

Real Academia de Bellas Artes de Valladolid.

Discursos leídos en la recepción
de Don Narciso Alonso Cortés.



Prezta
D6 CL
14

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

Real Academia de Bellas Artes
de Valladolid

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

de

D. NARCISO ALONSO CORTÉS

el día 22 de Junio de 1913.



VALLADOLID

Establecimiento tipográfico de F. Santarén Madrazo,

Impresor del Ilustre Colegio Notarial.

1913

R. 51351



Tit. 58986

C.B. 1083696

DISCURSO

DE

D. NARCISO ALONSO CORTÉS

SEÑORES ACADÉMICOS:



REED, bajo la fe de mi leal palabra, que en el momento de disponerme á escribir el discurso de recepción en esta Real Academia, no sé cómo dar comienzo. Pudiera, ateniéndome á una receta muy usada, poner de relieve la insuficiencia de mis méritos, para deducir que no soy acreedor á la honra que me otorgáis; pudiera emplear las primeras líneas en expresar mi profundo agradecimiento hacia vosotros por haberme concedido distinción tamaña... Pero ¿será necesaria ni una cosa ni otra? Sin que yo lo diga, todos sabéis que mi valer escaso no me haría merecedor de ocupar un lugar en esta ilustre corporación, si vuestra bondad no mediará; sin que yo lo diga, sabéis también cuánto es mi reconocimiento por ese honor señaladísimo, ya que mi voz había de callarlo y lo diría mi corazón, asomándose á los ojos.

Además, yo quisiera patentizar, á la vez que esos sentimientos, otros muy vehementes que llenan mi espíritu, y sé á punto fijo que mis limitados medios de expresión no me lo permitirían. Figuraos unidos íntimamente, con ese sentimiento de gratitud, el de acendrado cariño al suelo nativo y el de íntimo afecto á los hermanos, y reconoceréis que el lenguaje capaz de reflejar todo ello, habría de tocar en los linderos de lo sublime. Dejad, pues, que sea yo solo quien en mi interior escuche, en charla dulcísima, esos misteriosos rumores, y básteos saber que los oigo muy honda y reciamente.

Y es que, acaso más que otras cosas, en esta Academia veo yo un símbolo: el símbolo de una región, ó, si queréis, el de un pueblo solo. Cuando el aura de progreso que oreó las frentes al mediar el siglo XVIII, hizo que las Academias germinasen, éstas aparecieron como algo representativo. Se cifró en cada una de ellas un ideal determinado, y las de provincias, rindiendo culto á la historia, las ciencias y las artes de su país, vinieron á ser la personificación del mismo. Viendo yo, pues, en esta Academia el sagrado depósito del alma vallisoletana, ¿cómo queréis que mi rendimiento no llegue al éxtasis, si el amor á mi pueblo es uno de mis grandes amores?

Ese mismo amor era el que guiaba á los meritísimos ciudadanos que en el siglo XVIII fundaron en Valladolid esta y otras Academias análogas, poniendo en la iniciativa su buena voluntad y su talento, nada escasos. Cierto es que aquellos años fueron en Valladolid propicios al movimiento literario, ya que á más de albergarse en su recinto hombres como el concienzudo investigador de la historia vallisoletana, D. Rafael Floranes, y como el eglógico poeta Melén-

dez Valdés, contaba entre sus naturales muy honrosas figuras, desde el abogado D. José Alonso Ortiz, primer traductor del pseudo-Ossian, hasta D. Manuel Silvela, poeta y jurisconsulto de talla. Al mismo tiempo, las obras de nuestros pintores y escultores alcanzaban en la corte públicas recompensas ¹.

Había esta Academia de nacer al fuego de aquellas actividades, alimentado ya con una gloriosa tradición. No son solamente los grandes artistas que por los siglos XVI y XVII nacieron ó florecieron en Valladolid, y cuyo nombre acude á la memoria de todos; son también los escritores vallisoletanos que trataron de arte con todos los vuelos críticos que entonces podían alcanzarse. Es el maestro de capilla Francisco de Montanos, dando un impulso extraordinario á la estética musical con su *Arte de música theorica y práctica*; es el médico-poeta Alonso López Pinciano, componiendo la mejor poética de su tiempo; es el arquitecto Francisco de Praves, escribiendo un tratado sobre el corte de piedras y traduciendo los libros de Vitrubio y Palladio; es el autor de los *Diálogos de la Pintura*, Vincencio Carducho, si no vallisoletano, á lo menos con fuertes raíces en Valladolid.

De toda esa tradición, de todo ese historial nobilísimo, venía á ser esta Academia como el receptáculo. Los que la fundaron no desconocían el sagrado deber que echaban sobre su conciencia, y á fe que con creces supieron cumplirle. Muy en la memoria hemos de tenerlos nosotros, para que, sin llegar á las exageraciones de un regionalismo desatentado y suicida, rindamos culto á las artes de nuestra comarca, velemos por la conservación de sus monumentos, investi-

¹ Tal puede verse en la *Distribución de premios* de la Real Academia de San Fernando, de varios años.

guemos su historia, fomentemos su cultura y aun impidamos todo intento de absorción centralista que pretenda mermar su personalidad.

Al reanudar en este momento el precepto reglamentario, durante unos años interrumpido, de leer un discurso de recepción, vengo á ocupar en esta Real Academia el puesto que dejara vacante el muy notable artista D. Salvador Seijas. Justo es que se enaltezca aquí su memoria, ya que una modestia sin límites le vedó recibir en vida todos los elogios á que era acreedor.

Quien recorra las colecciones de periódicos festivos publicados en Valladolid por los tiempos de la Revolución, podrá encontrar no pocas caricaturas llenas de gracejo y donaire, sobre asuntos de actualidad. En ellas probaba Seijas sus armas juveniles, interpretando á las mil maravillas el pensamiento de los ingeniosos escritores que, con fecundidad incansable, daban al público una tras otra numerosas hojas volanderas. Después, el Sr. Seijas continuó su carrera artística, y dió pruebas constantes de su privilegiado talento, y encontró doquiera la estimación y el afecto.

Sus méritos, de todos reconocidos, aparecen realzados á mis ojos por esa extremada modestia á que antes me refería, que fué el rasgo saliente de su carácter y que le circunscribió en límites excesivamente reducidos. Cuando la jactancia del valer personal, casi siempre infundada, va siendo norma de acción sobradamente admitida, conforta el ánimo ver que hay quien, en la soledad de su retiro, labora callada y humildemente, ajeno á vanidades y ambiciones, sin

tener de sí propio otra idea que la de ser un hombre honrado, atento sólo á su deber.

Y una vez cumplido de mi parte éste que juzgaba ineludible, paso á llenar el trámite previsto en el reglamento. Cuatro indicaciones sobre la moderna crítica de arte, sin descender á ampliaciones que ni la ocasión ni el espacio permiten, me darán materia para ello.

La exageración en los gustos clásicos que el Renacimiento despertara, trajo á la larga sus perjuicios. Espíritus unilaterales que no veían perfección sino dentro de los cauces por ellos señalados, pusieron trabas rigurosas al artista para impedirle que de ellos se saliera, y el arte dejó de verse fecundado con el soplo creador de la fantasía.

No faltó quien pretendiera romper el yugo, y el resultado de sus esfuerzos se manifestó, especialmente en Francia, en la polémica entre antiguos y modernos. Si Boileau y el P. Le Bossu asentaban su preceptiva sobre los cimientos barrocos de un inquebrantable formulismo, Perrault afirmaba el progreso indefinido de las artes y Fontenelle rompía más abiertamente con la antigüedad. La influencia cartesiana se dejó vivamente sentir en la crítica.

Mas si ésta adquirió marcado impulso, no por eso los clasicistas dieron su brazo á torcer. A los no muy sólidos alegatos de La Motte, seguían las vigorosas impugnaciones de Madame Dacier, y si Fénelon, y hasta cierto punto Voltaire, se inclinaron al eclecticismo, todavía vino La Harpe á sostener un dogmatismo riguroso. De idéntica manera, en Inglaterra escribía Pope su *Ensayo sobre la Crítica*, netamente

clasicista, y el mismo Adisson, en su *Ensayo sobre los placeres del gusto*, sentaba conclusiones como la de que una iglesia gótica, comparada con el panteón de Agripa, produce ruín y mezquina impresión. No daban mayor fruto en Alemania las bizantinas discusiones entre los secuaces de Gottsched y la escuela suiza, siquiera Baumgarten iniciara la Estética moderna, ó su denominación más bien, y Lessing extirpase antiguas y nocivas rutinas. Winckelmann entró como nadie en el alma clásica, creando la historia científica del arte; pero eso mismo acreció la admiración hacia los modelos griegos y retrajo á los que pretendían buscar horizontes, si no más bellos, más nuevos y variados.

Consecuencia de esta crítica exclusivista, por toda Europa extendida, fué el predominio del *academismo* en las artes. Nada de dejar al artista en libertad de crear obras con arreglo á su genio ó á sus gustos; sumisión absoluta á determinados modelos, de los cuales no era lícito apartarse. Aquel que con más exactitud copiase un modelo ó desarrollara un tema forzado, aquel era el artista por excelencia. Todavía en 1837 se lamentaba Montalembert de que los centros oficiales propusieran taxativamente á sus alumnos asuntos como estos: *Apolo guardando los ganados de Admeto*.—*Mario meditando ante las ruinas de Cartago* ¹.

Así llegó el siglo XIX sin que las ideas hubiesen experimentado sensible cambio. Imperaba en escultura el gusto de Canova, en pintura el de David, en arquitectura el llamado *estilo imperio*, sin que nadie

¹ Claro es que lo mismo pasaba en España. Basta ver, en comprobación, las memorias de la *Distribución de premios* de la Real Academia de San Fernando.

osara aventurarse en más vírgenes campos. Dicho se está que España—donde regían códigos artísticos como la *Poética* de Luzán y el *Arte de la Pintura*, de Mayans y Síscar,—había entrado en la corriente general, representada principalmente por Maella, Bayeu, Ventura Rodríguez y Manuel Álvarez; bien que sobre todos ellos se alzara el genio de Goya, saltando por todas las fórmulas y convencionalismos.

El romanticismo vino á protestar contra la frialdad pseudo-clásica. A la mecánica imitación de griegos y romanos, sustituyó la resurrección del arte medioeval; á la correcta representación de bellezas plásticas, sucedió la vehemente expresión de pasiones. La oleada de fuego difundida en literatura, caldeó también las demás bellas artes: resurgieron los pináculos góticos; reprodujéronse gráficamente las escenas de Dante, de Shakespeare, de Byron; la música, sin aspirar, como más tarde, á expresar ideas, contentóse con reflejar sentimientos. La crítica, más generosa y espontánea que nunca, libertó al artista de las ligaduras que le sujetaban.

¿Y podía suceder otra cosa? La crítica no se ha inventado para formular juicios apriorísticos, para fabricar moldes y sembrar de obstáculos los caminos, sino para examinar lo que encuentra hecho é iluminarlo con luz poderosa, abriendo de par en par sus puertas á los que se acercan á ellas con buena voluntad. No es de admirar, pues, que Víctor Hugo, en el famoso prefacio de *Cromwell*, proclamase la libertad en el arte y afirmase que dentro de éste no hay escuelas: no hay más que lo bueno y lo malo, lo bello y lo deforme, lo verdadero y lo falso.

El movimiento continuó en progresión ascendente. En pocos años, el avance fué enorme. Hoy ha alcan-

zado la crítica su desarrollo pleno, adoptando formas varias, revistiendo múltiples matices y renovando los procedimientos para llegar á su fin. Con razón dice Anatole France que la crítica es cronológicamente el último de los géneros literarios, y acabará tal vez por absorberlos á todos. «La crítica — escribe el autor de *El jardín de Epicuro* — conviene admirablemente á una sociedad muy civilizada, cuyos recuerdos son ricos y cuyas tradiciones son ya viejas. Supone una cultura superior á la que exigen los demás géneros literarios y ha necesitado para desarrollarse una época de absoluta libertad intelectual. Procede á la vez de la filosofía y de la historia. Reemplaza á la teología, y si se busca al Tomás de Aquino del siglo XIX, hay que pensar en Sainte-Beuve.»

Por este singular carácter de la crítica, su desarrollo no está en razón directa del de los demás géneros literarios, ni siquiera del de las cosas juzgadas. No se escriben hoy muchas *Iliadas*, pero ningún crítico, para examinar la obra más sencilla, desplegará los limitados recursos de Aristarco, aquel escoliasta que, según dice Cicerón, cuando no gustaba de algún verso de la *Iliada*, negaba que fuese de Homero. ¿Y se habrán superado las bellezas del *Apoxiomenos* ó de la Venus de Milo en el mismo grado que las apreciaciones críticas de Ateneo?

Puede afirmarse, no obstante, que el progreso de las obras de arte determina sensiblemente el progreso de la crítica artística, ya que entre aquéllas y ésta la influencia es recíproca. El crítico es gran conductor de los gustos de su época, aunque para ello, como decía Taine, haya de semejarse á una zarza del camino, arrancando un poco de lana á todos los corderos

que pasan; pero no es menos cierto que el genio del artista actúa también con eficacia sobre la crítica, llevándola sin notarlo por las corrientes que él inicia. Así en los últimos tiempos la crítica y el arte han marchado paralelos, buceando ávidamente en las misteriosas regiones del ideal. No en vano Angelo Conti, moderno estético italiano, dice que la crítica es una plegaria que el hombre dirige al arte.

En 1848 se juntaron tres pintores ingleses, William Holman Hunt, John-Everett Millais y Dante-Gabriel Rossetti, y un escultor, Thomas Woolner, y fundaron la *Cofradía Prerrafaelista*. En ella ingresaron bien pronto otros tres cofrades: William-Michaël Rossetti, hermano de Dante-Gabriel, T. G.-Stephens y James Collinson.

Mediana acogida tuvieron las teorías de los jóvenes cofrades, y peor aún la tuvieron sus obras de arte. Para defenderlas fundaron una revista, *The Germ*, que cambió luego este título por el de *Art and poetry*, pero que únicamente pudo llegar al cuarto número.

Con noble ahinco persistían en sus propósitos los innovadores, cuando recibieron un refuerzo tan valioso como inesperado: el del ilustre crítico John Ruskin, que viendo censurado á Holman Hunt por su cuadro *Los dos gentiles hombres de Verona*, se puso resueltamente de su parte. La crítica, que ya por boca de William-Michaël Rossetti había terciado en favor de los prerrafaelistas, vino de este modo á dar su sanción á la nueva escuela.

No podía llamar la atención, en verdad, que Ruskin adoptara principios muy parecidos á los que

ya había sostenido en su libro *Modern Painters*, cuyo primer tomo apareció en 1843. Ruskin y los prerrafaelistas habían de marchar, pues, de acuerdo absoluto.

El *quattrocento* italiano resucitó con los prerrafaelistas. La estudiada corrección de Ticianos y Rafaeles, la depurada técnica del Renacimiento, les parecía incompatible con la naturalidad y la verdad artísticas, y para encontrar las más puras manifestaciones del arte, determinaban volver los ojos á los Botticelli, los Ghirlandajo, los Filippino Lippi.

Los prerrafaelistas, que en este sentido pudieran llamarse neo-románticos, evocaron el espíritu de la Edad Media. «Edad de oro» la llama Ruskin, aunque ese oro — agrega — esté cubierto de sangre. Y en cuanto á sus tendencias y aspiraciones, dice el propio Ruskin: «El prerrafaelismo no tiene más que un principio: la más absoluta, la más intransigente verdad en todas sus obras. La obtiene trabajando hasta el menor detalle de acuerdo con la naturaleza, y solamente de acuerdo con la naturaleza.» Bien que el crítico inglés no ocultaba su admiración hacia los cuatrocentistas, que diluían la minuciosidad de los detalles en cierta idealidad transfiguradora, por identificarse con el asunto (*Sense of beauty includes joy and love of the objet*)¹.

Y ciertamente el realismo de los prerrafaelistas es sólo relativo, cosa que se explica por sus mismos alardes de simplicidad y su amor á lo simbólico. *La luz del mundo*, de Holman Hunt — cuadro en que Taine, muy razonablemente, no vió más que «un Cristo de noche con una linterna», — el *Sueño del Dante*,

1 *Modern Painters*, III.

de Rosetti, la *Ofelia*, de Millais, el *Cristo lavando los pies de Pedro*, de Madox Brown, *El espejo de Venus*, de Burne-Jones, la *Fata Morgana*, de Watts, nos llevan al mundo de la fantasía y el ensueño. Hasta un encomiador de los prerrafaelistas como Raymond Laurent, no puede negar que «sólo á costa de la significación popular y espontánea adquirieron ese misticismo universal que flota entre los primitivos.»¹

Los prerrafaelistas, en suma, franquearon de un salto la distancia que separaba su siglo de la Florencia medioeval. No lo hubiera previsto Federico Schlegel cuando, en 1803, acusaba paradójicamente desde su *Europa* á Rafael, Ticiano, Corregio y Miguel Ángel de haber iniciado la decadencia del arte italiano, ni pensaría tal el propio Salvator Rosa, al escribir sus versos contra el pintor de Urbino:

E come compatir, scusar potiamo
Un Rafael Pittor raro, ed esatto,
Far di ferro una zappa in man d'Adamo.

Ruskin dice que la decadencia data del día en que Rafael, llamado á Roma por Julio II, después de pintar al uso austero en uno de los muros el reino de la Teología presidido por Cristo, pintó en el otro el reino de la Teología presidido por Apolo. «Rafael— agrega en *The stones of Venice*— pintaba mejor cuando sabía menos.»

Y es que, como antes he insinuado, el credo ruskiniano proclama ante todo el amor á la verdad y á la naturaleza. «Un arquitecto— dice el maestro en *Seven Lamps of Architecture*— no deberá vivir en la ciudad más que un pintor. Mandadle á nuestras mon-

1 Raymond Laurent: *Études Anglaises*.

tañas; que aprenda allí lo que la naturaleza entiende por un arco botarel, lo que entiende por un domo.» Sostiene Ruskin, y largamente explana esta idea, que todas las formas bellas y todos los pensamientos bellos están tomados directamente de la naturaleza, y, á la inversa, que todas las formas no tomadas de los objetos naturales, serán necesariamente feas. El artista, repite con insistencia, debe decir la verdad, toda la verdad.

¿Qué aparente diferencia hay entre estas palabras y las de Aristóteles, al decir que las artes son en general imitaciones (πάσαι τυγχάνουσιν μιμήσεις τὸ σύνολον) ó las de Boileau cuando aconseja á los escritores la naturaleza como único estudio (*Que la nature donc soit votre étude unique*), ó las de Zola al definir el arte como «la nature vu à travers un tempérament»? Teóricamente, ninguna. Los ruskinianos eran meros portavoces del naturalismo, como lo era Kant al afirmar que «las bellas artes son artes en cuanto parecen naturaleza», y como lo era Diderot al ver en ésta la fuente de toda belleza, de toda verdad y de todo entusiasmo.

Pero es que, en los hechos, el realismo de Ruskin aparecía envuelto en un misticismo intenso, diferente al de Nietzsche, pero marcadamente simbólico. Era, dice André Chevrillon en el *Pensée de Ruskin*, «el halo de ensueño, de sentimiento, de ideas, de imaginación, el misterioso cortejo espiritual alrededor del hecho de conciencia primitivo, que es el esencial, porque, esencial é independientemente del hombre que contempla, corresponde al objeto». Y en esa íntima, en esa honda abstracción, todas las cosas existentes hablan al artista y con él se identifican, celebrándose los que llamó Rossetti «desposorios entre

las voces de la naturaleza y del alma», y en que se realiza, como observa Raymond Laurent, un vasto panteísmo moral del cual es el hombre representante superior ¹. El artista, en estas condiciones, cree sentir la impresión de la belleza como un espolazo, ó, según dice Swinburne:

*Beauty! like a beast it bites,
Stings like an adder, like an arrow smites.*

«Quitemos á Ruskin—escribe Y. Blaze de Bury—sus ademanos de Ezequiel, sus ritos que magnetizan al lector inglés superficial, y no le queda más que su verdadera maestría, la deslumbradora variedad de sus ideas y la rara belleza de su estilo; en suma, méritos para los escogidos» ². La opinión de Blaze de Bury, y más todavía la de Whistler—ya rechazada por la crítica ³,—que negaba á Ruskin el derecho á escribir sobre pintura, bajo pretexto de que ignoraba la técnica, son á todas luces injustas; porque colocado en su punto de mira estético, Ruskin sabe en todos los casos, con su facilidad amplificadora, amontonar datos de poderosa fuerza persuasiva.

No es posible, realmente, defender la imitación del arte medioeval en forma tan absoluta como los prerrafaelistas lo hacían, aunque más en la teoría que en la práctica. Ni la ingenuidad de trescentistas y cuatrocentistas deja de obedecer en ocasiones á falta del dominio técnico, ni puede admirarse siempre sin reservas. Ruskin guardaba su mayor devoción para Giotto, y nadie le reprochará el gusto; pero tampo-

¹ *Études Anglaises.*

² *Les romanciers anglais contemporains.*

³ *Memoires of Swinburne, with other essays*, por W. G. Blaikie Murdoch.

co podrá calificarse de vulgar á quien, reconociendo sus rasgos geniales, haga notar las extravagancias de Verrocchio, y los contrasentidos de Botticelli, y los infantilismos de Ghirlandajo y Piero de Cosimo. Y esto sin ser *academista* ni pensar como aquel de quien decía Campoamor:

Para él la simetría es la belleza
aunque corte á las cosas la cabeza.

Es innegable que ruskinianos y prerrafaelistas dejaron sentir vivamente su influencia. Ya antes que ellos, los que en Alemania se llamaron *nazarenos*, como Steinle, Overbeck, Führich y el judío converso Felipe Veit, habían proclamado como modelos ideales á Fra Angelico, á Buffalmaco, á Simone y Lippo Memmi, colocando, en escultura, á Juan de Pisa sobre Miguel Angel, é inclinándose á declarar más bello el canto gregoriano que toda la música de todas las épocas. Pero sus opiniones tuvieron poca resonancia. Las de los prerrafaelistas, en cambio, hallaron robustos ecos, siquiera muy tardamente se escucharan fuera de Inglaterra.

No estuvo el daño en los prerrafaelistas mismos, sino en los que bastardearon sus doctrinas y abusaron de ellas, llevándolas á otro orden de cosas. «Una estética confusa, atormentada — dice Blaze de Bury, — donde la *Vita Nuova*, Burne Jones, Rossetti, el trescentismo, Baudelaire, Swinburne, iban dando vueltas: tal era la anarquía literaria, si bien una anarquía nueva.» Rossetti, también poeta, infundió en la literatura el espíritu de escuela, y bien pronto fueron tras él no pocos secuaces. Así nacieron los *estetas*, y así sufrieron el contagio aun los escritores de tendencias más apartadas. Swinburne escribió sus musicales ver-

sos de visionario; renovó William Morris las notas épicas de Tennyson; hizo alarde Walter Pater de sus originales ideas; rimó Oscar Wilde sus enfermizas sensualidades... Y entretanto las artes decorativas, gracias al esfuerzo de Morris y de su discípulo Walter Crane, adoptaban sus peculiares formas, subsistentes todavía hoy.

Fué así cómo la crítica experimentó un cambio brusco en sus juicios y en sus procedimientos. Podía Taine, en 1865, rendir pleitesía á Miguel Ángel, aunque no sin tildar su amaneramiento; podía nuestro Marqués de Molins subir á las nubes el idealismo cristiano de Murillo; podían los más encopetados críticos musicales batir palmas ante Verdi ó Donizetti. Quien hoy no tuviera para ellos una sonrisa desdeñosa, al par que un grito de asombro admirativo para Juan de Pisa ó Piero di Cosimo, para Wagner ó Ricardo Strauss, y hasta, si se terciara, para Marinetti y sus futuristas, pasaría por cursi y vulgar. Más transigentes debieran ser los modernos definidores, considerando que tan poeta era Virgilio al entonar su *Arma virumque*, como Kœrner con sus cantos de vehemente patriotismo... *Hinc illae lacrymae*.

No quiere decir esto—¡libreme Dios!—que la crítica haya de estacionarse, ni mucho menos que sean ciertas las palabras de Víctor Hugo cuando escribía: «La crítica no tiene más que un derecho: el derecho de callarse». Por el contrario, la crítica debe hablar siempre; pero debe hacerlo sin perder de vista que cada cosa tiene en su época un valor real y una misión propia, y que á través de los tiempos y de las contingencias, permanece siempre sin amortiguarse el fulgor supremo de la belleza. Considere también, para ser más benévola con los que pasaron, que acaso

las obras consagradas por ella en un momento dado como normas de perfección suprema, parecerán á los pocos años inapreciables bagatelas.

He de repetir que el daño no puede imputarse directamente á los prerrafaelistas, y que la culpa es de quienes los tomaron como pretexto para sus extravíos. A ellos se debe el cultivo de ese arte *patológico* que durante algunos años ha privado, engendrador de toda emoción que no sea la estética. Y lo peor para nosotros los españoles, es que muchos de los iniciados en aquellas sectas han acudido á España para hacer el *experimentum in anima vili*. Elogian á algunos de nuestros pintores modernos, no por su mérito, ciertamente indiscutible, sino por poner de manifiesto las lacras y miserias, muchas veces imaginarias, de nuestra patria; jáctanse de desdeñar el atrayente realismo de Velázquez, y ensalzan al Greco y á Goya, más que por su poderoso genio, por lo que del alma española creen ver á través de sus cuadros. Y así, nuestro arte no es para ellos más que un caleidoscopio por donde desfilan, en grupo abigarrado, mendigos, pícaros, iluminados, hidalgos hampones y toreros, sobre todos los cuales se yergue, entre instrumentos de tortura, el espantable tribunal del Santo Oficio.

El prerrafaelismo surgió en Inglaterra por reacción contra el academismo, y tal ocurrió también en Francia con el naturalismo. Bueno será decir que, entretanto, los artistas españoles sabían mantenerse en cierto equilibrio discreto, y que algunos de ellos—Lucas y Pérez Villaamil, por ejemplo,—daban gallardas muestras de una personalidad independiente y propia.

El naturalismo de los Courbet y los Manet, buscando fuentes de inspiración muy diferentes á las de

prerrafaelistas y nazarenos, produjo á la larga parecidos resultados; y como, entretanto, en arquitectura coexistían tendencias varias, desde el clasicismo de Winckelmann hasta las restauraciones medioevales de Viollet-le-Duc, y en escultura se iba extinguiendo la influencia de Canova y Thorwaldsen, y en música comenzaba á marcar su vigorosa huella el genio de Wagner, explícate que todo ello originase un estado particular que pudiéramos llamar de inestabilidad estética, y que en parte subsiste todavía.

En esta situación, la crítica sólo podía tomar dos caminos: ó aferrarse á la defensa de un ideal determinado, hablando *ex cathedra* y no saliendo de unos carriles, ó, por el contrario, dejar en libertad al artista y al público para que viesen la belleza á través de su propio espíritu. Así nacieron las dos corrientes de la crítica moderna: el dogmatismo y el impresionismo.

Dogmático fué Sainte-Beuve, aunque otra cosa se haya sostenido. Sainte-Beuve pretendió hacer de la crítica de arte una «historia natural de los espíritus» ó una «fisiología moral». La obra de un artista — á los escritores se refería principalmente Sainte-Beuve — depende de las circunstancias físicas y morales que en él concurren. Radicales diferencias tendrá esa obra según que el que la produzca sea un hombre alto, robusto, bien organizado, como Buffon, ó deforme y contrahecho, como Pope; descendiente de burgueses modestos, como Voltaire, ó de abolengo aristocrático, como La Rochefoucauld; frugal y morigerado, como Boileau, ó, como Rousseau, doliente y enfermo. Lo necesario para el crítico, por tanto, es hacer antes que nada una disección de cuerpo y alma. En sus dos grandes obras — los *Lundis* y la *Historia*

de Port-Royal,—Sainte-Beuve deduce las particularidades psicológicas y fisiológicas de cada autor por sus escritos, y, para determinar cuáles sean aquéllas, rebusca sus pormenores biográficos, su origen, su nacimiento, su vida íntima, sus relaciones. Así queda definido el hombre, y, como consecuencia, la obra; y así, agrupando las afinidades, pueden formarse familias de espíritus, de igual modo que en historia natural se establecen razas y variedades.

Sainte-Beuve es un crítico realista; pero hay otro, Taine, cuya influencia se ha dejado sentir en España, y que puede considerarse como el teórico del naturalismo.

Para Taine, la verdadera crítica «consiste en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como hechos y productos de los que es preciso señalar los caracteres y buscar las causas» ¹. En este que con razón se ha llamado determinismo dogmático ², se tienen como esenciales dos «momentos» correlativos: de una parte, la comprobación y explicación de los hechos; de otra, el juicio ó estimación de los valores. En otros términos: la fase *teórica* y la fase *normativa*.

Taine parte del principio de que en el orden intelectual y moral, los hechos son *productos* «como el vitriolo y el azúcar.» El hombre es un animal que escribe poemas ó pinta cuadros de igual manera que las abejas hacen su panal ó los pájaros su nido; la obra de arte, pues, ha de obedecer á leyes inmutables.

Estas leyes son principalmente dos. Es la primera la ley de las *dependencias mutuas*. Así como

1 *Philosophie de l'Art*.

2 Ch. Lalo: *Introduction à l'Esthétique*.

los diversos órganos de un animal forman un conjunto y están en necesaria relación, así todos los componentes de una obra, ó de un hombre, ó de una época, ó de una civilización, ó de un pueblo, constituyen un todo, hasta el punto de que no puede variar uno de ellos sin que los demás sufran idéntica alteración.

«Mirad en derredor vuestro—dice Brunetière, comentando humorísticamente este principio de la crítica tainiana—ó tomad acaso el ejemplo en vosotros mismos. Si admiráis apasionadamente la música de Wagner, el *Parsifal* ó la *Walkiria*, no necesito que me lo digáis de antemano: debéis admirar, admiráis ó admiraréis la pintura de M. Puvis de Chavannes ó la de M. Gustavo Moreau, admiraréis á los prerrafaelistas, y no solamente á Perugino ó Ghirlandajo, sino á los Mantegna y á los Botticelli. Igualmente preferiréis Lucas Cranach al mismo Alberto Durero, y Memling ó los Van Eyck á Rubens. Análogamente, en literatura la educación clásica os podrá retener sujetos, pero en el fondo del corazón os inclinaréis á los simbolistas, y, aunque casi no oséis decirlo, algún día sabréis de memoria los «versos» desiguales de M. Pablo Verlaine ó las «prosas» de M. Estéfano Mallarmé. Todo esto se apoya y se corresponde; no necesita, para ser solidario, que se engendre una cosa de otra. Si gustáis de cierta literatura, preferiréis determinada música, antes de haberla oído y aun de haber oído ninguna»¹.

La segunda ley á que obedecen las obras de arte, es la de *las condiciones*, que puede formularse de este modo: toda obra de arte está determinada por

¹ Brunetière: *L'Évolution des genres dans l'histoire de la Littérature*. T. 1.º

condiciones anteriores ó por la naturaleza propia del artista, la cual, realmente, resulta ó forma parte de ellas. Estas condiciones son la *raza*, el *medio* y el *momento*, á las cuales no puede sustraerse ningún artista.

Taine emplea, pues, un método experimental. «Hechos pequeños—dice—debidamente escogidos, importantes, significativos, ampliamente circunstanciados y minuciosamente anotados: he aquí en la actualidad la materia de toda ciencia»¹. De la suma de esos hechos deduce en cada artista el «rasgo característico y dominante», la «facultad maestra». Y relacionando éstos con las condiciones ya citadas, pretende establecer científica y definitivamente lo que sea un artista ó una obra.

Demos por ciertas las relaciones en que funda Taine la ley de las dependencias mutuas, admitiendo, por ejemplo, que entre las páginas de Cervantes, los cuadros de Juan Pantoja y aun el poderío todo de los Austrias, hay conexión estrecha; pero será difícil probar que una de esas circunstancias, aun considerada como «carácter dominador», ha producido *necesariamente* las otras. De ser así, no tendría explicación el hecho de que por los mismos años que Pantoja floreciera el Greco, y junto á Cervantes escribiera Alonso de Ledesma sus versos conceptuosos.

Y que tampoco es infalible la influencia de la *raza*, el *medio* y el *momento*, se demuestra sólo con fijarse en dos nombres: Velázquez y Murillo. Los dos sevillanos, los dos influidos en gran parte por el mismo medio, los dos viviendo en la misma época. Y, sin

1 Prefacio á l' *Intelligence*.

embargo, ¡qué diferencia entre el realismo desenfado del uno y la mística ingenuidad del otro!

Ciertamente la raza, sin dejar de manifestarse en rasgos peculiares, no establece un canon invariable en la producción de la obra artística. Taine pretende que así como hay «razas de perros dotados, unos para la carrera, otros para la pelea, otros para la caza, otros, finalmente, para la guarda de casas ó ganados», así entre los hombres se observa una cosa análoga según sus aptitudes ¹. Esta teoría, admisible dentro de ciertos límites, nos llevaría, exagerada, á consecuencias como la de suponer que solamente en tal país podrían nacer artistas, en tal otro hombres de ciencia, en tal otro militares.

El *medio*, ó sea el conjunto de las circunstancias que rodean al artista, actúa manifiestamente sobre éste; pero también es posible, y aun ocurre con frecuencia, que el artista sepa sustraerse á él. En comprobación de ello, alega Eugenio Fromentin ² el caso de los pintores flamencos del siglo xvii, que viviendo en un escenario de luchas continuas y sangrientas, pintaban retratos y paisajes apacibles. En cuanto al *momento*, es de las tres condiciones la que acaso deja sentir más su eficacia, ya que para comprender una obra, se precisa relacionarla con las anteriores ³.

El defecto capital del sistema de Taine, estriba en haber generalizado con exceso sus principios, dando-

1 *Histoire de la littérature anglaise.*

2 *Maîtres d'autrefois.*

3 «O queremos rivalizar — dice Brunetière — con los que nos han precedido — y he aquí cómo se perpetúan los procedimientos, cómo se fundan las escuelas, cómo se imponen las tradiciones — ó pretendemos hacer cosas distintas á las que ellos hicieron — y he aquí cómo la evolución se opone á la tradición, cómo las escuelas se renuevan y cómo los procedimientos se transforman».

les un alcance demasiado comprensivo, que los conduce al dogmatismo riguroso. Cuando Taine unía los hechos psicológicos á los fisiológicos, afirmando que todas nuestras ideas y sensaciones están condicionadas por movimientos moleculares de los centros nerviosos; cuando refería la idea á la imagen, y la imagen á la sensación, echaba en olvido que eso mismo ha de dar origen, según los distintos sujetos, á manifestaciones muy variadas, que difícilmente pueden reunirse en unos cuantos grupos ni cifrarse en una suma precisa de circunstancias determinantes. El «documento humano» que Taine y los naturalistas pretenden hallar, ofrecerá por esta causa mayores dificultades de inquisición.

Taine, por otra parte, niega la que llamaba nuestro ilustre Valera *inutilidad sublime del arte*. «En igualdad de condiciones — dice el autor del *Essai sur Tite-Live*, — la obra que expresa un carácter benéfico es superior á la que expresa un carácter dañoso. Dadas dos obras, si las dos ofrecen, con el mismo talento de ejecución, fuerzas naturales de igual grandeza, la que representa un héroe tiene más valor que la que representa un patán».

Es esta la cuestión de la *moralidad en el arte* y del *arte docente*, tan debatida hace algunos años, y que ha tenido defensores como Tolstoy, según el cual la obra artística está subordinada á tres condiciones: ser justa, esto es, moral en relación al sujeto; ser clara y bella en su exposición, y ser sincera. Guyau, que en *L'art au point de vue sociologique* desarrolló ampliamente la misma doctrina, cree que la ejemplaridad de la culpa ejerce influencia perniciosa sobre el público, porque, dada la fácil sugestión de las masas, se produce un caso de psicopatía contagiosa,

semejante á la originada por el suicidio y los delitos políticos; en consideración á lo cual, aconseja á los artistas que se abstengan de representar tipos delincuentes. Pero con razón observa Piazzzi ¹ que esto equivaldría á prescindir en el arte de la pasión, y que de convertir al arte en moralizador, cada corriente reformista querría tener su arte especial, y habría el arte revolucionario, el republicano, el socialista, el feminista y mil más, siendo así que el arte está por encima de todas estas manifestaciones, para él indiferentes ².

Fué Taine el estético del naturalismo, en cuanto preconizó el método experimental; pero sus teorías no conducen, ni mucho menos, á los excesos naturalistas en la expresión artística. Llegaron éstos á España, y ocuparon bien pronto la atención de nuestros críticos. Ya en 1875 D. Emilio Nieto, en la *Revista Europea*, escribió sobre *El realismo en el arte contemporáneo*, casi á la vez que en el Ateneo se discutían las ventajas é inconvenientes del realismo en la dramática. D. Francisco Canalejas, Revilla, Valera, Moreno Nieto y otros, aportaron muy discretos y razonados pareceres sobre el particular.

Verdad es que la discusión referíase á la literatura más que á las otras artes. La semilla arrojada por Flaubert en su *Madame Bobary* y fructificada en las obras de Zola, prendió también en nuestro suelo,

1 *El arte en la muchedumbre*, trad. de Miguel Domenge y Mir.

2 Walter Pater, prerrafaelista, dice en su *Essay on style* que «el artista tiene como designio acrecentar la dicha de los hombres, socorrer á los oprimidos, aumentar nuestras mutuas simpatías». El moderno crítico italiano Mario Morasso, en su teoría del *imperialismo artístico*, sostiene que entre la situación política de un país y su estado intelectual, entre su civilización y su arte, existe relación estrecha.

causando en los ánimos sensible agitación. Clarín en varias de sus críticas, González Serrano en un trabajo sobre *El naturalismo artístico*, Doña Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*, Menéndez Pelayo en su prólogo á las obras de Pereda, Valera en diferentes artículos, discurrieron sobre la nueva escuela, que en la literatura de Europa causó tanto ruido como efímero había de ser su predominio.

El método puramente experimental, ya utilizado como norma estética, ya realizado en la obra artística, había de chocar con la sequedad de los hechos. Fechner, que inició la que él llamaba *estética de lo bajo*, y á quien Meumann y otros tienen como verdadero fundador de la estética contemporánea, daba, no obstante, su parte correspondiente á la deducción. Con todo y con eso, todavía hay en la actualidad quien, como la escuela de Wronski, convierte la teoría de los elementos estéticos en una matemática aplicada, mientras que Hirth habla de una *Fisiología del arte* y Grant Allen de una *Estética fisiológica*. Para algunos, como Veron y Cohn, sólo tienen valor los hechos objetivos y los resultados de la observación.

La misma teoría del *juego*, expuesta ya por Spencer en sus *Principios de Psicología*, aceptada luego por Ribot y Sergi, y según la cual el arte no es más que una derivación del juego, ha llevado á consecuencias abiertamente materialistas. Los animales superiores, dicen esos estéticos, merced á su mejor nutrición y á la mayor división del trabajo entre sus órganos, que permite á los unos descansar mientras los otros trabajan, producen más fuerza nerviosa de la que consumen. Cuando ese exceso de fuerza llega á cierto límite, el organismo experimenta la necesidad de desprenderse de ella, y si en aquel momento nin-

gún fin útil y serio la solicita, gástase por el placer de gastarse, originándose el juego. La transición entre el juego y la actividad estética, hállase en la danza pantomímica, que en un principio representaba los dos hechos capitales para la vida del hombre: la lucha con otros hombres y el amor sexual. Por este camino han llegado algunos, como Piazzi y Bray, á sostener que la concurrencia vital, bajo su forma sexual, es la más importante, si no la única, fuente de belleza.

El sistema de Taine fué modificado por Hennequin en lo que él llamó *crítica científica*, cuyo fundamento estriba en admitir, juntamente con el influjo del *medio*, la existencia en él de corrientes simultáneas y diferentes, que á su vez pueden ser orientadas por el artista mismo¹. Más resonancia ha tenido el *dogmatismo evolucionista*, de Fernando Brunetière.

Decía Brunetière que así como Taine fué el Cuvier de la crítica de arte, él intentaba ser el Darwin; y, en efecto, su sistema consiste en una aplicación del evolucionismo á las artes. Estas, de igual modo que los géneros correspondientes, tienen «una vida independiente del capricho de los artistas». Se desprenden de la indeterminación primitiva, se fijan por un tiempo más ó menos largo, y, últimamente, se disgregan y desaparecen. Como esa evolución se verifica en virtud de los mismos factores que producen la de las especies animales, Brunetière se entretiene en analizarlos minuciosamente, siguiendo la nomenclatura darwiniana: diferenciación, fijación, modificación, transformación de los géneros, concurrencia vital,

1 Hennequin: *La Critique scientifique*.

persistencia del más apto, selección natural, papel de las variaciones útiles y accidentales ó de las individualidades.

Veamos, á manera de ejemplo, la evolución de la pintura moderna. Hasta el fin de la Edad Media, fué religiosa; mitológica en el Renacimiento; luego histórica; después floreció sucesivamente la pintura de retratos, la de género, de animales, del paisaje, de la naturaleza muerta. Cada uno de estos géneros se fué derivando naturalmente de los anteriores, y engendró al que le seguía.

Brunetière, como un lógico inflexible, clasifica y sistematiza. Para él la individualidad del artista no tiene apenas valor sino en cuanto expresa el pensamiento universal y en relación con los que la precedieron. «Una obra de arte — dice — no es lo que es, no acaba de serlo, ni lo es plena y resueltamente, mientras no se compara con otra.» Este *relativismo*, pues, se basa en la inmutabilidad de la razón humana y de la tradición ¹.

Ni expuesto con todo el talento de Brunetière, puede este sistema ocultar sus puntos flacos. No es posible prescindir del *hombre* para dar valor único á la entidad *género*, ni puede el crítico encastillarse tras los muros de una lógica inquebrantable, sin que corra peligro de permanecer frío ante los más vivos estímulos de la belleza. Aunque, por otra parte, se acomode muy hábilmente la teoría evolutiva á la vida artística, no dejará de verse con frecuencia lo inseguro y artificioso de semejante adaptación.

1 V. especialmente, de las obras de Brunetière, la serie VI de los *Études (La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature)*; *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature française* y *L'Art et la Morale*.

Apoyo de la estética en cimientos fisiológicos; acción predominante de la realidad, en forma que el arte sea «la naturaleza vista á través de un temperamento» y la obra de arte «un documento humano»; eslabonamiento genealógico en la creación artística; proclamación de fundamentos *lúdicos* en la emoción estética, siquiera se venga á parar, con Kant, al desinterés del juicio del gusto... Todo ello es insuficiente si se olvida el *mens agitat molem*, de Virgilio. Me permitiréis, que á este propósito, haga una larga cita del moderno estético Carlos Lalo, quien en su *Introduction à l'Esthétique* se expresa de este modo:

«La más metafísica de las artes es la música, dice Schopenhauer, á quien Wagner sigue muy fielmente en este punto. Es necesario que exprese la esencia de las cosas, puesto que sabemos que no representa ningún modo de ser preciso de las cosas. Desde que se reclama para el arte la necesidad de expresar alguna cosa, este arte que no expresa ninguna apariencia natural, debe expresar la sobrenatural. He aquí, pues, la música pura, la sinfonía de orquesta, considerada como la emanación más directa de la «voluntad en sí...» La música, decía Beethoven, es una revelación más alta que toda sabiduría y toda filosofía.

«La arquitectura, que no imita mucho más, expresa, cuando no tiene proporciones definidas, el infinito: todo el mundo ha observado, desde el romanticismo, la aspiración metafísica de las catedrales góticas al cielo. Y cuando tiene, por el contrario, proporciones racionales y bien definidas, como en los templos griegos, viene á representar, dice Zeising, el concierto armonioso de lo infinito con lo finito. De todos modos, nada hay más metafísico.

«Las artes representativas son más dificultosas.

¿Por qué salir con ellas de lo sensible, si le sirven de expresión, y de allí no pueden precisamente desviarse sin peligro para su propia belleza?

«Sin embargo, la poesía es metafísica en tanto que, sin describir nada, sugiere por el ritmo, por las imágenes y sus asociaciones, otra cosa que ideas y hechos: sentimientos, que tienen algo de inefable, de suprasensible, de misterioso, y *a fortiori*, según esto, de metafísico, ya que no hay que ser muy exigente en la definición estética de esta palabra.

«En cuanto á la pintura, queda más apegada á la tierra: parece ser el arte realista y experimental por su destino. La primera cualidad de un retrato, por ejemplo, es el parecido. Pero hay otra parte, más difícil de definir. ¿Qué puede ser sino «la cualidad metafísica»? Un retrato es bueno en tanto que, á la inversa de una fotografía, expresa menos la realidad presente y sensible que «el sér metafísico» de su modelo: su modelo «tal y como sería en su hora metafísica», según la pintoresca expresión de Christiansen.»

De este modo, señores, viénesse á parar á la eterna cuestión del realismo y el idealismo, que en el fondo sigue como en tiempo de Aristóteles, aunque se disimule bajo apariencias diferentes. Y cuenta que el mismo Estagirita reconocía la misión idealizadora del arte, cuando decía: «Gozamos contemplando las imágenes exactamente reproducidas de los mismos objetos que vemos con disgusto, como las formas de las bestias más viles y de los cadáveres»¹.

Los estéticos modernos sostienen que la belleza

1 ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς δρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, ὅσον θηρίων τε μορφάς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.

del arte y la de la naturaleza son distintas, y que esta última no es ley para la actividad del artista, sino tan sólo uno de sus móviles. La naturaleza — dicen — es anestética, como es «amoral» ó «alógica», y vista á través del arte, reviste una belleza que sólo se puede llamar «pseudo-estética». El arte origina una belleza muy diferente, fundada en la existencia de una técnica, y es el único que introduce las nociones del valor estético: lo bello y lo feo propiamente dichos. No sólo niegan que el arte sea la imitación de la naturaleza, sino hasta la idealización de la misma.

Fácilmente se llega de este modo á conclusiones paradójicas, como la de Oscar Wilde, según el cual no es el arte quien imita á la naturaleza, sino la naturaleza quien imita al arte; cuando debe suponerse que esa reciprocidad, ó, si se quiere, fusión, sólo en ciertos limites se entenderá aun por los más extremados defensores de cada teoría, y que ni siquiera Guido Reni, al preguntar si Rubens mezclaba sangre á sus colores, podía decir esto más que como un encarecimiento puramente metafórico. Pero dejando á un lado todo esto, que nos llevaría demasiado lejos, obligándonos á exponer las teorías, peregrinas algunas, de los estéticos contemporáneos, debemos notar, volviendo al punto de partida, que ni en otras artes el naturalismo llegó á los extremos que en literatura, ni consiguió el fin que se proponía. Pudo ser una reacción contra el academismo, pero á su vez se convirtió en dogmático y suscitó corrientes de oposición. El estudio del natural, coincidiendo con la meditada corrección de formas representada en literatura por los poetas *parnasianos*, vió nacer frente á sí una tendencia idealista, ó, mejor aún, simbolista.

Fué entonces cuando se produjo en la poesía

francesa la revolución de simbolistas y decadentes, que tuvo por corifeos á Mallarmé y Verlaine. Mucho debían estos innovadores á otros poetas alemanes, y sobre todo á los prerrafaelistas ingleses; pero supieron dar á sus doctrinas un colorido especial. Los simbolistas no expresan las cosas directamente; las sugieren, expresándose «á sí mismos». El principio de su estética consiste «en no guardar más que la sugestión»¹. «Nombrar un objeto — dice el mismo Mallarmé — es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que está formado en la dicha de adivinar poco á poco; sugerirle, he aquí el ideal»².

Esa poesía, que dejó sentir su influencia en las demás artes, arrastró bien pronto tras de sí á muchos poetas jóvenes, irradiando á otras literaturas. Henri de Régnier, André Rivoire, Albert Samain, Gustave Kahn, Vielé-Griffin, Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck, Stuart Merrill, Moréas, Francis Jammes y cien más, vaciaron sus obras en tales moldes³, y extendido el contagio á las demás lenguas neo-latinas, surgieron los versos italianos de Pascoli, los portugueses de Eugenio de Castro, los españoles de Rubén Darío.

«Un símbolo — dice André Beaunier — es una imagen que se puede emplear para la representación de una idea, gracias á secretas concordancias de que analíticamente no se podría dar cuenta; el valor expresivo del símbolo es, en cierta manera, misterioso. Y todo arte es, si se quiere, simbólico, puesto que todo lenguaje es esquemático; pero un arte se carac-

1 Mallarmé: *Divagation première relativement au vers.*

2 *Enquête sur l'évolution littéraire.*

3 Como aquí no pretendo, ni mucho menos, hacer un estudio de la poesía simbolista y decadente con sus desviaciones, no he de señalar las diferencias que, no obstante el paralelismo de tendencias, separan á esos y otros autores.

teriza por el esfuerzo que hace para identificar sus símbolos con los detalles inmediatamente perceptibles de la realidad, ó para realizarlos en sí mismos como si contuviesen de esencial verdad más que cuanto pudiera sorprender en las cosas el observador más sagaz»¹.

El arte simbolista, pues, busca las afinidades entre el mundo físico y el «yo»: es, en cierto sentido, una aplicación del idealismo de Fichte. La naturaleza es un estado de alma; en cuanto nos rodea vemos nuestro propio yo, y cuantas sensaciones é imágenes recibimos, las proyectamos fuera de nosotros por intuiciones inmediatas. Esta especie de panteísmo es, ni más ni menos, la que sirve de punto de partida á lo que llaman los alemanes *Einfühlung*, y que el moderno y ya célebre filósofo francés Bergson, denomina *intuición*².

Para llegar á esa identificación perfecta entre el alma y la obra artística, es necesario, pues, que se produzca la *sugestión*. Extremando esta hipótesis, hay quien, como Souriau, supone que toda contemplación estética ha de tener caracteres hipnóticos, derivándose de un verdadero agotamiento, como sucede con los efectos del *haschich*, en el alcoholismo, en la fatiga física, estados que causan en el artista un como desvanecimiento ó éxtasis en el momento de concebir su obra³. Alega Souriau los ejemplos de Baudelaire, de los Goncourt, de Poe, de Gautier; pero muy oportunamente observa Piazzi que casi todos estos escritores son reconocidos neurópatas, víctimas de

1 *La Poésie nouvelle.*

2 V. *Le romantisme allemand et le symbolisme français*, por Tancrède de Visan (*Mercur de France*, 16 Diciembre 1910).

3 *La suggestion dans l'art.*

alucinaciones producidas por el alcohol é hiperexcitaciones del sistema nervioso, y que por eso mismo la contemplación estética ofrece en ellos un carácter degenerativo y entra en el campo de la patología del arte ¹.

No está el daño en que los simbolistas alardeen de tales, sino en que su simbolismo sea, más que abstruso, ininteligible. El símbolo y la alegoría — cosas, aunque semejantes, distintas, — han sido siempre elemento de expresión artística, y tan simbólico es el Brihaspati de los *Vedas* como el sacerdote-lazarillo de Maeterlinck. Mas si el símbolo pasa á ser enigma indescifrable, el placer estético se convierte en martirio imaginativo. Tolstoy, pasando acaso de la raya, dice que el arte ha de ser accesible á toda clase de personas, y que una obra de arte no comprensible por todos, no es obra de arte. Además, el simbolismo es compatible con la belleza y naturalidad del medio de expresión, de las formas externas; y los modernos simbolistas, con leves excepciones, han llegado en ese punto á la extravagancia, ya expresando sus pensamientos en versos descoyuntados, ya sensibilizando sus fantasías en figuras y modelaciones contrahechas.

Y, sin embargo, los simbolistas y sus afines han pretendido realizar el «arte expresivo». No quieren que sea el arte una ostentación de bellezas plásticas y refinados tecnicismos; quieren que, con el lenguaje de lo misterioso, dé á conocer á todos los hombres *el alma de las cosas*. «El arte —decía Carrière— ha sido siempre signo de comunión universal, por ser una forma de reunión de los hombres; no tiene fuerza más que cuando se dirige á todos los hombres». Es

1 *El arte en la muchedumbre.*

dudoso que los simbolistas hayan logrado este propósito.

No se crea que el arte moderno ha limitado ese poder expresivo á la poesía y artes plásticas, ó á lo que llamaría Nietzsche la *visión apolínea*; le ha hecho también extensivo á la música, la cual ciertamente, por su propia manera de manifestarse, dispone de recursos singularísimos. Un papel menos ambicioso, sin embargo, la han asignado autoridades de mucho peso. Mendelssohn afirmaba que el músico debe limitarse á combinar artísticamente los sonidos, sin querer expresar ideas, ya que no puede pedirse á la música lo que es propio de la palabra. El mismo Wagner, en una carta á Federico Villot, resumía ideas ya expuestas por él en otros escritos diciendo «que cada arte tiende á una extensión indefinida en su poder, que esta tendencia la conduce finalmente á su límite, y que no podría trasponer este límite sin caer en lo incomprensible, en lo estrambótico y lo absurdo». Tales palabras sirven de apoyo á los que sostienen que la música, como arte expresivo, se dirige á dar sensaciones, y que, por su misma naturaleza, sólo puede traducir aquéllas y los sentimientos en su esencia más abstracta ¹.

Pero es que Wagner, además de tender á la compenetración absoluta, á la fusión total de las artes *subjetivas*, pretende encontrar en la música hasta una impresión *hierática*. Quiere el autor del *Tannhäuser* que el canto dramático, como toda la música, hable al sentimiento por su modulación armónica, sin valerse de la melodía pura, y quiere que ese lenguaje,

¹ Eduardo Rod: *Wagner et l'Esthétique allemande*, en sus *Études sur le XIX^e siècle*.

en fuerza de ser hondo y complejo, llegue á los umbrales del misterio. No en vano el Dr. Hausegger encuentra íntima afinidad entre la música de Wagner y la filosofía de Schopenhauer.

¿Y qué es el hecho de buscar el asunto de sus obras en el reino de los mitos y de la leyenda, sino un propósito deliberado de arrancar de labios humanos el divino idioma de la música, para ponerle en boca de más altos seres? La suprema lucha de Wotan viendo el anillo de los Nibelungos en poder de Fafner y Fasolt; las venturas y las penas de Segismundo y Siglinda; las hazañas del invencible Sigfredo y su amor á la Walkiria; la desdichada venganza de Brunehilda; aun la pasión irresistible de Iseo y las cuitas de los *meistersinger*, son recursos con que el maestro de Bayreuth quiso elevarse sobre lo vulgar de la vida, encarnando en personajes excepcionales el espíritu sublime de la música y la palabra unidas.

Mucho es lo que sobre el poder ideológico de la música y su influencia en el dinamismo espiritual del mundo se ha escrito en los últimos años, y acaso entre lo más interesante figura un libro del crítico italiano R. Torre Franca: *La vita musicale del Spirito*. Intenta fundar este escritor un sistema estético en el cual la música guardaría el secreto material de toda inspiración. Coloca la música en la base de toda la arquitectura estética donde están representados los fantasmas milenarios y eternos de la obra espiritual, y la considera como el paradigma perfecto de la armonía universal, tal como la entendieron Schopenhauer y Schelling. La música, dice, es el arte supremo, en tanto que consiente las más amplias expresiones de toda la emoción que los hombres pueden experimentar ante las revelaciones incesantes del «equilibrio» uni-

versal, que se cifra en las «armonías», y que cada artista quiere y puede aprehender para todos. Por eso la música influye á la vez en los hombres y en los animales, ya que una y otra expresión están contenidas en sus «revelaciones.» Por la misma razón, es entre todas las artes la única á un mismo tiempo anímica, de la manera más extensa, y fisiológica, en la forma más atrayente.

Aunque menos filosóficamente, siempre se ha reconocido el asombroso poder espiritual, la extraordinaria fuerza expresiva de la música. No acudamos á los consabidos ejemplos míticos de Orfeo adormeciendo á las fieras, de Anfión levantando los muros de Tebas, de Arión sometiendo á los delfines: la irresistible tendencia á traducir en sonidos bellos las más vehementes impresiones, ha sido propia de todas las edades y de todos los pueblos. Bellamente decía nuestro Adelardo López de Ayala:

Es la música el acento
que el mundo arrobado lanza
cuando á dar forma no alcanza
á su mejor pensamiento;
de la flor del sentimiento
es el aroma lozano;
es del bien más soberano
presentimiento suave,
y es todo lo que no cabe
dentro del lenguaje humano.

Hombre como D. Tomás de Iriarte, que, por su educación humanística, parece que había de ser poco sensible á los halagos musicales, y en una época no muy propicia para tales sutilezas, se expresaba de este modo, con referencia á Haydn:

...Que el instrumento á quien Haydn
comunica su artificio,
declama, recita, pinta,
tiene alma, idea y sentido...

O expresan gritos de furia,
ó de amor tiernos suspiros,
ó el llanto de la tristeza
ó el clamor del regocijo.

En la música ven muchos la futura y más acabada manifestación del arte. Camilo Mauclair, cuya originalidad de pensamiento es innegable, escribe lo siguiente: «Un arte que no era en sus comienzos más que un placer sensorial y una especie de distracción refinada, ha venido á ser gradualmente la más enérgica expresión del alma colectiva y el único poder capaz de imponer la emoción mística á una reunión de hombres... Como el amor y la religión, toca directamente al alma sin el concurso de la razón, y su magia instantánea está llena de atractivos para nuestra sociedad, ávida de sensaciones violentas y sutiles, y sobre todo de *despersonalización* intermitente. La música crea esta *despersonalización*. Representa la última forma del sueño permitida á una sociedad que no sueña: aísla á cada uno en su contemplación interior y al mismo tiempo le convida á una solidaridad tan fuerte como efímera con sus vecinos de concierto». Mauclair supone que la obra del porvenir, destinada á producir una emoción profunda, será la que se presente bajo el aspecto de un vasto oratorio profano, con coros y grandes vuelos sinfónicos, revestida de un lenguaje polirítmico, de una declamación hecha para ser claramente comprendida. «Toda la estética de los compositores jóvenes — dice — cederá el paso á semejante manifestación de psicología colectiva, tan extraña á las pueriles anécdotas de la ópera como á los refinamientos del simbolismo» ¹.

¹ *La musique d'expression sociale*, en *Les Documents du Progrès*, Marzo, 1910.

Pero es que, aun sin pretender, como Laprade y Hanslick, que la música sólo es capaz de una expresión vaga é indeterminada, muchos dicen que lo más propio será afirmar, no que expresa sentimientos, sino que los engendra. Hace salir, dicen, de la intimidad de nuestra alma impresiones dulces ó tristes, que evoca de nuestros recuerdos ó de nuestros sueños, incitándonos al amor ó á la alegría; en consecuencia, no produce una impresión única, prevista, forzada, sino múltiple, variable, distinta según los individuos. Es lo que gráficamente dijo nuestro Campoamor en sus conocidos versos:

Todo espectáculo está
dentro del espectador.

Según esto, la música penetra en nosotros, y formando un prodigioso edificio viviente de sonidos que se unen ó se separan, aparecen y desaparecen, hace que el alma de la obra se mezcle instintivamente con la nuestra y evoque una serie de sentimientos propios, de impresiones personales animadas con su soplo. Entonces los sonidos, las impresiones estéticas, emociones de amor, de piedad, de terror, imágenes ó ideas representando tal ó cual escena, vienen á combinar y á desenvolver un sistema más rico y menos simple. Ocurre, sin embargo, que en todas las épocas suele formarse un «gusto» general, una opinión dominante y aceptada, una especie de impresión colectiva y algo somera. No corresponde esta opinión al término medio del gusto en individuos diferentes, sino al de algunos conoedores más audaces ó más sensibles, que poco á poco imponen su credo y forman, real ó aparentemente, la sensibilidad de sus contemporáneos y de sus descendientes. No hay que fiarse mucho de estas impresiones que se

reciben hechas: con frecuencia, faltas de solidez, mueren ó se transforman ¹.

En aras del arte expresivo ha llegado á sacrificarse la misma belleza. «El arte expresivo, que es verdaderamente el arte moderno — dice E. Veron, — descansa en gran parte sobre la simpatía. Pinta las emociones, los sentimientos, los caracteres; manifiesta bajo una forma artística el interés particular del hombre hacia el hombre. Lo bello entonces pasa á segundo término» ². Así justifica Guyau la invasión de lo feo en el arte, y así Rosenkranz ha llegado á escribir la *Estética de lo feo*. El escultor francés Rodin, en palabras que recuerdan otras de Aristóteles más arriba citadas, dice que «lo que se llama comunmente *fealdad* en la naturaleza, puede en el arte revestir una belleza grande» ³. Damos, pues, en el círculo vicioso que fácilmente nos lleva á la extravagancia ó á los excesos naturalistas.

Lo que desde luego se comprende es que estas libertades en el arte, estas múltiples maneras de ver la misión y los procedimientos artísticos, se avenían muy mal con la crítica dogmática. Pretendía ésta fundar la obra artística en leyes invariables; conspiraban aquéllas á justificar su variabilidad, ó, como decía Julio Laforgue, á realizar «la anarquía misma de la vida». Así nació la *crítica impresionista*.

En realidad, el *impresionismo* no es de ahora, sino de todos los tiempos y de todos los hombres. Añejo es ya el refrán castellano según el cual «sobre gustos no hay nada escrito». Ese es, en resumidas cuentas, el principio fundamental del impresionismo.

1 Fr. Paulhan: *L'Expression artistique et la Musique*, en el *Mercure de France*, 1.º Agosto 1910.

2 *L'Esthétique*.

3 *L'Art*.

Mientras la crítica dogmática estima que sus juicios son comunes á todos ó á casi todos los hombres, la impresionista les da un valor puramente personal. El crítico, dicen, ha de limitarse á exponer la impresión que la obra artística le produce, sin pretender que los demás la experimenten igual ó semejante. La crítica no descansa sobre base científica alguna, sino sobre la intuición: no es cuestión de razonamiento, sino de sentimiento. Este, al revés de la lógica, no se equivoca nunca.

«Tal como yo entiendo la crítica—dice Anatole France, que principalmente representa, con Lemâitre, la crítica impresionista en Francia,—es, como la filosofía de la historia, una especie de novela para uso de espíritus avisados y curiosos; y toda novela, bien entendida, es una autobiografía. El buen crítico es aquel que refiere las aventuras de su alma en medio de las obras maestras» ¹ «La estética—agrega en otro lugar—no descansa sobre nada sólido: es un castillo en el aire. Quieren que se apoye en la ética. Pero no hay ética. Ni hay sociología. Ni hay tampoco biología.»

El autor de *Los dioses tienen sed* habla aquí con su acostumbrado escepticismo humorista; pero, en serio ó en broma, el impresionismo ha hecho prosélitos. Para France, no hay nada tan nocivo como la lógica, que jactándose de buscar la verdad, es un tejido de errores. La verdad no es una en sí é idéntica siempre á sí misma, sino variable y diversa; mejor aún, no puede decirse que haya verdad, sino verdades. Contradictorias muchas veces, no podremos unir las sin rechazar la lógica, la cual, para afirmar una verdad, desconoce las otras.

¹ *Vie Littéraire.*

Los impresionistas son contrarios á todo método y rechazan, en consecuencia, la clasificación de las obras en géneros, como no sea la que resulte de una impresión momentánea. «Porque lo bello—dice Le-mâitre—donde quiera que se encuentre y por mal acompañado que esté, siempre es lo bello, y se puede decir que doquiera es igual á sí mismo, ó que si tiene grados, éstos son esencialmente variables según los temperamentos, los caracteres, las disposiciones de espíritu, y según el día, la hora, el momento»¹.

Acaso va más lejos, aun declarándose partidario del método histórico, el estético italiano Benedetto Croce². Para Croce, el arte no es cuestión de lógica, sino de intuición, y á la vez de expresión. Dada esta potencia intuitiva del artista, los actos expresivos deben contarse como otros tantos individuos, y el historiador de arte ha de considerarlos aisladamente, como formando por sí solos un todo. En consecuencia, no hay entre ellos diferencia esencial: lo mismo es una novela, que una sonata, que un cuadro³.

Bien considerado, de dogmáticos á impresionistas no hay la distancia que ellos mismos suponen. Todo crítico, por dogmático que sea, tendrá en sus juicios que reflejar la impresión personal, so pena de no ser sincero. Lo que hay es que el crítico dogmático la

1 *Les Contemporains*, serie I.

2 Otro notable crítico italiano, Angelo Conti, dice que todas las variedades de la crítica moderna son igualmente falsas, porque olvidan lo que en el arte hay de esencia: la emoción sentida en presencia de lo bello. La crítica, para Conti, ha de limitarse «á desentrañar y determinar mediante imágenes el elemento esencial de la obra misma, haciendo conocer, por medio de una invención, la invención del artista.» Esta crítica, con vistas al impresionismo, tiene mucho de dogmática.

3 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Hay traducción española por D. José Sánchez Rojas.

hace extensiva á otras personas, en tanto que el impresionista la da como puramente individual. Los dogmáticos han de tener algo de impresionistas, y los impresionistas de dogmáticos.

Aunque parezca raro, los inconvenientes del impresionismo y del dogmatismo son los mismos; dependen, en último término, de la errónea apreciación personal. Si aceptamos sin condiciones, jurando *in verba magistri*, la opinión de un crítico, corremos el peligro de que esta opinión sea equivocada, y de que el error perdure; si, por el contrario, nos dejamos llevar de la impresión propia, puede muy bien ocurrir que los extraviados seamos nosotros, y que surjan tantos pareceres como individuos. ¿Medios de obviar esto? Los que ofrece la moderna estética experimental con su *dogmatismo relativista*, que establece los valores estéticos según el número de observaciones personales.

Lo mismo que el crítico impresionista juzga solamente con arreglo á la impresión que experimenta, el artista impresionista traslada la suya á la obra. Cuando el pintor francés Monet presentaba al público, en 1865, el paisaje titulado *Impresión*, no era fácil suponer que, tomando de él su nombre, se formara toda una escuela de pintura y se derivasen otras varias. Los *impresionistas*, huyendo de las formas refinadas, reflejan rápida y simplemente su impresión, valiéndose ante todo de la mancha y sin cuidarse de la línea; los *airelibristas*, reaccionando contra la pintura de taller, derrochan en sus cuadros la luminosidad y utilizan para los efectos el juego de luces y sombras; los *mediolucistas* atenúan todo lo posible el color, persiguiendo la interpretación psicológica. Todos ellos, al fin, impresionistas.

Estas corrientes ¿han dejado sentir sus efectos en España? Es indudable. El brumoso idealismo de Puvis de Chavannes, la delicada vaguedad de Renoir, hasta las psicologías plásticas del escultor Rodin, encontraron en nuestra patria, de igual modo que los prerrafaelistas, resueltos admiradores.

Esa influencia, sin embargo, ha tenido que ajustarse al temperamento artístico español, y no puede envanecerse de haber conseguido radicales conquistas. Con razón habla Lampérez de este modo: «Idealistas acromáticos cuyas figuras son *pretextos de símbolos*; efectistas rabiosos con gamas que abofetean los ojos; simplificadores despiadados que á fuerza de suprimir detalles se sorben el natural; visionistas de laboratorio que analizan microscópicamente el modelo; rebuscadores de asuntos extrañamente simbólicos ó desvergonzadamente mundanales; técnicos alambicados, artistas mil, en fin, que en el extranjero habéis cultivado un arte cerebral y quintaesenciado: ¿qué sois para los pintores españoles contemporáneos? Mucho en la apariencia, nada en la realidad»¹.

Y es que, como digo, eso se oponía á nuestra tradición y á la manera franca, desenvuelta y espontánea con que el alma española percibe las emociones estéticas. «Viajaron nuestros artistas viendo y estudiando—agrega Lampérez—y no faltaron los que, enloquecidos por un *Salón* parisiense, abjuraron del *dibujo firme, del color castizo, del asunto* y de las demás zarandajas de la pintura de vieja cepa española... y á la vuelta de un par de años, sus pinceles habían vuelto al asunto terreno y tangible—grande ó chico—y á la visión sincera del natural, sin preocu-

¹ *Cultura Española*, Febrero 1906.

paciones ni *parti pris*. Fueron esos tales cifra y compendio de la pintura española contemporánea; y es que en el pintor español brota el fondo de su raza y de su arte, á través de modernismos y convencionalidades, y ese fondo es de *naturalismo* sano, noble y sincero. Ello no excluye el *temperamento* y *la visión* propios, y los que han unido esas grandes cualidades *han llegado*, y sus nombres — que no hay para qué citar — son hoy gloria del arte español.»

Y es el caso que, como hace notar otro notable crítico — Valenzuela La Rosa, — nuestros pintores tenían dentro de casa sus precursores y maestros, como el Greco y Goya, que pasaron á ser los clásicos de las nuevas tendencias. Tal vez por eso se acomodaron más hábil y naturalmente á la innovación y supieron contenerla en los límites de lo prudente.

Menos aún se dejaron alucinar con el espejuelo de la novedad nuestros escultores, que, serenos y ecuánimes, tomaron de ella lo que les pareció bueno, rechazando lo superfluo y nocivo. Y en cuanto á la arquitectura ¿bastarán para representar una escuela diez ó quince edificios repartidos por España, agregación desordenada de los elementos más heterogéneos?

Todo ello apareció regulado por una crítica sabia, elevada y nada exclusivista. Nuestros críticos de arte podrán mostrar inclinación á tal ó cual escuela, á tal ó cual artista, pero sin apasionamiento, sin estrechez de criterio. Ni son dogmáticos ni son impresionistas; saben unir el valor de la propia opinión al coeficiente de la opinión colectiva, depurando los datos en el crisol de su ciencia y de su honradez. Y así es como en la moderna crítica española de arte figuran nombres de autoridad tan alta como los de Mérida, Cossío, Tormo, Domenech, Lampérez, Gómez Moreno, Sam-

pere y Miguel, Tramoyeres, Serrano Fatigatti, Vegue Goldoni, Quintero, Valenzuela, Beruete, Alcántara, Balsa de la Vega, Rodríguez Codolá y otros más, sin que dejen de tener en Valladolid representación muy honrosa. Los del malogrado Cecilio de Roda, Pedrell, Manrique de Lara, Mitjana, P. Villalba, son honor de la crítica musical, en la que algunos, más intransigentes, extreman su despectiva actitud hacia lo antiguo.

Entretanto, la lucha por la notoriedad suscita á cada momento en el extranjero, bautizados pomposamente con el nombre de escuelas, grupillos y sectas que si á veces revelan en sus sustentadores positivo ingenio, caen al suelo bien pronto, faltos de toda base estética. Flor de un día son, que ni siquiera dejan en el ambiente el menor rastro de aroma.

Ahí tenéis, por ejemplo, el *futurismo*, cuyo fundador, Marinetti, más parece un humorista á lo Mark Twain que un innovador convencido. No contentos los futuristas con proponer todo un programa social y político, sostienen peregrinas teorías de arte. «Un automóvil de carrera — dice Marinetti — es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*». «Nada hay más bello — agrega — que el andamiaje de una casa en construcción». En literatura, los futuristas exaltan «el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada», proclamando las excelencias del verso libre. En música, pretenden conseguir la polifonía absoluta por la fusión de la armonía y el contrapunto, y expresar el alma musical de las multitudes, de los centros industriales, de los trenes, de los trasatlánticos, de los acorazados, de los automóviles y de los aeroplanos. En pintura, aspiran á representar, no ya un instante fijo del dinamismo universal, sino la propia

sensación dinámica. «Un perfil — dicen — no está nunca inmóvil delante de nosotros: aparece, desaparece sin cesar. Dada la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican, se deforman sucesivamente como vibraciones precipitadas en el espacio que recorren. Así, un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares»¹.

¡Y qué engendros los que resultan de poner en práctica semejantes teorías! Quien contemple el cuadro de Russelo *Recuerdo de una noche*, ó el de Boccioni *La calle entra en la casa*, ó el de Severini *Impresiones del trabajo*, ó la escultura de Matisse *La araña*, creará que se trata de las obras grotescas

1 He aquí cómo condensan su credo los pintores futuristas:

«NOSOTROS AFIRMAMOS: 1.º Que es necesario despreciar todas las formas de imitación y glorificar todas las formas de originalidad. 2.º Que es necesario rebelarse contra las palabras *armonía* y *buen gusto*, expresiones demasiado elásticas con las cuales se pueden fácilmente demoler las obras de Rembrandt, Goya y Rodin. 3.º Que los críticos de arte son inútiles ó nocivos. 4.º Que es preciso barrer todos los asuntos ya usados para expresar nuestra borrascosa vida de acero, de orgullo, de fiebre y de velocidad. 5.º Que hay que considerar como un título de honor el calificativo de *locos* con el cual se trata de amordazar á los innovadores. 6.º Que el *complementarismo innato* es una necesidad absoluta en pintura, como el verso libre en poesía y la polifonía en música. 7.º Que el dinamismo universal debe ser ofrecido en pintura como sensación dinámica. 8.º Que en la manera de interpretar la Naturaleza es preciso ante todo la sinceridad y la virginidad. 9.º Que el movimiento y la luz destruyen la materialidad del cuerpo.

NOSOTROS COMBATIMOS: 1.º Las tintas bituminosas con las cuales se imita la pátina del tiempo en los cuadros modernos. 2.º El arcaísmo superficial y elemental fundado en las tintas planas y que, imitando la factura lineal de los egipcios, reduce la pintura á una impotente síntesis pueril y grotesca. 3.º El falso arrivismo de secesionistas y de independientes que han instaurado los nuevos académicos, tan nocivos y rutinarios como los precedentes. 4.º El desnudo en pintura, tan nauseabundo y antipático como el adulterio en literatura.»

De los principales escritos futuristas han hecho una traducción española D. Germán Gómez de la Mata y D. N. Hernández Luquero.

trazadas por la torpe mano de un niño ó de las incoherencias que forja la fantasía de un loco.

Los futuristas, nuevos Orbanejas, necesitan poner debajo de sus cuadros un letrero que diga: *Este es un gallo*. Aspiran á representar, no solamente el estado de alma de un individuo, sino sus diversos estados de alma en un momento dado; pero los medios gráficos que para ello emplean, llegan á la categoría de lo ridículo.

Primos-hermanos de los futuristas, son los post-impresionistas y los cubistas. El post-impresionismo tiende, según sus adeptos, á simplificar, á omitir detalles, concentrándolos en alguno más importante; y si bien en los más templados de aquéllos se mantiene en cierta discreción, alcanza en otros, como el inglés Wyndham Lewis, caracteres de aberración verdadera.

Con mayores pretensiones apareció el cubismo, que intenta luchar con armas propias y cuenta ya con su literatura correspondiente ¹. Los cubistas ven en todas las cosas un agregado de formas geométricas. En sus cuadros sólo se descubre un amontonamiento de trazos dispersos. La frente es un trapecio, la boca un losanje, la nariz un paralelógramo; los miembros se articulan como los de una muñeca.

Los cubistas no pintan la naturaleza, sino sus teorías sobre la naturaleza; no pintan lo que ven, sino lo que forjan en un anormal esfuerzo imaginativo. Descomponen los objetos, los analizan, pero con un análisis caprichoso y extravagante. «En estos lienzos — dice Albert Gleizes, uno de los paladines del cubismo — no se busca literatura, estados de alma,

¹ V. principalmente *Du cubisme*, por Albert Gleizes y Jean Metzinger, y *Les Peintres cubistes*, por G. Apollinaire.

charlatanería inútil, ni se encontrará la emoción por los escalofríos de la hora, de la estación, de los juegos de sol, ni la ostentación de conocimientos geográficos, anatómicos, etc. El dibujo, que no quiere decir reproducción, el estudio de la forma sola, el espacio que ésta engendra, el peso del cuerpo, la arquitectura, la invención, el color apropiado á cada inflexión de los planos: he aquí las cualidades esencialmente plásticas que deben inquietar y que es preciso desenvolver imprescindiblemente. En una palabra, nosotros queremos la *integración plástica*».

No hagamos hincapié en rechazar las doctrinas cubistas, ya que nadie las ha tomado en serio. «Los cubistas—dice M. F. Cormon—son unos burlones divertidos, que se aprovechan de la tontería humana. No tienen importancia, y seguramente se ríen de la atención que se les concede.» Y, efectivamente, ¿quién ha de contemplar sin tomarlas á chacota cosas como *El hombre al balcón*, de Gleiger, ó *La mujer azul*, de Léger, ó *La bailarina*, de Metzinger?

Cuanto se haga para alcanzar la originalidad, será totalmente inútil si no se difunden al mismo tiempo los fulgores supremos del arte. Y para afirmarlo así no hace falta ser dogmático cerrado ni poner trabas á la suprema libertad del artista; sólo se requiere estar en cabal juicio y no buscar la notoriedad por medios muy parecidos á los que emplean aquellos reformistas.

La crítica moderna, por esta razón, tiende á fijar los valores en virtud del testimonio de los sujetos. Aspira á fundamentar el impresionismo en las bases de un dogmatismo laxo. El «vitalismo estético» de Guyau, la «intuición» de Bergson, el *Einfühlung* de los estéticos alemanes, proclamando la *simpatía*

simbólica y la comunión de seres por la vida afectiva, conducen, en último término, á lo que pudiéramos llamar un *plebiscito de estética*. El «*pulchra dicuntur quae visa placent*», de Santo Tomás, alcanza de este modo un amplio desenvolvimiento.

Peligro hay, sin embargo, de que esa «objetivación del yo» ó «subjetivación de los objetos» lleve á considerar como efectos de lo bello otras emociones muy distintas. El sostener, como Julio Schultz, que la alegría producida por la libre naturaleza es el más fuerte placer estético; el fundar los valores estéticos, como Cohn, en una vida *intensiva* ó *supra-individual*; el contener todos sus alcances, como Volkelt, dentro de la psicología de un hombre refinado, puede conducir á un sentimentalismo excesivamente vago é indefinido.

El testimonio del individuo, por tanto, debe depurarse convenientemente y computarse en su valor exacto. Sólo entonces alcanzará su eficacia total, y sólo de ese modo el arte vendrá á ser socialista, entendiendo esta palabra en su primera y más amplia acepción. Nada más equivocado, pues, que las palabras de Remy de Gourmont, cuando al enaltecer el simbolismo dice que éste «debe ser considerado como el libre y personal desarrollo del individuo estético en la serie estética, y los símbolos que imagine ó explique serán imaginados ó explicados según la concepción especial del mundo morfológicamente posible á cada cerebro simbolizador.»

El crítico—y lo mismo el artista—no puede distanciarse de sus contemporáneos hasta parecer un sér distinto, *rara avis in terra*. La influencia entre el artista, el crítico y el público, es mutua y constante. Será unas veces el primero, con el poder de su genio,

quien rinda las voluntades del público y de la crítica; otras veces será ésta la que encauce y regule la producción artística y los gustos de las multitudes, tal vez en aquel momento extraviadas; otras, finalmente, ocurrirá que una corriente de opinión arrastre consigo al crítico y al artista, cosa que, en verdad, suele ser la menos conveniente. Y ese flujo y reflujo, más ó menos periódico y sosegado, debe ejercerse sin cesar si cada uno de aquéllos ha de cumplir su misión respectiva.

La verdadera crítica, ni adula ni ofende; ni cede á los halagos de la amistad, ni responde á los impulsos de la venganza. No alardea de infalibilidad, ni transige con los depredadores del arte. Alta, serena, ecuánime, sabe, cuando es preciso, desmenuzar hasta el último ápice, y sabe otras veces prescindir de minucias y detalles. El artista debe escucharla siempre, recordando que no por haberle dado Boileau deja de ser muy saludable aquel consejo:

Je vous l'ai déjà dit, aimez qu'on vous censure,
Et, souple à la raison, corrigez sans murmure.

Por eso la crítica no puede ni debe exigir al artista que siga un rumbo determinado, que se acoja á tal ó cual tendencia. Todas ellas son buenas, cuando lo son. Las infinitas formas de la belleza, decía Edgard Poe, se reflejan en el arte como el lis en las aguas del lago ó los ojos de Amarilis en su espejo. Y si así es, pidamos tan sólo que ese reflejo hiera hondamente nuestro espíritu, que palpite bajo él ese dulcísimo latido que se siente más que se explica, sin importarnos la causa que lo produce.

Abierta á todas las emociones y á todos los medios de expresión es la crítica moderna. La intransigencia ha quedado ya relegada á dos géneros de crí-

ticos: los críticos rezagados, retoricistas, críticos, como diría el P. Sarmiento, *de plumas pedáneas*, y, por extremo opuesto, los críticos novísimos, más ó menos futuristas, para quienes solamente sus originales teorías son las rectas. Aquéllos ignoran que el arte, inmutable en su esencia, está sometido á la ley general del progreso; éstos también lo ignoran, y no reparan en que, de igual manera que ellos se mofan de sus predecesores, en no lejana fecha vendrá quien se mofe de ellos.

El arte de gozar el arte dice D' Annunzio que es la crítica; y creyéndolo así, no debemos suponer en el crítico una limitación tan grande que sólo al vibrar una de las cuerdas de su alma experimente ese goce. Si el crítico siente lo mismo que el artista, aunque no tenga su poder creador, y si el artista, sin menoscabo de su soberana inspiración, escucha la palabra del crítico, originase entre ambos una vibrante correspondencia espiritual, una identificación sublime que eleva al *maximum* sus ideales. Uno y otro rinden su ofrenda en el mismo misterioso altar; uno y otro reciben los mismos raudales de luz y de vida, aspirados en un manantial inextinguible; uno y otro marchan por sendas ignoradas, en pos de los mismos sueños, y al hacer un alto en el camino pueden exclamar, como el poeta florentino:

O immaginativa, che ne rube
 Tal volta sì di fuor, ch'nom non s'accorge,
 Perchè d'intorno suonin mille tube.

HE TERMINADO.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

DEL ACADÉMICO
Y SECRETARIO GENERAL

D. ANGEL M.^A ÁLVAREZ TALADRIZ

SEÑORES ACADÉMICOS:

HORAS son estas de alegría para nuestra institución, porque representan un verdadero renacimiento de las pretéritas glorias literarias y artísticas, despertadas del letargo del fanatismo y de la superstición en que dormían, sueño de muerte, por el vigoroso aliento del gran Rey fundador de esta Academia, Carlos III, cuya labor hállase aún en estado de germinación dentro de las entrañas de la tierra española y llegará al estado de madurez y cosecha, cuando tengamos las virtudes necesarias, la cultura y educación que son precisas para recoger sus frutos.

En este resurgimiento á nuevos horizontes y á nueva vida, es de estimar rompa las frialdades del pasado y rasgue las sombras de la indiferencia, el nuevo Académico, joven de tantos méritos y de tan probadas energías, como las por él demostradas, en lides de la inteligencia, cuya palestra espían y asedian traidoras dificultades, que al ser vencidas y dominadas por los hombres de recio temple y de voluntad indomable, consagran el triunfo del vencedor, con una sanción tan justa como gloriosa.

Forzoso es confesar que andan mal nuestros tiempos en todo lo que atañe al reconocimiento y proclama de méritos ajenos, porque se exige á los luchadores de las batallas del saber, el obligado prólogo de la muerte, y es necesario desterrar esta costumbre atávica, rindiendo culto á los sabios y á los buenos, cuando puedan, porque á tanto tienen derecho, ceñir sus sienes con el laurel de la victoria. Amar la ciencia, contribuir á que no se extinga su fuego sagrado, poner el alma de rodillas, para orar en los altares de la belleza, investigar con paciencia estoica los momentos de la vida de ayer por si fueran matriz prolífica donde se engendraron los sucesos que nos rodean, volar con las alas del pensamiento á las serenas regiones de la razón; empresas son todas de poca estima y valer para los que pierden el tiempo en los llamados, con ofensa de la pureza de nuestra lengua, *deportes*, que no sirven como en la edad clásica sirviera la vigorosa educación de Esparta, para criar ciudadanos dispuestos á sacrificar su vida por la patria y por la libertad y que arrojando á los cuatro vientos las cenizas de Leónidas, son tales degenerados, femenina reproducción, caricatura ridícula de las escenas del «*Parque de los Ciervos*.»

Olvidemos esas tristes jornadas y bien venidos sean, para atajar tanto mal, jóvenes cuyas energías vertidas en las arterias de la patria, la muestren como dijo Emilio Ferrari:

Bella edad ebria de amores,
Sin zozobras ni temores,
Que mira el mundo y la vida,
Como una alfombra de flores
A sus plantas extendida.

Edad que engendra esos mitos
Imán de nuestra vehemencia,
En que estalla á sordos gritos
En deseos infinitos
La savia de la existencia.

Bien venidos sean los que esa savia, á que con tan maravillosa inspiración aludió el poeta, prestan al acervo común, en libros, conferencias, investigaciones y trabajos de buen cuño y esclarecido linaje, aumentando los tesoros de la cultura nacional.

Un muerto ilustre, á cuyo lado combatí por los ideales nobilísimos de la ciencia jurídica, decía que los discursos de recepción en nuestras Academias, deben estar «reducidos á poner á conveniente luz, la persona y la labor del recipiendario, y á miniar con ligeros toques, más ó menos acentuados, y siempre discretos, la traza y el contenido de la disertación precedente.»

Estas palabras sancionan la disciplina literaria, que yo habré de seguir, siempre al amparo de una benevolencia que hoy más que nunca necesito.

Narciso Alonso Cortés, tiene tan limpia ejecutoria, que bien mereciera ostentar las irisadas, policromas, audacias de color, trazadas por Tintoreto, en vitelas nobiliarias de otras épocas y de otras costumbres. Estudiante, recuerda aquellos discretos y talentados jóvenes alumnos de Salamanca y Alcalá, fuertes para el estudio, dóciles para el consejo, incansables para la investigación y pletóricos de ansias de saber y codicias puestas siempre al noble servicio de la verdad.

Si por propio convencimiento no creyese, como creo, con fe sólida y maciza, en la ley de la herencia, bastaría para hacerme decidido y fervoroso creyente

de aquélla, el poderoso relieve que á la verdad de la misma presta el nuevo Académico.

Hijo de un profesor notabilísimo de nuestra Escuela de Medicina, maestro de varias generaciones, se acostumbró al trabajo por la poderosa influencia del ejemplo, atestiguando la verdad de nuestro juicio, el preciado catálogo de sus obras que intentaré desarrollar, ante la vista discreta y cultísima de los señores Académicos, más bien como pasadas remembranzas de placeres intelectuales que como novedad para nosotros, ya viejos admiradores del talento y de la inspiración de Alonso Cortés.

Mostró nuestro compañero desde sus años juveniles la más resuelta y decidida afición al estudio de las Bellas Letras hermanándolas con las investigaciones Jurídicas y obteniendo por su laboriosidad y talento las primeras calificaciones en la Facultad de *Derecho* y en la de *Filosofía*, siendo huésped obligado de nuestros Archivos, Museos y Bibliotecas, con una constancia que excede á toda ponderación. Su vida en las aulas, distinguióse además por una nota de general simpatía entre sus compañeros, á los que sirvió de ayuda y guía, envuelto siempre en el manto de la más sencilla modestia y del trato más caballeroso y noble ¹.

1 Así expresa Cortés este delicado sentimiento de la amistad en las bellísimas estrofas siguientes:

Venid, amigos; que os vea yo cerca,
 en grupo alegre llegad á mi lado,
 quiero escuchar vuestra voz cariñosa,
 quiero estrechar vuestra mano.

¿Quién más dichoso que el hombre modesto
 que á sus amigos juntó en torno suyo,
 viendo que gozan en sus alegrías,
 lloran en sus infortunios?

Por sus iniciativas vieron la luz sirviendo de recreo, instrucción y solaz á la bulliciosa turba estudiantil, muchos periódicos en los que depositaba Cortés las primicias de su ingenio y aficiones poéticas. Admirador fervoroso de los venerados maestros Zorrilla y Núñez de Arce, quizá no tanto por las bellezas de su estilo y la elevación de su numen inmortal, como por ser vallisoletanos, revelóse en su ánimo la devoción más ferviente, el culto más arraigado en el alma de Alonso Cortés, culto y devoción para nuestra querida ciudad, á la que tanto honra su nombre y por la que siente el joven Catedrático un cariño tan intenso que constituye una de las características de su vida.

Poeta y prosista, con una galanura de estilo elogiada en los juicios de varios críticos de nuestros días, probó sus bien templadas armas en muchos torneos literarios acudiendo con su viril inspiración á numerosos *Juegos Florales*, obteniendo por su mérito indiscutible los laureles del triunfo.

Difícil sería presentar á vuestra elevada consideración, Señores Académicos, en brillantísimo desfile todas las obras de nuestro eximio compañero, viéndome en la necesidad de renunciar á tan hermoso trabajo memorando sólo algunas de las

Juntos nosotros en dulce coloquio
con el placer de una honrada existencia,
llenos de amor y de dicha, brindemos
por la amistad verdadera.

Venid, amigos, que yo rindo culto
á la amistad en mi pobre cabaña.
Soy vuestro siempre; mis glorias son vuestras;
soy un amigo del alma.

Quiero no más que después de mi muerte
en la memoria guardéis siempre impresa
una leyenda que diga á lo menos
«Él ha vivido en la tierra».

brillantes manifestaciones que revelan los talentos del beneficiario ¹.

Los orígenes de nuestro teatro nacional, han sido iluminados poderosamente por la labor meritísima que pueden apreciar todos los eruditos en la obra de Cortés «Un pleito de Lope de Rueda», destacándose la personalidad del gran cómico andaluz de entre las fojas cuidadosamente estudiadas en el Archivo de esta antigua Chancillería y en pleito que sostuvo con el Duque de Medinaceli, el famoso comediante. A este orden de eruditas y valiosas investigaciones pertenece también la obra que con el título «Noticias de una Corte Literaria» publicó Alonso Cortés, completando la historia de Valladolid durante el reinado de Feli-

1 Las obras principales publicadas por el Sr. Alonso Cortés, son las siguientes:

- La Mártir*, leyenda.—Valladolid, 1895.
- Fútiles*, poesías.—Valladolid, 1897.
- Rengloncitos*, poesías.—Valladolid, 1899.
- Un pleito de Lope de Rueda*, nuevas noticias biográficas.—Valladolid, 1902.
- Noticias de una Corte literaria*.—Valladolid, 1906.
- Romances populares de Castilla*, recogidos por Narciso Alonso Cortés.—Valladolid, 1906.
- Briznas*, poesías.—Valladolid, 1907.
- Romances sobre la partida de la corte de Valladolid en 1606*, reimpresión con notas aclaratorias.—Valladolid, 1908.
- La Corte de Felipe III en Valladolid*.—Valladolid, 1908.
- Modelos literarios* (dos volúmenes), segunda edición.—Valladolid, 1910.
- Resumen de Historia de la Literatura*, segunda edición.—Valladolid, 1910.
- La mies de hogaño*, poesías.—Valladolid, 1911.
- Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*, por J. P. Wickershan Crawford, traducción de inglés con notas.—Valladolid, 1911.
- Miscelánea Vallisoletana*.—Valladolid, 1912.
- Elementos de Preceptiva Literaria*, tercera edición.—Valladolid, 1912.
- Juan Martínez Villergas*, bosquejo biográfico-crítico, segunda edición.—Valladolid, 1913.

pe III y aportando datos nuevos y desconocidos sobre la vida de Cervantes, Góngora y Quevedo; libro que por su valor mereció le llamase *precioso*, el ilustre polígrafo Menéndez Pelayo.

Pero la más notable empresa que por sus cariños á la *patria chica*, ha realizado Cortés, se nos mostró en los «Romances populares de Castilla» primera obra de tal naturaleza publicada en España por lo que á nuestra Región corresponde y cuyo género folk-lórico reserva nuevos triunfos al laureado escritor que sabemos continúa reuniendo hermosos materiales para completar tan estimable trabajo.

Sobre otras creaciones poéticas del mismo, hable con más elocuencia que nosotros el insigne poeta Salvador Rueda, en *La Mies de hogaño*:

«Querido poeta: Me escribe V. á Madrid, y yo estoy enfermo en Barcelona, pero, sin embargo, llega á mí el gran brazado de cuartillas de su libro de versos que V. me manda para mi solaz íntimo. No ha venido mal ese reactivo para mi salud, pues gracias á ser la poesía el tónico de más potencia de cuantos existen, ya me he reaccionado y siento en mi alma todo el comfortable alivio de tan intensa medicina. Y como cuando se recibe una fuerte y bella emoción, hay que devolverla necesariamente, desde esta reclusión de mi cuarto de enfermo, devuelvo á usted el puro goce que recibí del manantial de belleza de su obra. Como le dije en varias ocasiones, le tengo á V. por uno de los mejores poetas que hoy honran á España. No sólo admiro en V. el don de la poesía, sino también su amplio y hondo sentimiento del lenguaje, sin el cual no hay poeta completo. De nada sirve, como V. sabe, que se tenga gran cerebro, caudal de ideas y fuente de inspiración, si

no se tiene como otro don no menos supremo, el de elevar á perfección hablada todo ese bagaje ideal. Usted, sea por intuición, sea por su trato asiduo con las lenguas muertas... y vivas, posee la ciencia divina de la frase, el secreto mágico del idioma, y cuando usted escribe versos los *instituye*, por decirlo así, y les da un valor fundamental y estable. De su conocimiento científico de las lenguas nace el trazo escultórico en que usted encierra hasta la veleidad y la volubilidad de sus emociones más sutiles. Y si eso hace usted con lo más quebradizo é ingrátido, ¡qué no hará con aquellas imágenes y pensamientos, que, en sí, tienen reciedumbre escultórica! Poesía de V. hay entre las que componen el mazo de versos con que me regala su musa, que parece obra de cincel antes que labor música de la palabra. Además, en todo cuanto V. escribe, hay cierta expresión de *decencia*, cierto *son de hombre*, que da tono general á su obra; y esto hace que á V. se le quiera, no sólo como á poeta de toda verdad, sino también como á un poeta que á la vez es un alma caballerosa y luminosa. Claro es que un hombre absolutamente desdibujado moralmente, puede ser un gran poeta, pero el que además de ser excelso artista, sea hombre excelso, tiene un mérito doble. Cicerón, siendo más elocuente aún que con su palabra con el ejemplo de su vida, es un caso divino. Usted, puede gloriarse de ser un poeta y un caballero. Otra fase que me llena el gusto en su libro, es el sello de modernidad que tiene, no al estilo de las imitaciones francesas, sino á la española, á pesar de tratar usted con tanta frecuencia temas clásicos. Las rimas también las tiene V. bien domesticadas y se le vienen encima y le cubren los hombros y las manos, como palomas... Gracias por su recuerdo y gracias

también por su cariño de siempre, especie de fuego sagrado que no se apaga. Reciba un abrazo de su devoto amigo y admirador, q. b. s. m., SALVADOR RUEDA.»

La Academia acaba de escuchar y aplaudir una de las últimas pruebas reveladoras del talento y discreción de nuestro compañero, disertando sobre materia tan delicada y espinosa como en todos los tiempos fué la Crítica, y ya habéis visto el prodigioso cuadro que con mano maestra nos ha presentado á guisa de valiosa ofrenda en su primer acto académico. Si nuestra humilde y particular opinión de algo valiera sobre los difíciles problemas que la Crítica encierra, se sumaría de buen grado con la de Cortés, que recorriendo la Historia literaria y artística ha tenido la fortuna de perfilar donosamente los momentos más culminantes de la opinión de los pensadores y las diversas crisis sufridas por aquéllos en la apreciación del sublime concepto de la verdad y de la belleza.

Este orden de investigaciones ha recibido en nuestros días el poderoso empuje de las Ciencias Sociológicas, que reconstruyendo la Historia, analizando elementos cuyo valor era antes desconocido y aplicando el método de observación á las Ciencias Morales y Políticas, colocan al crítico en posición más ventajosa para ejercer su difícil misión que en otros tiempos se extraviara, ya por seguir apasionadamente las sendas del idealismo, ya por descender al terreno de una realidad desesperante y abrumadora. Todo el que siga con cierta atención el desenvolvimiento del proceso crítico en la edad moderna, reconocerá que hoy estimamos y glorificamos la belleza por modo más completo y omnilateral que lo hicieran nuestros mayores, porque el concepto de la vida, tiene al presente

irradiaciones que no alcanzó en las pasadas centurias; porque hoy el hombre no se aquieta y conforma con el dominio de la tierra, sino que pretende tomar posesión del espacio y recoger como las águilas más pura en sus pupilas la luz y los centelleos de los astros, enviando el pensamiento y la palabra entre las vibrantes y prodigiosas ondulaciones del éter.

Si la poesía es el corazón como afirmaba Byron, habrá que reconocer y proclamar los amores que por el *Clasicismo* siente Alonso Cortés que en este punto hizo su autorretrato con el siguiente soneto:

HELÉNICA.

La Acrópolis. Inmóvil soberano
de mármoles pentélicos vestido,
sobre la cima el Partenón erguido,
domina la extensión del altozano.
Descansa, entre sus muros escondido,
el bulto de Atenea sobrehumano.
Templos, frisos, columnas. En el llano
bulle la ciudad nueva en sordo ruido.
Atardece. Tendiendo sobre Atenas
sus miradas tranquilas y serenas
que á los rayos del sol dieran envidias,
con el grave reposo de una diosa
griega beldad avanza silenciosa
como estatua viviente de algún Fidias.

Su discurso, llamado por Cortés, modestamente, «*Cuatro indicaciones sobre la moderna crítica del arte*», es una confirmación de nuestro juicio, sin que quiera esto decir que el poeta sueñe únicamente en las márgenes de los ríos clásicos santificados por el divino estro de griegos y latinos. No era posible que un espíritu tan humano como el de Cortés dejase de apreciar las palpitaciones del genio en todos los tiempos, en todas las edades, en todas

las razas y en todas las escuelas, flagelando sin piedad á los extraviados que con un menguado concepto de la belleza ya la presenten histriónicamente ataviada, ya pretendan salpicar su hermoso ropaje con el lodo de un realismo audaz que jamás podrá resistir el escalpelo de la crítica fina, discreta y perfectamente documentada como la que emplea en su discurso nuestro querido compañero.

Hemos dicho también que otro de los rasgos fisiognómicos de la personalidad de Alonso Cortés y acaso el más íntimo, consiste en el culto idolátrico por él consagrado á la *patria chica*. Narrar aquí las batallas reñidas por Cortés para reintegrarse al viejo hogar de aquella patria siempre amada, es empresa superior á nuestro pobre ingenio, que no encuentra frases reveladoras del gigantesco esfuerzo por Cortés llevado á feliz término.

El poeta tiene para la vieja Castilla tantos amores como los tuvieron Teócrito y Virgilio para los lares griegos y romanos y me complace ofrecer á la Academia en estos solemnes momentos la prueba más completa de mi afirmación encerrada en los versos siguientes:

HOGAR RÚSTICO

En el limpio fogón de la cocina
se reúne la gente campesina,
y bajo la anchurosa chimenea
los secos troncos diligente hacina.
Quieren hilar las viejas de la aldea
y murmuran, dejando la tarea.
Un candil, de luz tarda y mortecina,
colgado en un rincón chisporrotea.
Departen los gañanes con sosiego.
En el hogar, tentáculos de fuego,
las llamas se retuercen; la carrasca
lentamente al arder crepita y chasca;
mientras la noche, silenciosa y queda,
su carro negro por los campos rueda.

Lo mismo que en esta pintura magistral de la vida campesina, con tanto sentimiento, con inspiración tanta, narra el poeta las glorias tradicionales de la vieja Castilla y pone en sus monumentos, en sus leyendas, en sus tradiciones gloriosas, todo el amor, todas las delicadezas, todas las ternuras que el hijo amante prodiga á su adorada madre; porque Alonso Cortés, es ante todo y sobre todo, un buen castellano. Así se explica el cuidado exquisito y portentoso con que procura en todas sus obras conservar la clásica pureza de nuestra lengua, y gallarda muestra de ello presentan todas sus creaciones.

Si pudiera repetir algunos períodos de los que escuché al joven Catedrático explicando Historia de la Literatura, si por medio de un disco fonográfico expusiera redivivos aquellos conceptos, se revelaría en ellos una vez más, como lo ha sido en esta recepción, el castizo estilo, sobrio y netamente castellano, sin extranjerismos que empañen su pureza, sin giros que destruyan su claridad, sin esa multitud de defectos en que incurren á diario los que se empeñan en la desdichada labor de hacer á nuestra lengua soberana, rica y armoniosa, esclava de otros idiomas que jamás alcanzarán la fluidez y portentosa armonía del lenguaje nacional. Para luchar en campo abierto contra toda esa falange de pseudo-cultos, ha demostrado y demuestra á diario en la cátedra Alonso Cortés que tiene en su panoplia las armas siempre dispuestas al combate y una voluntad de acero para registrar minuciosamente cuantos documentos, parajes y lugares haya menester, respondiendo al nobilísimo empeño de no consistir sus trabajos en glosar sistemáticamente lo ya sabido y estudiado, abriendo con viril energía nuevas sendas, mostrando horizontes desconocidos, iluminando con la

poderosa luz de su inteligencia los pasajes oscuros de la vida del pensamiento, sirviendo, en fin, constantemente á la hermosa causa de todos los ideales grandes, sublimes y generadores de la civilización.

Ni los recios combates que sobre asuntos de *Crítica* sirvieron de prólogo al trabajo de los «Enciclopedistas,» ni el vigoroso empuje que recibiera la Filosofía por los alientos poderosos de Renato Descartes, ni el sublime monumento, que al humano pensar elevara el ilustre filósofo de Koenisberg en sus obras «Crítica de la razón pura,» «Crítica de la razón práctica» y «Crítica del juicio», en las cuales se planteaba el problema crítico del conocimiento, sometién-dole al juicio de la razón abstracta, como, al iniciarse el problema crítico en la Historia de la Filosofía, le sometieron los «Sofistas» al juicio de la razón individual, afirmando, según decía Protagoras, «que el hombre es la medida de todas las cosas», ni el oleaje que en el mar inmenso de estos trabajos han producido la Reforma en el orden religioso, el siglo XVIII en la filosofía, la Revolución Francesa en la política, la «Escuela histórica» y el Socialismo, en fin, en el Derecho y en las condiciones económicas de la vida social, no han sido desconocidas por el joven profesor en su hermoso discurso, y estamos de acuerdo con el tributo de justa admiración que rinde á Víctor Hugo, proclamándole el campeón de la libertad en el arte.

Todas las transformaciones del genio fueron originadas por el *Criticismo*, y las escenas á que dieron vida en la Historia se han presentado ante vuestra mente, Señores Académicos, con formas esculturales, nacidas al calor de la correcta frase del nuevo compañero, que si tiene en sus labios palabras de respeto tan dulces como las mieles de las abejas áticas, para can-

tar las bellezas sublimes de las obras de los grandes artistas, maneja también las armas de los *Persios* y *Juvenales*, contra todos los nuevos modernismos, de esa falange organizada por la megalomanía de la originalidad perturbadora en todo momento, de la verdadera inspiración artística, sin que para los extraviados á que aludimos, haya llegado aún aquella hora santa en que recobró la luz de la razón Alonso Quijano el Bueno.

Juremos todos en las intimidades de nuestro pensamiento y en este templo augusto del arte, rectificar un error que perdura en muchos espíritus sobre el verdadero concepto de la crítica artística, que no tiene una función meramente negativa, limitada á señalar defectos, estableciendo un balance demoledor que sólo puede conducir á la esterilidad de la estepa, convirtiendo los vergeles del arte en macizos de punzantes abrojos y oscureciendo el cielo de la belleza con las sombras de aquellos extravíos que tan al desnudo y magistralmente Narciso Alonso Cortés, esforzado paladín de esta nobilísima cruzada, os mostraba hace pocos instantes.

Llegue en buen hora á nuestro campo el nuevo y prestigioso luchador, de cuyos alientos tanto puede esperar la Academia, y si se halla ya unguado con los delicados perfumes que exhalan sus obras, sírvale de eslabón para continuar la cadena de sus triunfos el abrazo con que en esta mañana le reiteramos nuestra admiración.

¡Proclamemos que la Crítica en la historia del Arte, es la antorcha que ilumina el camino glorioso de la inspiración!

Al Académico que hoy recibimos, permitidme le recuerde estas palabras de un ilustre pensador: « Una

voz grita al poeta: Debes ser el poeta *del porvenir*, el hombre de la generación que se avecina, que se acerca después de la nuestra; estudia las leyes y preocúpate de la sociedad. Otra voz le dice: Debes ser el poeta *del presente* para todas las generaciones futuras; contempla los árboles y los astros, y preocúpate de la naturaleza. ¿Qué voz debes escuchar? Las dos. Siendo el poeta de la naturaleza, serás el poeta de los hombres», y éstos dirán, como tú exclamaste en momentos de inspiración:

«*Él ha vivido en la tierra*».

HE TERMINADO.

G-F- 33355