

Dante, Shakespeare, mostrándose duro con las medianías elegantes. Para él la corrección (así lo explica en su estudio sobre Byron) no está en lo acicalado de la frase, ni en la carencia de defectos palpables, sino en la verdad de los caracteres y de las situaciones, en la animación total del conjunto, en la creación de imágenes vivas; no en la conformidad con reglas absurdas de gramáticos y retóricos, tales como la famosa ley de las unidades dramáticas, sino en la sujeción á las leyes eternas del espíritu humano. Justificando una vez más con su ejemplo que el trato con la verdadera antigüedad, cuando más familiar y directo es, se convierte en la mejor escuela de independencia literaria, Macaulay, *scholar* perfecto, cuyos triunfos de humanista se recuerdan todavía en la universidad de Cambridge, aprendió en los griegos, tanto por lo menos como en Shakespeare, á ser romántico, con un amplio romanticismo propio suyo, que reclama la absoluta libertad dramática, la mezcla de lo trágico y lo cómico, la exhibición total de la naturaleza humana. Los héroes de la tragedia francesa le parecen figuras de cera, maniqués de peluquería, y llega en esta parte adonde los mismos estéticos alemanes rara vez han llegado en materia de injurias y vilipendios. Admiraba la prosa de los franceses: en sus poetas (excepto Molière) no creyó nunca, ni menos en la poesía de sus imitadores ingleses, sin exceptuar al mismo Pope, ídolo de Byron.

Macaulay es sin duda el primero entre los

críticos vehementes y apasionados; inagotable de sarcasmos y de dicerios con sus víctimas, ya políticas, ya literarias, llámense Carlos I y Jacobo II, Croker ó Roberto Montgomery, sean célebres ú oscuros, llega con sus ídolos á los últimos términos del ditirambo: nada iguala á la pompa y á la brillantez, á la efusión y al calor, á la lluvia de metáforas y comparaciones espléndidas con que expresa estos contrapuestos afectos suyos. La crítica literaria es en sus manos una rama de la crítica moral, no un mero diletantismo de artista. Detrás del escritor ve al hombre, digno de alabanza ó de vituperio, no sólo por sus escritos, sino por su vida, y se cree obligado á instruirle riguroso proceso. Y todo esto lo hace con más ó menos razón, pero siempre con inmenso talento, y con aquel espíritu justiciero y aquella honda convicción que son la primera fuente de toda grande elocuencia. El que no sienta arder en su alma esa llama divina de entusiasmo por las cosas grandes y de horror hacia las mezquinas y perversas, no debe imitarle, porque él nunca escribió por escribir solamente, sino que su arte de composición, su claridad y orden lúcido, y el movimiento y la vida de su estilo, y hasta sus defectos mismos, es decir, el abuso del estilo periódico y la búsqueda del efecto, están subordinados á su sinceridad absoluta de pensamiento, condición tan necesaria para formar escritores magistrales, como para formar hombres honrados é incorruptibles.

Si Macaulay es el tipo más puro y perfecto del espíritu clásico, del espíritu latino en la Inglaterra del siglo xix, como á su manera lo fué Addison en la Inglaterra del siglo xviii, así Carlyle, escritor apocalíptico y nebuloso, historiador iluminado y fantasmagórico, moralista puritano, metafísico panteísta, es, con todas sus extrañezas y contradicciones, el más puro representante del espíritu germánico interpretado por un cerebro inglés: es, por decirlo así, un Juan Pablo mitigado, menos extravagante y menos poético que el otro, y dotado más que él del sentido de las realidades. ¿Quién concibe á Richter escribiendo un libro de historia tan erudito y paciente como la *Vida de Cromwell* de Carlyle, sacada punto por punto de las cartas y discursos del *Protector*? ¿Pero quién negará que el *Sartor Resartus* pudiera ser firmado por la misma mano que escribió *Hesperus* y el *Titán*?

En el caos de las especulaciones de Carlyle, expuestas por él con sistemática y fatigosa excentricidad, se distinguen dos ó tres puntos luminosos, dos ó tres ideas, ó más bien instintos fundamentales, que sirven de apoyo á su concepción del hombre y de la historia, á su filosofía, á su moral y á su crítica. Es la primera de ellas esa pasión por la realidad á que antes aludíamos: un *becho*, por su sola condición de tal, aunque parezca pequeño y baladí, tiene á sus ojos valor más grande que toda creación de la fantasía. El carácter de todo héroe (ya veremos luego lo que Carlyle entiende por héroe),

en todo tiempo, en todo lugar, en toda situación, consiste en subordinarse á las realidades, en apoyarse en las cosas y no en las sômbra ó apariencias de las cosas. Pero este *realismo* que Carlyle proclama, es en el fondo el más absoluto y místico idealismo, puesto que para él todo el universo es divino, toda la naturaleza es sobrenatural y un milagro patente. En todo hombre, en toda cosa hay una inefable significación divina, terrible y esplendorosa (*the unspeakable divine signifiçance full of splendor and wonder and terror*). Carlyle es teósofo, y contempla la naturaleza, no como cosa muerta, sino como un ser vivo, que exige de nosotros, sabios ó ignorantes, tributo de devota postración, de humildad de alma, de adoración silenciosa.

A este concepto de la naturaleza corresponde el concepto que Carlyle tiene del genio. Es una intuición, una visión interna (*insight*) del misterio de las cosas. La fantasía es el órgano de lo divino (*Fantasy is the organ of godlike*); el entendimiento no es más que una ventana, la fantasía es un ojo, y Carlyle es el profeta de la fantasía. Las cosas que cuenta no las sabe, las *ve* con claridad de alucinado, y las expresa en un estilo de frenético. Y lo que ve es *la materia-espíritu*, la materia que sólo existe para representar exteriormente alguna idea. Con más ó menos distinción, más ó menos directamente, toda cosa es símbolo y revelación de lo Infinito: el símbolo guía y manda al hombre, le hace feliz ó desdichado, le envuelve y rodea por todas

partes: el Universo no es más que un vasto símbolo de Dios, y el hombre es otro símbolo, y todo lo que hace es simbólico; pues ¿qué otra cosa puede ser la vida, sino una revelación sensible de la fuerza mística que Dios imprimió en nosotros? Las generaciones van tomando unas tras otras la forma de un cuerpo, y saliendo de la noche Cimmeria, aparecen sobre la tierra con una misión del cielo.

Y aquí llegamos á la teoría de *Los Héroes*, que es uno de los puntos más originales y curiosos de la filosofía de Carlyle, y también de la del norte-americano Emerson, pensador de la misma familia. El *héroe*, según lo explica Carlyle en un libro especial sobre este asunto, no es sólo el *leader* de los hombres, el conductor de los pueblos, su educador y su modelo, y el verdadero autor y creador de cuantas cosas grandes lleva á término la especie humana, sino que es mucho más: es el mensajero que nos trae noticias de los misterios del Infinito; el que vive en comunión diaria con la substancia íntima de las cosas, con lo verdadero, con lo divino, con lo eterno que permanece oculto á los ojos de la muchedumbre bajo la capa de lo trivial y de lo transitorio. El héroe procede del corazón del mundo: es una partícula de la primitiva realidad de las cosas: sus palabras son revelaciones. En suma: la historia universal no es más que la historia de los grandes hombres, á los cuales Carlyle quiere que se tributen honores semidivinos. Cuanto vemos por el mundo

es encarnación de los pensamientos de algún grande hombre, y los grandes hombres son encarnaciones sucesivas de la fuerza divina, que vive lo mismo en el poeta que en el reformador ó en el mártir. Toda edad tiene su hombre necesario, y este hombre es el que resuelve en cada momento dado el *teorema de la representación del universo*.

Á través de las nieblas de este misticismo, obsérvese cómo el sentido práctico de la raza, aun en un visionario como Carlyle, corrige y atenúa en el sentido de la *acción*, y procura encarnar en individuos humanos las abstracciones que con nombre de filosofías de la historia habían brotado al calor del idealismo de Schelling ó de Hegel. El pensamiento de Carlyle era germánico y panteísta en el fondo; pero al traducirse al inglés, aunque no fuese más que á medias, tenía que sufrir una modificación profunda. De otro modo, ni Carlyle hubiera encontrado lectores, ni mucho menos formado escuela.

La aplicación que Carlyle hizo de sus principios metafísicos á la crítica literaria ha de buscarse en su *Vida de Schiller*, en su libro de los *Héroes*, en el célebre artículo sobre Juan Pablo Richter que publicó en la *Revista de Edimburgo*<sup>1</sup>, en sus lecciones sobre Shakespeare y Dante, en sus estudios sobre Goethe, Johnson, Burns y Rousseau, y en otros muchos artículos<sup>2</sup> reuni-

<sup>1</sup> Vol. 46, Junio de 1827.

<sup>2</sup> Los *Critical and Miscellaneous Essays* de Tomás Carlyle, forman cuatro volúmenes. He aquí algunos de los asuntos que en

dos bajo el título general de *Misceláneas*. Predomina siempre el concepto trascendental de mirar al poeta como intérprete de la idea divina que está en el fondo de toda apariencia fenomenal, como revelador de lo infinito, como encarnación de su siglo, de su nación, de su raza. Nace de aquí un singular desprecio de la forma, una especie de misticismo crítico, que atiende al valor moral de las ideas y de la persona del artista y desdeña ciegamente el valor de la expresión; un culto desahogado por todo lo excéntrico, irregular y violento, siempre que lleve el sello precioso de la sinceridad<sup>1</sup>.

El influjo de las ideas y del estilo de Carlyle se deja sentir en el escritor inglés de nuestro tiempo que más de propósito y con mayor tenacidad y mejor éxito ha hecho de la Estética objeto principal, por no decir único, de sus estudios. El nombre de John Ruskin es hoy sinónimo, ó poco menos, de estética inglesa: detrás de él se agrupa una numerosa falange de artistas, de críticos y de poetas: los llamados *esteticistas*, los pintores *pre-rafaelistas*, los paisajistas secuaces de la manera de Turner, y hasta los innumerables viajeros y aficionados ingleses

ellos se tratan: Juan Pablo Richter, Werner, Roberto Burns, Goethe, Heyne, Voltaire, Novais, Schiller, los Niebelungen, el Dr. Johnson, Diderot, Mirabeau, Walter Scott, Varnhagen von Ense.

<sup>1</sup> Vide el estudio de Taine sobre Carlyle y el idealismo inglés, en el tomo v de su *Historia de la Literatura Inglesa*, páginas 226 á 328.

que continuamente invaden todos los museos y galerías de Europa, son en mayor ó menor grado discípulos de Ruskin, cuyos libros se han convertido en una especie de Alcorán, y producen cada día innumerables fanáticos. Y consiste en que nadie ha hecho tan activa campaña crítica como Ruskin; nadie ha llevado tan lejos el entusiasmo de la propaganda artística, ejerciéndola en todas formas, y gastando en ella dignamente su vida y sus cuantiosos bienes de fortuna, no sólo escribiendo y publicando extensas obras, sino adquiriendo cuadros y mármoles; fundando y dotando escuelas de dibujo, donde él mismo ha descendido á enseñar los primeros rudimentos; pensionando á jóvenes artistas que mostraban alguna feliz disposición; dando conferencias públicas y celebrando *meetings* para tratar de temas estéticos, y, en suma, haciendo más por las artes en su país que cuanto han podido hacer príncipes y magnates. Una vida tan noble y generosamente empleada predispone ya en favor de Ruskin, y esta buena predisposición no se desvirtúa, sino que más bien se acrecienta con el examen de sus libros, que son sin duda alguna lo más importante que hasta ahora ha producido la filosofía del arte fuera de Alemania, sin que valgan en contra de esto las infinitas contradicciones, paradojas é ideas falsas de que están literalmente sembrados<sup>1</sup>, y

<sup>1</sup> *The Works of John Ruskin LL. D.* (London, 1871-1887.) Las principales obras son: *Modern Painters* (cinco tomos), *The Stones of Venice* (publicada por primera vez desde 1851 á 53,

que, no sólo perjudican á su mérito, sino que dan fácil victoria á sus enemigos. Porque Ruskin los tiene (como todo hombre que conmueve poderosamente la opinión de su tiempo y de su país) tan intolerantes y fanáticos como sus mismos partidarios. Sin ir más lejos, en un artículo recientísimo de la *Revista de Edimburgo*, se le trata poco menos que como á un charlatán, sin negarle por eso la representación de jefe de secta. Hay que advertir que el estilo de Ruskin es tan original y extraño como sus ideas, y que el autor abusa de cierta retórica amanerada peculiar suya, empeñándose en ser sin tregua ni descanso pintoresco y humorista, cuando podía ser elocuente de veras, y sin dificultad lo consigue cuando quiere dar de mano á sus habituales barroquismos.

Los escritos de Ruskin no tienen forma dogmática, sino popular y literaria; son, según el dicho de sus compatriotas, obras de *agitación estética*; pero á su manera desordenada é incoherente tocan casi todas las grandes cuestiones

reimpresa en 1885), *The Seven Lampes of Architecture, Lectures of Architecture and Painting, Notes on the Royal Academy*. Añadanse: *Arrows of the chace, A collection of Letters.... Orpington*, 1880.—*Praeterita* (1885).—*Hortus Inclusus, Letters to two Ladies*, 1887.

Como trabajos críticos sobre Ruskin pueden verse *L'Esthétique Anglaise, Étude sur M. John Ruskin, par J. Milsand* (Paris, 1864, Germer Bailliére), y un artículo del *Edimburgh Review* de Enero del presente año 1888. La misma Revista había analizado ya las teorías de Ruskin, en los números de Octubre de 1851 y Abril de 1856.

de arte con novedad, con resolución, con pensamiento propio. El autor lo saca de quicio todo, porque espera así hacer mayor efecto en un público fácil á la emoción; sus mismas exageraciones y errores, que en un libro metódico y científico serían intolerables, constituyen una parte de su fuerza y explican su éxito. Ha escrito, no como expositor ni como filósofo, sino como combatiente: sus ideas, buenas ó malas, las ha lanzado á la arena con todo el calor y animación con que fueron concebidas: ha sentido el arte antes de escribir sobre él; ha mirado la naturaleza con propios ojos; conoce á fondo los procedimientos técnicos, y pone una inmensa erudición histórica al servicio de lo que él tiene por evangelio artístico. Acertará ó errará, ó más bien es seguro que acierta y yerra en cada página, por su aversión á las verdades medias y su desenfrenado temperamento oratorio; pero sus libros, tales como son, enseñarán siempre al artista mucho más que esas insulsas discusiones sobre lo Bello, escritas por hombres que jamás han sabido discernir la belleza cuando la han tenido delante de los ojos.

La campaña artística de Ruskin comienza en 1843, cuando el autor acababa de graduarse en Oxford. Á esa fecha se remonta el primer volumen de su obra monumental sobre los *pintores modernos*, no terminada hasta 1860, después de largas residencias en Italia, especialmente en Venecia, y de no leves cambios en las opiniones artísticas de su autor. El

primer tomo está dedicado casi enteramente á la pintura de paisaje, única que Ruskin había estudiado hasta entonces profundamente, y única que de verdad amaba antes de haber salido de su país. Turner era su ídolo, y precisamente está escrita la obra para defenderle de sus críticos. Hay, pues, en ella un exclusivismo ciego, que no concede á la pintura otro fin que representar y darnos á conocer exactamente los objetos de la naturaleza. Cualquiera tomaría á Ruskin por un *naturalista* en el primitivo y más genuino sentido del vocablo; pero en rigor es idealista acérrimo: lo que busca en la naturaleza no es la *sensación*, sino la *verdad*: menosprecia la *imitación literal*, y persigue el *carácter permanente de las cosas*, los misterios de invención y combinación por los cuales la naturaleza habla al espíritu, proclamando la operación incesante del poder divino que la embellece y glorifica. Con este espíritu de idealidad moral y religiosa procede Ruskin al estudio tan descuidado de la Física Estética, siguiendo á la naturaleza en todas sus manifestaciones: *verdades de tono*, *verdades de color*, *verdades de claro obscuro*, *verdades del espacio*, elementos particulares del paisaje, condiciones de los terrenos, vegetación, aire y agua.... Es riquísimo este tratado, y crece su mérito cuando recordamos que precedió en quince años á la aparición de la *Estética* de Vischer, primera donde estos puntos se trataron de una manera ordenada y científica. Pero Ruskin, con la libertad y con

el espíritu poético que la materia consiente y hasta exige, acunuló una masa de detalles observados con amor prolijo, y mereció por excelencia el título de tratadista clásico del paisaje, á la vez que de intérprete elocuentísimo é inspirado de las bellezas naturales, hábil lo mismo para leer en los contornos de la nube que en los nudos del árbol ó en los ángulos de la roca. Una *geología estética* nació como por encanto en su espíritu del estudio de las líneas de *estratificación*, de *proyección* y de *corrosión*, vistas por él con un poder de imaginación igual por lo menos á su poder de análisis. Las montañas adquirieron á sus ojos una estructura y anatomía tan perfectas como la de un ser organizado. Y quiso que el paisajista supiera penetrarse de toda esta poética ciencia, para que así llegara á ser el revelador de las fuerzas ocultas que dan á cada hierba y á cada flor de los campos, á cada clase de roca, á cada variedad de terreno, á cada especie de nube, su belleza distinta y perfecta, su expresión y oficio particular. «Toda formación geológica (decía) tiene sus rasgos esenciales y propios únicamente de ella; sus líneas determinadas de fractura que producen formas constantes en los terrenos y en las rocas; sus vegetales particulares, entre los cuales todavía pueden señalarse diferencias más particulares aún, que dependen de la variedad de elevación y temperatura. Sólo estudiando todas estas circunstancias y sometiéndose á la verdad del detalle puede lograrse reproducir el carácter sencillo y armo-

nioso que distingue á los paisajes naturales.» No hay, pues, verdad alguna de las ciencias naturales que pueda ser indiferente al pintor; pero el conocimiento de todas ellas nunca le dará la ciencia pictórica, nunca le enseñará á observar en la planta todos sus caracteres de forma y de color, viendo cada uno de sus atributos como un dato vivo; nunca le enseñará á ver en la flor un ser viviente con anales escritos en sus hojas, y pasiones palpitantes en sus movimientos. « Cuando la flor interviene en el cuadro, no es ya como simple punto de color ó como punto luminoso, sino como voz que sale de la tierra, como nuevo acorde de la música del alma, como una nota necesaria en la armonía de la obra, necesaria para su ternura como para su elevación, para su gracia lo mismo que para su verdad.»

En este sentido, y sólo en éste, entiende Ruskin estimar el valor de un cuadro *en razón del número é importancia de los datos que nos suministra sobre las realidades*. Lo que busca no son datos, á lo menos en el vulgar sentido positivista, sino lo esencial, lo característico, la huella de Dios en sus obras. Por eso quiere que las *cualidades primarias* del objeto (volumen, configuración, etc.) tengan más importancia á los ojos del artista que el color, que es una verdad secundaria, la cual depende tanto de nuestros órganos como del objeto exterior.

Y no es de ningún modo que Ruskin sea insensible á los atractivos del color: al contrario,

le siente con extraordinaria vehemencia (léanse sus juicios sobre los maestros venecianos); pero, dominado por el espíritu literario, quiere ver siempre no sé qué de simbólico en el arte, y así llega hasta la aberración de decir que el mejor cuadro es el que contiene mayor número de ideas y más altas, entendiendo por más altas las que son más independientes de la forma; con lo cual ciertamente estaría de más la pintura y todo arte plástico.

Pero á Ruskin no hay que pedirle mucha consecuencia ni trabazón filosófica. Lo que domina en su crítica pictórica, aparte de ese sentido de la realidad interna, es la aversión á las rutinas de taller, al *arte de aparato y de mentira*. En esto se funda su idolatría por el arte *pre-rafaelico* y sus invectivas formidables contra el arte del segundo Renacimiento, en que « la única ambición de los pintores fué hacer alarde de su habilidad técnica, mostrarse expertos en la ciencia anatómica, en el claro-oscuro y en la perspectiva, sirviéndoles de pretexto el asunto para lucir su ejecución, en vez de sacrificar la ejecución al asunto.... No tenían (prosigue) emoción religiosa que expresar: podían pensar friamente en la Madona como en un pretexto admirable para introducir sombras transparentes y doctos escorzos. Podían concebirla, aun en su agonía maternal, con discernimiento académico, dibujar primero su esqueleto, revestirle de los músculos del dolor, con toda la severidad de la ciencia, arrojar luego sobre la desnudez de su deso-

lación la gracia de los paños antiguos, y completar finalmente, por el brillo estudiado de las lágrimas y por la palidez delicadamente pintada, el tipo perfecto de la *Mater Dolorosa*. Una manera tan científica de elaborar el asunto, no podía menos de traer consigo mayor respeto á la verosimilitud. Las *conveniencias*, la expresión, la unidad histórica fueron para el pintor obligaciones tan necesarias como la pureza de los aceites y la exactitud de la perspectiva. Repitióse que la figura de Cristo debía ser digna, la de los Apóstoles expresiva, la de la Virgen púdica y la de los niños inocente, y conforme á los nuevos cánones, pusiéronse á fabricar los pintores combinaciones de sublimidad apostólica, de dulzura virginal y de sencillez infantil; las cuales, por el sólo hecho de estar exentas de las imperfecciones chocantes y de los anacronismos del arte antiguo, fueron aceptadas como cosas verdaderas, como relación auténtica de acontecimientos religiosos».

Se habrá notado en este elocuente pasaje la extraña pretensión de encontrar en la pintura una *relación auténtica, una historia*. Es idea de las más arraigadas en el espíritu de Ruskin, y consecuencia de su teoría de la verdad artística. ¿Pero qué entiende Ruskin por historia? ¿Qué es lo que echa en cara á Rafael cuando nos dice que sus obras no son *relaciones históricas*, ni intentan siquiera presentar ningún hecho real ó posible, sino que se reducen á combinaciones de bellas apariencias y de gracias especiosas con-

forme á ciertas fórmulas académicas? ¿Aspira Ruskin á la exactitud arqueológica? Nada de eso: prefiere el anacronismo candoroso de los maestros primitivos; y lo que llama verdad, y lo que llama historia, no es en el fondo otra cosa que la sinceridad con que el artista debe dejarse dominar por el asunto. «Todos los grandes artistas (escribe) ven lo que pintan antes de pintarlo; lo ven de un modo enteramente pasivo, y no podrían dejar de verlo aunque quisieran. Y nada importa que lo vean con los ojos del cuerpo ó con los del espíritu, porque de todos modos reciben literalmente la impresión de una imagen. El sitio, el personaje, el acontecimiento, están delante de ellos como en una segunda vista, y, quiéralo ó no el pintor, todas esas cosas reclaman su derecho á ser pintadas tales como se muestran, sin cambiar una sola *iota*. Porque cada una de esas cosas, en su género y en su grado, es una verdadera visión, un apocalipsis, y van acompañadas siempre de un sentimiento, que es como el eco de aquel mandato: «escribe las cosas que has visto y las cosas que »son». La aparición, por otra parte, no viene sola; se desarrolla en su orden propio, en un orden que ha sido escogido para el pintor y no por él. La voluntad, los conocimientos, la personalidad del *vidente*, para nada entran aquí. No es más que un amanuense. Todo esfuerzo para producir un resultado semejante por medio de cálculos y principios; toda tentativa para corregir ó reformar el orden primitivo de la vi-

sión, no es ya invención, sino todo lo contrario: es la negación misma de la invención, porque la invención no es más que la *afluencia involuntaria de una serie de imágenes ó concepciones que por sí mismas se presentan tales como deben permanecer en el arte...* Todos los conocimientos de anatomía, de perspectiva ó de geometría, nunca harán capaz á un hombre de adivinar cómo una cosa debe ser y aparecer, cuando no ha visto por sus propios ojos cómo es y cómo aparece en la realidad. El artista no es más que un hombre que ha recibido de Dios el genio de ver y sentir, de recordar los fenómenos y las impresiones que le han causado. Sin saber nada sobre la constitución geológica de las rocas, un visionario como Turner descubre más sobre la forma de las montañas que lo que sabrán nunca todas las Academias de la tierra... La grandeza en materia de arte, ni se adquiere, ni se enseña: es la expresión del alma de un hombre á quien Dios ha hecho grande.»

Tal es la clave de la Estética de Ruskin, ó más bien de su cruzada contra el Renacimiento y el arte académico. Lo que pide al artista es *humildad* delante de la naturaleza, *humildad* delante de la historia. Todo el que ha tenido la pretensión de embellecer la obra de Dios, de hacer una selección y depuración de las bellezas naturales, de sustituir sus propias ideas á las ideas de la naturaleza, es para Ruskin un apóstata, un blasfemo, un pedante, y además un enemigo personal suyo, con quien se encarniza sin

misericordia. Ni el mismo abate Gaume, ni Jungmann, ni todos los declamadores de la extrema izquierda neo-católica, han superado las violencias á que se entrega Ruskin, confundiendo sus iras de protestante con sus furores de estético entreverado de místico y realista. Véase una leve muestra de estas catilinarias, que llenan volúmenes enteros de sus obras:

«Entonces apareció aquel arte racionalista que comúnmente se designa con el nombre de Renacimiento, arte señalado por el empeño con que vuelve á los sistemas paganos, no para adoptarlos y elevarlos hasta el Cristianismo, sino para ponerse en su séquito como imitador y discípulo. En pintura tiene por caudillos á Julio Romano y á Nicolás Poussin; en arquitectura á Palladio y Sansovino. Con él se manifiesta en seguida la decadencia en todas direcciones, y sube la marea de necedades é hipocresías. De la mitología mal comprendida se cae en la frenética sensualidad, sustituida á la representación de asuntos cristianos, que resultan blasfematorios bajo la brocha de los Caraccis. Dioses sin poder, ninfas sin inocencia, sátiros sin rusticidad, hombres sin carácter humano se mezclan confusamente en grupos imbéciles sobre la tela torpemente manchada y prostituida. Las calles se inundan de afectaciones teatrales y de mármoles insolentes. La inteligencia, enervándose por el abuso de sí misma, sucumbe más y más cada día. Una vil escuela de paisaje usurpa el puesto de la pintura histórica, que cae en una cínica pe-

dantería. Es la edad de oro de Salvator Rosa con sus sublimidades de la hampa, de Claudio de Lorena con su ideal de confitería, de Gaspar Poussin y de Canaletto con sus monótonos y antipáticos procedimientos de fabricación. Y entretanto, en el Norte, almas embrutecidas se consagran á copiar prolijamente ladrillos y nubes, bueyes gordos y cenagosos pantanos.»

Es evidente que á un crítico de esta especie se le puede pedir todo menos serenidad y templanza. Admirable por la ciencia y por la pasión, hace crítica personal, crítica de temperamento. Entre la adoración y la injuria no conoce medio. Hay regiones enteras del arte que para él han permanecido siempre cerradas, y, por caso singular, su antipatía y su ceguedad se extienden igualmente á dos formas de arte tan opuestas como la pintura neerlandesa y la pintura italiana del siglo xvi.

Iguales son sus preocupaciones en lo tocante á la arquitectura. Culto idolátrico á lo bizantino y á lo gótico : guerra á muerte á la arquitectura greco-romana. No se respira otra cosa en la grande obra de *Las Piedras de Venecia*, en *Las Siete Antorchas de la Arquitectura*, en todos los inmensos trabajos que Ruskin ha llevado á cabo, poseído y dominado por su ideal predilecto. Las siete antorchas del arquitecto son las virtudes teologales y cardinales, y los progresos de la arquitectura están en razón directa de la intensidad del sentimiento cristiano, entendido por él de un modo individualista y protestante.

Lo más original y nuevo de la teoría arquitectónica de Ruskin es la importancia extraordinaria que concede á la intención decorativa, y sobre todo á la imitación ó reproducción de las formas orgánicas. ¿Es una consecuencia forzosa de su teoría del paisaje y de su respeto á la verdad natural, ó más bien debe tenerse por una paradoja nacida del deseo de renovar un asunto tan trillado y exhausto como el panegírico del arte ojival? Esto último debe de ser, y es lástima que así sea; porque el amor á lo nuevo y á lo insólito ha arrastrado á Ruskin á defender con pertinacia que la mayor belleza de la arquitectura gótica consiste (¿quién lo había de pensar?) en haber preferido para la ornamentación las plantas y los animales, que son obra de Dios y reflejan sus divinas perfecciones. «Toda decoración monumental debe tomar sus asuntos de las obras de Dios.» Y, partiendo de aquí, sostiene que el gótico no es arte muerto, sino arte que puede vivir, penetrado y sostenido por el amor á la naturaleza y aplicado á todos los usos domésticos y familiares. «El gótico no es pura tradición eclesiástica, ni cábala de signos enigmáticos; no es un arte para uso de los caballeros y de la nobleza, ni un arte patriótico y romántico, sino un arte para todo el mundo y para todas las circunstancias, arte de aplicaciones infinitas, y capaz de renovarse perpetuamente, y es, sobre todo, un arte práctico, popular, útil, doméstico.» El Renacimiento se empeñaba en sujetar toda cons-

trucción á un cierto modelo inflexible. Por el contrario, el mérito del arte gótico consiste en ser el más flexible de todos, el que más honradamente se ha propuesto adaptar la apariencia á la conformación total, más bien que la conformación á la apariencia. Todos sus elementos materiales se hallan, por decirlo así, en estado fluido é indeterminado: con ellos pueden hacerse cabañas, catedrales ó fortalezas, amplias salas ó estrechas torrecillas, flechas agudas ó torcidas escaleras; todo con la misma gracia fácil, y sin que su energía se agote nunca.»

De todo esto se infiere que el gótico de Ruskin, esa especie de *gótico burgués* y al alcance de todas las fortunas, tiene poco que ver con el gótico de los Schlegel y de los poetas románticos, lleno de intenciones místicas y de elevaciones á lo infinito. Es más: Ruskin, lanzado en la peligrosa carrera de decir todas las cosas al revés para suspender y maravillar á los lectores, asienta con mucha formalidad que es un gusto vulgar y extraviado el que juzga de un edificio por el efecto total de sus masas y de sus proporciones, porque lo único realmente importante son las decoraciones esculturales, manifestación de la vida. De esto á negar á la arquitectura el derecho de existir como arte independiente, no hay más que un paso. Ruskin pretende, con razón, que cese el divorcio entre las dos artes, y vuelvan, como en lo antiguo, á ser cultivadas por una misma persona; pero en rigor no trata de hermanar la escultura y la arquitectura, sino

de matar lisa y llanamente á la segunda. En el fondo de su alma, la arquitectura, como arquitectura, no le entusiasma. Á la belleza de las líneas es poco sensible, al paso que siente con extraordinaria energía toda belleza orgánica. No sólo la reproducción directa de una forma cualquiera del mundo vegetal ó animal, sino todo lo que indirecta y hasta involuntariamente sugiere en la decoración arquitectónica el recuerdo de alguna belleza física, todo lo que aparta de la memoria los principios geométricos, todo lo que despierta la noción de la vida, tiene á sus ojos atractivo inmenso, ó más bien único. «Los Griegos (escribe) se complacían en sus triglyphos y en sus hojas de acanto, y no deseaban más: sobresalían en realizar sus proyectos, en disponer artísticamente sus líneas, tenían un arte, en cotejo con el cual parecen bárbaros los procedimientos bizantinos. Pero en esta barbarie había un poder, no analítico, sino comprensivo y misterioso, poder que tiene más fe que reflexión, que siente más de lo que llega á explicar, y que se precipita como el viento ó el torrente de las montañas. No encuentra reposo en la expresión de ninguna forma, no puede enterrarse como el alma griega en una de sus invenciones: su escritura de imágenes está aprendida en las sombras de las tempestades y de las montañas: es parienta y amiga de la noche y del día, que reinan alternativamente sobre la tierra.»

¿Cuál es, por consiguiente, el modo de renovar la arquitectura y levantarla de la postra-

ción en que la ha hecho caer el espíritu científico? Ruskin tiene una receta, á su parecer infalible: «Esculpir sobre nuestros edificios las flores y los frutos de nuestros campos; trasladar á nuestras fachadas todos los misterios que encierran las criaturas del aire, de la tierra y del agua».

Las teorías de Estética general tienen en Ruskin mucha menos novedad que las de Estética aplicada, y se resienten del vicio capital de la Metafísica inglesa; es decir, de ser una pura psicología. Ha analizado sutilmente el fenómeno de la *composición* artística, comparándole con una producción orgánica: ha distinguido tres momentos en la imaginación (imaginación *esemplástica* ó unificadora de lo múltiple; imaginación *penetrativa*, que se apodera de la verdad esencial del objeto; imaginación *contemplativa*, ó transformadora), ha dedicado largos estudios á lo que él llama *ideal grotesco*, ó sea al humorismo; pero ha confundido totalmente lo bello con lo real, con lo infinito, con la unidad, con el reposo, con la simetría, con la medida, con la adaptación al fin, y sobre todo con el sentimiento ético. Hay tal contradicción é incoherencia en sus ideas filosóficas, que sería demasiado rigor pedirle cuenta de ellas. Ruskin es artista y hombre de impresiones: no es filósofo, ni lo pretende. Su obra tiene las grandes cualidades y los defectos y limitaciones de la imaginación inglesa: es obra de moral y de agitación artística; pero sólo á medias puede llamarse obra de ciencia.

Y, sin embargo, Ruskin ha hecho por la Estética más que todos los filósofos ingleses juntos, sin exceptuar ni á los metafísicos ni á los positivistas; ni á los que pertenecen á la escuela *apriorística*, como Hamilton, Whewell, Mansel y Ferrier, ni á los que militan ó han militado en la escuela experimental, como Stuart Mill y su padre, Herbert Spencer, Bain, Jorge Lewes, etc., representantes de las varias direcciones conocidas con los nombres de *psicología de la asociación*, *filosofía inductiva*, *evolucionismo*, *psicología fisiológica*, etc., entre todas las cuales hay profundas diferencias, aunque el impulso sea común. Á decir verdad, la Estética no existe como ciencia separada en las escuelas filosóficas de Inglaterra, y la mayoría de los tratadistas se limitan á estudiar en la psicología los fenómenos afectivos producidos por lo bello, lo sublime y lo feo. Así lo hicieron los escoceses, y así también James Mill en su *Análisis de los fenómenos del espíritu humano*, obra á la cual se remonta históricamente la psicología de la asociación. Por este mismo principio explica James Mill la emoción estética, negando la existencia de un sentido particular de lo bello, poniendo la característica de lo sublime en su asociación con las ideas de poder, majestad y profunda melancolía, y dando claras muestras de confundir, como todos los sensualistas, lo bello con lo agradable. La *Lógica* verdaderamente magistral de su hijo, es muda sobre estas cuestiones. En el libro de Bain *The Emotions and the Will* hay un conato informe de