa de lo exacto en lo absurdo, de las medidas y los números en el delirio de la fiebre.

En 1843, casi al mismo tiempo que la explosión del gran movimiento «catolizante», Ruskin comenzó á publicar los estudios de arte sobreexcitados que fueron más adelante reunidos bajo el título de *Modern Painters* (Pintores modernos). Era entonces un joven teólogo, y en calidad de tal abordó la contemplación de las obras de arte; la vieja escolástica quería hacer de la filosofía la «criada de la teología»; el misticismo de Ruskin se proponía el mismo objeto con respecto al arte; la pintura y la escultura debían ser una forma del servicio divino, ó no debían de ser; la obra de arte valía tan sólo por la idea trascendental que quería expresar, por el fervor que la inspiraba y se revelaba en ella, y no por la perfección de la forma.

Esta manera de ser le ha llevado á afirmaciones de las cuales quiero citar aquí algunas de las más características: «Me parece—dice—que un grosero símbolo pue-

de con frecuencia emocionar el corazón más eficazmente que un símbolo refinado, y que examinamos cuadros en su cualidad de obras maestras, con menos devoción y más curiosidad... Lo que busca y adora siempre el que llamamos conocedor, es al hombre y su fatuidad, al hombre y sus mañas, al hombre y sus invenciones, al hombre miserable, lastimoso, mezquino, egoísta. Entre cascotes de vidrio y montones de estiércol, entre granujas ebrios y hermosas señoras arrugadas, á través de todos los espectáculos de la crápula y de la corrupción, seguimos al artista que se lanza á ellos con alborozo y regocijo, no para recoger una enseñanza sana, no para sentirnos emocionados por la piedad ó para brincar de indignación, sino para observar la destreza del pincel y saborear el centelleo del color... La pintura no es otra cosa sino un noble y expresivo lenguaje, inapreciable como transmisor de ideas, pero en sí mismo y por sí solo absolutamente nulo... No es la manera como las cosas están representadas ó dichas, sino lo que representan y dicen, lo que determina finalmente la grandeza del pintor ó del escritor... Los esfuerzos primitivos de Cimabua y del Giotto son los mensajes inflamados de una predicción anunciada por los labios balbucientes de niños pequeños... El cuadro que encierra más ideas y las más nobles, por torpemente que puedan estar expresadas, es más grande y mejor que el que contiene menos ideas y menos nobles, por muy bien que estén representadas... Cuanto más insuficientes parecen los medios con relación al objeto, tanto más poderosa será la impresión de la fuerza artística»¹.

Estas frases fueron decisivas para la dirección de los jóvenes ingleses que, hacia 1843, unían tendencias artísticas al misticismo de los degenerados y de los histéricos; encerraban la estética de los primeros prerafaelitas. Sin-

¹ John Ruskin, *Modern Painters*. edición americana, t. I, páginas 21 y siguientes.

tieron éstos la impresión de que Ruskin había claramente expresado lo que fermentaba obscuramente en ellos; ese era el ideal artístico que ellos presentían; la forma, indiferente, el pensamiento, todo; tanto más torpe la ejecución, tanto más profundo el efecto; el fervor religioso, único objeto digno de una obra de arte. Recorrían la historia del arte en busca de los tipos á los cuales se aplicaban las teorías de Ruskin aceptadas por ellos con entusiasmo y encontraban lo que buscaban en los «primitivos» italianos, en cuadros de los cuales es extraordinariamente rica la Galería Nacional de Londres. Allí tenían, como objeto de imitación modelos acabados; debían consagrarse á aquellos Cimabua, Giotto, Fra Angelico, á aquellos Botticelli y Filippo Lippi; allí estaban esos cuadros mal dibujados, en su origen ya pobremente pintados, ó perdido el color por la acción de los siglos, los unos amarillentos, los otros mugrientos: representaban, con inexperiencias de aprendices, escenas de la Pasión de Cristo, de la vida de la Virgen Santa ó de la Leyenda dorada, ó bien encarnaban infantiles concepciones del infierno y del paraíso, en las cuales se expresaba un sentimiento de fe intensa y de devoción emocionada; eran fáciles de imitar, puesto que, para pintar en el estilo de los «primitivos», el dibujo incorrecto, la ausencia del sentimiento de color, la impotencia artística general, se convertían en cualidades; y ofrecían un contraste suficientemente violento con respecto á las exigencias del gusto de la época, para satisfacer la inclinación á la oposición, á la paradoja, á la negación, á la singularidad, que es, ya lo hemos visto, lo peculiar del imbécil.

En sí misma, la teoría de Ruskin lleva el sello del delirio; desconoce los principios primordiales de la estética y confunde, con la inconsciencia de un niño que se divierte atolondradamente, los límites de las diferentes artes. No admite en las bellas artes más que la idea; el cuadro no ha de tener más que el valor de un símbolo

que expresa un pensamiento religioso. Ruskin no ve ó quiere ignorar que los sentimientos de placer suscitados por la contemplación de un cuadro son directamente producidos no por la idea que éste encierra, sino por su forma sensorial; la pintura suscita con sus medios, color y dibujo (éste consiste en tomar y en reproducir exactamente gradaciones de luz), primeramente, una impresión agradable meramente á los sentidos, hermosos colores aislados y armonías de tonos felizmente combinados; da en segundo lugar la ilusión de la realidad, y á la vez, el placer de grado superior y más intelectual que consiste en hacer que se reconozcan los objetos representados y que se comprenda la intención del artista; hace, por fin, ver los objetos con los ojos del artista y descubrir en ellos rasgos particulares ó colectivos que el espectador no artista no ha podido hasta entonces distinguir por sí mismo. El pintor, pues, no ejerce acción con los medios de su arte sino en tanto que excita agradablemente el sentido de los colores, que da al espíritu la ilusión de la realidad y al mismo tiempo la conciencia de que es una ilusión, y que por su percepción más profunda y más intensa abre al espectador las riquezas ocultas del objeto. Si, además de esto, el asunto, la «anécdota» del cuadro produce efecto sobre el espectador, ya no se trata del mérito del pintor como tal, sino del de la inteligencia no exclusivamente pictórica, que ha escogido el asunto y lo ha entregado, para que sea representado, á las facultades pictóricas propiamente dichas. La impresión ejercida por la anécdota no es producida por los medios de la pintura; no tiene como razón el placer causado al espectador por el color, la ilusión de la realidad, la mejor comprensión del objeto, sino una inclinación cualquiera preexistente, un recuerdo, una percepción. Un cuadro pictórico, la *Mona Lisa* del Leonardo, transporta de admiración á todos los que tienen ojos suficientemente educados; un cuadro anecdótico que no se distinga á la vez por cualidades pu-

ramente pictóricas, deja fríos á todos aquellos para quienes la anécdota por sí misma es indiferente, es decir á aquellos á quienes sería indiferente si no les fuera presentada por los medios propios de la pintura, sino sencillamente contada, por ejemplo. Un icono ruso conmueve al mujik y deja frío al aficionado occidental; un cuadro que represente una victoria del ejército francés sobre las tropas prusianas conmovería y seduciría á los *filisteos* franceses, aunque estuviera pintado en el estilo de las estampas de Epinal.

Hay, seguramente, una pintura que no se propone fijar y evocar en el espectador las impresiones del sentido visual y las emociones directamente excitadas por ellas, sino que se propone expresar ideas, y en la cual el cuadro no tiene que ejercer acción por sí mismo, por su propia perfección artística, sino por su contenido intelectual; sólo que esta pintura tiene un nombre especial: se llama la escritura; sus signos, que han de tener no ya un valor pictórico, sino únicamente el valor de símbolos en los cuales hacemos abstracción de la forma para no fijarnos sino en la significación, sus signos, los llamamos letras; y el arte que se sirve de estos símbolos para la expresión de procesos intelectuales no es la pintura, sino la poesía. En su origen, es cierto, el cuadro era un medio de hacer sensibles las ideas, y su valor estético venía en segundo término, después de su valor como transmisor de nociones; por otra parte, hoy todavía las impresiones estéticas tienen hasta en nuestra escritura un papel discreto, y dejando á un lado todo contenido, un hermoso tipo de letra produce un efecto más agradable que una escritura fea. Pero ya en los comienzos de su desarrollo, la pintura que sólo tenía que satisfacer necesidades estéticas, se separó de la escritura que sirve para hacer sensibles las ideas; la pintura engendró el jeroglífico, la escritura demótica, la letra; y le estaba reservado á Ruskin querer suprimir una distinción que habían ya sabido

hacer seis mil años antes de que él viniera al mundo los escribas de Tebas.

Los preraphaelitas fueron más allá que Ruskin, del cual habían tomado todas sus ideas directoras. Entendieron mal su equivocación; había dicho tan sólo que la defectuosidad de la forma podía ser rescatada por la fuerza y el noble sentimiento del artista; pero, ellos, establecieron directamente en principio que el artista, para expresar un noble sentimiento y el fervor, tenía que ser defectuoso en la forma. Incapaces, como todos los débiles de espíritu, de observar y de darse claramente cuenta de los hechos, no supieron discernir las verdaderas causas del efecto ejercido sobre ellos por los «primitivos». Los cuadros de éstos les conmovían y les emocionaban; lo que ante todo los distinguía de los cuadros de los demás pintores que les dejaban indiferentes, era su tiesura torpe á más no poder; vieron pues del modo más natural en esta torpe rigidez la fuente de su emoción, é imitaron con mucho trabajo y conciencia el mal dibujo de los «primitivos».

Seguramente, sí, la torpeza de los «primitivos» es conmovedora. Pero ¿porqué? Porque aquellos Cimabua y aquellos Giotto eran sinceros. Querían aproximarse á la naturaleza y libertarse del yugo de la tradición de la escuela bizantina, que había llegado á ser por completo infiel á la verdad; luchaban con los esfuerzos más violentos contra los malos hábitos de la vista y de la mano que los maestros de las corporaciones les habían impuesto, y el espectáculo de semejante lucha, como el de todo violento desarrollo de fuerzas de la personalidad que quiere romper cadenas de no importa qué naturaleza y emancipar su «yo», este espectáculo es el más atractivo que sea posible observar. Toda la diferencia entre los «primitivos» y los preraphaelitas es que aquéllos tenían que comenzar por inventar el dibujo y la pintura exactos, mientras que éstos querían olvidarlos; y esta es la