

Genoveva, transformada en Panteón Nacional. Su obra, terminada en 1837, es, á pesar de sus graves defectos de composición, el único trabajo de escultura monumental digno de recordarse en este período, aunque para la gloria de David vale mucho menos esta decoración que sus bustos, no sólo por el valor que tienen como documentos biográficos, sino por la energía con que está sentida y expresada la forma individual.

La escuela clásica, á parte de frías parodias como *El Soldado de Maratón* de Cortot, produjo bajo el cincel habilísimo de Pradier una serie de estatuitas elegantes, mórbidas, graciosas y lascivas, que gustaron mucho por lo mismo que tanto se alejaban de la castidad del ideal ateniense¹. Pero este pseudo-clasicismo no bastó á triunfar de las varias direcciones realistas que sucesivamente se iniciaron en obras de algún mérito, aunque de popularidad efímera: la escultura de género con *El Pescador Napolitano* de Rude y *El Bailarín Napolitano* de Duret: la escultura de animales, cultivada especialmente

¹ El inventario de las principales obras artísticas posteriores á 1822, y un extracto bastante cabal de los juicios que sobre ellas formularon los críticos, se encuentra en el libro del positivista Petroz, *L'Art et la Critique en France*. (Paris, Germer Baillière, 1875.) Véanse, además, á lo menos como recuerdo histórico, los *Portraits d'artistes* de Gustavo Planche (dos volúmenes), y sus *Études sur l'École Française*, que alcanzan de 1831 á 1852. Otros muchos críticos, entre ellos Th. Gautier, han coleccionado también sus revistas, que los franceses llaman *Salones*.

por Barye (*El Tigre devorando al Cocodrilo*, *el Jaguar devorando á la Liebre*), obras que ciertamente no tenían de estatuarias más que el estar ejecutadas en mármol ó en bronce, siendo, por lo demás, concepciones pictóricas, y no del orden más elevado. El valor de la tentativa romántico-realista en escultura, queda, por consiguiente, muy cuestionable, y sin adelantar ahora juicio alguno sobre ensayos posteriores, siempre interesantes como todo lo que lleva sello de originalidad y aspira á abrir nuevos caminos al ingenio, puede decirse desde ahora que la escultura no ha acertado á transformarse sino invadiendo los límites de otras artes y contradiciendo á su propia esencia, para no alcanzar en definitiva los efectos literarios ó pictóricos más que á medias.

El romanticismo puede contar entre sus principales méritos el de haber fundado una nueva teoría de la arquitectura y una escuela arqueológica nueva, una nueva interpretación del arte de la Edad Media. Pero es claro que al pasar este movimiento de los poetas á los historiadores y arqueólogos, y de éstos á los arquitectos, no ha tenido fuerzas para engendrar un arte distinto y propio de nuestro siglo, sino meramente para sustituir una imitación á otra, y sobre todo para promover un gran movimiento de *restauración*, en muchos conceptos plausible, aunque no haya dejado de dar ocasión ó pretexto á cierto vandalismo sabio de nuevo género, que por excesivo amor y entusiasmo ha abreviado muchas

veces la vida de lo mismo que tanto amaba. El *goticismo* arquitectónico nació, como en otro lugar queda explicado, en el círculo de los literatos románticos: Nodier, Victor Hugo, Michelet, el mismo Mérimée (á pesar de su poca ternura hacia todo lo que tuviera sabor religioso), eran por instinto, más que por estudio, arqueólogos románticos, antes que ningún arquitecto pensase en serlo. Lo eran también, aunque mezclándose en su admiración motivos superiores al arte, algunos jóvenes escritores de los llamados *neocatólicos*, entre los cuales sobresalía el elocuente y fogoso Montalembert, que ya en 1831 saludaba desde las columnas de *L'Avenir* con entusiasmo mezclado de algunas reservas la novela famosa de Victor Hugo, y en varios opúsculos reunidos luego con el título de *El Vandalismo y el Catolicismo en el Arte*, levantaba enérgica protesta contra la barbarie de las demoliciones y de las reconstrucciones neo-clásicas, echando en cara al clero de su país la indiferencia con que parecía mirar la ruina de «un arte que era una de las glorias más brillantes del Catolicismo», y procurando alistar los elementos eclesiásticos en la cruzada que en pro del arte ojival habían emprendido los poetas.

Pero á todo esto los arquitectos permanecían sordos aún, y los que pasaban por más avanzados como Duban y Labrousse, reducíanse á copiar los monumentos griegos más bien que á copiar los romanos, satisfechos con multiplicar el número de los modelos propuestos á la imitación dentro de una misma tradición artística, y á

preferir en algunos casos lo que veían en los monumentos mismos á los arbitrarios cánones que confusamente expuso Vitruvio. Á tan pequeña libertad como ésta se la llamaba *nuevo estilo*, el cual entre los arquitectos rígidos pasaba por sospechoso de heterodoxia. El estético de la escuela, el admitido y venerado por todos (tributo justo á su profunda y severa erudición), era Quatremère de Quincy, uno de los más aventajados sucesores de Winckelmann, y autor del *Júpiter Olímpico* y del *Diccionario Histórico de Arquitectura*. Quatremère de Quincy, que veía en la cabaña griega el prototipo de las combinaciones de la arquitectura perfeccionada, (columna, entablamento y frontón), erigia la escala de proporciones de los antiguos en única medida y norma del arte, sin tolerar combinación alguna de líneas que en las obras de los griegos no estuviese dada. Para él era período de tinieblas, verdadero interregno de la arquitectura, el de los tiempos medios, hasta que Brunelleschi, por la contemplación de las reliquias de la venerable antigüedad, reconoció y distinguió los órdenes griegos, y después de haber vuelto á descubrir las leyes y los principios del arte, hizo de ellos justa aplicación á un nuevo género de construcciones.

Pero, entretanto, el *goticismo* literario proseguía su camino, y había penetrado en las regiones oficiales con Vitet¹, nombrado inspector de monumentos históricos en 1831, el cual, con

¹ Sus escritos sobre esta materia pueden verse coleccionados en sus *Études sur les Beaux Arts*.

la autoridad que su puesto le daba, alzó la voz en demanda de protección para la arquitectura nacional, amenazada de muerte en algunos de sus más bellos edificios, ó amagados de demolición, ó ruinosos. Establecióse en el Ministerio de Instrucción Pública un *Comité* de Bellas Artes, del cual fué secretario y alma Didron (redactor principal de los *Anales Arqueológicos*); se invocó y se obtuvo el apoyo del clero, é iban á comenzar los trabajos de restauración de algunas iglesias y aun á ensayarse en algún edificio de nueva planta la arquitectura de la Edad Media, cuando la Academia de Bellas Artes, impenetrable ciudadela del gusto clásico, opuso formalmente su *veto*, mandando redactar á su secretario perpétuo Raul Rochette unas *Observaciones* contra el arte gótico. Los románticos contestaron enérgica y doctamente, distinguiéndose entre ellos Lasus y Viollet-le-Duc. Otros artistas y críticos de artes como Gabriel Lavi-ron, les ayudaron en la parte negativa, es decir, en la cruzada contra el arte greco-romano de academia: pero no en la positiva, es decir, en «la adopción pura y simple de la arquitectura gótica», que consideraban tan anacrónica y tan peligrosa para la independencia del arte como la tiranía antigua. «El arte contemporáneo (decía Lavi-ron ¹), el único arte actual-

¹ En sus opúsculos *De l'architecture contemporaine et de la convenance de l'application du style gothique aux constructions religieuses du XIX^e siècle* y *De Vitruve et du gothique en 1836*, publicados en la *Revue Nouvelle* y en el *National*.

mente práctico, estético, es el que formula el sentimiento actual de la sociedad y es su expresión viva.» Pero como esta arquitectura del porvenir ni apareció entonces ni ha aparecido hasta ahora, y lo urgente era salvar de próxima devastación, y aun (si era posible) restablecer en su primitivo estado las grandes construcciones de otras edades menos discutidoras y teóricas, triunfaron por de pronto los enemigos de la Academia y de Vitruvio, sostenidos por el entusiasmo nacional que habían llegado á despertar en el Gobierno, en las Cámaras, en los Municipios y en los cabildos eclesiásticos, alzándose en todas partes, menos en la Academia, un inmenso clamor que pedía restauraciones. El genio de la restauración se encarnó en un hombre, artista y arqueólogo á la vez, que representa por sí sólo la escuela neo-gótica, y cuya huella ha de ser imperecedera en la historia de la gran agitación estética de nuestro siglo: en Viollet-le-Duc, célebre como constructor, y todavía más célebre como teórico ¹. No fué grande arquitecto, ¿ni quién puede serlo en tiempos en que la arquitectura ha dejado de ser arte para convertirse en asunto de erudición ó de ciencia? Pero fué un restaurador admirable, que, á falta de genio creador, tuvo el sentido y el amor de las creaciones de otros tiempos, y además ciencia consumada de dibujante y dominio

¹ Vid. E. Corroyer, *Viollet-le-Duc* y Anthyme Saint-Paul, *Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique*, Paris, 1881.

absoluto y perfecto de la técnica. Así formó una legión de obreros á su imagen y semejanza, y restauró, en el breve plazo que va desde 1846 hasta su muerte, innumerables edificios religiosos, civiles y militares, Nuestra Señora de París, la catedral de Amiens, la Abadía de San Dionisio, la iglesia de San Saturnino de Tolosa, las de Vézelay y Poissy, la catedral de Carcasona, los castillos de Pierrefonds y Roquetaillade, el palacio de los Papas en Aviñón, la casa municipal de Narbona, el Capitolio de Tolosa, y, en suma, casi todas las grandes construcciones francesas de los tiempos medios. Del talento que ha presidido á estas restauraciones nadie duda, pero empieza á ser opinión general que Viollet-le-Duc restauró demasiado; que su deseo de respetar la unidad artística de los monumentos le arrastró muchas veces á sacrificar sin necesidad todo lo que contrariaba su sistema; y que el principio mismo de las restauraciones tiene algo de sofisticado y peligroso, cuando no se limita á reparar lo destruido ó lo que amenaza ruina, sino que tiene la pretensión de «restablecer el conjunto de un edificio en un estado completo y orgánico que puede no haber existido nunca en un momento dado ¹». Los arqueólogos no pueden menos de tachar de infieles tales reproducciones, que por otra parte son nuevo peligro para la integridad de los monumentos, y un ataque directo á la historia

¹ Son palabras del mismo Viollet-le-Duc en el art. *Restauración*, de su *Diccionario*.

del arte, cuyos anales se mutilan en nombre de un principio de unificación gótica que puede llegar á ser en sus consecuencias tan intolerante y vandálico como lo fué el de los arquitectos greco-romanos. La restauración es un mal inevitable, pero puesto que intrínsecamente es una falsedad, redúzcasela á los menores límites posibles. Y es cierto que Viollet-le-Duc los traspasó á veces, especialmente en sus restauraciones de Tolosa y otros puntos del Mediodía de Francia, donde por querer imponer sistemáticamente los procedimientos de las antiguas escuelas del Norte, alteró el carácter y fisonomía de algunos edificios.

Mucho menos discutido fué como escritor y teórico ¹. No hay arquitecto que tan extensa y

¹ Indicaremos las fechas de sus principales escritos: *De la Construction des édifices religieux en France* (en los *Annales Archéologiques*, 1844-46).—*Du Style gothique au XIX^e siècle* (*Annales Archéologiques*, 1846).—*Monographie de Notre Dame* (1853, fol.).—(Hizo también monografías sobre los principales edificios que restauró).—*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1869, diez volúmenes, en 4.^o, con grabados).—*Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance* (1854-1875, seis volúmenes).—*Essai sur l'architecture militaire au Moyen-Age* (1854, con grabados).—*Entretiens sur l'Architecture* (1858-1872, dos tomos).—*Ce qui réclame au XIX^e siècle l'enseignement de l'Architecture* (1869).—*Histoire d'une maison* (1873).—*Histoire d'une forteresse* (1874).—*Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (1875).—*L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir* (1877).—*Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878).—*Histoire d'un dessinateur* (1879), etc., etc. Escribió, además, de ingeniería, de fortificación, de política, etc., etc.

profundamente haya tratado de su arte. No hay escritor alguno á quien deba tan positivos servicios la teoría estética de la Arquitectura, especialmente de la ojival. Sus producciones son innumerables, y entre ellas sobresalen sus primitivos manifiestos *sobre el estilo gótico en el siglo XIX*, respondiendo al informe de la Academia en 1846; su *monografía de Nuestra Señora* (1853), sus dos grandes *Diccionarios razonados, de la arquitectura francesa desde el siglo XI al XVI y del mobiliario francés desde la época carolingia hasta el Renacimiento*, su *Ensayo sobre la arquitectura militar en la Edad Media*, su libro sobre *El Arte ruso*, sus *Conversaciones sobre la Arquitectura*. Hasta sus libros de vulgarización, titulados: *Historia de una casa*, *Historia de una fortaleza*, *Historia de la habitación humana desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días*, *Historia de una casa-ayuntamiento y de una catedral*, etc., se distinguen ventajosamente, como era de esperar de la ciencia de su autor, del fárrago de publicaciones análogas, tan efímeras como pintorescas. Añádanse á todo esto innumerables artículos, monografías y conferencias, y se tendrá idea de la eminente actividad estética de Viollet-le-Duc, sólo igualada en nuestro siglo por la de Ruskin, con la diferencia de no ser Ruskin artista de profesión, sino aficionado, y de haber dirigido Viollet-le-Duc un número de construcciones y restauraciones muy superior al número de sus obras literarias.

El *Diccionario de Arquitectura* es, por todos conceptos, la obra maestra de Viollet-le-Duc, y

la que en su parte teórica puede suplir en rigor á todas las restantes. Los méritos de este libro clásico, ó por mejor decir único, son tan universalmente reconocidos por los artistas y aún por los profanos, que parece ocioso encarecerlos. Antes de Viollet-le-Duc (con muy raras excepciones, siendo la del venerable arqueólogo Caumont la más importante), el arte gótico no había sido más que un pretexto de ditirambos poéticos y de efusiones religiosas: la mayor parte de los que hablaban de él, comenzando por Federico Schlegel y los demás románticos alemanes, no tenían idea alguna de sus leyes, lo interpretaban todo de una manera simbólica y mística, y jamás pasaban de una impresión de conjunto, muy elevada sin duda pero también muy superficial; ó bien, como el mismo Víctor Hugo, convertían en principal lo accesorio, y la parte decorativa en fundamental. Viollet-le-Duc emprendió probar, primero contra los arquitectos neo-clásicos, y después contra sus propios aliados los poetas románticos y los apologistas neo-católicos, que el arte ojival, lejos de ser un arte en que predominase el libre arranque de la fantasía, era sobre todo un arte racional é inflexiblemente lógico en sus procedimientos, sujeto á leyes tan precisas y tan severas como las que habían presidido al templo griego, un arte en que la decoración se adaptaba y subordinaba rigurosamente á la estructura, completando la significación de las formas principales: un organismo que se desarrolla y progresa como los organismos naturales, par-

tiendo de un principio muy sencillo que se modifica, que se perfecciona, que se complica, pero sin perder nunca su esencia primitiva. Este principio de unidad no es otro que la bóveda llamada gótica, la ojiva, el arco diagonal, único generador de todo el sistema de construcción, así como en el arte griego la columna es el punto de partida de toda la simetría del monumento. «En la arquitectura gótica (prosigue Viollet-le-Duc) todo es metódico, razonado, claro, ordenado y preciso: todo tiene su puesto marcado de antemano.» Y este arte enteramente francés, nacido y desarrollado á fines del siglo XII en las provincias del Norte, no nació como los hongos, ni fué improvisado en virtud de conceptos místicos, sino que fué aplicación rigurosa, consecuencia fatal del sistema inaugurado por los constructores románicos. «Ha llegado el momento de estudiar el arte de la Edad Media como se estudia el desarrollo y la vida de un ser animado que de la infancia llega á la vejez por una serie de transformaciones insensibles, sin que sea posible decir dónde cesa el niño, dónde comienza el viejo.»

¿Por qué extraña fatalidad, Viollet-le-Duc, en vez de realizar este magnífico programa en una historia seguida ó en un tratado didáctico con unidad de plan, prefirió la forma más anti-científica de todas, la que solamente puede ser cómoda para espíritus distraídos y superficiales, la forma de diccionario? Dispersa la doctrina en mil artículos, es labor ingratisima la de recons-

truirla, y además obliga al autor á repeticiones innumerables, le expone á olvidos y deficiencias aun en cosas fundamentales (uno de los artículos que faltan en este *Diccionario de Arquitectura* es el de *fachada*), y también á contradicciones más ó menos reales. La vida errante y laboriosísima de Viollet-le-Duc, que sólo podía escribir en los intervalos de sus gigantescos trabajos de restauración, es lo único que puede explicar, no disculpar del todo, esta funesta resolución suya que ha perjudicado á la exacta comprensión de sus ideas y ha dado no pocas armas á sus adversarios.

Otros defectos, más ó menos graves, se achacan á ciertas partes del *Diccionario*. Los dibujos son admirables, pero no siempre corresponden exactamente á la realidad de los monumentos: Viollet-le-Duc suele restaurarlos involuntariamente con el lápiz, esperando ocasión de restaurarlos en la piedra. Sus preocupaciones de hombre de sistema, ardiente y apasionadísimo, le llevaron también á extremar la reacción contra ciertas maneras, algo candorosas en verdad, de entender y aplaudir lo gótico. Era la reacción inevitable, y, si se quiere, legítima del hombre del oficio contra el profano, que no puede razonar su admiración, y la funda en motivos disparatados, ó bien la finge sin sentirla como tributo á la moda, ó profana el nombre del arte, haciéndole servir para sus controversias y particulares intentos. Por lo mismo que tantos ignorantes habían entonado ditiram-

bos fastidiosos á la inspiración religiosa de las catedrales góticas, Viollet-le-Duc (que distaba mucho de ser anticatólico, pero que tenía en alto grado aquel género de irritabilidad nerviosa propia del artista en presencia del falso aficionado), no se harta de perseguir con sus sarcasmos á los canónicos autores de manuales de arqueología, á los estéticos de seminario, que han querido ver en la ojiva un emblema de la Santísima Trinidad. Y por huir de ellos se va al extremo opuesto, y se empeña en presentar el arte gótico como arte puramente *laico*, popular, *democrático*, en oposición al arte románico, que para él es siempre un arte *hierático*, fundado en tradiciones vagas é incompletas del arte decrepito de los bizantinos. Esto le lleva á una contradicción interna, puesto que nadie ha esforzado tanto como él el gran principio de la unidad del arte de los tiempos medios, fundado en la unidad de su elemento generador: la bóveda. Por otra parte, la opinión general de los arqueólogos tiene hoy por fantásticas las escuelas de arquitectos monacales, imaginadas por Viollet-le-Duc, sin excluir la famosa de Cluny. Se le acusa, además, de haber exagerado las influencias orientales (de Persia y Siria), como si ciertas formas de ornamentación no hubiesen podido ser inventadas más de una vez.

Pero lo más grave, lo más mitológico de todo, son esos «conciliábulos de burgueses, artistas y artesanos» que fueron elaborando en la sombra el arte gótico hasta que apareció como por magia,

siendo un misterio para todos, menos para sus autores. Esta invención que ha hecho fortuna (y que realmente ha de atribuirse á Victor Hugo y no á Viollet-le-Duc) es tan extravagante por lo menos como el simbolismo teológico de la ojiva y como «las caladas agujas que ascienden á lo infinito». Pero no sé qué tiene esta arquitectura ojival que parece condenada á alimentar el lirismo fácil, y á sugerir á todo el mundo los mayores despropósitos. Para Montalembert, los arquitectos góticos habían sido una especie de santos absortos en el pensamiento de lo suprasensible, siempre en éxtasis y en oración: para Viollet-le-Duc eran una asociación de *librepensadores*, que poseídos de espíritu anti-monacal se habían puesto de acuerdo con los municipios y también con algunos Obispos envidiosos de la popularidad de los monjes, para suplantar á los arquitectos teocráticos y levantar una especie de edificios que *parecían religiosos*, pero que en el fondo eran edificios civiles y servían para las reuniones populares y aun para espectáculos profanos lo mismo que para el culto, si bien luego, *con mala fe*, los Obispos fueron llenándolos de altares. La explicación de tan extrañas teorías es muy sencilla: Viollet-le-Duc era ante todo arquitecto, y ante todo quería salvar las catedrales góticas, con el clero y sin el clero, con cualquier gobierno posible, con los católicos y con los librepensadores; de la adhesión de los primeros no había que dudar: era preciso atraerse á los segundos que andaban un poco recelosos

de que se les tendiera algún lazo, sobre todo después que Michelet había echado á volar aquella especie de la *conspiración de los arquitectos*. Así se inventó, sin más misterio que éste, la teoría del *laicismo gótico*, que ha sido impugnada docta y fastidiosamente por muchos arqueólogos cristianos, y que á mi ver no fué más que un recurso del momento improvisado por Viollet-le-Duc para contener la ola de las devastaciones.

Fuera de esta paradoja que es imposible tomar en serio, el *Diccionario Razonado de Arquitectura* es obra digna de las mayores alabanzas, y ciertamente irremplazable, por su riqueza de enseñanzas técnicas y detalles históricos. Todavía es más instructivo, si cabe, y agrada más por estar exento de arbitrarias generalizaciones, el *Diccionario razonado del mobiliario francés*, obra indispensable para el estudio de la Edad Media en cualquier país y no solamente en Francia. Con este inventario, admirablemente redactado, probó Viollet-le-Duc una de sus afirmaciones más fecundas, es, á saber, que el arte, cuando existe de veras en una época y en un pueblo, es universal en sus manifestaciones, alcanza á lo grande y á lo pequeño, es una necesidad para todos, y no un lujo para los privilegiados. «La Edad Media, que ha dejado pocos libros y discursos sobre el arte, pero que era artista, sabía poner el arte en la fachada más rica y en las paredes de la humilde habitación de un ciudadano: sabía amar y respetar el arte en sus modestas expresiones, como en sus concepciones más espléndidas».

Aunque no hubiera producido la crítica de Viollet-le-Duc más resultados que esta solemne rehabilitación de las desdeñadas industrias artísticas, de las cuales, si por milagro llegan á resucitar, pende quizá la única esperanza de salvación para el grande arte en plazo no muy lejano, habría que perdonarle de buen grado sus teorías laicales, su mal humor con los cabildos, y los excesos de sus restauraciones. No se emprenden tan grandes cosas sin una especie de fanatismo, y Viollet-le-Duc tuvo en grado eminente el de su arte, unido á una facultad de invención crítica que casi se confunde con el don de originalidad¹.

¹ Las vicisitudes de la Música han caminado siempre bastante separadas de las de las otras artes, lo cual no quiere decir que haya podido substraerse de movimientos estéticos tan universales como el del Renacimiento ó el del Romanticismo. Pero el verdadero romanticismo musical, ó sea la reforma *wagneriana*, no se ha cumplido hasta nuestros días. Los músicos franceses, calificados en 1830 de *románticos* (Héctor Berlioz, por ejemplo), pueden considerarse como precursores de la misma tendencia y consagrados al culto de Gluck y de Beethoven.

El efímero teatro romántico necesitó una escuela de declamación propia, puesto que en los actores educados en la tradición clásica encontraba invencible frialdad cuando no declarada resistencia. Entre los actores que (guiados en parte por modelos ingleses) pusieron en moda un nuevo género de declamación tormentoso, calenturiento y apasionado, hay que citar á Mad. Dorval, á Federico Lemaître, y á Bocage, cuyo recuerdo va unido al de los dramas y melodramas más famosos de Victor Hugo y Alejandro Dumas. Algunos de ellos aplicaron sus facultades á la interpretación de la comedia moderna, después del movimiento de reacción clásica que en la tragedia inició la Rachel.