

BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSÓFICA

---

Carlos Levêque.

# El Espiritualismo en el Arte

TRADUCCIÓN DE

CONSTANTINO ROMÁN

DANIEL JORRO, EDITOR

Paz, 23.- MADRID

1903

# EXTRACTO DEL CATÁLOGO

## Historia de las naciones.

Tomos en 4.º, encuadernados en tela, con planchas, ilustrados con profusión de grabados, láminas y mapas. Precio de cada tomo, 8,50 pesetas.

- «Historia de Caldea», desde los tiempos más remotos hasta el origen de Asiria por Zenaïde A. Ragozin Versión española de D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, obra ilustrada con más de 125 grabados.
- «Asiria», desde el engrandecimiento del imperio hasta la caída de Nínive (continuación de Caldea), por Zenaïde A. Ragozin, traducción de Siro García del Mazo, con notas de D. Manuel Sales y Ferré.
- «Media, Babilonia y Persia», desde la caída de Nínive hasta las guerras médicas, por Zenaïde A. Ragozin. Versión española, con notas, por D. Manuel Sales y Ferré.
- «Los sarracenos», desde los más remotos tiempos hasta la caída de Bagdad, por Arturo Gilmán, traducida y anotada por D. Francisco Guillén Robles.
- «Los godos», por Enrique Bradley, traducción de don Juan Ortega y Rubio.
- «Historia de Hungría», por Arminio Vambery, traducción de D. José de Caro.
- «Holanda», por James E. Thoroold Rogers, traducción por D. Juan Ortega y Rubio.
- «Alemania», por S. Baring Could, traducción por don Siro García del Mazo.
- «Los judíos», por James K. Hosmar, traducción y apéndice por D. Eduardo Toda.

## Literatura.

- ALAS (L) (Clarín).—«Cuentos morales». Un tomo en 8.º mayor, 4 pesetas.
- BAI ZAC (H. de).—«La vendetta» (escenas de la vida privada). En 8.º, con ilustraciones de Klong, 2 pesetas.
- BEIOT (A.).—«La explotación del secreto». En 8.º, 2,50 pesetas.
- «Las corbatas blancas». En 8.º, 2,50 pesetas.
- «La pecadora». En 8.º, 2,50 pesetas.

11808

7235

EL ESPIRITUALISMO EN EL ARTE

## EN PREPARACION

---

*Binet.*—«El Fetichismo en el amor.»

*Bray.*—«Lo Bello.»

*Bunge.*—«La Educación», tres partes.

*Ferrière.*—«Errores científicos de la Biblia.»

*Gauchler.*—«Lo bello y su historia.»

*Grasserie.*—«Psicología de las religiones.»

*Gustavo le Bon.*—«Psicología de las multitudes.»

*Payot.*—«De la creencia.»

*Tissié.*—«Los sueños.»

BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSÓFICA

---

Carlos Levêque.

# El Espiritualismo en el Arte

TRADUCCIÓN DE

CONSTANTINO ROMÁN

Fondo bibliográfico  
Dionisio Hierroja  
Biblioteca Pública de Soná

723J

DANIEL JORRO, EDITOR

Paz, 23.- MADRID

1903

---

ES PROPIEDAD.

---

## ADVERTENCIA

---

Creemos que este libro interesa á los artistas, á los aficionados á las bellas artes, y aun á los profanos á ellas. Su autor fué uno de los más ilustres representantes de las doctrinas espiritualistas, y desempeñó muchos años la cátedra de estética en el Colegio de Francia.

Todas las páginas del **ESPIRITUALISMO EN EL ARTE** están escritas con el amor intenso que en el ánimo pone la contemplación de las obras maestras, y á la vez con la reflexión que procura el dominio y la penetración de las doctrinas de los grandes filósofos de la antigüedad sobre lo bello y cuanto con lo bello se relaciona.

Las reflexiones del primer estudio relativas al apoyo que los Gobiernos han de procurar á los artistas son generosas, atinadas y prudentes. Por la trascendencia que encierran, esas cuestiones son siempre actuales, aunque por desgracia

los políticos de oficio rara vez lleguen á penetrar todo el alcance que tienen: tan distinto del arte y de la belleza es el medio en que generalmente los políticos viven y prosperan. Un gran artista era para los antiguos algo cuya naturaleza á los dioses se asemejaba. Se le erigían estatuas, templos y altares, y la ciudad en que había nacido estaba exenta de tributos, compartiendo su inmortalidad. La severa legislación de Licurgo no desterró las artes de Lacedemonia.

El estudio sobre Le Poussin, el pintor de los poetas y de los filósofos, ocupa una extensión grande en este libro. Es, sin duda, el mejor de los tres que comprende la obra, y su lectura lleva al lector á los mismos entusiasmos que M. Le-*vêque* sintiera al escribirlo. Los historiadores de Le Poussin son bastantes en número, y no le consideraron como lo que fué en realidad: como un novador de la especie más peregrina. La manía en medio de la cual se educó, y contra la cual protestó con sus obras, extendíase en su época al dominio todo de las artes; y á pesar de la dilatada carrera del gran maestro, éste pudo detener aquella nefasta influencia. Le Poussin es, por excelencia, el artista independiente de todo conven-

cionalismo. Como observador escrupuloso y poético, así de las grandes escenas de la Historia como de los movimientos del corazón humano, Le Poussin es un pintor único.

Esta es también la opinión de Eugenio Delacroix, quien la consigna en las páginas de su admirable *Diario*, obra maestra de un artista filósofo, trazada con la pluma de un literato consumado.

Entre nosotros y en el día son muy contados los escritos de verdadero valer relativos á las bellas artes que ven la luz pública. Por eso juzgamos oportuna y aun necesaria la publicación en castellano del ESPIRITUALISMO EN EL ARTE.

---



## INTRODUCCION

Los tres estudios comprendidos en este volumen se relacionan directamente con cierta filosofía. ¿Cómo se relacionan, y por qué esa filosofía ejecuta, provoca y alienta semejantes estudios? Séanos permitido consignarlo aquí en algunas páginas.

Nadie duda ya de la eficacia de esos resortes ocultos que tan pronto impulsan adelante á las sociedades como las lanzan hacia atrás, y que se llaman ideas. Las sociedades han podido elegir entre los buenos resortes y los malos. Estos son las ideas en que el error domina; los buenos son las ideas en que la verdad preside. Reconocer, resolver, aclarar, fortificar, desenvolver el elemento verdadero; distinguir, mostrar sin ropajes, señalar, atenuar el elemento falso de las ideas, tal es la misión de la filosofía: y cuanto más vieja es una sociedad, más reflexivos son en ella los espíritus y más inclinados á la crítica y á la dis-

cusión, lo cual hace que el deber de la filosofía se convierta en imperioso.

Una escuela de filosofía no cumple en su totalidad ese deber mientras prescinde, aun cuando no sea más que de una sola, de las ideas esenciales que constituyen las fuerzas vivas del espíritu humano. Aunque en los límites de lo posible hubiera resuelto las más trascendentales cuestiones, si de alguna se prescinde, queda cerrada una de las puertas del sistema: los que por ella hubieren penetrado, — y siempre son numerosos —, permanecen fuera ó van á llamar á otra parte. Además todos los métodos tienen un movimiento natural que sólo puede detenerse luego de conseguido el último resultado; y acontece lo propio con los principios: así que en evidentes se trocaron, han de agotar su energía fecunda y mostrar una á una todas sus consecuencias. Así el deber, el interés y la lógica obligan á las doctrinas filosóficas á la continuidad hasta que hayan alcanzado su perfecto desenvolvimiento.

Por ejemplo, ¿con qué pretexto una filosofía se atrevería á dispensarse de investigar cuáles sean las bases de la ley, sin la cual no es posible ninguna sociedad humana? Y si esa filosofía es espi-

ritualista, si cree que la justicia es eterna y absoluta, como Dios mismo, si cree que el hombre, criatura libre, tiene por fin el practicar la justicia, que tal es su deber, y que sus derechos no son sino la garantía misma de su deber, la filosofía ¿habrá de resignarse á que la ley busque su punto de apoyo en algo que no sea la justicia? ¿Podrá tolerar que se defina el derecho como lo definieron los sofistas Epicuro, Hobbes ó Bentham? No; considerará como una parte esencial de su empresa el deducir de sus principios una robusta y liberal *filosofía del derecho*, y sólo descansará cuando esa filosofía haya impuesto su espíritu á la legislación nacional (1).

Muchos ejemplos podríamos urir á éste, y nos los suministraría el estudio de las relaciones que unen á la filosofía con el espíritu humano y con el mundo mismo. En el mundo hay hechos, le-

---

(1) Se trata precisamente de uno de los representantes más eminentes del espiritualismo, M. Ad. Franck, que desempeña en el Colegio de Francia la cátedra de *Derecho natural y de gentes*. Además de sus hermosas y muy aplaudidas lecciones, de las conferencias de M. Franck han salido notables trabajos, principalmente: *Reformistas y Publicistas de Europa*, y recientemente la *Filosofía del derecho penal*.

yes y causas. Los hechos son de dos suertes: los unos, puramente internos, los contempla la conciencia; los otros los conocemos mediante los sentidos. También las leyes son de dos categorías: unas presiden á la vida de las almas; otras gobiernan los movimientos de los cuerpos. Cuanto á las causas, las hay finitas (y son innumerables), y hay una causa infinita de la cual proceden y dependen todas las demás. Estos hechos, estas leyes y estas causas, según sus diferencias esenciales, son conocidos por facultades distintas, cuyo empleo regular constituye métodos distintos. Pero distinguir las diversas clases de hechos, establecer que estos hechos tienen leyes, alcanzar directa ó indirectamente las causas, describir las facultades de conocer y los métodos es la labor de la filosofía. ¿Será, pues, una filosofía aquella que parapetada en sí misma y voluntariamente ajena al trabajo de las ciencias matemáticas, físicas, naturales, económicas y políticas, las dejara marchar al acaso, confundiendo hechos, leyes y métodos, suprimiendo las causas finitas y negando la existencia de la causa suprema? Una filosofía de esa suerte habría abdicado sus derechos más caros. Habría sacrificado su

influencia más legítima, y se desvanecería muy luego en la impotencia y en el menosprecio. Una filosofía verdaderamente fecunda y que esté bien penetrada de su objeto, se verá, por consiguiente, obligada á plantear y resolver las cuestiones fundamentales que las otras ciencias no resuelven por sí mismas, pero de las cuales, consciente ó inconscientemente, piden prestada la solución á tal ó cual sistema filosófico.

La filosofía, de este modo considerada, se divide naturalmente en tantas filosofías especiales cuales son las ciencias particulares. Así hay una filosofía de la historia, una filosofía de la medicina, una filosofía de la economía política. Todos estos términos ocupan un lugar en la lengua que hoy hablamos, á medida que la idea que expresan se aclara y determina. De aquí para la filosofía la necesidad de extenderse y desarrollarse sin reposo, como el tronco de un árbol vigoroso se desarrolla germinando sucesivamente todas sus ramas.

Pero del propio modo que hay cuestiones de hechos, de leyes, causas y métodos que se agrupan en derredor de las ideas de lo verdadero, de lo justo y de lo útil, y que se relacionan con las

ciencias, así hay también cuestiones de psicología y de metafísica que se agrupan en torno de la idea de lo bello y se relacionan con las bellas artes. Hay, pues, una ciencia filosófica de lo bello, por idéntica razón que existe una ciencia filosófica de lo justo y una ciencia filosófica de lo útil. Los filósofos no pueden, por consiguiente, desentenderse del problema de la belleza. Si pretextaran que esa es una cuestión puramente literaria, reservada á las personas de buen gusto y á los críticos de arte, habría que responderles que estas investigaciones que han menester de los esfuerzos reunidos del psicólogo, del metafísico, del moralista y del historiador de los sistemas, tienen el más elevado carácter filosófico, y se les colocaría en situación propicia para proseguir tales investigaciones, siguiendo las huellas, filosóficas indudablemente, de Platón y de Aristóteles, de Kant y de Hegel.

La filosofía espiritualista no aguardó tales consecuencias, ni necesitaba tampoco que la señalaran sus deberes. Desde sus comienzos ha lanzado los fundamentos (1) y elevado las bases principales

(1) *La Ciencia de lo bello*, t. I. Prefacio, págs. V á XI.

de la estética con las propias manos de Mr. Cousin y de Mr. Jouffroy. Y tal ha sido la importancia del problema de lo bello á los ojos de los maestros de la ciencia del espíritu, que juzgaron procedente, apenas hace algunos años, sentar de nuevo el problema y excitar para que lo resolviera, á una generación de discípulos por ellos mismos educada (1).

Y es que esos pensadores ilustres no podían resignarse á dejar sin acabar y privado de una de sus alas el monumento vasto y sólido en cuya edificación pusieron todas sus fuerzas. Y también por experiencia propia se habían persuadido de que el problema de lo bello no puede abordarse sin tocar á todos los demás de la ciencia filosófica, y sin renovarlos y refrescarlos algo, por lo menos cuando se posee el amor de los intensos

---

(1) Véase el notable *informe* escrito por acuerdo de la sección de Filosofía, sobre el concurso relativo á la *Questión du Beau*, por M. B. Saint Hilaire, leído en las sesiones de 16 y 20 de Abril de 1859, en el tomo XI de las Memorias de la Academia de Ciencias morales y políticas.—Véase también el libro de M. Emile Saisset, titulado *El alma y la vida*, seguido de un *Examen crítico de la estética francesa*.—Paris, 1864.

análisis y el gusto de las demostraciones elevadas.

Como se ve, la filosofía de la belleza es una parte esencial, un elemento integrante de la filosofía misma. Pero podemos añadir algo más en el mismo sentido.

De todas las partes de la filosofía, es la estética la que ofrece mayores atractivos por los exquisitos sentimientos que describe y revela, por los objetos á los cuales encamina el pensamiento, por las variadas aplicaciones que á cada instante está obligada á hacer de sus principios. ¡Cuántos lectores conquistó Platón con su *Fedro* y el *Banquete*! Y, ¿quién sabe? ¿No es verosímil creer que fué la idea de lo bello la primera que elevó al futuro autor de *La República* á las encumbradas cimas donde vió resplandecer la idea del bien, y á las cuales dió el nombre de ideales, que desde entonces conservaron? ¡Cuántos sabios, eruditos y literatos no habrían franqueado nunca el dintel de la filosofía de Aristóteles si *La poética* y *La retórica* no les hubieran dulcificado los ásperos contornos! La razón austera de Kant nunca mostró sonrisa alguna, pero algo llegó á humanizarse en su *Crítica del juicio estético* y en sus *Observacio-*

*nes sobre el testimonio de lo bello y de lo sublime,* logrando así ponerse al alcance de más de un espíritu serio, antes asqueado por la rigidez excesiva, por sequedad y obscuridad misteriosas. Finalmente, ¿quién ignora la seducción poderosa y la noble popularidad que un ilustre maestro alcanzó con su libro sobre lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno?

¿Por qué la ciencia filosófica menospreciaría los medios más legítimos de hacerse amar y de acrecentar su influencia? Extender el influjo de lo que se estima, ser la verdad, es un derecho; y para decirlo mejor: es una obligación. Recto es pensar que la verdad debe armarse en guerra, acoquinar á sus adversarios, ponerlos en estado de inferioridad, debilitarlos. Pero de todas suertes, no basta con reducir á la impotencia al enemigo, deteniendo los progresos del error; importa también conservar los propios amigos y, si es posible, acrecentarlos. Más que un triunfo es un progreso el conquistar almas. Y no se conquistan sino con el amor. Y no quiere esto decir que la filosofía deba echar mano del artificio, del engaño, de las aduaciones diestras, de miserables complacencias, de nada, en una palabra, de lo que Platón en su

*Gorgias* califica de «vil cocina». Estas malas artes de la sofística, la filosofía las odia, y para nada las necesita. Pero tanto gana la filosofía menospreciando los expedientes del charlatanismo cuanto perdiera despojándose del encanto legítimo que llevan consigo las atractivas contemplaciones de lo bello.

Es esta, además, una cuestión de prudencia. Si el espiritualismo no hubiera ocupado muy pronto las espléndidas regiones de la estética, otros se hubieran asentado en ellas, creando dificultades y suscitando obstáculos, y le hubiera precisado gastar en la conquista de este reino un tiempo y unas fuerzas mejor empleadas en cultivarlo. Ha sido, pues, prudente apoderarse de él; el espiritualismo le conservará, si así á Dios place, y seguirá atrayendo los espíritus que para encaminarse á la verdad prefieran esta senda, ó sea la única que conozcan.

No pretendemos, sin embargo, que la estética posea la milagrosa virtud de convertir á las muchedumbres á la doctrina espiritualista. Ninguna ciencia filosófica ha ejercido nunca ni ejercerá jamás sobre la multitud una influencia directa é inmediata. Y la que quisiese colocarse al alcance

de todo el mundo desvirtuaría su carácter, ó más bien, le perdería infaliblemente. Pero no hay ninguna ciencia de este orden que no tenga sus intermediarios, quienes transmiten las ideas comprendidas en su dominio y le amplifican, andando el tiempo, hasta los linderos de la esfera intelectual. Entre la multitud, que siente casi sin pensar, y el filósofo que analiza los sentimientos y los pensamientos estéticos, el intermediario es lo más elevado; es decir, ese grupo de espíritus ilustrados que razona sus juicios y comunica tono y forma á la opinión. Entre el filósofo que medita sobre lo bello, y el artista, que se inspira en la belleza y la representa, el intermediario natural que siempre está presente es la crítica, la cual, consciente ó inconscientemente, de grado ó á despecho de sí misma, juzga las obras en nombre de las teorías. Sería, pues, ser ciego ó injusto no ver cuántos adeptos esos dos órdenes de auxiliares tienen de medio siglo acá afiliados á la filosofía espiritualista.

Pero no es eso todo; algunos artistas de nuestra época han sido cautivados por las especulaciones estéticas, y no parecen haberse arrepentido de ello. Un maestro en las cosas de arte, un crítico

de gran talento que generalmente no suele engañarse, Mr. Vitet, creemos que no ha estado en lo cierto al escribir no ha mucho (1) que las teorías estéticas ni siquiera desfloran la conciencia de los artistas. Aun cuando esto fuera verdad, aun cuando la estética francesa hubiera sólo influido en el eminente espíritu que así se expresa, tendría motivos por ello de legítimo orgullo. Pero la idea tiene más energía comunicativa, y algunos artistas más fuerza de razón de lo que comúnmente se cree. Todos los artistas de genio han filosofado, en mayor ó menor grado. Y hasta sería dable, recogiendo sus pensamientos puramente teóricos, componer un libro, el cual más de una vez hemos pensado en escribir, cuyo verdadero título podría ser: *La estética de los maestros*. Haciéndole llegar hasta nuestros días, este libro contendría páginas de Eugenio Delacroix, Carlos Simart y Halévy; delicadísimas conversaciones y cartas de aquel Hipólito Flandrin, á quien acabamos de perder, á quien con frecuencia oímos y de quien Mr. Delaborde nos ha trazado una fiel y conmovedora imagen (2). Lejos de hacer oídos sordos

---

(1) *Estudios sobre la Historia del Arte*, introducción.

(2) En la *Revue des deux mondes*, 15 de Junio de 1864.

á las teorías, lejos de permanecer á ellas indiferentes, tales hombres buscaban, leían, gustaban y discutían los libros, las ideas y los coloquios de los filósofos amigos del arte y de la belleza. Y si las generaciones que sucedan á esos artistas no aman ya las grandes ideas religiosas y se obstinan en encogerse de hombros ante la meditación y el pensamiento, esto será un mal que conjurar y no una ley fatal á la cual hay que someterse inclinando la cabeza.

En efecto, existe un remedio para este mal, del que la filosofía echó ya mano, el cual Mr. Vitet recomienda con toda la autoridad de su ciencia y de su palabra (1). Este remedio consiste en mostrar las leyes de la teoría en el fondo mismo de los hechos de las obras, y no es otro que el método filosófico mismo que se sirve de la razón unas veces y de la experiencia otras. La estética espiritualista ha adoptado ese método, no por complacer á un siglo que se llama positivo, sino porque la ciencia así se cultiva. No se ha limitado á soñar en las nubes, ó más simplemente, á meditar en su sillón, ó para hablar con exactitud mayor,

---

(1) En la introducción ya citada.

á reflexionar sobre los efectos psicológicos y sobre la esencia de lo bello. Esto lo ha hecho porque era menester hacerlo. Pero se ha impuesto otros desvelos: ha viajado por tierra y por mar (1), ha estudiado la arqueología al pie de los monumentos, la pintura y la escultura en los talleres y en los museos; ha leído pacientemente los historiadores del arte antiguo y moderno, ha consultado á los viajeros, á los mitólogos y á los etnólogos, y ha contemplado la naturaleza en diversos climas y países. Luego ha emprendido de

---

(1) Después de haber lamentado no conocer *Los Siete Sacramentos* sino grabados por Pesne, hicimos un viaje á Londres para contemplar con nuestros propios ojos y poder apreciarlos esos famosos cuadros, y también algunos otros de nuestro gran compatriota (Poussin), que los ingleses poseen hoy gracias á nuestra punible indiferencia, y de que nos habló M. Waagen.

«En los contados días que pudimos dedicar á la expedición, sólo pudimos ver cuatro galerías; la nacional, que corresponde á nuestro museo; la de lord Ellesmere y el marqués de Westminster, y á unas cuantas millas de Londres la que es tan célebre en Inglaterra como ignorada en Europa del Colegio de Dulwich».—Conocidas son también las páginas que el propio viaje sugirió á M. Cousin.—(Véase, *Lo verdadero, lo bueno y lo bello*, Apéndice sobre el arte francés).

nuevo su trabajo de recogimiento solitario, y confrontando los hechos con los principios, las ideas con los fenómenos, los preceptos con las obras, arriesgando un conjunto de conclusiones que ha librado á la prueba de la discusión y de la publicidad. De todo lo cual ha resultado que más de un crítico, y hasta más de un artista, no solamente la han considerado como un estudio serio, sino que la estiman, y que aun reñutándola en algunos puntos (lo cual ni la sorprende ni la hierre), han reconocido que había hecho labor científica y filosófica, y no han menospreciado oír-la de vez en cuando.

Sin embargo, aun cuando la filosofía de lo bello busque la serenidad de las alturas majestuosas colocadas por cima de la región donde los tempestades se ciernen,

*Edita doctrina sapientum templa serena* (1),

bien que prefiera la amistad á la discordia y las armonías de la paz á los encarnizamientos de la guerra, tiene también su arsenal de armas ofensivas y defensivas, y no duda un instante, cuando precisa, en descender al terreno de la polémica.

---

(1) Lucrecio, lib. II, v. 8.

Más de una vez ha medido sus armas, acaso con alguna ventaja, con las de sus enemigos, que son precisamente los propios adversarios con que el espiritualismo cuenta.

¿No fué Mr. Cousin el primero que, con su ardiente elocuencia y su temible dialéctica, demostró la impotencia radical en que el sensualismo se encuentra para explicar filosóficamente el sentimiento delicado y puro que, mediante lo bello, experimentamos, ni la idea que sugiere á nuestra razón, ni el juicio que formulamos acerca de los diversos grados de belleza, ni el tipo supremo y divino, al cual nos referimos y con arreglo al cual medimos todas las bellezas finitas? Tal estética sensualista, si es que estos dos términos pueden ir unidos, fué refutada en 1818 con argumentos á los cuales nadie ha contestado después.

¿No fué Mr. Jouffroy quien, haciéndose cargo de la obra de su ilustre maestro y amigo, y ahondando con el instrumento de su penetrante análisis bajo todas las apariencias de lo bello, estableció sólidamente que así en el hombre como en el animal, y en el árbol como en la piedra, lo que nos deleita estéticamente y lo que llamamos belleza es invariablemente algo sencillo, inmate-

rial é invisible? Probar esto por la evidencia misma, ¿no era ensanchar los dominios del espiritualismo y reducirse los á sus adversarios en igual medida?

¿No fué también Mr. Cousin quien hizo resaltar con plenitud cabal el lazo que une el gran arte del siglo xvii con las influencias espiritualistas, y el arte aminorado, corrompido, rebajado, del siglo xviii con los progresos de un reducido empirismo y de un materialismo cada vez más reconocido y confesado?

Era esta labor abrir á la filosofía de lo bello el campo de la historia comparada de las artes y de los sistemas de psicología y metafísica; y este campo era tan amplio que los últimos llegados, por grande que fuera su debilidad, debían, hasta después de verificada la recolección, encontrar algo que rebuscar.

Y se sumieron en el estudio detenido de los monumentos que de los siglos de Pericles y Alejandro nos quedaron. Aunque estuvieran llenos de respeto y reconocimiento por Winckelman, revisaron escrupulosamente las apreciaciones del famoso anticuario, quien no había podido juzgar las artes de Grecia sino por los fragmentos que Italia

le había mostrado. Han reconocido con Otrfrido Müller y otros críticos sabios arqueólogos, que la época de Fidias fué la edad de oro de la escultura y de la arquitectura griegas; se han afirmado en que la época de Praxiteles, á pesar de la encantadora gracia de sus producciones, era ya un tiempo de debilidad y hasta de decadencia. Luego, comparando las dos series de monumentos con las ideas religiosas y filosóficas de que esas obras habían sido la expresión plástica, no han podido menos de reconocer, por un lado, que Fidias y sus discípulos eran contemporáneos de los más grandes filósofos espiritualistas de la antigüedad: de Anaxágoras, Sócrates y Platón; mientras que, por el contrario, Praxiteles y Lisipo vivían al lado de aquel Epicuro, por demás encumbrado por unos, excesivamente desacreditado por otros, pero que enseñaba que el alma es un cuerpo, que Dios es un fantasma, que la injusticia en sí misma no es un mal, que la dicha se reduce al placer de los sentidos y que no hay más existencia que la de esta vida. ¿Cree concluir de aquella experiencia histórica, pregonada por los monumentos y los textos, sino que por donde quiera que el materialismo pasa las bellas artes sufren

profundamente, como el sentimiento religioso, la moral y la libertad?

La filosofía de lo bello ha encontrado en la historia los materiales que precisa para refutar á otro adversario del espiritualismo: hablamos de la idea panteísta.

Todos los grandes sistemas panteístas son hoy conocidos hasta en sus últimos detalles, gracias á las investigaciones históricas comenzadas y proseguidas sin descanso por la escuela espiritualista. Un fenómeno notable que sorprende á primera vista es que algunos de estos sistemas: los de Plotino, Schelling y Hegel, encierran verdades admirables sobre las facultades estéticas del alma humana, sobre los diversos géneros de belleza y sobre el carácter y el poder de las artes. Mas cuando en vez de mantenerse en la superficie de esas doctrinas, se penetra hasta el fondo de ellas, el fenómeno se explica de modo naturalísimo. Tiene su causa en una contradicción flagrante que ningún panteísta ha podido nunca evitar, y de la cual ninguno tiene cabal conciencia. Tal contradicción, frecuentemente señalada, consiste en pretender mantener la realidad de las almas y de las fuerzas individuales en el seno de

una fuerza y de una substancia única de la que los individuos no son, sin embargo, sino formas más ó menos accidentales. Convencidos de esta realidad, de esta personalidad de los seres particulares que su sistema no podría admitir, pero que su conciencia proclama y su razón afirma, algunos panteístas describen los hechos psicológicos con exactitud, y á veces con profundidad y una claridad que borran, al menos en este terreno, toda diferencia entre ellos y los espiritualistas puros. No es esto todo: partiendo de esa psicología, se elevan hasta una estética llena de verdad, de riqueza, de variedad y de encanto. Sin embargo, su estética no es la obra ni el fruto de su panteísmo. Lejos de ello, esa estética le condena en absoluto, porque uno de los caracteres esenciales de la belleza finita es la manifestación de una fuerza individual distinta de la fuerza suprema. De esta suerte, entre su panteísmo, que destruye su estética, y el espiritualismo, que prueba su estética, pero que refuta su panteísmo, la lógica los coloca en la necesidad de optar. Por conciliadora y pacífica que sea la filosofía de lo bello y por poco gusto que sienta hacia otras cosas que no sean la investigación y al análisis,

no ha debido abstenerse, ni se ha abstenido, de apuntar á esa falta de coraza y de lanzar un proyectil, no á los panteístas, que son personalidades, sino al panteísmo, que no es más que un sistema.

La ciencia de lo bello ha sentado, pues, su carácter filosófico mediante los problemas que se han planteado; por su método de investigación, por sus procedimientos de refutación, y en fin, por el uso que ha hecho de la historia del arte y de la de los sistemas. No se envanece, sin embargo, de haber terminado su tarea: las labores filosóficas son de las que nunca acaban. No ignora, por otra parte, que lo bello mismo, lo bello en sí, es Dios; un Dios inteligente, creador, personal; que ese Dios es infinito, como sus potencias, y, por consiguiente, infinitamente superior á nuestra razón, que le concibe sin comprenderlo. Mas por el hecho mismo de que concebimos la belleza infinita, disponemos de una medida para justipreciar las bellezas imperfectas y finitas.

En el fondo íntimo de nuestra razón tenemos, pues, un tipo absoluto de grandeza, no de grandeza física, sino de grandeza intelectual y moral, es decir, de perfección. ¿Qué efectos produce en

el hombre la contemplación asidua de esa perfección? Todos pueden saberlo por virtud de una experiencia práctica y positiva. No es este el lugar de describir esos efectos; pero á lo menos es cosa averiguada que esos resultados son comparables á las atracciones prodigiosas que elevan periódicamente las aguas de los mares. La atracción divina, pues de otro modo no puede nombrarse, Platón y Aristóteles lo han demostrado en términos distintos, pero con igual fuerza de genio, en *El Banquete*, el primero, y el segundo en el duodécimo libro de *La Metafísica*. Lo que prueba esa atracción en el hombre, es que cuanto más sujeta su pensamiento á la contemplación de la perfección infinita, á mayor altura eleva el fin de su vida y mayor es su engrandecimiento. Lo que prueba esas atracciones en las sociedades es que éstas ascienden ó descienden, según que las ideas religiosas aparecen en ellas resplandecientes ú oscurecidas. Lo que prueba, en fin, esa atracción en los artistas, es que el arte se eleva á cae por los suelos, según que la acción del ideal brille ó se eclipse en sus inteligencias.

Pero entre todos los seres que conocemos, el que menos se aleja de la perfección divina y el

que á ella puede acercarse más, es el alma humana. Del alma parte el alma para lanzarse á la contemplación de la vida perfecta é infinita. De tal suerte, que la noción de lo infinito viviente y perfecto, y la noción del alma, tienen idénticos destinos, y el progreso del hombre, de la sociedad y del arte, siguen el progreso de esas dos nociones y deben seguirlo.

Así que, aun cuando la perfección infinita sea en si cosa absoluta, y aun cuando el alma humana sea en el fondo idéntica con ella misma en todos los tiempos, como, según nosotros al menos, la perfección infinita concibenla mejor los modernos que los griegos, y como por otra parte el conocimiento del alma está más extendido y su valor mejor comprendido en nuestra sociedad cristiana y espiritualista, natural es y justo que el arte moderno difiera del arte antiguo aun cuando de él tome muchas cosas.

Es preciso, pues, fijar, probar y justificar las legítimas diferencias que deben separar el arte moderno del arte antiguo, ó por mejor decir, del arte griego, y á este fin tienden los tres *estudios* reunidos en el presente volumen. En ellos se trata de continuar y completar otros más extensos,

acogidos por el Instituto y por el público con una benevolencia á la cual debemos mostrarnos de nuevo obligados.

Así, en nuestro pensamiento, este librito ofrece algunos argumentos más en pro de la fecunda energía y de la verdad de la filosofía del espíritu.

Sólo nos resta añadir que el primero de estos estudios fué escrito para la *Revista de Ambos Mundos* (15 de Enero de 1864); el segundo para la *Revista de Instrucción pública* (1857) y tirado aparte poco tiempo después; antes de reimprimirle aquí le hemos corregido y aumentado. En cuanto al último, en que tratamos de Poussin, fuera de unas cincuenta líneas, es reciente é inédito. Estos tres *estudios* no dejan de formar un todo y conducen á una misma y exclusiva conclusión. A ellos hemos agregado, á manera de apéndice, un discurso sobre los *orígenes platónicos de la estética espiritualista*, que se relaciona directamente con nuestro asunto, y que nuestro auditorio del Colegio de Francia conoce ya. A ellos principalmente va dedicado.

Belvue, 24 de Junio de 1864.

**PRIMER ESTUDIO**

**EL ESPIRITUALISMO IN LA ESCULTURA**



## EL ESPIRITUALISMO

### EN LA ESCULTURA

Hace hoy sesenta y cinco años (en el VI de la República, que el Directorio, teniendo que celebrar el aniversario del 9 termidor, y deseando alejar de tal fiesta todo carácter de odio político, organizó una gran solemnidad, en la que los corazones pudieran unirse en un mismo sentimiento de concordia y de patriótico orgullo. Ordenó el Directorio que los monumentos de valer sacados de Italia merced á nuestras conquistas, fuesen trasladados de Charenton, donde se hallaban, al centro de París, con la pompa y el aparato de una ceremonia antigua. Un testigo ocular que vivía aún hace algunos meses, M. E. J. Delécluce, nos ha dejado una relación interesante en su libro sobre Luis David. Ante las obras maestras de la antigüedad y del renacimiento, con las cuales nuestros Museos iban á enriquecerse, despertáronse esperanzas grandes. Todos soñaban para las artes plásticas una nueva era de fecundidad. Creían todos que ante el Apolo de Belvedere, de *Las*

*Musas*, de Laocon y del Gladiador, otras maravillas análogas surgirían en breve plazo. Alguien, sin embargo, Quatremere de Quincy y Luis David principalmente, no fueron tan optimistas. Ambos pensaron y dijeron que las obras del arte antiguo debían permanecer en Italia como en su país natal, y que en Italia solamente podían ejercer saludable influencia. David iba aún más lejos. «La contemplación de esos cuadros y esas estatuas, decía, acaso sirva para formar críticos como Winkelmann; artistas no formará ninguno.

Luis David no se engañaba. Los mármoles del Vaticano instalados en el Louvre excitaron y hasta arrastraron á la pasión á muchos por el gusto de los estudios arqueológicos y de la historia del arte. Diversas causas habían contribuído también á ello, y muy principalmente el descubrimiento de Herculano y luego el de Pompeya, á mediados del siglo XVIII. Todos quedaron confusos ante la perfección de aquellas estatuas de hombres, de dioses y de diosas, con las que en modo alguno podían compararse las más acabadas obras de nuestro arte nacional. Preguntábase la gente si tales modelos de belleza eran verdaderamente inimitables, pero inclinábanse á creer que serían igua-

lados y hasta excedidos, siempre y cuando que la erudición supiera encontrar y señalar con puntualidad cabal las condiciones en las que el arte griego había tan á maravilla y durante tanto tiempo florecido. El Instituto compartió esa ilusión ó esperanza, cuando dos años después, en el VIII, propuso como tema para ser premiado la hermosa cuestión siguiente: «¿Cuáles fueron las causas de la perfección de la escultura antigua y cuáles serían los medios de lograrla?» Es probable que hoy igual cuestión fuera formulada en términos algo diferentes; preguntaría-se, no precisamente cuáles son los medios de igualar la escultura antigua, sino si existen todavía tales medios. Estas últimas palabras implicarían una duda; las de los académicos del año VIII no admitían ninguna. Es, pues, evidente, que contaban con una respuesta afirmativa, y la obtuvieron.

Aquella respuesta la dió Emeric David en una Memoria que obtuvo el premio del concurso. El Instituto consideró que á pesar de algunos defectos y de ciertas opiniones controvertibles, el manuscrito presentaba «gran número de ideas y de observaciones propias á acelerar la carrera del arte hacia su perfección». Y consiguientemente,

invitó al autor á publicar la obra que muy luego vió la luz con el título de *Disquisicionzs sobre el arte escultórico en los tiempos antiguos y modernos*. El libro nació oportunamente, y plugo á los eruditos merced á cierto saber que en él campeaba y á los textos diestramente agrupados en que abunda: á los artistas gustó por los conocimientos técnicos sacados en el taller, y á todo el mundo por la admiración sincera que arrancan las obras maestras, y por el vivo amor á lo bello expresado en un estilo cuyo color, á veces algo declamatorio, se acomodaba bien al gusto de la época. Tuvo, pues, la obra una gran boga. Pero Emeric David, ¿resolvió la cuestión propuesta? O por el contrario, ¿está todavía pendiente y precisa plantearla de nuevo y resolverla de modo distinto? Tales són las cuestiones que nos proponemos examinar. En el día, como en el año 1799, y aun con más inquietud acaso, existe la preocupación del arte escultórico. Sin desconocer el brillo que ha ostentado desde el renacimiento hasta hoy, laméntase que la escultura francesa no haya progresado por modo continuo. Ambiciónanse para ella grandes cosas. Unos la llaman rutinaria; acúsala otros de inclinarse al realismo, el cual afirman que será su rui-

na. ¿Cómo acomodarla en la senda que la es propia y esa senda dónde está? Para encontrarla, ¿precisa mirar hacia atrás y volver tímidamente hacia el curso de nuestras tradiciones? ¿Precisa, por el contrario, romper con el pasado, precipitarse adelante y no aguardar sino de la pura fantasía la renovación y el progreso? O sin correr tales riesgos, ¿es lo más pertinente renunciar á la pretensión vana de comenzar de nuevo el arte ateniense, siendo prudente partido el perseguir nada más que alguna dichosa y posible alianza entre la forma ideal y el espiritualismo moderno? Estas diversas cuestiones, que no se apartan un punto de la mente de la crítica seria, se aclararán acaso si con Emeric David; investiguemos en primer término cuáles fueron las causas físicas, religiosas y políticas de la perfección de la escultura griega, y luego cuáles fueron las causas técnicas, filosóficas y estéticas; y en fin, hasta qué límite esas mismas causas han podido influir y podían influir todavía sobre los destinos de la escultura moderna.

Quien se propone descubrir los principios fundamentales del arte, muy luego encuentra un hecho primordial é inexplicable: la vocación. Se nace poeta: esta sentencia de un antiguo sigue siendo verdadera; pero se nace artista también, y entre los artistas unos nacen músicos, otros pintores, escultores otros y otros arquitectos. Sólo algunos hombres poseyeron juntamente algunas de esas aptitudes. Mas precisa consignar que las artes que abarcó su genio eran hermanas, como lo son las del dibujo, y que aquellos artistas sobresalieron en unas más que en otras. Siempre será la ciencia impotente, por muchos esfuerzos que haga, para engendrar ese poder nativo, de la propia suerte que no llegará jamás, por virtud de la síntesis química, á crear un ser viviente, ni siquiera una brizna de hierba. Análogamente, algunos pueblos nacen artistas; y más aún puede sentarse: entre las artes que cultivan con acierto, siempre hay una ó dos de que se apropian por virtud de una afinidad energética, mediante las

cuales expresan su carácter, y con ellas llegan al magisterio conservando la supremacía. Superfluo es preguntarse cómo tal pueblo ó tal hombre nacen artistas, puesto que ambas cosas constituyen un misterio impenetrable; pero lo que es útil investigar y lo que puede llegar á saberse es—, cuando una aptitud evidente y una vocación real no dejan lugar á duda—, las condiciones en que han llegado á alcanzar en lo antiguo su más cabal desenvolvimiento.

El pueblo griego nacía artista. Entre las artes, todas las cuales amó, hay una, por lo menos, la escultura, la cual á tal altura se elevó, que en los tiempos sucesivos ningún pueblo ni ningún genio han podido igualar tan desesperadora perfección. Antes de apuntar una palabra más, ¿cómo no reconocer que aquella invencible superioridad nació en los griegos de la facultad de que fueron dotados por modo supremo de percibir, sentir y expresar los encantos de la hermosura plástica. Cuando el pueblo griego desapareció, tal sentido obscurecióse. Lo que saltaba á los ojos de los griegos, la mayor parte de los modernos no lo descubrimos sino á fuerza de atención; lo que los encantaba, casi siempre nos deja insensibles á

nosotros. Desde los comienzos de la literatura griega, el elogio de la gracia y de la forma visibles llena sus obras. Ya en el viejo Homero la hermosura física es considerada como divina. Homero no la describe á la manera de Luciano y de los demás retóricos de la decadencia, sino que se conforma elevándola á la altura de un atributo, el cual no puede separarse de la majestad de los dioses. En sus héroes la hermosura es el brillo, el coronamiento necesario de las más robustas virtudes. Numerosos hechos atestiguan que desde los comienzos hasta el fin los griegos consideraron la belleza como algo religioso y sagrado. Desde los tiempos antiguos, el sacerdocio de Júpiter no se otorgaba sino al joven vencedor en los concursos de belleza, y tan luego como llegaba á la pubertad, honor tan insigne pasaba á otro mancebo. En la época de Pausanias los tebanos acostumbraban nombrar sacerdote de Apolo durante un año al muchacho más hermoso, más vigoroso y de más clara estirpe. Era en Tamayra el adolescente más bello quien debía llevar un cordero á cuestras en las fiestas de Mercurio. Su singular hermosura es lo que valió á Sófocles la gloria de dirigir el coro de adolescentes, quienes, con la

lira en la mano, desnudos y perfumados, cantaron el himno de la victoria y bailaron en derredor de los trofeos después de la batalla de Salamina. Si es cierto, como Boileau lo afirma, que con cabal claridad se enuncia todo lo que bien se concibe, el pueblo que así comprendía la significación y el valor estético de la forma, estaba predestinado á reproducirla con fuerza incomparable.

¿Alguien ha pretendido explicar por la sola influencia de un clima feliz ese raro privilegio de distinguir velozmente las fuerzas expresivas del rostro y del cuerpo del hombre? No lo creemos así. Tal opinión sería insostenible. De ello se deduciría, que un clima, mientras fuera igual, engendraría constantemente idéntico número de artistas de igual genio dotados, y que todos los climas, más ó menos análogos, ofrecerían el fenómeno de una abundancia más ó menos semejante. Los climas rigurosos y desapacibles como los de Inglaterra, Holanda y Alemania septentrional, serían, por lo que á las bellas artes respecta, eternamente estériles y malditos. Winckelmann, á quien Emeric David parece acusar ó refutar, está muy lejos de haber incurrido en ese error mate-

rialista. Limitóse á sentar que el hermoso cielo de la Grecia se acomodaba maravillosamente á secundar el desarrollo de las facultades del espíritu y de las fuerzas corporales. Los que han vivido en la Grecia actual, aun cuando ésta sea muy diferente de la Grecia de Pericles, si es que hablan con sinceridad, otorgarán la razón á Winkelmann, quien además se apoyaba en los testimonios de escritores griegos. Acaso el autor de la *Historia del arte* debiera haber desconfiado algo más de los viajeros modernos, los cuales le certificaban de la persistencia de la hermosura física en la raza helénica contemporánea, y no deducir tan fácilmente que el sol del Atica y el del Peloponeso habían tenido en lo antiguo la virtud de embellecer los semblantes. El hecho no parece suficientemente probado. De todas suertes, y á pesar de los lamentos de Cicerón, quien se queja de no haber encontrado un solo hombre hermoso en la muchedumbre de jóvenes que en su época había en Atenas, probable es que entre los griegos, que otorgaban valor tanto á las formas corporales, la belleza era menos escasa que entre los modernos.

La apacibilidad del clima no fué la causa di-

recta de ello, pero sí debió contribuir por modos diversos. No obstante, por no conceder al clima una importancia extrema, Emeric David no se dignó señalar ni siquiera de pasada las ventajas de la vida física griega. Enaltece, es verdad, la gimnasia; mas parece no haber siquiera sospechado que su ejercicio debía comunicar una gracia, una agilidad y una hermosura mayores á esta nación de atletas. Tampoco ha penetrado de cuánta utilidad fuese para los artistas la contemplación frecuente si no constante del cuerpo hurano, completamente desnudo, moviéndose de mil modos, adoptando mil actitudes, maravillosamente animado en los juegos públicos por la pasión y la esperanza del triunfo. De esta enseñanza que precedía al aprendizaje del escultor griego, adiestrándole, sin que lo advirtiera, desde los primeros años, ¿dónde hallar un ejemplo equivalente en nuestros países y en nuestra época? Ottfrido Müller ha notado en su *Manual de Arqueología* que ningún escritor habla en ningún pasaje de sus obras de modelos masculinos. Este silencio no resuelve la dificultad; no obstante, de él puede deducirse que el modelo propiamente dicho fué en el taller griego menos empleado

que en el nuestro, porque no era tan necesario.

¿Aconteció lo propio en punto á la belleza femenina? Los escultores griegos que también la tradujeron, ¿estaban para estudiarla en mejor disposición que nosotros? Emeric David lo niega.

Los países en que florecía la escultura, ha dicho, eran los menos fecundos en hermosas mujeres: Frinéa, era de Tebas; Glicera, de Tespias; Aspasia, de Mileto. ¿Qué importa, respondemos nosotros, si apenas una sola belleza aparecía en algún lugar de Grecia, al momento se hacía célebre, y si la nación entera, incluso los artistas, llena de ardor y entusiasmo, buscaba, adoraba y casi deificaba á tan maravillosa criatura? ¿Qué importa si en vida se la elevaban estatuas de oro, como á Frinéa, y cuando la muerte llegaba, un magnífico sepulcro, como á Pitione? Esta pasión idólatra de lo bello, seguramente enardecida por el clima, fértil por otra parte en consecuencias inmorales y deplorables, era causa de que en Atenas ó en Argos un solo modelo notable inspirase más obras maestras de los que engendraría en otro país una raza análoga á la de las hijas del Cáucaso. Que el gineceo haya sido impenetrable, que no se hayan consentido mujeres en los juegos

olimpicos, ni siquiera para presenciarnos, que el escultor griego se haya visto obligado á pedir á las cortesanas las más íntimas revelaciones del arte, menester es convenir en ello; pero no es cierto que las cortesanas y las mujeres de Atenas y de las demás ciudades griegas vivieran siempre encerradas en lo más recóndito de sus viviendas. Léase á Creuzer, traducido por Guigniau; estúdiense la historia de las religiones de la Grecia antigua, de M. Alfredo Maury, y se verá que las mujeres y las vírgenes jóvenes iban en las procesiones, y que llevaban unas veces cestas de flores y atributos sagrados otras, como en el friso del Partenón; que ejecutaban danzas, marchas expresivas y pantomimas simbólicas, unas veces modestas y púdicas, otras veces vergonzosas, por autorizarlas desdichadamente el culto de algunas divinidades. En las fiestas eleáticas de Juno, ó mejor de Hera, diez y seis mujeres virtuosas, y respetables por su edad, precedían al cortejo. En Delos, las doncellas coronadas de flores representaban, mediante bailes religiosos, la historia de Apolo y la de Artemisa y las aventuras de Lato-na. Los atenienses jóvenes, á su vez imitaban columpiándose, la agitación de la isla, cuando las

olas azotaban la costa; y los delianos mezclábanse luego con los bailarines para simular, mediante figuras coreográficas, las sinuosas revueltas del laberinto de Creta. En Esparta, las vírgenes, vestidas con sencilla túnica, ejecutaban sin pudor furibundas danzas en honor de Artemisa. Finalmente, citaremos el último ejemplo, todavía más significativo que los anteriores: en Atenas, en las fiestas de Poseidón ó Neptuno, el baño público era un rito sagrado; en una de esas fiestas Frinéa, saliendo del mar, se mostró por vez primera, sin velos, á la vista de todos. Estos hechos, por nosotros escogidos y en cierto modo graduados de intento, nos han llevado lejos de la teoría de Emeric David, el cual, á pesar de ser mitógrafo, ó los ha ignorado, ó no ha sabido tenerlos en cuenta. Muestran, á lo que parece, que el artista griego recibía acerca de la belleza de la mujer más lecciones que las del taller. Eran para él otros tantos talleres y museos de una riqueza inapreciable y espléndida aquellas marchas rítmicas en las calles y en derredor de los templos, en las cuales las vestiduras mostraban los movimientos de las cenéforas; aquellas carreras guitonianas en que la virgen esparciata, á la manera de Diana caza-

dora, y como la Venus de Virgilio, *nuda genu*, saltaba con la agilidad nerviosa y con la elasticidad de un fauno joven; aquellos baños neptunianos, aquellos baños sagrados en los cuales el traje de las que no tenían la audacia de Frinéa empapábase con el pesado elemento, dibujando en la playa, bajo la transparencia de los pliegues, formas ocultas medio ideales. En verdad que se puede y aun se debe no deplorarlo todo en aquellas costumbres paganas y en aquellas fiestas, más fecundas en corrupción que en virtud; pero afirmar que el clima que favorecía esas costumbres y provocaba esas fiestas, entteveradas con juegos gimnásticos y con concursos de belleza, influía poco en el progreso de un arte, en el cual las formas físicas del hombre son el único elemento, vale tanto como no haber comprendido la esencia de la escultura y la naturaleza del pueblo griego.

A más de la disposición estética de los griegos, á más del clima, que no creó, sino que elevó al más alto grado la facultad de lo bello, difícil es no colocar inmediatamente entre las causas de la perfección del arte estatuario las inspiraciones de la religión nacional. Esta influencia corresponde

al segundo lugar, porque antes de vivificar la escultura, la religión mitológica fué á su vez modificada y transformada por la poesía, es decir, por el instinto estético, innato y primitivo de la raza helénica. No hemos de referir aquí la historia de ese culto, que, según los simbolistas más autorizados, presenta en sus comienzos los caracteres de un verdadero panteísmo naturalista. Nos bastará sentar cómo el espíritu de análisis rompió la unidad del poder físico, y cómo el sentimiento pronunciadísimo de la individualidad y la imaginación poéticas se apresuraron á personificar con él las energías diversas. Primero se distinguió, luego se adoró separadamente el cielo y la tierra; en el cielo divinizóse la luz, el relámpago, el aire puro, el aire húmedo; en la tierra, las aguas subterráneas, las aguas visibles y dulces, las aguas saladas del mar; celebróse la unión del aire cálido y del aire húmedo, las bodas astronómicas del cielo y de la tierra, visible por las tormentas y por las lluvias. En tanto la poesía, que vive de imágenes y figuras, se acomodaba mal con estas concepciones abstractas y poco definidas. A falta de toda teología oficial, la poesía se apoderó libremente de aquellas ideas flo-

tantes, acomodándolas á su grado, y las impuso forma humana. Así, los elementos convirtiéronse en personas vivas; sus luchas, en combates; su unión, en celestes himeneos; las divinidades tuvieron su historia, entreverada, como la nuestra, de nacimientos, matrimonios, guerras, pasiones, intrigas, trances dolorosos y venturas. Esta historia no la compuso sólo Homero; pero la escribió, completó y fijó con tanto brillo y tanto genio, que el mundo griego la acogió reconocido. No sólo cada uno de los dioses de Homero es un individuo y posee su carácter moral distinto, sino que cada uno aparece revestido de formas físicas y hermosura plástica. Salvo algunas divinidades secundarias, después introducidas, el programa de la escultura griega está en Homero, desde el Júpiter y la Atenea de Fidias hasta la Venus de Praxiteles.

En lugar de esta religión poética, plagada de personificaciones singularmente propias á estimular el sentido estético de una nación artista por naturaleza, suponed un conjunto de concepciones vagas, un sistema de principios panteístas ó un espiritualismo riguroso y exclusivo: esto hubiera engendrado, bien una escultura de mons-

truos gigantestos, bien una ausencia total de escultura, nunca un arte griego tal cual le conocemos. Y sin embargo, Emeric David prescinde de la piedad como una de las causas que favorecieron las artes, porque la piedad se conforma con antiguos ídolos, y á ellos se entrega con ciega estimación. Seguramente entre los griegos, como en todos los pueblos, la primitiva fe, que en su vivacidad hallaba con qué sustentarse, adoró devotamente groseros símbolos: una piedra, un pilar triangular, una viga pulida, una lanza. Rodeábanse de cuidados estos extraños simulacros, lavábanse, encerábanse, frotábanse; rizábase la cabellera que los cubría, adornábanse con coronas y diademas, con collares y pendientes. Tales muñecas y maniqués—dice Otfrido Müller—, tenían ropero y tocador. Y duraron siglos puerilidades semejantes, porque el sentimiento de la forma se desprende lentamente de los lazos de la superstición. Sólo al cabo de una larga serie de ensayos y tanteos llega el arte á descubrir, perfeccionar y dominar sus procedimientos hasta en las regiones donde es don de su naturaleza. Nosotros, que somos del parecer de Lessing sobre los límites que separan la poesía de la escultura,

podemos añadir que si Homero suministraba á los artistas la idea mitológica, el asunto, el motivo, permanecía fiel á su genio de poeta, y, por consiguiente, no indicaba á la escultura ni el dibujo, ni el modelo, ni la composición, nada, en una palabra, de lo que no revela más que la facultad plástica. No compartimos la opinión de Spencer, quien afirmaba que la poesía y la pintura iban de tal modo unidas entre los griegos, que nunca el poeta dejaba de tener al pintor ante la vista, ni el pintor al poeta. Tampoco creemos lo que afirmaba el conde de Caylus, á saber: que Homero abunda en pinturas acabadas, y que los artistas no tienen sino seguir y reproducir uno á uno los menores detalles expresados en *La Iliada*. Lessing, en algunos pasajes de su *Laocoonte*, libro excelente, aunque poco leído en la actualidad, hizo justicia á las falsas ideas de Caylus y Spencer. La epopeya homérica no por ello deja de ser una escena inmensa, iluminada por la fantasía de una luz resplandeciente, donde se mueven seres dotados de caracteres intelectuales y morales profundamente distintos, revestidos de formas corporales, marcados con el sello más imborrable de individualidad, hermosos y diversos, vivos é idea-

les. Esos tipos, consagrados por la religión común, obsesionaban desde el principio de la vida el espíritu activo y despierto de los artistas: en medio de ellos se desenvolvían é inspiraban; aproximábanse gradualmente á las condiciones propias de la plástica de tal suerte, que cuando los artistas estuvieron ya casi seguros de su mano, cuando la inspiración los agujoneaba á la realización de la obra, no tuvieron que devanarse los sesos como tantos artistas modernos para dar con el empleo de su genio y de su talento. Los asuntos estaban prestos, en sazón, como dictados por la voz de la poesía religiosa. Sólo faltaba emplearlos, y si la rutina sacerdotal y la testarudez supersticiosa opusieron á veces cierta resistencia, el esplendor de lo bello disipó muy luego los falsos resplandores, asegurando la victoria del arte.

El genio estético de los antiguos griegos, el clima del país, el carácter antropomórfico y politeísta de su religión, tales fueron, á nuestra manera de ver y según los simbolistas y arqueólogos cuyas huellas seguimos, las causas principales de la perfección de la escultura griega. Todas las demás enumeradas por Emeric David se re-

ducen á esas, ó sin ellas hubieran sido de ninguna eficacia. Examinemos de las otras un reducido número, á fin de dejar sentado nuestro aserto, cuyas consecuencias son más importantes de lo que pudiera imaginarse. Los juegos agonísticos, por ejemplo, tan provechosos para las artes, fueron instituciones esencialmente religiosas. Los dioses las fundaron, los dioses las presidían y en honor de ellos se celebraban. El atleta vencedor era considerado como el servidor favorito de la divinidad, y en ocasiones, hasta se le otorgaba la apoteosis. En esos días consagrados, la fuerza física se premiaba más porque era hermosa y digna de los dioses, que á título de instrumento de defensa y de guerra. Por consiguiente, es un error distinguir la influencia de los juegos olímpicos de la influencia religiosa en la cuestión que nos ocupa; y es otro error el considerar estos combates como sirviendo únicamente al desenvolvimiento de las aptitudes militares. Sin duda que Grecia, pequeña, dividida, constantemente amenazada, había menester de buenos soldados, capaces de combatir cuerpo á cuerpo; para lograrlo recurría á los ejercicios gimnásticos. En esta época no se conocían las armas de fuego, y el valor del

ciudadano guerrero debía fundamentarse en el vigor del atleta. Sin embargo, el vigor que basta para la guerra no implica necesariamente la belleza, y más de un hoplita de Maratón, más de un marino de Salamina, probablemente no hubieran sido sino modelos medianos. Tales hombres eran útiles, y sus cuerpos obra de la naturaleza perfeccionada mediante ejercicios sabios. El arte griego no copiaba, todos convienen en ello, al primero que se presentaba entre aquellos valientes defensores. Y es que, á despecho de ciertas expresiones de Sócrates, el arte griego no confundía la belleza ni con la naturaleza tal cual es, ni con la utilidad, ni con el vigor.

De todas suertes, precisa volver á aquel exquisito sentido de lo bello, que fué la facultad eminente y característica de los griegos. Abandonemos, después de haberla saludado con una sonrisa, esta opinión sentimental de Emeric David: «¿Qué dios otorgó la pintura y la escultura á Grecia? Ninguno más que el amor.» No regateemos el poder inspirador del amor; pero esta pasión, que es de todos los tiempos y de todos los países, ¿cómo no tuvo más que una sola vez tan prodigiosa fecundidad estética? El autor de las

*Investigaciones sobre el arte estatuario* no es tampoco más sincero, pero es más clarividente cuando atribuye los progresos y la perfección de la escultura griega á las recompensas con que los artistas eran colmados, al apoyo que les prestaban los gobiernos, encargándoles trabajos magníficos y de interés general. Sobre estos dos puntos haremos algunas reservas. Por diestra y experta que sea la política, dirige, premia y da ocupación al genio. Mediante la libertad, deja libre su vuelo y sus excitaciones saludables; merced á los honores, le inspira; por las obras que le confía ofrece á su actividad amplio campo y á su pobreza recursos, con harta frecuencia necesarios. Pueden los gobiernos hasta encargarse hasta cierta época de la educación del artista, y la gloria de ellos es gastar mucho, aun cuando se recoja menos de lo sembrado. Acaso valga más ayudar sin resultado brillante á veinte sujetos mediocres que olvidar á uno solo talento. Pero téngase en cuenta que el cultivo supone el germen. A esta pregunta: ¿Cómo alcanzar en Francia la perfección de la escultura griega? Emeric David contesta: «El legislador es quien debe realizar ese prodigio.» Conformes, respondemos nosotros; mas con una

condición, y es la siguiente: será menester que el legislador haya encontrado en Francia el genio plástico, el clima, las costumbres y el antropomorfismo religioso de Grecia. Ahora bien: ¿existe esa condición? ¿Quién se atreverá á sostener que sí? Más todavía: ¿quién se atreverá á lamentarlo? En la ausencia de esos elementos, la solución con que se nos brinda, ¿no es una pura ilusión? No decidamos todavía y pasemos al examen de la causas técnicas y filosóficas de la destreza de los escultores griegos.

## II

Al principio de la segunda parte de su obra recuerda Emeric David que en Grecia no había escuela pública y gratuita de bellas artes, y que cada alumno pagaba á su maestro, y luego añade que aquellos hombres juiciosos profesaban la máxima de que las lecciones que se compran valen más que las lecciones que se reciben gratuitamente del Estado. El pasaje del Protágoras de Platón, citado en apoyo de esta tesis, no prueba que fuera tal la máxima de aquellos hombres juiciosos; era simplemente una costumbre. En aquel venturoso clima, donde aun hoy se puede vivir con un pedazo de pan y algunas aceitunas, donde se duerme en invierno en una tarima y en verano al cielo raso, delante de la puerta donde los ancianos, más robustos que sus descendientes actuales, iban descalzos cuando eran pobres, la vida era fácil; y como la madre naturaleza hacía para todo el mundo lo que no hace por nadie en

nuestras latitudes, los artistas llegaban, sin grandes esfuerzos, á pagar un aprendizaje. No se dice si estas lecciones eran caras, pero es licito ponerlo en duda. Más de un maestro generoso debió admitir gratuitamente en su taller á tal mozuelo, rico en esperanzas, pero pobrísimo de recursos. Ninguna consecuencia fundamental puede deducirse de esa falta de escuelas públicas. Y lo repetiremos una vez más: las escuelas públicas no engendran el talento, aunque fuera por demás extraño sentar el principio de que necesariamente lo extravían y bastardean.

Iba, pues, á instruirse el joven escultor griego, Platón nos lo dice, á los talleres de Fidias y Policeto, y pagaba sus lecciones; pero ¿qué aprendía con los maestros? En este punto los antiguos nos han dejado pocos detalles, y el apetito arqueológico, tan aguzado en nuestros días, se vé reducido á saciarse con conjeturas. Una cuestión muy dilucidada es la de saber si los artistas griegos estudiaban anatomía. Emeric David ni siquiera lo pone en duda; nada más que la hermosura de las estatuas antiguas le basta para resolver la dificultad. Los textos tendrían aquí suma importancia, y los que se ha logrado reunir no parecen

decisivos. Karl Sprengel (1) no cree que los primeros ensayos de disección remonten más alto que la época de Aristóteles. Según otros, el propio Galeno no disecó más que monos y perros, concluyendo por analogía de la estructura de estos animales á la del hombre. Hipócrates, según Pausanias, depositó un esqueleto de bronce en el templo de Delfos; pero nada prueba que el modelo de esta extraña estatua fuera el andamiaje huesoso de un hombre disecado.

Por otra parte, sabemos de una manera indudable, que entre los griegos el culto de los muertos, fueran ó no extranjeros, amigos ó enemigos, era muy grande, tan grande, que se castigaba á quien, por resentimiento ó por odio, negaba sepultura á su enemigo difunto, y también que en Atenas había una ley que ordenaba enterrar al cadáver que cualquiera encontrase en su camino, y por último, que sólo los más degradados é infames dejaban esta ley incumplida. Pues bien; supongamos que los griegos fueran menos meticolosos que los contemporáneos de Andrés Vesalio, y que cerraran los ojos ante las operacio-

---

(1) En su *Historia de la medicina*, 1821.

nes anatómicas de Hipócrates; aun en ese caso habría que demostrar todavía que Agéladas, Fidias, Policleto, Escopas y sus discípulos gozaron de idéntica tolerancia. Sentarase, entonces, que el Teseo ó el Hércules del Partenón revelan ciencia profunda; mas recordemos que los escritores ni siquiera hablan de modelos masculinos, y menos todavía de ese modelo especial y tan útil que en las escuelas se nombra el *desollado*; recordemos las lecciones de anatomía viva, mil veces repetidas y en movimiento que ofrecían la gimnasia, los juegos, los baños públicos, y admitiremos con Otffrido Müller que el escultor griego, conociendo admirablemente el exterior, pudo prescindir de estudiar el interior mediante la disección; el artista moderno, por el contrario, se ve obligado á completar, mediante el análisis de los tejidos, su ciencia en lo que la vista muestra, la cual es siempre más imperfecta y limitada que la de los griegos.

El estudio atento del cuerpo vivo comenzó pronto é hizo grandes progresos muy luego. Los escultores griegos redujéronse en este punto en los comienzos á las estatuas icónicas de atletas vencedores, á los cuales habían aquéllas de re-

presentar con exactitud rigurosa cuanto al parecido y á las proporciones. Toda estatua mayor que el modelo era destruída por orden de los jueces supremos de los juegos llamados *helenodices*. Está demostrado que estas primeras estatuas no tenían mucho parecido ni hermosura, pero los procedimientos de medida aplicados al cuerpo humano, sin duda fueron desde entonces adoptados. Acaso fuese este el origen de los cánones ó estatuas que servían de guía y de tipo regulador en la práctica. Los *cánones* no perjudican sino á los que de ellos abusan. Antes de maldecirlos como una plaga, ó de respetarlos cual ley inviolable, conviene decir el uso que de ellos hacían los escultores griegos. Presentaban estos ejemplares la figura humana con su regularidad abstracta y sus proporciones más constantes, fijadas según un cálculo atinado. Luciano lo da á entender así en su retrato del danzador perfecto. «En punto al cuerpo, dice, ha de representármelo conforme al modelo de Policleto, es decir, de una estatura que no sea ni demasiado grande y gigantesca, ni demasiado pequeña que parezca la de un enano; le apetezco de una proporción exacta y justa, ni muy grueso, porque esto va contra la emoción estética, ni tan

flaco que parezca un esqueleto ó un cadáver.» Era, pues, el canon una manera de justo medio, ó, si se quiere, una especie de *academia* correcta, mediante la cual la experiencia y la razón de un maestro marcaban los límites de los cuales el artista no había de extraviarse; mas nunca fueron una cadena, ni siquiera una barrera. Era el pueblo griego libre en extremo para soportar ningún yugo, y mucho menos uno cuyo peso le hubiera aplastado. La inspiración, el gusto, los preceptos de la naturaleza y la diversidad de caracteres que expresar, modificaron los cánones. El de Lisipo no era ya el de Policleto, y ninguno de los dos impidieron que los artistas dieran á la infancia, á la adolescencia, á la juventud, á la edad madura, á los dioses, á las diosas, á los atletas y á los hermafroditas las proporciones y formas exigidas por el carácter ó por la edad. Si el arte griego hubiera sido esclavo de los cánones, como la ignorancia á veces ha supuesto, después de una generación de artistas eminentes hubiéranse conformado los siguientes con reproducir sus obras por la copia ó el moldaje, y diez siglos antes habría existido un arte bizantino. En lugar de monotonía y de frialdad semejantes, ¡cuánta va-

riedad y cuánta vida diversificadas hasta en las representaciones de una sola divinidad! Contad los Júpiter y las Venus que se asemejan y difieren juntamente. Pero si el arte griego hubiera menospreciado los cánones, es decir, las reglas de la proporción y el freno de la medida, sus obras no tendrían ese aspecto de belleza permanente y sin fecha en que la humanidad reconocía y admiraba la imagen de su perfección física.

Emeric David tiene, pues, razón al no reprobar los cánones y también al pensar que la escultura griega debió á sus modelos clásicos una parte de su perfección. Las páginas en que se ocupa en ese asunto delicado son las mejores de su obra; pero al propio tiempo que alienta á los griegos por haber sabido consultar estos tipos abstractos, dice, ó mejor, repite hasta la saciedad, que el arte griego desde el primer instante de su vigor hasta el momento de su decadencia tuvo por regla invariable la imitación, la fiel reproducción de la naturaleza. ¿Cómo concilia esas dos proposiciones, de las cuales una es el regocijo y otra el horror al realismo? Mientras se vanagloria de haberlos conciliado, no cesa de sacrificar la doctrina estética de la imitación pura á una doctrina más

elevada y más verdadera. Anuncia que los griegos no se inspiraron nunca en escultura sino ante el espectáculo de la naturaleza, y las razones que acumula prueban que aquellos artistas nunca se conformaron con el solo testimonio de sus ojos. Esta es la ocasión más apropiada para poner en evidencia la contradicción de Emeric David, la cual se encuentra en el fondo de la mayor parte de las teorías de nuestros supuestos realistas.

Si hay hoy una verdad definitivamente probada en la historia del arte es la que prueba que los artistas griegos, habiendo tenido que representar dioses desde los comienzos y en la persona plástica de éstos facultades sobrehumanas, viéronse llevados á ennoblecer el cuerpo del hombre, buscando de él el tipo más perfecto, á fin de que el signo expresivo fuera en lo posible digno del carácter representado.

Dejemos á un lado, en este punto, el parecer de los filósofos, á quienes tantos espíritus se inclinan á considerar como sospechosos. Contentémonos, por ahora, con oír á Goethe en sus *Conversaciones con Eckermann*. Goethe es hoy consultado y considerado como un oráculo en cuestiones de estética. •El que pretende realizar algo gran-

de, dice, ha de haber llevado su desenvolvimiento interior á tal punto que, como los griegos, sea capaz de elevar la realidad restringida de la naturaleza al nivel de su espíritu, con el fin de ser así capaz de construir una realidad de aquello que en la naturaleza, sea por debilidad íntima, sea por obstáculo exterior, quedó en estado de intención.» Esta fué la opinión de Winckelmann, la de Mengs y la de Lessing, y también la de Vitet, Gustavo Planché y Beulé, sin citar más por omitir á los filósofos de profesión. Sin negar la evidencia no hubiera podido afirmar Emeric David que los escultores griegos elaboraron los cuerpos de sus dioses copiándolos servilmente de hombres y mujeres, ni siquiera de los más hermosos de su época. Confiesa, pues, sin calcular el alcance de tal confesión ingenua, que los dioses no hubieran sido tales para los griegos si los cuerpos de aquéllos no hubieran ofrecido «modelos acabados de fuerza, de flexibilidad, de grandeza, de majestad y de hermosura»; pero añade al punto que estos escultores no buscaron nunca sus modelos fuera de la naturaleza, y que siempre los artistas se aplicaron á escoger. «Jóvenes artistas, exclama con palabras ardientes y entusiásticas,

elegid las formas más perfectas; la ciencia y el buen gusto pueden trocar un modelo ordinario en acabado; mostrad á los siglos venideros el hombre de la naturaleza, el hombre de la eternidad.» Elegir en buen hora precisa grandemente, y hasta los realistas más furibundos eligen á pesar suyo ó á sabiendas; pero de la palabra y de la cosa significada derivan consecuencias que están en contradicción notoria con la teoría de la pura imitación. Elegir entre las formas de la naturaleza, adoptar una y desechar otra, vale tanto como constituirse en juez de ella y colocarse por cima, y si los griegos escogieron y entresacaron, si juzgaron la naturaleza fué porque la dominaron y porque llamaron en ayuda de su genio facultades distintas de las de la visión.

El autor de las *Investigaciones sobre el arte estatuario* no advierte esta consecuencia de su idealismo inconsciente. En apoyo de su teoría de lo hermoso visible, y contra la de lo bello ideal concebido ó á lo menos reconocido por la razón, invoca la autoridad de Platón, la más inesperada, seguramente. Nuestro autor se permite con el texto de *La República*, y con otros diálogos del discípulo de Sócrates toda suerte de li-

bertades filológicas; y no es que atribuya á Platón la famosa fórmula de que *lo bello es el esplendor de lo verdadero*; reservado estaba á otros el achacar gratuitamente á Platón esas palabras que nunca escribió, que ni siquiera entran en el espíritu de su sistema y que tantísimas gentes se pasan de mano en mano sin preocuparse para nada de buscar el origen de ellas. No por vía de adición, sino á modo de interpretación, modifica Emeric David la estética platoniana. El comentario que suministra se apoya en un contrasentido monumental, «En el sistema de Platón, escribe, las formas adecuadas á los diversos cuerpos habían existido antes que el mundo visible. Todas las ideas, es decir, los eternos modelos de todas las cosas permanecían en la inteligencia divina antes de la creación... Platón fué quien primero empleó la palabra idea, formándola de *εἶδω*, yo veo... Si los griegos, por consiguiente, hubieran asociado la palabra *ideal* á la palabra *hermosa*, aquella, cuya etimología queda apuntada y cuya significación es *yo Veo*, la frase bello ideal, según las opiniones de los griegos acerca de la imitación de la naturaleza, hubiera significado lo bello que se veía ó que hubiera podido verse, lo bello visi-

ble.» Imposible parece juzgar con mayor aplomo lo que va contra la verdad. No hay para qué exponer aquí la teoría de las ideas de Platón; dilucidadas de mano maestra se hallarán en M. Cousin, en varios pasajes de sus obras. El excelente libro de M. Pablo Janet sobre la dialéctica de Platón y la de Hegel contiene también una exposición lucida y casi definitiva. Limitémonos á copiar algunas líneas de Quatremère de Quincy, el autor ilustre del *Júpiter olímpico*, un verdadero artista filósofo que consagró una obra entera á refutar el increíble error de Emeric David. «En vano, escribe el autor del *Ensayo sobre el ideal en las artes del dibujo*, se argumentará aún en pro de la etimología griega del verbo εἶδω. ¿Cómo no se sabe que los griegos tenían varias palabras para expresar la acción más ó menos material de ver las cosas? Los verbos ὀράω y ὀπτομαι eran los que aplicaban particularmente á la acción de esa vista que discierne los objetos corporales y exteriores. Los léxicos dan fe de ello, y nos enseñan, además, que el verbo εἶδω significaba más concretamente lo que se llama ver con los ojos del espíritu, aplicándose á la intuición interior y metafísica.» Y es precisamente esta intuición interior'

provocada por los ojos, pero diferente de la vista, la que ha negado Emeric David por no haber sabido discernirla de la teoría platónica ni en su propio entendimiento.

Y sin embargo, estaba dotado de esa facultad exquisita, como tantos otros que á diario la emplean, aun cuando de ella se burlen, tan luego como los filósofos la nombran. Su libro es á la par afirmación y negación flagrante de lo que decimos. Si esa facultad no es nula ó sino existe, ¿dónde aprendió Emeric David «que la hermosura del cuerpo humano consiste en su perfecta semejanza con el ejemplar original que la naturaleza se procuró por modelo, y que la propia naturaleza representa en sus producciones cuantas veces sus medios obran con libertad cabal?» Una de dos; ó el ejemplar existe en la naturaleza, y en este caso, yo debo poseer, para hablar de él, la facultad de discernir en medio de tantas imperfecciones como le rodean, ó el ejemplar no existe en lugar ninguno de la realidad, y en este caso aquellos que lo definen con tanta exactitud, no pueden haberlo advertido sino en lo más recóndito de su pensamiento. En ambos casos, ó por ambos caminos se llega al idealismo. ¿A qué,

pues, disfrazar á Platón, poniéndole á la altura de un discípulo de Condillac? ¿Por qué enaltecer enfáticamente á aquellos griegos, más «sencillos que nosotros», que colocaban la verdad antes del ideal, para acabar proponiendo á los artistas jóvenes seis reglas, tres de las cuales significan la necesidad de agrandar y rectificar la naturaleza, ó lo que es lo mismo, imponer el ideal á la realidad? Estas inconsecuencias, de buena fe realizadas, denuncian un espíritu en el cual la sagacidad del historiador y la profundidad del filósofo no igualan á la sensibilidad del artista. Mejor informado de los hechos y de las doctrinas, y de la relación de unos y otras, Emeric David hubiera comprendido que el pensamiento siempre fijo en el ideal, ejerció en el desarrollo de la plástica griega una influencia decisiva. ¿Acaso explicó mejor el pasado menos remoto de la escultura? ¿Entrevió más claramente las condiciones de sus progresos en lo venidero? ¿Puede, sin restricciones, quedar en pie su respuesta á la pregunta que se le hizo? Ahora vamos á examinar ambos extremos.

### III

«Creo que nada sucede dos veces del propio modo. Las causas antiguas ó modernas que hicieron florecer las artes, no pueden reaparecer. Otras causas surgirán.» Esto escribía el prudente Quatremère de Quincy en 1796, poco tiempo antes de la apertura del concurso en que fué premiada la obra de Emeric David. Expresan aquellas palabras una ley de la historia del arte que el arte y la crítica desconocieron muchas veces, pero nunca impunemente. En efecto, en todas las épocas dichosas y florecientes, cada arte es fecundo mediante el empleo de idénticos procedimientos técnicos y prácticos; por virtud de los mismos alientos y honores que á competencia le prodigan el gusto público y los gobiernos, por igual inclinación á expresar lo que el alma humana experimenta con mayor elevación y nobleza. Esta es la explicación de las analogías que el arte ofrece en épocas diferentes; mas también hay que sentar que cada vez que vuelve á la vida, une á sorpren-

dentes analogías diferencias que son todavía más peregrinas. Miguel Angel no es Fidias, Juan Goujon tampoco es Fidias, ni Miguel Angel y Puget en nada se asemejan tampoco á sus predecesores. ¿Por qué estos caracteres tan profundamente distintos de genios y obras? Quatremère de Quincy contesta por nosotros que nada acontece dos veces del propio modo, y que ciertas causas mueren, por decirlo así, arrastrando con ellas el germen de sus efectos. El retorno de las causas indestructibles y generales informa de las semejanzas en el pasado, y si esa repetición es posible todavía, lícito es aguardar del porvenir un perfeccionamiento que rivalice con el antiguo; pero las causas nacionales, locales y esencialmente privativas, procuran á su vez el secreto de las desemejanzas, y si esas causas desaparecieron para siempre, tal desaparición elabora la razón de las variaciones sucesivas del arte, alejando esperanzas quiméricas de los espíritus más generosos y menos pesimistas.

Algunos ejemplos sacados de la historia de la escultura moderna mostrarán la imposibilidad de explicar claramente las vicisitudes de la misma si se prescinde de las causas esenciales, para siem-

pre desaparecidas, de la perfección de este arte entre los griegos.

Si como Emeric David empezamos por sentar «que la religión de los griegos no impulsa á los artistas á comunicar á los dioses una belleza sobrenatural»; si nos persuadimos de que iguales causas hicieron florecer las artes griegas en la antigüedad, que en Florencia, bajo los Médicis, habremos llevado las semejanzas á su origen aparente ó real; pero al instante surgirán las diferencias. Dice Vasari que Lorenzo de Médicis advirtió que en su época había en Florencia menos estatuarios diestros que pintores habilísimos. «Cosa en verdad natural, se dirá, puesto que aquellos artistas tenían menos trabajo. Los florentinos, como eran temerosos y maliciosos, no elevaban monumentos á los grandes hombres, se mostraban avaros de recompensas y honores y sustrajeron á los estatuarios aquella suma de trabajo que suscitaba la emulación entre los griegos.» Aun admitiendo este razonamiento como bueno, cabe todavía preguntar si el mismo celo é idéntica parsimonia para con los artistas hubiera podido acarrear en Grecia la escasez de escultores. Ahora bien, ¿quién no descubré al instante

que la religión griega, con su dogma plástico de la belleza corporal de sus dioses, con su amor hacia los ídolos, habría suscitado legiones de escultores, engendrado miriadas de estatuas y aniquilado todos los sentimientos hostiles que hubieran intentado oponerse á tan irresistible ascendiente? Menester es conceder también que Miguel Angel, el más sabio de los estatuarios modernos, á la vez que el más diestro de los dibujantes, no igualó á los escultores griegos. No combatiremos este parecer, que es el nuestro. Cierto que aquel genio vigoroso que creaba gigantes de imponente aspecto con actitudes altivas que sobrecogen, no acertó á darles aquella feliz proporción de formas, aquella flor impregnada de naturalidad y sencillez, que el cincel griego parece haber encontrado sin buscarlos. Lamentan muchos, con razón, que algunas de sus estatuas, aun cuando sean testimonio fiel de un arte poderoso, como el *Día y la Noche*, por ejemplo, se encuentren desprovistas de aquel interés que provocan una significación y una expresión determinadas; pero estos defectos no hay manera de achacarlos á la avaricia del público ni á la indiferencia del estado. En sentir de algunos

críticos, el abuso de la anatomía fué lo que extravió á los escultores florentinos; no se advierte en sus estatuas aquella verdad que nos penetra; y el arte, dominado por la ciencia, nos ha ocultado con un velo suficientemente adecuado los músculos contadísimos de aquellos cuerpos de mármol. Sea lo que esos censores sostienen, pero esa explicación ha menester de comentario, el cual, á nuestro modo de ver, es el siguiente: que la anatomía, á más de engendrar una inclinación inmoderada á señalar excesivamente el interior, es impotente para hacer palpable aquella flor de vida física que el traje guardaba en los florentinos, mientras que los escultores griegos, con sólo abrir los ojos, la recogían en el gimnasio, en los juegos olímpicos y en todas partes. Quanto á la insuficiente significación de las figuras alegóricas, sabido es que constituye un vicio de origen, el cual los recursos del genio alcanzan á veces á atenuar, sin llegar nunca á que desaparezcan. No comparemos las estatuas alegóricas de los modernos con los dioses griegos, los cuales no eran abstracciones, sino que habían vivido una existencia real; se creía en su existencia, ó se había creído, se los amaba, recibían preces y eran té-

midos; eran alguien para el artista y para el público, representaban algo y más que algo: algo divino y perfecto que todos conocían y que á todos interesaba. Su paso nos ha dejado tan profundas huellas, su historia está diseminada de tal suerte, que nosotros mismos, desengañados é indevotos, sabemos distinguirlos y saludarlos por sus nombres. Iban acompañados muchas veces, hasta en las representaciones del arte, de personajes alegóricos, cuyo carácter era menos señalado. Y sin embargo, estos seres de naturaleza abstracta estaban asociados á los griegos íntimamente, los cuales participaban así á su realidad mitológica. A la verdad, ¿qué han de decirnos las imágenes que se llaman el Día ó la Noche, el Comercio ó la Industria, la Legislación ó la Fuerza? El artista que no es dueño de elegir su asunto es bien digno de compasión cuando se ve obligado á infundir el aliento y la vida á semejantes simulacros. Para que á nosotros nos atraigan y nos interesen, una hermosura análoga á las obras de los artistas antiguos no será demasiada. En conclusión, si ni siquiera el propio Miguel Angel pudo arrancar á los maestros griegos la llama con que animaban sus mármoles; si el cuerpo hu-

mano no le fué suficientemente revelado, ¿quién entre los modernos, nacidos ó por nacer, alcanzará nunca en su totalidad el lenguaje de la plástica? ¿Quién lo hallará en toda su pureza majestuosa, penetrante y elocuente?

Tan celosos somos como el que más por la gloria de nuestro país, y en modo alguno intentaremos desposeer de su corona á nuestros artistas de los siglos de Francisco I y Luis XIV. Las nobles páginas de M. Víctor Cousin sobre la grandeza del arte francés, fijas están en nuestra memoria y las suscribimos de buen grado; pero el ilustre autor del libro sobre *Lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno*, no suscribiria seguramente, sin multitud de restricciones y reservas, un juicio como éste: Los favores de nuestros reyes fueron evidentemente la causa del progreso de nuestros estatuarios. Es evidente que los errores del gobierno y las circunstancias en que nuestros artistas han vivido, comparados con los griegos, son la causa particular de nuestra inferioridad. Quiquiera que así se exprese, substituye la causa exterior y concurrente á la causa íntima y fecunda. El genio francés tiene cualidades propias que pudieran ser secundadas, las cuales los gobiernos

eran incapaces de crear ni de destruir. La Fontaine imita á Esopo, á Fedro y á los escritores de la Edad Media; hace que los olvidemos, y es un excelente fabulista. Molière imita á Plauto en el *Anfitrión* y en el *Avaro*, y le vence. Corneille y Racine nos dejaron bellezas que en vano buscaríamos en la tragedia antigua. En Pascal vemos tristezas de una elocuencia desoladora y sublime; imagina terribles, sombríos relámpagos de escepticismo, una poesía, en fin, que la antigüedad griega ni siquiera vislumbraba. Lesuer y Poussin, que eran cristianos y muy franceses, engendran obras originales. Pero las cosas cambian de aspecto cuando á la escultura convertimos la mirada. Considerad nuestros mejores, más diestros y valientes estatuarios: ¿Sobrepusieron á los maestros griegos? ¿Renovaron la escultura antigua? ¿Contribuyeron á ella con algo nuevo? ¿La rejuvenecieron al imitarla? No lo hicieron así, ni estuvo en sus manos hacerlo. En la representación de los dioses, de los atletas, de las ninfas; en el bajo relieve, en el retrato en pie ó en busto, en los trabajos decorativos de los sepulcros y de los palacios, sus facultades eminentes ó exquisitas sólo sirvieron á demostrar la nativa infe-

rioridad irremediable de la plástica moderna. El alma de los escultores griegos y el foco de donde sacaba su luz fué su admiración por divinidades revestidas de bellezas visibles; y esos dioses acabaron para siempre.

De esta suerte, lo que no pudieron realizar el Renacimiento ni el siglo de Luis XIV, quería alcanzarlo del porvenir, y señaladamente de la intervención del Estado, un escritor relativamente instruido, personificador de opiniones que le sobreviven, sin querer tener en cuenta la diferencia de costumbres, de creencias y de espíritus. Tal es hoy todavía el error de aquellos que se obstinan en acariciar grandes esperanzas de la intervención de la autoridad política, quienes cierran á sabiendas los ojos á la luz. No hay dificultad que los desamine; para todas hallan palabras prestas. El gusto público cambia, se extravía, se trueca en indiferente y es muy difícil formarlo. Culpa es todo de los gobiernos,—contestan—; que el legislador ponga remedio, que ilustre el gusto general. Y el gusto del legislador—respondemos nosotros—, ¿quien lo formará y lo ilustrará, si el arte de que se trata no es fruto natural del país mismo? ¿Cómo

saldremos de ese círculo en cuyo derredor giramos?

Hasta los excelentes consejos que Emeric David endereza á los artistas, dictados por su amigo el escultor Giraud, denuncian la falsedad de semejante sistema, condenando lo que hay de exagerado en esperanzas tales. Al estudio de la anatomía y del modelo vivo quiere David que se agregue el modelo antiguo: «Que lo antiguo sirva de término medio entre la naturaleza disecada y la naturaleza viva.» Es lo antiguo una traducción admirable; mediante su ayuda llegan á reconocerse las bellezas del original. En efecto, nada más cierto; pero esa imposibilidad en que yacemos de llegar hasta el original con el original solamente, sin el concurso de la antigua traducción y del comentario anatómico, ¿no nos advierte que nosotros no seremos más que discípulos, y que los griegos serán los maestros? Se nos aconseja que estudiemos las actitudes griegas á fin de que nos amaneremos y para que alcancemos efectos y movimientos naturales. Nada digamos en contra. Sin embargo, hay en esto algún peligro y alguna dificultad: consiste el mal en caer en la imitación de lo antiguo, si nos limitamos á las actitudes que

éste nos ha legado, haciéndonos ser copistas; y la dificultad estriba en que, si buscamos otras actitudes, el traductor griego será mudo, y el original moderno, ó sea el modelo, no nos ofrecerá sino posturas libres y fáciles, las cuales aprendía de sus conciudadanos el artista griego, quienes eran atletas como él, y quienes, como él, pisaban desnudos la arena é iban medio desnudos por los caminos. Se nos ordena que nos desposeamos «del obstáculo consiguiente á un traje efímero», que no seamos los copistas del sastre ni «del zapatero», y hasta se nos llega á afirmar que para los ropajes, los modelos no nos faltan tampoco, como al escultor de la Parca del Panteón ó al de las Musas. ¡Extraño error en verdad! Era el ropaje una parte del traje griego, quienes con toda naturalidad lo llevaban, se lo echaban al hombro y se lo colocaban en la cabeza ó lo dejaban caer al costado, según les acomodaba. Instintivamente lo llevaban con gracia ó se envolvían en él con majestad. Nosotros carecemos, é igualmente nuestros modelos, de esa costumbre é instinto. Son muy raros los actores que supieron llevar el traje griego, y el hecho es tan poco frecuente, que se enaltecía en la Raquel como una

parte de su talento de trágica y de artista. A alguno, muy distinguido, hemos visto dándose ratos perversos, y sin resultado favorable, por arreglar naturalmente los ropajes á un modelo, de fijo tan inteligente como ciertos caballeros del friso de las Panateneas. El arte, que se ha esforzado buscando la naturaleza, es incapaz de luchar sin desventaja con el arte que la naturaleza misma encuentra. Finalmente, para no citar más que la última recomendación, se invita juiciosamente al escultor á expresar el alma y las costumbres del alma mejor que las pasiones; y las costumbres puras mejor que los sentimientos extraviados. Se le exhorta á que evite las situaciones violentas y las crisis convulsivas, en las cuales la belleza se desvanece. Exigese, en otros términos, una escultura espiritualista: el deseo es noble y digno de ser penetrado. Sócrates y Platón hablaban igual lenguaje, y fueron comprendidos, ó, por mejor decir, los artistas griegos se adelantaron en este punto á la enseñanza de los filósofos. Los *amateurs*, que se obstinan en pretender que á las estatuas griegas les falta expresión, ó sólo expresan la feliz plenitud de la vida física, atestiguan sólo lo poco preparados que están nuestros

ojos á distinguir las significaciones múltiples del arte plástico. No es el semblante el órgano completo y particular de la escultura, ni siquiera la fisonomía ayudada por el gesto: es el cuerpo humano entero y visible, desnudo, por consiguiente, ó cubierto de ropajes, que denuncian, mejor que velan, sus menores inflexiones. Los escultores griegos, que lo sabían, se guardaban de concentrar la expresión únicamente en la fisonomía; extendían el alma en todo el cuerpo, el cual se trocaba así—y perdónesenos— en fisonomía y rostro en toda su extensión. He aquí cómo sin sacar de quicio la expresión de las cabezas, y dejando su hermosura á los rasgos de su fisonomía, modelaban personajes tan vivos que parecen estar hablando. De igual suerte, también hasta cuando la cabeza falta, es fácil de descubrir el designio general del artista, contemplando sólo los restos que el tiempo respetó. Pongamos como ejemplo de nuestro aserto *El niño del ánade*, y hagamos abstracción de la parte superior del grupo, que es moderna: ¿no es verdad que las piernas y los muslos de aquel niño encantador, unidos al cuerpo del animal, declaran con precisión pasmosa cómo es la lucha entablada y cuál

de los dos vencerá? *La Polimnia*, del Louvre, de la cual quedaba sólo igualmente la parte inferior; el *Iliso*, del Partenón; el *Torso*, de Belvedere, nos procurarían argumentos sobrados para observaciones análogas, y no es posible esperar que los modernos, á cuyos ojos tan rara vez se ofrece el espectáculo íntegro de la persona física del hombre, lleguen jamás á alcanzar aquella perfección de la escultura antigua, considerada como la expresión del alma por medio de todo el cuerpo, desnudo é idealmente hermoso. Las causas religiosas, locales y físicas que engendraron aquella perfección, desaparecieron para siempre. Ni la magnificencia de los gobiernos, ni la cordura de los legisladores, ni ningún poder humano procuraránnos energías innatas y fecundas. Vale más la verdad algo triste que la ilusión sonriente, pero peligrosa. ¿Quiere esto decir, sin embargo, que sea menester renunciar á la estatuaria, que nuestros artistas tengan que romper sus bocetos, arrojar el cincel y desertar de sus talleres? ¿Acaso la escultura no será en lo sucesivo más que una especie de arte escolástico, encaminado á procurar la inteligencia de lo antiguo, como los versos latinos enseñan á los alumnos de nuestros

liceos á penetrarse mejor de la poesía de Virgilio y Ovidio? En manera alguna.

Nosotros somos modernos y no antiguos; franceses, y no griegos ni romanos. Aceptemos, cuales son, nuestra naturaleza y nuestro genio; busquemos hasta qué punto y en qué condiciones la escultura es susceptible entre nosotros de alcanzar un carácter nuevo, es decir, francés y nacional. Lo que parece probado desde luego es que la escultura religiosa no tiene un gran porvenir. Cuando ha reproducido á nuestros grandes hombres, ó ciertos episodios de nuestros fastos militares y políticos, entonces es cuando la estatuaria ha encontrado la inspiración verdadera, el acento sincero, la forma expresiva; también entonces es cuando ha conmovido el sentimiento público. Para conmovernos debe el artista conmoverse; para que su obra nos interese debe interesarse él mismo; las glorias de nuestro país, sus hombres célebres y beneficiosos tienen más probabilidad de conmover al artista y á nosotros mismos que el encuentro de Diógenes con Alejandro ó cualquiera otro asunto griego ó mitológico. La representación escultórica de nuestros conciudadanos más ilustres, sea en medallón, en busto ó de

pie, colocada en nuestros salones privados ó públicos, en nuestras plazas, en las sepulturas donde yacen, en derredor ó dentro de los monumentos y los palacios, ¿no es uno de los objetos más dignos de la estatuaria actual? El arte, siguiendo ese camino, ¿tropezará fatalmente con el escollo del realismo? No, en verdad, si comprende su labor y su deber. Ahora bien; el deber y la labor de aquel arte histórico consistirán en expresar en los rasgos y en la actitud de cada persona sus facultades eminentes, su talento ó su genio, su carácter intelectual ó moral; en una palabra, lo que le hizo popular é ilustre, todo lo cual constituye, hablando con toda propiedad, la parte ideal del individuo. Además, ese hombre vestía el traje de su país y de su tiempo, que enalteció y hasta ennobleció; á su vez el artista ennoblecerá ese traje ó ese manto, esa toga de magistrado ó ese vestido de sacerdote; en su obra suavizará la tela, ensanchará el plegado y hará sentir en todos los detalles la vida que oculta la figura. David (d'Angers) sobresalió en este género y llegó á ser, así puede decirse, el escultor nacional de Francia.

No es eso todo. David empleó más de una vez con acierto, y emplearon tan felizmente como él,

aquella misma alegoría vestida á la griega que tan severamente juzgamos y hasta desechamos. Veamos lo que de ella puede concluirse. Hay ideas, abstracciones varias, cuya expresión no puede vedarse á la escultura sin empobrecerla extremadamente. Por otra parte, esas ideas, por lo mismo que son abstractas y generales, solicitan una forma general como ellas, pues es evidente que una forma individual, cualquiera que ésta fuese, las imprimiría un carácter individual, que naturalmente excluyen; pero la forma más general de que la escultura pueda echar mano es el cuerpo del hombre desnudo, ó todo lo más cubierto de suerte que le dibuje é insinúe. De suerte que, para dar forma á las representaciones abstractas se ha adoptado el cuerpo desnudo ó con ropaje, no precisamente porque la desnudez ó el ropaje sean griegos, sino porque son de una significación plástica completamente general. Pero acontece que el hombre de oficio, que no vive sino de apariencias, y el verdadero artista emplean aquellos recursos por modo muy distinto. El primero sale del paso con la habilidad ó la memoria, y ejecuta la estatua correcta y nula, á la cual nadie dirigirá su mirada. El artis-

ta, por el contrario, comunica á sus tipos generales un aspecto de vida, alma y sentimiento; el artista los pone en escena y los relaciona con otras figuras, de las cuales son como el centro y el lazo de unión. Como David (d'Angers) en el frontispicio del Panteón, anima ideas puras conmoviéndonos ante la contemplación de Francia, de la Libertad y de la Historia. Esas mujeres, que no son, es verdad, tan plásticamente vivas como los mármoles del Partenón, son hermosas, sin embargo. Ha habido y hay todavía jueces para apreciarlas y *amateurs* para discernir y gustar sus méritos. Bueno es, pues, y apetecible que el arte contemporáneo las esculpa semejantes; bueno es asimismo que multiplique entre nosotros obras puras, sólidas ó encantadoras que alimenten el sentimiento de la belleza apacible, puesto que constituye para algunos un placer delicioso el encontrar en el recodo de un jardín un bronce animado de Barye, en una biblioteca un expresivo mármol de Simart, y en un museo alguna figura de mujer joven á la cual haya comunicado Pradier la hermosura corporal, sin olvidar demasiado el alma.

Pero surge una duda. ¿Cuántos experimentan

entre nosotros placeres tales? ¿Cuántos, hasta en la categoría más ilustrada, acuden presurosos en derredor de las obras escultóricas, antiguas ó modernas? En vano intentamos alejar de nuestro ánimo esa importuna y melancólica idea: vuelve siempre á nuestro espíritu, porque los hechos á él la llevan constantemente. Desde que Emeric David escribió su libro, no han faltado á la escultura contemporánea apoyos materiales, lecciones, trabajo ni recompensas. En la escuela de Roma y fuera de ella se han formado artistas distinguidos, á los cuales las demás naciones del mundo no han opuesto temibles rivales. Y sin embargo, en lo que á la estatuaria respecta, ¿cuál es entre nosotros el gusto del público? ¿Cuándo se abren nuestras exposiciones para que las multitudes las visiten? Suponiendo igualdad de méritos, ¿será el pintor ó el escultor renombrado quien verá su obra favorecida? En la exposición de pintura y escultura de 1863 pudo, con razón, advertir la crítica una inclinación mayor á las bellas artes. ¿Quién hubiera hecho observación igual viendo la vasta nave casi desierta? Dícese y se repite que la escultura es un arte frío, serio, aristocrático, y que para sentir las bellezas de la escultu-

ra precisa estudio, preparación y solaz. Por lo visto se ha olvidado que ese arte era democrático en Atenas, aun antes de las larguezas de Pericles. Entre nosotros acude el público, algunos días por lo menos, á la exposición de pintura; en el teatro son muy disputadas las localidades, y también, Dios sea alabado, en los conciertos populares; cuanto á las estatuas, muy lejos están de disfrutar favor igual... Por todas esas causas interrogamos al presente con insistencia y sin olvidar objeción alguna; y puesto que la escasa afición que ha sido preciso consignar no es indiferencia absoluta; y como la escultura aún cuenta con amigos y suscita algunos talentos, bien que se dirijan al sentimiento nacional, bien hablen con suficiente elocuencia el lenguaje que encontró la estatuaria griega, ni queremos ni podemos alejar de nuestro ánimo la esperanza. El progreso moderno de la escultura, el que ha de comunicarla un sello de originalidad verdadera, dependerá del concurso de fuerzas con que hoy contamos; ahora bien, entre estas fuerzas hay una poderosísima, que los griegos no tenían, al menos bajo su forma actual, de la cual precisa hablar en seguida.

Esa fuerza es el desarrollo de la estética, de la filosofía de lo bello, fundamentada en la historia del arte. Había en Grecia cierto género de crítica artística. Existían concursos en que los artistas se juzgaban mutuamente, exposiciones públicas á las cuales asistían y donde cada cual formulaba con libertad cabal sus opiniones. Contaba Grecia con los filósofos, quienes aconsejando unas veces á los artistas como Sócrates, é introduciendo otras en sus escritos teorías sobre las artes y la belleza, como Platón y Aristóteles, ejercían una crítica muchas veces eficaz. Sin embargo, este magisterio estaba muy lejos de poseer los variados conocimientos y los medios de acción de la crítica actual. En la época griega el pasado del arte era reciente y próximo; era apenas el pasado del arte griego mismo. Además había entonces muy pocas naciones en que el arte fuera con acierto cultivado, que pudieran ofrecer términos de comparación y ocasiones propicias para examinar las obras nacionales. Si es que en realidad existe,—séanos lícito hablar así,—un cruzamiento fecundo en las razas intelectuales, como hay mejora con la mezcla saludable de las razas físicas, tal no pudo acontecer sino muy tar-

de en la Grecia antigua, y cuando tuvo lugar, el pueblo griego, que había sido el primero por el genio, otorgó su inteligencia á otros pueblos, á los romanos, por ejemplo, sin que ella nada recibiera en cambio. Habiendo sido como expresamos las circunstancias en que vivió el mundo antiguo, es fácil advertir que la Grecia artista debía envejecer cada vez más, sin que ningún cambio de vida intelectual fresca y nueva prolongara su madurez ó retardara su decrepitud.

¿Sucede lo propio en el mundo moderno y en particular en Francia? No. Tenemos más que los griegos: contamos con el tesoro de una experiencia rica y dilatada y con numerosos medios de rejuvenecimiento. Nunca mejor que en nuestros días se han conocido las épocas del arte; nunca la corriente de las ideas fué tan amplia como hoy ni recibió tantas influencias. El pensamiento francés ha conservado la fuerza de convertir esas fuerzas vivas en provecho propio, dirigiéndolas á su albedrío y mezclándolas con sus propios recursos; la crítica de arte es también una de las energías del pensamiento francés, y sin ningún género de duda una de las más jóvenes, de las más activas y de las menos gastadas. Cuando el crítico de arte tie-

ne talento, cuando tiene ciencia y competencia, posee también autoridad y se le oye. Entre la idea pura y el arte que debe expresarla, es hoy la crítica el mediador necesario. Incumbe al crítico transmitir al escultor, mediante una forma ya más viva y más concreta, las aspiraciones de la inteligencia moderna y, sobre todo, de la inteligencia francesa. El crítico de arte no creará el talento ni el genio, pero puede advertirle, iniciarle en las concepciones del espíritu nuevo, menos fáciles de hacer tangibles que las creaciones de la religión griega. Si la crítica de arte puede conseguir esto, y nosotros afirmativamente opinamos, en sus manos está devolver á las artes plásticas, no precisamente la gracia nativa de la escultura griega, sino alguna lozania y mucha juventud.

Un resultado esencial que ha de alcanzarse ante todo es que los artistas se convenzan de la necesidad absoluta en que se encuentran de ensanchar el círculo de sus conocimientos. Sin embargo, parece que en nuestro país se cuenta demasiado con los felices vuelos de las naturalezas bien dotadas, á la vez que se teme para el artista el freno de la reflexión y la carga de la ciencia.

Los griegos, cuyos instintos estéticos eran, de fijo, más imperiosos y enérgicos que los nuestros, no tenían ni aquella confianza exagerada ni tampoco nuestra aprensión excesiva. Demostrado está que en Grecia los artistas cultivaban las ciencias, guardándose mucho de menospreciar las teorías. Fidias, amigo de Anaxágoras, aprendió de este pensador ilustre á comprender mejor la grandeza y la hermosura soberana de la inteligencia eterna, causa del movimiento del universo. El pintor Parrasio y el estatuario Clitón recibían á Sócrates en sus estudios, y cuando el filósofo les decía que expresaran en sus obras las pasiones é impulsos generosos del alma, seguían sus consejos, con lo cual salían ganando. Menos dotados que los contemporáneos de Anaxágoras y de Sócrates, los artistas franceses no pueden ser más ignorantes. Deben, por el contrario, esforzarse en ganar mediante la inteligencia, la instrucción y la ciencia, mejorando así el instinto. Digamos de paso que nuestra pretensión no es imponer á la fantasía de los artistas el peso ahogador de un saber enciclopédico; pero como los artistas son los hombres llamados á exteriorizar su propia alma, ¿qué mal habría en que la co-

nociesen algo mejor ni en que se persuadieran de su existencia y de su nobleza? Puesto que su misión es hacer que resplandezca á nuestros ojos el resplandor ideal de la naturaleza y de la vida, ¿cómo no han de ejercitarse en discernir algún tanto lo ideal de lo real, adquiriendo además nociones más precisas y comprendiendo, en suma, mediante el auxilio de la filosofía, cómo la vida y el ideal, lejos de repelerse se completan y llaman mutuamente? Puesto que los artistas tienen que habérselas hoy con una sociedad cuya pasión más elevada y fecunda es el amor á la ciencia, ¿qué influjo esperan ejercer sobre el alma de esa sociedad, menospreciando el conocimiento de lo que ama y no hablándola de lo que la inflama y la enaltece?

En nuestros días, todo espíritu cultivado se inclina á transportarse mentalmente á las grandes épocas de la historia, procurándose el espectáculo vivo de ellas: que los artistas estudien, pues, la historia de los siglos artísticos; que encuentren de ellos el espíritu y que reproduzcan en sus obras la fisonomía, el acento, la pasión dominante de aquellos tiempos apartados. Puesto que el análisis de los caracteres y la descripción de las in-

clinaciones del alma, de sus dolores morales y de sus crisis intelectuales, nunca fueron más gustados que en el día; puesto que jamás la sed del conocer fué tan grande y nunca la simpatía por el oprimido tan ardiente ni manifiesta, ¿cómo el escultor habría de menospreciar semejantes fecundísimas fuentes de inspiración? Entre las nobles emociones que al mundo agitan y que la plástica puede traducir sin traicionar las leyes que la rigen, que el escultor elija, comunicando al espíritu de nuestros días un reflejo luminoso de sí mismo. Al insistir así sobre estas cuestiones trascendentales, entrevemos una escultura menos perfecta, de fijo, que la estatuaria griega, sin que por ello deje de ser hermosa é ideal, á la vez que más espiritualista é intelectual, y que expresará en su lenguaje sosegado y conciso, ya las ardientes aspiraciones del espíritu nuevo hacia lo desconocido y lo divino, ya sus tristezas y abatimientos, cuando en lugar de la verdad requerida sólo encuentre la duda, ya, en fin, sus esperanzas ante la idea de la libertad y del reinado de la justicia.

Este ensueño, acaso demasiado abstracto y análogo á una meditación filosófica, podría en

caso necesario vivificarlo la crítica de arte, por estar más cercana de la realidad y de los artistas. Que la crítica se apodere de él, que lo corrija y concluya, en caso de que lo juzgue digno; lo cierto es que, en lo sucesivo, no podría limitarse á la equitativa distribución de elogios y censuras. Como tampoco habria realizado cabalmente su misión cuando, después de emitir juicios severos y en su mayor parte merecidos, juntara con ellos impotentes lamentos y estériles gemidos. Dos eminentes espíritus tan exentos de ilusiones como libres de desfallecimientos, MM. Vitet y Gustavo Planche, dieron en la crítica otros ejemplos. Nunca la admiración apasionada de ambos escritores por la antigüedad impidióles reconocer las cualidades originales de ciertos artistas contemporáneos, así como tampoco dejaron ellos mismos de buscar inexplorados caminos, á fin de llevar á ellos con prudente arrojo á los escultores y á los pintores de nuestra patria. Que la crítica imite á esos maestros. Que en vez de limitarse á ejercer las funciones de juez y á veces tan sólo á las de testigo, estimule y dirija las diversas artes en nombre de la inteligencia. Por lo que respecta á la escultura, las obligaciones de la crítica

son mayores todavía, y señaladamente delicadas. En efecto, este arte tiene sólo medios menos extremos y variados que la pintura: la majestuosa blancura de los mármoles y el tinte sombrío del bronce atraen levemente la mirada; el campo en que el escultor se mueve tiene reducidos límites; la armonía indispensable de las líneas, la imposibilitan de expresar movimientos vivos y vehementes pasiones. ¿Se creará libertar á la escultura de desventajas tales aconsejándola una vuelta imposible hacia la plástica griega, es decir, una lucha temeraria con Fidias y Praxiteles? No; el mármol y el bronce no tendrán valor estético á los ojos de las generaciones nuevas si el alma humana, y sobre todo el alma moderna, no palpitan en ellos. Esto es lo que la crítica quizás piense siempre si reflexiona y en sí misma se recoge. Eso es también lo que dirá á la escultura si quiere llevarla á nuevos y más brillantes destinos. Eso es lo que había comprendido el artista eminente de quien vamos á hablar en el siguiente estudio.

# SEGUNDO ESTUDIO

---

UN ESCULTOR ESPIRITUALISTA

CARLOS SIMART



## UN ESCULTOR ESPIRITUALISTA

### CARLOS SIMART

En una época en que las obras de arte más importantes son por lo general mal comprendidas por una gran parte del público, constituye una pérdida la muerte de un escultor que se había impuesto la misión de continuar las más sanas tradiciones. Y la pérdida es mayor todavía si el artista muere, no en el término, sino precisamente en la mitad de su carrera. Simart (1) ha sucumbido de la manera más imprevista, en toda la fuerza de la edad y en el momento en que su talento, en plena madurez, ostentaba sus frutos mejores. Muy por cima de su reputación, que nunca cuidó cultivar, su labor exclusiva consistió en buscar lo bello. Admirador ferviente de lo antiguo, ignoro si alguien en nuestro siglo lo comprendió mejor que Simart. Dotado de una facilidad innata, conocida tan sólo de aquellos que le vieron trabajar, ilumi-

(1) Escrito en 1857.

nado por la luz de la ciencia y gobernado por su gusto severo, nunca gastó su inspiración en producciones frívolas. Así es menor su popularidad, pero téngase en cuenta que la escultura nunca es impunemente popular en nuestros días; y si Simart no gozó la notoriedad, que no hubiera alcanzado sino á costa de la dignidad de su arte, tiene por lo mismo más derecho á los elogios y á la admiración, mediante los cuales, lo mismo sus émulos que sus amigos y sus maestros, colocan muy alto su nombre en estos momentos de la justicia y de la verdad que llegaron presto para él.

Como todos los verdaderos artistas, Simart mostró temprano su vocación. Nacido en Troyes, en 27 de Junio de 1807, de un padre que ejercía la profesión de ebanista, y destinado á ejercerla igualmente, fué muy joven enviado á la escuela de su ciudad natal para seguir en ella un curso de dibujo lineal y geométrico, pero como cediera á su inclinación, ya muy viva por las cosas del arte, prefería á los trabajos gráficos el dibujo de los ornamentos de la figura humana. A los quince años, sin otro taller que el de su padre, ni otras herramientas que los formones del ebanista, esculpió en piedra una copia del busto de la Niobe

antigua. Estos signos evidentes de un talento tan real como precoz, hicieron que en Simart repararan personas influyentes de la ciudad de Troyes, principalmente M. Montabert, muy conocido por su tratado acerca de la pintura entre los antiguos, é hicieron que se le enviase á París mediante una pensión exigua.

La casualidad le llevó al estudio del escultor M. Desbœufs, donde sólo trabajó algunos meses. Luego fué admitido en el de Dupaty, y aun cuando éste fuese más bien hombre de sociedad y espíritu cultivado que artista intenso, supo adivinar á Simart, ayudándole á abrirse camino. Conmovido por las privaciones y sufrimientos, á los cuales la insuficiencia de recursos condenaban á su discípulo, le proporcionó algunos trabajos, entre otros, un busto de Carlos X, que fué esculpido en 1826. Simart contaba entonces veinte años. En esta época trabajaba ya el mármol con aquella destreza rarísima que le consintió siempre no encomendar al desbastador sino una parte nimia en la ejecución de sus obras, y acabar él mismo con el cincel lo que había modelado con el pulgar y los palillos. Muerto Dupaty, quedó solo y sin maestro en el taller de Juan Duseigneur, uno

de sus amigos; después estuvo con Pradier, y al poco tiempo de conocer á los hermanos Hipólito y Pablo Flandrín, fué presentado por ellos en el estudio de M. Ingres, el cual, después de Fidias, fué quien con eficacia mayor contribuyó á dirigir y á enardecer su talento.

En 1831 expuso en el salón una figura de yeso: Coronis. El mismo año fué á Génova, en compañía de Pradier, y desde allí fueron juntos á Roma en peregrinación artística. De regreso á París, Simart decidió seriamente concurrir al primer premio, el cual mereció en 1833 por su bajo relieve el *Anciano y sus hijos*.

Vuelto á Roma, ya en mejor situación económica (algunos la juzgaron extremada), sacó partido mediante un trabajo asiduo de la posición que por su trabajo había conquistado. Para el escultor, Roma es, ante todo, un admirable museo de antigüedades; pero si el escultor es observador, si tiene realmente ojos de artista, en Roma debe ver algo más que los mármoles y los bronceos griegos. Los andrajos que los labriegos de la campiña romana echan sobre sus hombros, tienen á veces una riqueza y una amplitud de plegado que los convierten en verdaderos ropajes. Aquellos

pastores, aquellos *pifferari* harapientos sentados ó tendidos en los peldaños de la Trinidad de los Montes, ostentan naturalmente posturas sosegadas y actitudes nobles, como á la estatuaria cuadran. Cerca del templo de Vesta, y en la playa de Nápoles, he visto yo muchachos medio desnudos, cuyos miembros estaban en toda libertad desarrollados, y cuyos movimientos eran múltiples y naturales. Estos modelos vivos, mucho más que los que se colocan en las mesas de los talleres, porque en ellos todo es espontáneo y sincero, piden ser estudiados de pasada, al vuelo, con vistazo tan rápido como certero. Simart se propuso contemplar con igual atención las antiguas obras maestras, el modelo del taller y el modelo del acaso que en la calle encontraba ó que jugaba bajo las ventanas de su casa. Prueba de ello son sus envíos de Roma. Su *Lanzador de disco*, cuyo modelo en yeso felicísimamente ejecutado quedó en un rincón de su taller, atestigua una ciencia rigurosa del natural y un comercio íntimo con los bronceos antiguos. Su *Orestes*, agotado por los remordimientos y el cansancio al pie del altar de Minerva, no es una imitación desmayada de la antigüedad, sino el Orestes que Esquilo nos mues-

tra en las primeras escenas de las *Euménides*, hermoso, joven y conmovedor, á pesar de su crimen. Esta obra, adquirida por el gobierno para el museo de Roma, ha permanecido en la memoria de los artistas y de los críticos como la obra en que se resumen las condiciones principales de la estatuaria moderadamente espiritualista.

Ambos ensayos caracterizan el talento de Simart tal cual hubiera sido hasta el fin de sus días. La originalidad perfecta es cosa peregrina en todas las artes. Fuera por demás injusto exigir á nuestros escultores contemporáneos un vigor y una novedad de concepción que no son ya posibles. Sin duda la escultura, en el día, como en tiempo de Fidias, tiene por objeto exteriorizar el alma por medio de la forma corporal, y el alma es asunto inagotable. Pero no debe olvidarse que la escultura está obligada á otorgar al cuerpo toda la belleza de que éste es capaz para no incurrir en el peligro de causar repugnancia á nuestros ojos con el espectáculo insoportable de la fealdad en relieve. Ahora bien, esa hermosura cumplida del cuerpo, que el alma debe vivificar sin alterarla, conociéronla los griegos sintiéndola, y representáronla maravillosamente. Aventajar á

los griegos nadie lo pretenderá, y ni siquiera igualarlos, si es que no se halla quien tal intento desprovisto de buen sentido. Por otra parte, revestir con la belleza plástica, en la que ha de resplandecer la plena vitalidad, las figuras consagradas del catolicismo, en que el cuerpo ha de representarse vencido y maltrecho por el influjo del espíritu, sería contrasentido grande. Está, pues, obligada la escultura cristiana á sacrificar, hasta cierto punto, la forma á la expresión. ¿Quiere intentarse llegar á la novedad modelando la figura de algún personaje ilustre de los tiempos modernos? Pues hay que representarlo vestido con el traje de ahora, bajo el cual la forma desaparece siempre más ó menos, ó desnudo ó cubierto con un manto, según lo solicite la época precisa en que viviera. En todos esos casos seguro es no llegar á la perfección de los antiguos. De suerte que en nuestros días, y puede decirse que en lo sucesivo, la escultura aparece colocada en esta alternativa: ó ha de ser esencialmente moderna, incurriendo en perjuicio evidente, ó seguir las huellas de la senda trazada por los maestros griegos sin esperanzas de llegar más lejos que ellos, y ni siquiera tan lejos en lo que á la hermosura visible respecta.

De ambos partidos, el mejor, á mi ver, es el segundo, porque cuanto á él se inclinaron nuestros artistas eminentes de la época, produjeron sus obras más notables. Acertaron y sobrepujáronse á sí mismos cuantas veces adoptaron francamente desnuda la forma humana ó envuelta á la manera antigua, limitándose á modificarla estrictamente lo necesario, ya para variarla, ya para acomodarla algo á nuestra manera de ver y sentir, ya para traducir ideas y estados de alma que los griegos desconocieron. *La Magdalena*, de Cánova, cristiana por la expresión del dolor penitente, es griega por su decorosa desnudez y por la hermosura de su cuerpo, cosas ambas que la austeridad del arrepentimiento no pudo extenuar. El *Filopemen*, de David (d'Angers), es griego por sus exactas proporciones, así como por la profunda ciencia de la musculatura que el escultor en su obra desplegó; si su dolor tiene algo de violento, es porque nuestra mirada, habituada como está á las expresiones vivas de la pintura, apetece ser impresionada con intensidad mayor que la de los antiguos. *Teseo victorioso del Centauro*, la obra maestra de Barge,—hasta el día así puede escribirse—, está desnudo, hermo-

so y en calma, como la antigüedad que recuerda, con más algo en el estilo de personal y reciente que renueva la concepción.

De suerte que la escultura no es dueña de sí misma, ni por lo mismo se encuentra bien hallada, ni siquiera inspirándose en los griegos, ó al menos en las condiciones esenciales que el arte griego determinó.

Así lo comprendió Simart muy pronto y con singular intensidad. Todo lo comprueba, lo mismo sus envíos de Roma y su culto por Fidias, que las numerosas obras que produjo ya en su edad madura. Discípulo voluntario y amoroso del autor de Júpiter olímpico, de la Minerva y de las divinidades del Partenón, aprendió de su maestro, á quien juzgaba digno de su divino apellidado, algo de la amplitud y de la solidez poderosa de su modelado y de la noble gravedad de su estilo. Discípulo de Ingres y de Pradiér, es deudor al primero de la sabia firmeza del dibujo, y al segundo del arte de comunicar al mármol la viviente flexibilidad de la carne.

Gracias á esas cualidades, innatas unas y adquiridas otras, desarrolladas constantemente con el trabajo, alcanzó á resolver uno de los proble-

mas más difíciles del arte: á comunicar la belleza y el aliento de la vida á la alegoría, esa mitología abstracta, fría é ingrata de la escultura moderna.

Peculiar destino es de las obras alegóricas el permanecer sosegadamente inadvertidas en los lugares donde se colocan. La razón de ello consiste en que en general esas obras tienen poco que decirnos; y ese poco que acaso nos interesaría, ni siquiera nos lo declaran. De aquí la indiferencia pública y la de los peritos hacia la escultura alegórica.

Mas no acontecerá lo propio con las que Simart ejecutó. La multitud acaso no las vea como quisiera ni cuando quiera en las alturas y en las salas, rara vez abiertas, donde están colocadas, y de todas suertes las estimará poco; mas los doctos, y sobre todo los doctos advertidos, estimaránlas, en verdad, como merecen. Simart nos dejó dos estatuas en la biblioteca del Senado; una representa la Poesía, y la Filosofía la otra. La Poesía, coronada de laureles, con una lira en la mano, es de estilo severo. A mi ver, sin embargo, es menos expresiva y menos atractiva que la Filosofía, la cual es una joven llena de gravedad, severamente envuelta en los pliegues de un

manto que coge con la mano izquierda, mientras que la derecha la coloca con expresivo ademán por bajo de su cabeza inclinada. De una belleza original al par que austera, el cabello ondulante y ceñido con una banda como el del célebre busto de Platón, los ojos medio velados y la boca serena, está abismada con verdad tanta en la contemplación de lo invisible, que el autor hubiera podido omitir en el zócalo que la sustenta las dos palabras fundamentales: *γνώσι σεαυτου*. Esa filosofía es hermana legítima de la musa majestuosa y recogida de la Pintura, que reflexiona en el gran salón del Louvre, á los pies de Pousin, pareciendo en algún modo sostenerle, como para declarar desde allí á nuestros pintores,—si llegaran á olvidarlo—, que en la patria de Descartes no se llega á la grandeza en el arte sino cuando se ha sabido buscar el ideal mediante el pensamiento.

Simart sobresale convirtiendo en significativos esos genios de piedra, sean alados ó no, que la arquitectura evoca para comunicar un alma á sus monumentos. Las dos columnas de la sala del Trono están adornadas en su base con figuras simbólicas, cuyas alas están desplegadas y cuyos

pies se apoyan apenas sobre una esfera. Las que miran á París, de las cuales una es la Justicia y otra la Agricultura, son obra de Simart. Ambas tienen fisonomía característica. La Justicia se reconoce lo mismo por su mirada impasible que por su antorcha y su espada. La Agricultura, por el contrario, coronada de pámpanos y con las manos llenas de espigas, sonríe á la gran ciudad hambrienta como una madre joven á su hijo sonreiría. Si la altura de los frontones del Louvre fuera menor, si la vista pudiera examinar de cerca el que representa el Despertar de las Artes, de la Industria y del Comercio, veríase hasta qué punto llevó Simart su destreza en el arte de animar la alegoría. Hay allí tres mujeres soberbias, que representan la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, que están agrupadas, modeladas y envueltas con tanta ciencia como gusto, y cuyo aspecto aparece lleno de encanto. Su fraternal hermosura, diversa y semejante á la vez, sin duda no iguala á la hermosura suprema de las dos únicas cabezas que de los frontones del Partenón conservamos, pero se acerca bastante. Cuanto á su expresión, tan acentuada como la escultura consiente, y que nuestras costumbres la piden,

está armoniosamente esparcida, divisándose en los semblantes, en la postura, en los gestos y sobre todo en las manos, ¡maravillosas manos! M. Ingres las admira; me parece natural, pues son dignas de su lápiz.

Los mismos métodos de composición sencilla y clara, orden ingenioso y expresión significativa los veo en los bajo relieves que revisten los muros circulares de la cripta de los Inválidos. Podrá censurarse en ellos el exceso de simetría y aquellos grupos que constantemente corresponden unos con otros por ambos lados de la figura central. Pero lo que se aplaudirá de fijo es el sentido perfectamente inteligible de cada escena. Aquí, mientras el autor del Concordato devuelve á la religión su libertad reconciliada en lo sucesivo con las leyes del país, la Vandea, ya en sosiego, envaina su espada; pero como todavía no la tiene todas consigo, no la guarda sino á medias. Allí, entre la multitud de talentos y de méritos, todos los cuales reciben una misma sencilla recompensa, se ve un soldado, quien descubriendo su pecho, cubierto de cicatrices, tiende su mano con altivez, una mano áspera y nervuda hacia la corona de laureles que merece. Más allá la nueva

ley civil desgarrar sin encolerizarse, pero sin miramiento alguno, la antigua rémora del derecho de privilegio. Aquí y allá el friso de las Panateneas, imitado, sí, pero libremente, sin ningún género de servidumbre, presta sus formas, puramente humanas, á recientes sucesos que la escultura no debe representar sino con fisonomía antigua, parecida á esas lenguas muertas que salvan al presente del olvido, expresándolo en las inscripciones con las palabras y el estilo invariables del pasado.

La inspiración y la flexibilidad del talento de Simart, visibles en todos sus trabajos que los gobiernos le encomendaron, aparecen todavía con evidencia mayor en el friso que decora la sala pintada por Ingres en el castillo de Dampierre, perteneciente al duque de Luynes. A la inversa de los antiguos, la idea que preside á los trabajos de Simart es siempre sencilla y está sobriamente desempeñada. Nuestro artista huye siempre de amontonar las figuras; no cayó nunca en las redes de la escultura pintoresca, donde tantos otros se dejaron atrapar. Siempre es natural, puro y enternecedor. Cada una de esas escenas produce al espectador una impre-

sión distinta, idéntica á la que el asunto debe suscitar.

La edad de oro está simbolizada por la Siega y la Vendimia. El bajo relieve de la Siega exhala como un suave perfume de abundancia, de felicidad y amor. A la cabeza de rústico cortejo marchan del brazo un mozo y su prometida. El joven habla á su amada contemplándola ingenuamente; la joven le escucha con los ojos clavados en la tierra, pero sin temor ni perturbación. Tras ellos va otra hermosa joven que parece algo triste. Luego dos toros robustos conducidos por un boyero de formas atléticas arrastran en pesada carreta la hierba amontonada. Sentada en la trasera del carro, una madre joven lleva á su niño dormido en las rodillas. Otro muchachuelo de rostro despierto, con un nido en la mano, sigue al carro con su padre. Acaba el cuadro con un grupo de segadores que descansan y beben. Más animados, los personajes de la Vendimia, con sus cestos llenos de racimos en la cabeza y precedidos de un tocador de lira, forman alegres danzas. Algunos cogen de una cepa los últimos racimos. Uno solo se deja vencer por el dios, pero su borrachera decorosa se parece menos á la embriaguez que al sueño.

Homero inspiró á Simart ese trabajo de arte antiguo:

«Virgenes y mozos de risueñas ideas recogen  
»en cestas trenzadas el sabroso fruto. En medio,  
»un niño arranca de su laúd los sonidos más ar-  
»moniosos, y su voz ondulante acompaña al lige-  
»ro estremecimiento de las cuerdas. Los vendi-  
»miadores sacuden la tierra cadenciosamente, y  
»llevando con el pie el compás repiten sus melo-  
»días» (1).

También en Homero buscó Simart alguno de los motivos de los dos bajo relieves de la edad de hierro: la guerra y la esclavitud. Lo mismo siguiendo al poeta que recordando los frontones de Egina, el artista ha desplegado su personalidad. Deja á Homero la Discordia, el Desorden y el Destino, abstracciones difíciles de representación interesante. Un resto de tiesura dejó á los combatientes de los frontones de Egina las fauces desmesuradamente hendidas y la mirada estúpida. Tomando de los antiguos lo hermoso solamente, y combinándolo con lo patético, de que guardaba el secreto, modeló dos bajo relieves de

---

(1) *Iliada*, canto XVIII.

un efecto que sobrecoge. El joven guerrero herido y moribundo sobre quien se libra el combate principal; la madre que hace un esfuerzo sobrehumano para arrancar á su hija de la brutalidad de los vencedores; el madero donde están encadenados un anciano y una joven, presa de la desesperación, retorciendo su desnudo cuerpo, escenas son todas que no pueden contemplarse sin sentirse emocionado. En nuestra época en que tantos libros se ilustran, ya merezcan ó no este honor, y en que tan pocas personas leen á Homero, una edición de la *Iliada* ilustrada por Simart hubiera sido cosa admirable. El poeta habría inspirado al artista; el artista hubiera ganado lectores para el poeta. Una interpretación de este género, necesariamente incompleta, no hubiera carecido de fidelidad ni de elocuencia. Acaso Simart la habría realizado de haber vivido. El discípulo de Fidias no hubiera encontrado superior á sus fuerzas la tarea de popularizar á quien verdaderamente fué el maestro del propio Fidias.

Natural es que ahora pasemos á hablar de la Minerva del Partenón, restaurada por Simart á expensas del duque de Luynes y ayudado de los consejos de éste.

El hallazgo de esta estatua promovió toda suerte de cuestiones: juzgáronla unos desde el punto de vista del arte, y otros la vieron cual arqueólogos y numismáticos. Un momento hubo en que el debate adquirió las proporciones de justa científica; éstos fueron severos, injustos aquéllos y muy contados transigentes; el grueso del público detuvo un instante su atención, no comprendió nada y pasó adelante sin aplaudir ni censurar.

¿Quiere esto decir que el noble propósito de M. de Luynes y los esfuerzos de Simart hayan fracasado? En manera alguna. Las dificultades eran inmensas, y se llegó al acuerdo de que sólo Simart era capaz de resolverlas en la medida suficiente como han sido resueltas. No es este el lugar más apropiado para plantear de nuevo una cuestión arqueológica sobre la cual personas más competentes que yo discuten ahora con lucimiento (1). Desde luego concederé que los penachos del casco son en extremo pesados; que la cuadriga al galope carga demasiado la visera, y que la cabeza de Medusa, que Simart de intento había hecho horrenda, era probablemente hermosa bajo

---

(1) V. *Las monedas de oro atenienses*, por M. Beulé.

la égida del coloso de Fidias. Pero hechas estas concesiones, preguntaré á mi vez: en primer lugar, si la Minerva de Simart es bella con aquella belleza amplia y severa de Fidias codiciada; en segundo lugar, si el semblante, la persona, el vestido — los accesorios de Palas restituída, expresan bien, es decir, ordenada y profundamente, la idea religiosa y filosófica que simbolizaba la Atenas del Partenón.

Á la primera cuestión, los críticos más autorizados contestan afirmativamente: reconoce uno que la cabeza de la estatua, cuyo perfil es firme y severo, tiene la expresión de serenidad fría y de desdeñosa virginidad que cuadran bien á la más casta divinidad del Olimpo (1); otro, cuya experiencia es grande y cuya severidad no se muestra nunca inadecuada, se complace mirando la cabeza, cuya expresión majestuosa y casta resalta por la fuerza de las formas (2). Estas apreciaciones han afianzado mi opinión personal, á saber: que ese semblante de marfil es majestuo-

---

(1) M. Teófilo Gauthier, *Las Bellas Artes en Europa*, primera serie, pág. 177.

(2) M. E. J. Délécluce, *Las Bellas Artes en 1855*, pág. 348.

samente hermoso, y no de esa hermosura inerte, la cual en los talleres se bautiza con el nombre de *académica*, sino de aquella que, al animarse, es la más hermosa manifestación del alma, después de la palabra.

Cuanto á la segunda cuestión, casi nadie la plantea, tan escaso es nuestro saber, y por el estilo nuestra curiosidad en punto á la significación religiosa de las estatuas griegas. Los mitógrafos modernos han explicado el sentido más que complejo de Palas Atenea; pero mucho antes que ellos Platón había definido en dos palabras la idea fundamental tal como en su tiempo la entendían los espíritus cultivados: aquellos que cual Anaxágoras y Sócrates, intentaban, aun á riesgo de la vida, comunicar al pensamiento religioso la nítida conciencia de él mismo. En esta época las creencias griegas eran objeto de una revolución que venía hacia largo tiempo elaborándose. Los genios elementales, personificados por las divinidades olímpicas, trocábanse, merced al solo esfuerzo de la razón humana, en poderes cuya intelectualidad y moralidad iban en aumento. Así lo comprendieron los pensadores, y si adoptaban precauciones para declararlo, de todos modos lo

declaraban. Platón, al entrar de lleno en este camino, tradujo en su *Cratilo* mediante dos palabras el nombre de Atenea, que significan el pensamiento ó la *inteligencia del Dios Supremo*. Según esta interpretación, más profunda de lo que á primera vista parece, era Palas la inteligencia divina, y como diosa de la elocuencia, la palabra que expresa esa inteligencia. Fidias tenía al maestro Sócrates por amigo, y era un artista pensador cuyas miras iban enderezadas, según la tradición, á interpretar las intuiciones religiosas de Homero. Probable es que para él, así como para Platón, Palas fuera ante todo la inteligencia divina. A sí mismo se debía, como igualmente á su pueblo, á la dignidad de su conciencia, y, á su arte, al cual enaltecía, el expresar el sentido más elevado del mito nacional; pero el pueblo quería otra cosa, razón por la cual Fidias dió proporciones colosales á la estatua, cubriéndola con metales preciosos; para el pueblo hizo á Minerva hermosa en el sentido material de la palabra; para los filósofos puso el pensamiento en la frente, en los ojos y hasta en los labios elocuentes de la diosa.

¿Se propuso Simart comunicar á Minerva aquel

carácter altamente intelectual? M. de Luynes podría decirnolo; pero mientras tanto así lo creo yo mismo desde luego, porque la estatua lo atestigua. Aquella cabeza no es solamente fuerte, severa y casta; la frente ligeramente inclinada, conforme la tradición nos muestra por boca de Winckelmann, y medio velada por la sombra de la visera; la mirada fija de aquellos ojos azules que se sumergen profundamente en el espacio mucho más allá de los objetos sensibles; aquella indiferencia soberana que nada advierte, ni siquiera los homenajes de la encantadora Victoria, cuyas alas se agitan y que como un pájaro posa en la mano robusta, hermosa, de Atenea: todos esos rasgos, á mi ver, expresan felizmente la concentración poderosa del pensamiento. Concibo que no se haya advertido hasta qué punto esa fisonomía medita; necesitamos hoy brazos que se agiten, ojos que derramen gruesas lágrimas, entrecejos fruncidos y bocas sonrientes que descubran dientes hermosos. No me sorprende que no se haya visto cómo ese semblante grave é imponente respondía al sentido filosófico del mito griego, todo lo cual me inclina más á admirar al artista sincero y concienzudo, que con medios incompletos y necesi-

riamente desfavorables, se esforzó en buscar la verdad, aun á riesgo, previsto acaso, de no alcanzar sino algunos contados sufragios.

Alguien ha preguntado á qué venían tantos gastos y fatigas para una obra de ejecución difícil y que tan pocos espíritus habían de gustar. Sabido es dónde semejantes preguntas llevarían las artes y las letras. Yo sostengo que la obra de M. de Luynes y de Simart ha sido útil; no sólo nos ha dado una idea de la magnificencia del arte griego en la época más floreciente, sino que ha hecho más todavía: ha recordado á los artistas que el escultor más grande que jamás haya existido cifró su gloria en expresar lo que en el mundo existe más invisible: la idea divina pura.

En los combates representados en ambas caras del escudo y en el pasador de las sandalias se ha echado de ver la facilidad sorprendente con que Simart había llegado á reproducir el estilo y los motivos de la escultura griega. La ejecución es tan fácil y tan franca que no parecen sino trazados en presencia del original. Menos son una copia de los hombres y de los caballos del friso y de las metopas del Partenón, que la naturaleza griega hallaba, por virtud de un instinto pene-

trante, al través de las imágenes idealizadas, mas no alteradas.

El bajo relieve del pedestal en que como Fidias nuestro artista representó á Pandora vestida y alhajada por los dioses, ha sido más admirado que el escudo y que la estatua misma. Y sin embargo, no todo es de alabar allí; Simart ha esparcido en esta parte de su obra, á lo menos en algunos personajes, una gracia algo enfermiza que ha seducido á los aficionados á la pintura y á la escultura de género. ¿Fué ello un sacrificio voluntario en pro de nuestros gustos actuales? Lo ignoro. Mas lo que debe absolverle es que ni siquiera con aquel defecto abjuró de su trabajo severo, y que el estilo grave y resistente vence aún al estilo flojo y florido. El Júpiter sentado tiene la dulce majestad que le atribuyen la escultura y la poesía. El Mercurio, apoyado en su rodilla, es de una elegante juventud; el Apolo, que apoya su mano en el hombro de Vulcano, recuerda, por su actitud altiva, al Apolo de Belvedere; pero sus formas son más sólidas, su pecho más amplio y vigoroso, más fuertes sus piernas y sus articulaciones; posee, en una palabra, aquella salud esplendorosa que Fidias no juzgaba indigna de sus dioses.

Las estatuas colocadas en nichos ó dispuestas en el campo de los frontones, ponen en contacto la escultura con la arquitectura; los bajo relieves de las metopas ó de los frisos, unen ambas artes; las figuras llamadas cariátides, las confunden. Y en efecto, la cariátide no es más que una columna ó pilastra de forma humana; los pies de las estatuas son el zócalo de la columna, el cuerpo es el fuste; la cabeza el capitel, la canastilla el abaco. Ya se comprende que tales cuerpos, convertidos en elemento arquitectónico, no deben expresar nada como no sea la fuerza incommovible en la inamovilidad absoluta. Fuera un contrasentido grande comunicar á sus miembros el movimiento, ó la pasión á sus semblantes. Así lo comprendieron los griegos, también nuestros maestros en arquitectura. He tenido ocasión de admirar el gusto con que modelaron y colocaron las cariátides del Pandrós, de Atenas. Los semblantes de aquellas hermosas mujeres son impasibles; los pliegues de sus vestidos caen rectos, como las estrías de una columna dórica. Vese que se trata de seres vivos convertidos en piedra. Aquéllas están, sin embargo, tan maravillosamente constituidas, que si, por virtud de un milagro, el hábito de la

vida las animara, ésta correría libre y ampliamente por sus cuerpos. Simart pensaba en esos modelos acabados cuando ejecutó los dos grupos de cariátides gemelas que se ven en los ángulos del pabellón del Louvre, frente á las Tullerías. Tampoco en esta obra se impusieron á su espíritu los procedimientos del arte griego: Simart los hizo suyos.

Las cabezas, brazos y manos entrelazados de esas cariátides son admirables; el tipo antiguo y puro de su semblante ofrece cuatro aspectos, cuya fineza es exquisita; sus rasgos no son inexpresivos ni mortecinos, solamente son algo fríos. Los ropajes del grupo de la izquierda tienen mil pliegues, como los de las Parcas del Partenón; por el contrario, los del grupo de la derecha son más amplios y atrevidos. Unos y otros dibujan formas puras bajo su vestidura, jóvenes y firmes de contorno á la manera de lo antiguo, pero algo más ricas acaso, y acomodadas al gusto del renacimiento. Uno de nuestros más ilustres maestros declara no haber visto nada más acabado á no ser las cariátidas griegas. Miradas de cerca están tan cuidadas y acabadas como hermosas aparecen á distancia. Por desgracia, á esta obra de primer orden tam-

bién el lugar donde está puesta la sustrae á la popularidad, pero en cambio cuenta ya con el aplauso que no decae.

Esta fué la última composición que Simart dejó acabada. En ella me he detenido, porque lo mismo que en todas sus estatuas alegóricas, en sus frisos del castillo de Dampierre y en su Minerva, dió la verdadera medida de sus más personales facultades, es decir, el sentimiento íntimo de la belleza escultórica y el don de la expresión y del estilo. Sin embargo, mostró también sus facultades en otras obras, como su Virgen y el Niño Jesús (1), en los medallones que hizo para M. de Vandœuvres, en la Venus pequeña, tamaño mitad del natural, para M. Marcotte Genlés, y en la gran estatua de Napoleón I, que está en el monumento funerario de los Inválidos.

Ardoroso y joven hasta en su edad madura, y viviendo en el seno de una familia, en la que todas las artes fueron dichosamente cultivadas, Simart fué progresando hasta el último día de su vida. Como era sencillo y modesto, oía á los censores y acogía los consejos con la docilidad de un niño. Habrán otros desplegado una fuerza más

(1) Que está hoy en la catedral de Troyes.

arrebatadora que Simart, pero ninguno tuvo más ciencia, más gusto, ni sensibilidad más aguda.

Nadie pone en duda el hermoso talento de Simart. Su lugar está ocupado, y la posteridad, que comienza para él, se lo reservará. M. Ingres, su maestro, ha dicho que la estatua y los bajo relieves de la tumba del Emperador son la obra maestra de la escultura moderna. Hasta la palabra genio ha salido de labios de los admiradores de Simart. Tratemos de averiguar, antes de poner término á este estudio, cómo conquistó tal rango, y también cuáles causas impidieron, é impiden todavía, que su popularidad iguale á sus facultades eminentes.

Desde luego debemos dejar sentado que Simart no pensó nunca que la escultura moderna lograra alcanzar el ideal de hermosura física que la plástica griega realizó. De ello estaba bien convencido, y decía que los maestros del renacimiento, á pesar de su fuerza y de su originalidad, no habían podido ascender á aquella altura.

Parecióle que los modernos eran incapaces de sentir tan intensamente como los griegos el encanto de las formas visibles. «Está muy lejos, decía, el tiempo en que se interese al público solamente por la forma, y acaso no lleguen nunca

esos días... (1). Lejos estamos de la época griega, en la cual bastaba que una estatua fuera hermosa solamente por la forma, representando bien al hombre. El pueblo entonces era tan entendido como el artista, y esta circunstancia formaba parte integrante de su educación. En los juegos adquiría el gusto de la forma, donde los tipos más hermosos mostrábanse casi desnudos. Ahora la forma no es más que un accesorio...» (2). Sin embargo, Simart no hubiera sido escultor de haber menospreciado la forma corporal. «El desnudo, añadía, el desnudo castamente comprendido, castamente representado, ¿no es la forma eterna de la estatuaria y la más inteligible en todas las épocas?» (3). ¿Cuáles, pues, fueron sus designios? Quiso, según una expresión que á menudo repetía, «vivificar el sentimiento cristiano bajo la hermosa forma de la antigüedad» (4).

---

(1) *Simart, estatuista y miembro del Instituto*, por M. Gustavo Eyriès, pág. 82. Esta erudita, concienzuda y piadosa obra fué posterior á nuestra noticia, de la cual M. Eyriès ha tenido á bien citar muchos fragmentos. Por nuestra parte complácenos completar nuestro primer trabajo recurriendo á la obra de M. Eyriès.

(2) Obra citada, págs. 95 y 96.

(3) *Idem*, pág. 388.

(4) *Idem*, pág. 383.

Sí: constantemente quiso Simart moldear en formas hermosas tanta alma y sentimiento tanto como pudieran guardar sin dejar de ser hermosas. Era espiritualista por instinto y por reflexión. He aquí una frase que lo muestra como sus obras: «Allí donde el alma no entra para nada me encuentro como perdido» (1), exclamaba un día. Y en la misma época, con motivo de su *Jugador de Kézzica*, que no entraba muy en sus gustos, escribía á un amigo: «Amo el arte cuando al ensueño nos encamina, cuando sobrecoge el corazón; amo el arte que humedece nuestros ojos» (2). Y en efecto, algunas de sus estatuas provocan en nosotros el ensueño, *La Poesía*, por ejemplo; otras, como *La Filosofía*, hacen pensar, y muchas de sus figuras, como los bajo relieves *La Esclavitud* y *La Guerra*, de los Inválidos, son patéticas en grado sumo, de ese patético puro, elevado é íntimo que el cristianismo desarrolla en las almas modernas, el cual, hasta á las formas ideales y casi griegas, imprime carácter nuevo. Con más intensidad que los griegos expresó los sentimientos permanentes de la humanidad, y dió con el secreto de

---

(1) Obra citada, pág. 79.

(2) Idem, pág. 77.

traducir, en términos plásticos y antiguos, ciertos estados del alma moderna y cristiana, como la resignación, la melancolía, la fe, la ira defendiendo el pudor, la vergüenza de la servidumbre, y hasta la ley desgarrando las páginas del derecho antiguo y el menosprecio de la razón hacia las lucubraciones jurídicas de la Edad Media. Todos esos escollos salvó, á nuestro entender, sin echar mano de componendas ni artificios, sin substituir jamás los medios y procedimientos de la pintura, á los inherentes de la estatuaria.

¿Cómo, pues, es menos célebre, menos popular y hasta cien veces menos conocido que tal ó cual pintor cuyo talento está muy por bajo del suyo? ¿Por qué al escribir estas líneas el nombre de Simart será nuevo para muchos amantes del arte que creen conocer las obras notables y los maestros contemporáneos? Procuramos explicar la razón de ello en nuestro estudio precedente; vamos á tratar de mostrarla también en el siguiente, colocándonos en otro punto de vista. Esta razón Simart mismo la desentrañaba cuando escribía á uno de sus amigos: «¿Y vuestro Carlos?, ¿á qué váis á destinarle? ¿Que no sea á la escultura, porque es una profesión horrible! Más

«vale que sea pintor; así, si tiene gusto, siempre  
«saldrá adelante, y además el público entiende  
«más de pintura que de estatuas».—¡La escultura,  
horrible oficio, y hoy! Palabras exageradas; pero  
exageraciones á un lado, es evidente que en los  
tiempos modernos la sensibilidad estética ha per-  
dido por un lado y por otro ha salido gananciosa.  
Con ello padece la escultura y la gloria de los es-  
cultores. Pero sufrir en modo alguno es morir.  
La escultura vivirá, mas acaso deba mantenerse  
en los límites que respetó de Simart, y confor-  
marse con una gloria semejante á la que alcanzó  
aquel gran artista, para conservar lo que la que-  
da de vitalidad propia y fecunda (1).

---

(1) En Octubre de 1861 M. Halevy leyó una hermosa noticia de Simart en el Instituto.

**TERCER ESTUDIO**  
**EL ESPIRITUALISMO EN LA PINTURA**

---

UN PINTOR ESPIRITUALISTA Y FILÓSOFO

**NICOLAS POUSSIN**



# EL ESPIRITUALISMO EN LA PINTURA

---

UN PINTOR ESPIRITUALISTA Y FILÓSOFO

## NICOLAS POUSSIN

A juzgar, no ya sólo por los hechos actuales, sino por lo que viene sucediendo hace algunos siglos entre todas las artes del dibujo, es la pintura la que los modernos gustan más general y universalmente. Rafael, el mayor artista del Renacimiento, es un pintor; Poussin, otro pintor, es el mayor artista de nuestro siglo xvii. En nuestros días tan sólo la pintura atrae las miradas atentas, provoca más debates, ocupa más críticos, arruina más aficionados, alimenta más conversaciones, suscita más paradojas, engendra más cóleras, y, en una palabra, inspira obras más notables ó eminentes que la escultura y la arquitectura juntas. Después de la literatura dramática, la novela y la música, la pintura es en el siglo actual, y en nuestra patria, el arte más popular.

Al señalar ese fenómeno, á nuestro entender evidentísimo, de que la pintura en los tiempos modernos goza de una vitalidad y una fecundidad que la escultura nó tiene, puede la filosofía preguntarse: ¿Por qué la pintura responde mejor que la escultura al sentimiento estético de los modernos? ¿Por qué en particular los franceses somos más sensibles á la belleza pintoresca que á la belleza plástica? ¿Cómo, en fin, y por virtud de qué secretas armonías entre su genio y el genio nacional, Poussin entre los pintores de nuestro pueblo es el más grande, el más original y el más francés, aun cuando haya vivido en Roma mucho más tiempo que en Francia? Estas preguntas nos asaltan, porque nos parece que caben dentro de los límites de la psicología del arte, la cual está igualmente incluída en la psicología general, y vamos á intentar contestarlas mediante el análisis de los hechos.

## I

Las obras de la pintura son mudas, pero nos hablan, no obstante. Cuando es el hombre á quien representan, nos hablan con su fisonomía, que es el gesto del semblante; con la actitud, que es el gesto del cuerpo; con los movimientos, que son los gestos de los miembros. Así la pintura, cuando nos muestra al hombre, habla con nosotros mediante el lenguaje del gesto. También los animales, como nosotros, aunque en menor grado, tienen su fisonomía, sus actitudes, sus movimientos; en una palabra, sus gestos peculiares; y cuando la pintura representa á los animales, repite los gestos mediante los cuales estos seres acostumbran á comunicarse con nosotros, á su manera en la realidad.

Ni siquiera la naturaleza inanimada carece de expresión, de semblante, de fisonomía alegre y serena en estío, triste y dolorosa en invierno; agitada y desolada en lo más recio de las tormentas; sus gestos desesperados y angustiosos aparecen ostensibles cuando lucha con los ele-

mentos. Además el hombre, los animales y la naturaleza tienen una fisonomía innata y permanente, cuya expresión, independientemente de cualquier circunstancia accidental, es dulce ó ruda, amable ó severa, atractiva ó repulsiva; y esa fisonomía es también una manera de lenguaje que el artista sabe expresar, la cual tiene un sentido para el espectador.

Ese lenguaje de la fisonomía y del gesto es universalmente comprendido. Gracias á su expresión silenciosa, el explorador entabla las primeras relaciones con los habitantes salvajes de la isla que descubrió; los hombres de pueblos diversos, que aunque civilizados no podrían entenderse sin intérprete, aciertan á comunicarse algunos de sus sentimientos y hasta algunas de sus ideas; el sordomudo, sin recurrir á su alfabeto, antes de que le hayan enseñado su uso, se entiende con sus compañeros y con su profesor; el niño en la cuna muestra su alegría en el aspecto de un semblante cariñoso, ó su terror cuando le amenazan; en fin, hasta el animal lee en la cara de su amo la promesa del castigo ó las caricias que le reserva. No lo dice todo el lenguaje del gesto: no es analítico como la palabra articulada,

aun cuando en ciertos respectos sea más expresivo que la música; pero como los psicólogos han demostrado, tiene la ventaja de ser comprendido en cualquier tiempo y lugar, sin que haya necesidad de aprenderlo.

De aquí la facilidad con que hoy son leídas y comprendidas casi todas las obras de ambas artes del dibujo, cuyo elemento esencial, cuyo órgano expresivo, no es otro que la reunión de los signos que colectivamente se nombran *lenguaje articulado*. Imposible es gustar á Homero, á Dante ó á Milton, sin haber estudiado griego, italiano ó inglés. El más ignorante de los hombres no tiene que hacer sino mirar para conocer dónde se encuentran, y lo que hacen los desventurados que conduce la almadía de *la Medusa*. ¿Asiste al teatro un sordo? pues no oye el diálogo, pero comprende más ó menos todo cuanto es pantomima ó cuadro, aun cuando no tenga instrucción alguna; mientras que un ciego que oye las palabras de los actores, pero que ignora la lengua de que se sirven, permanece extraño al drama ante él representado.

¿Por qué, pues, la escultura y la pintura, sirviéndose ambas del gesto, es más generalmente

comprendida la segunda que la primera? ¿No será porque el vocabulario del pintor es más rico, su frase más flexible, su discurso más vivo y preciso? Todo el mundo sabe que la escultura se priva y debe privarse de los recursos del color, de la perspectiva aérea y de la excesiva multiplicidad de personajes. Unas estatuas, aun cuando fueran admirables, pintadas con los colores mismos de la realidad y colocadas en amplio plano inclinado; como los actores en un escenario, serían otros tantos espantajos, porque ofrecerían todas las apariencias de la vida, menos el movimiento, es decir, menos la vida. Los cuadros vivos que se exhibían hace algunos años, disfrutaron una boga momentánea: semejante combinación falsa y bastarda, de la escultura y la pintura, era á un tiempo mismo inferior á la vida y al arte, demostrando que el arte del escultor y el del pintor tienen límites indestructibles, y también que la imitación no es el fin del arte. Mas por los límites en que su esencia la encierra, la lengua de la escultura es evidentemente más pobre, más rígida, más vaga y más abstracta que la de su hermana la pintura. Añadamos que el modelo de las formas y el poder que el relieve ejerce la imponen un respeto

de la belleza lineal al cual la pintura no está obligada en igual grado, y que contribuye también á reducir el número de signos expresivos de que la es lícito echar mano.

De estos principios ya conocidos, pero que precisaba recordar, síguese, naturalmente, que un pueblo apasionado por la belleza física buscará y sentirá principalmente las obras de la escultura y consentirá que los artistas sacrifiquen, hasta cierto punto, la expresión á la belleza; y que, por el contrario, una sociedad menos sensible á la perfección de las formas visibles, pero que gusta más la expresión de la vida moral, se inclinará preferentemente á la pintura, y consentirá de buen grado que los artistas, sin menospreciar la belleza de las formas exquisitas é ideales, sacrifiquen, hasta cierto punto, la regularidad de las figuras al movimiento y á la expresión. De esta suerte levantaron tan alto los griegos la escultura, y nunca consintieron que la expresión de los sentimientos alterase, en las obras de arte, la pureza divina de aquella hermosura visible que idolatraban. Los modernos, por el contrario, conociendo menos la belleza del cuerpo que nuestras costumbres, mantienen cuidadosamente velado, y apre-

ciándola menos, y hasta obedeciendo á una ley ignorada, conforme á las prescripciones del cristianismo, se inclinan á conformarse con la expresión, siempre y cuando que la fealdad no se muestre á sus ojos; y permaneciendo casi indiferentes á la estatuaria, la pintura los atrae y los encanta. Finalmente, no sería difícil demostrar con ejemplos señalados que cuando la escultura moderna conquistó la admiración, fué porque se acercó á la pintura, arrebatándola, á sabiendas ó no, alguno de sus más eficaces medios de expresión, libertándose más ó menos del culto de la pura belleza plástica.

## II

Merced á las dos disposiciones que acabamos de indicar, los franceses se encuentran animados del espíritu moderno, aun cuando imaginen seguir las huellas de la estatuaria antigua. Entre una belleza irreprochable, pero inmóvil y consagrada, y una belleza irregular, pero viva, entre nosotros no se duda ni un instante en preferir la segunda. En nuestras preocupaciones matrimoniales apenas incluimos, como nuestros vecinos los ingleses, ciertas consideraciones de enriquecimiento de sangre y de mejora de raza. No somos insensibles á la hermosura de los niños, principalmente cuando son nuestros; pero no echamos de ver que la belleza masculina y un hombre hermoso, en Francia, tiene la seguridad de ser ridiculizado en el caso de que le quepa la desdicha de envanecerse de su exterior, ó aunque no sea más que dando á entender que lo sabe. No hay un solo artista francés que quisiera fundar el éxito de un cuadro, ó el de una estatua, en la reproducción pura y simple de un modelo de hom-

bre, por admirable que éste fuera. Cuanto á la belleza femenina, con frecuencia *tropezó con admiradores fervorosos* y alcanzó triunfos brillantes en nuestro país. Testigos oculares nos han referido, con un entusiasmo que la vejez no habrá enfriado, que cuando Mme. Récamier se sentaba en los Campos Elíseos, la multitud la rodeaba para contemplarla. En Grecia la hubieran levantado estatuas y erigido altares; y por otra parte, en el recuerdo que dejó esa mujer célebre, su rara hermosura, que se juzgaba fría, no tiene sino una parte casi insignificante. Lo que sobre todo nos arrebató es el esplendor del genio ó el brillo de la inteligencia, ó la chispa del espíritu, ó el movimiento de la gracia, ó la llama de la pasión, ó el más dulce fuego de la simpatía: todas ellas, cosas rápidas, aladas, luminosas, pertenecientes al alma, no al cuerpo, las cuales la pintura posee la virtud de expresar, y que la pintura misma, arrégleselas como quiera, las rechaza ó no nos las procura en igual grado, ni con vivacidad suficiente.

En efecto, vivos y prestos como en Francia somos, no solamente gustamos los movimientos vivos y prestos de la inteligencia, de la voluntad

ó del corazón, sino que poseemos una inclinación marcadísima hacia las formas exteriores que traducen aquellos movimientos de manera presta, concisa é instantánea. Así lo comprendieron siempre los moralistas. Cuando Pascal, la Rochefoucauld, la Bruyère, Vauvenargues y Joubert condensan en una frase corta el pensamiento que de ella debe surgir como la bala de un arma de fuego, esa elocuencia breve y segura les es inspirada por el conocimiento del carácter de sus lectores. De nuestros más severos oradores aguardamos algunos rasgos en que estallan resumiéndose las principales ideas de sus discursos. El austero Royer-Collard tuvo rasgos que fijaron intensamente en la memoria de los contemporáneos sus más altos pensamientos de filósofo y de hombre político. La abundancia y lo inesperado de los rasgos en que abunda imprimen á la conversación francesa su carácter peculiar y hacen á veces su comprensión difícil á los ingleses y á los alemanes. Las frases ingeniosas, como se las llama, de que en nuestros días abusan los autores dramáticos, y de que los espectadores se muestran ávidos hasta el exceso, son también un testimonio del valor extremo que otorgamos á esas formas de

lenguaje á las cuales nada, si no es el acto y el gusto, sobrepuja en súbita brevedad. Ahora bien, la pintura es precisamente la reproducción del acto exterior, del gesto visible, que expresa hasta donde es dable é instantáneamente, el carácter, el acto ó la pasión del alma. Así, aun cuando por otros medios, la expresión pintoresca satisface la vivacidad del espíritu francés y responde á su deseo de ser prontamente chocado, como sucede con las máximas de los moralistas, los rasgos del discurso y las salidas de la conversación. Nosotros queremos que se diga claramente y en seguida á nuestros ojos, y lo mismo á nuestros oídos, la cosa de que se trata.

Porque así en los cuadros como en los libros queremos que se trate de algo. Nunca se logrará del público francés el que prescinda de la significación de las obras pictóricas. La línea, el color, el modelo, el efecto, la interpretación, todo cuanto se quiera, admitimos siempre y cuando que estos diversos medios de impresionar nuestros sentidos lleguen á nuestra inteligencia y la interesen. Cada año, en los salones y en las Exposiciones particulares, la multitud, así la ignorante como la culta, se dirige hacia los cuadros en

que la idea de artista' aparece clara y saliente. Ciertos críticos se indignan de ello, quejándose de esa preferencia otorgada á lo que ellos llaman «pintura literaria». Tienen mil veces razón cuando esa pintura invade el terreno de la palabra y vanamente pretende exteriorizar lo que el lenguaje escrito puede únicamente patentizar.

Pero si el asunto del cuadro es verdaderamente pintoresco, si tiene un sentido general y humano que salte á la vista, y menos todavía que eso, tan sólo un sentido local é histórico, pero conocido del mayor número y conforme á la razón, ¿qué importa la fuente á que el artista recurrió? ¿Qué importa que su cuadro diga mucho, si lo dice en el lenguaje mismo de su arte? O mejor, ¿no es más bien un mérito en el artista, como en el aficionado, el menosprecio de lo nuevo ó insignificante? Ni la música, que sólo habla á los oídos, ni las frases ó los versos, que no son sino versos y frases, acertaron jamás á satisfacer el gusto francés. El buen sentido que le acompaña y le guía reclama imperiosamente que la idea acompañe al signo, el alma al cuerpo, la vida al alma. Otro rasgo de nuestro carácter es el de preferir y escoger entre las ideas, aquellas que se expre-

san fácilmente con actos, ya en la propia vida, ya en el arte. De suerte que la pintura que nos muestra bajo la forma de la acción visible todos los estados del alma invisible, susceptibles de ser traducidos en movimientos, gestos y aptitudes, nos agrada porque nos habla uno de los lenguajes á que con mayor fuerza nos inclinamos.

¿Mas de qué pedimos que nos hable? ¿Del individuo ó del género, de la realidad pura ó del ideal? De las dos cosas juntamente. Y precisamente porque la pintura es más ideal que la realidad y más viva que la escultura, nosotros buscamos en las obras de los pintores aquello que ni la naturaleza ni la plástica nos ofrecen á nuestro grado. Más prestos á la acción que los alemanes, más idealistas que los ingleses, nuestro destino parece ser buscar el punto preciso en que la idea y el hecho coinciden. Complacémonos, es verdad, en todos los espectáculos de la vida grande ó pequeña, opulenta ó miserable, heroica ó viciosa y depravada: de aquí los horizontes nuevos que han alcanzado nuestro arte y nuestra literatura modernos; pero el realismo brutal, en su desnudez cínica y en su crudeza violenta ha podido advertir por experiencias recientes que

tiene muy pocas probabilidades de arraigar profundamente en nuestro suelo. Ni en filosofía, ni en literatura ni, gracias á Dios, en política, es francés; el genio francés no es realista. De la propia suerte, los artistas franceses que se llaman realistas engañanse en punto á su propio temperamento, si ya no es que adrede lo falsean. A pesar de sí mismos dejan á la razón y al sentimiento del ideal el cuidado de desaguzar el dardo penetrante de su espíritu galo. Menester es convencerse de ello; quienquiera que hable elocuente ó espiritualmente de los franceses, es popular en Francia; mas quienquiera que nos hable con calor y convicción del hombre en general y de la humanidad, es más popular todavía. Con razón ó sin ella, nos creemos llamados á ser oídos de todo el mundo. Acaso sea esa una ilusión hija del orgullo; pero de todos modos, si nuestro amor propio con ello se satisface, es lo cierto que nuestra sangre, nuestra vida y nuestro oro muchas veces se prodigarón, sacando los demás pueblos mejor partido que nosotros. Esta tendencia natural á dirigirnos al mundo entero mediante la literatura y las artes, como también por las armas, caracteriza intensamente nuestras

producciones estéticas: nuestra pintura es francesa, seguramente, pero con igual firmeza puede afirmarse que es más general y más humana que ninguna otra de Europa, de la propia suerte que nuestra revolución filosófica, la revolución cartesiana, fué también más general que la revolución baconiana; de igual modo también que nuestra gran revolución política consagró no tan sólo los derechos de los franceses, sino sobre todo, y más principalmente, *los derechos del hombre*.

Esas dos tendencias, comunes á todos los pueblos, pero más evidentes é intensas entre nosotros, consistentes una en llevar constantemente la idea á las condiciones propias de la vida y de la acción, y otra á elevar constantemente la vida individual y la acción particular al nivel de la idea general y de la forma ideal, esas dos ideas no se excluyen porque no son contradictorias. Sólo son los movimientos naturales y legítimos de la razón misma oscilando entre dos puntos opuestos, hacia los cuales la es lícito dirigirse alternativamente, sin extraviarse ni contradecirse, siempre y cuando que respete esos dos límites extremos. Buena prueba de ello es que esas

dos inclinaciones coexisten, y que tan luego como una ú otra parece sacrificada, hay dos voces que se elevan y reclaman. Ved, si no, lo que aconteció cuando nuestros Gobiernos seme- jaron ya ocuparse excesivamente del resto del mundo, y no lo bastante de Francia, ya descui- dar, lo que se nombra en términos nobles y ge- nerales, la causa de la humanidad. Análogamen- te, si por casualidad se tratara ya de abandonar los géneros de pintura en que predomina el ele- mento individual, ya de condenar el género en que predomina el elemento general, es decir, la pintura histórica, la crítica, y los artistas protes- tarían en ambos casos, y la opinión protestaría igualmente.

En efecto, es muy digno de notarse que, al lado del extraordinario desarrollo de la pintura de género, la pintura de historia se mantenga en Francia sólidamente, y ocupe el pincel de nues- tros más ilustres artistas, á pesar de los que constantemente la desacreditan, y á pesar de los errores de multitud de amigos imprudentes y de torpes partidarios. Ni la fuerza de la rutina ni la fuerza de la tradición bastarán á explicar la evi- dente vitalidad de esa rama del arte pictórico.

Menester es buscar razones distintas, las cuales son esencialmente psicológicas; y salvo error ú omisión, van á consignarse aquí sólo las más importantes.

Es muy vaga la expresión «pintura histórica»; y con el fin de alejar todo asomo de duda, convendría principiar determinando su significación. Todos los hechos cuyo recuerdo se ha conservado no son igualmente históricos. Nómbranse así los sucesos y los hombres que alcanzaron á ser dignos de memoria, y en los cuales la humanidad reconoce al primer golpe de vista alguna manifestación tangible de su vida permanente, ó lo que es lo mismo, del alma en general. Es por consiguiente pintura histórica la que expresa actos ó sentimientos cuya naturaleza interesa al alma en todas las épocas y en todos los pueblos. Y siendo así, desde luego que un pueblo cuyo genio experimenta avidez por las verdades generales, y en el cual el instinto humano es tan intenso y en ocasiones más enérgico en sus arranques que el instinto nacional, permanece fiel á la pintura histórica.

Consentirá tanto menos dejarla, cuanto que la pintura histórica, gracias á la expresiva eficacia

de la pintura en general, procura á la verdad universal una forma relativamente particular y comunica al pasado muerto vida actual, presente, visible y fácilmente comprensible. Dejará el francés á otros pueblos más idealistas que él las concepciones nebulosas y enigmáticas en fuerza de ser profundas, sabrá, finalmente, por la propia virtud de su espíritu comprensivo y conciliador, armonizar su gusto hacia los cuadros históricos con las representaciones de la vida diaria, cuando éstas dejen ver, bajo el traje de tal lugar ó tal época, esa alma humana á la cual estima y busca en todas partes.

Consideremos ahora al más ilustre de nuestros pintores, y veamos si su gloria no reconoce por causa una armonía profunda entre su genio, de una parte, y el genio moderno, sobre todo el genio francés, de otra.

### III

Que Nicolás Poussin reúna todas las condiciones de un pintor moderno francés y original, otros lo mostraron ya, y nuestro designio no es aducir nuevos argumentos para probarlo. Tratamos solamente de señalar en las obras del más inspirado de nuestros artistas nacionales, las modificaciones que el espíritu moderno y el genio francés, íntimamente unidos, hicieron experimentar al sentimiento estético.

Conocía Poussin el arte griego y lo había estudiado tanto y acaso más que ningún hombre de su época. Y sin embargo Poussin no es griego, en el sentido de que en ninguno de sus cuadros la belleza física parece haber sido puesta por inclinación á ella, ni atrae tampoco la atención debida á la idea que aquella belleza representa. Entre las mujeres hermosas, desnudas ó vestidas, que pintó, buscad una sola que tenga conciencia de su belleza ó que parezca decir: «¡Aquí estoy yo: admiradme!» En ninguna de sus obras la encontraréis. Cediendo

al encanto de su modelo, deslumbrado por el brillo de su ideal, hasta el propio Rafael se dejó llevar algunas veces á la reproducción de una cara juvenil sin poner en ella otra cosa que la belleza serena y exquisita. En la obra de algunos pintores de nuestros días, se ven mujeres desnudas que no son sino retratos más ó menos idealizados, pero suficientemente hermosos, á los cuales el artista bautizó con un nombre mitológico. Nada semejante se descubre en Poussin. Para él la belleza física es un medio, nunca un fin. Y no es que la menosprecie, ni tampoco que la adore; se limita á emplearla simplemente.

¿Y cómo la emplea? Pintándola para expresar el alma. Nada más cierto. Pero repetir la verdad más evidente sin intentar renovarla profundizándola, es manosearla, arrancarla su sello genuino y reducirla insensiblemente al valor insignificante de un lugar común. Aplicadas estas palabras á los cuadros de Poussin, expresión del alma, tienen un sentido particular. Tratemos de mostrar cuál sea.

Los griegos conocieron seguramente los resortes generales del alma humana, y los pusieron en sus estatuas y en sus cuadros mucho antes de lo

que generalmente se cree. Sin embargo, no la conocieron ni expresaron tanto como los artistas modernos, colocando á Poussin en primer término, porque se encontraban imposibilitados de hacerlo. Contaban veinte siglos de experiencia menos que nosotros, y carecían además de la ciencia de la humanidad entera, que á nosotros nos procuran nuestras relaciones con las diversas regiones del universo. Para el espíritu moderno nacen de aquí más amplios horizontes sobre el alma humana, mediante los cuales advierte, no sólo los aspectos inmutables y las semejanzas permanentes, sino también los aspectos mudables y las diferencias producidas por los distintos tiempos y lugares. El genio vasto de Poussin aprovechó á maravilla esas ventajas. Poussin representó el alma humana bajo los aspectos múltiples de su existencia semítica, griega, romana y cristiana, y supo variar cada uno de esos aspectos, según las épocas de la historia. No es lícito censurarle por haber abandonado la Edad Media (1), que en el siglo XVII, y ni siquiera en el XVIII, había pene-

---

(1) Algo se inspiró en esta edad cuando pintó Renaud y Armida.

trado en las corrientes del arte francés. Y si pidió contadas inspiraciones á los hombres y á las cosas de su tiempo, llenó en cambio sus creaciones con casi todas las emociones que afectan nuestro gusto nacional en las obras pictóricas.

Nada iguala á la prodigiosa fecundidad de Poussin, como no sea la fertilidad incomparable de su vida moral, que distribuyó hasta en sus cuadros de importancia menor, y que en todas sus obras resplandece. Esas dos facultades de engendrar y animar reconocen el mismo origen: la observación continua y penetrante de la naturaleza humana. Poussin no usurpó su reputación de filósofo; conquistóla legítimamente, por natural inclinación de su genio y sin pretenderlo. Es filósofo por más de un concepto, como veremos; pero lo es ante todo por la extensión y el vigor de su sentido psicológico. Sí; psicólogo, repetimos la palabra, aun á riesgo de escandalizar á aquellos que estiman que las preeminentes facultades del hombre no son sino instintos, y que el artista pinta como el pájaro canta, sin que nunca piense ni reflexione. Cierto que Poussin no es psicólogo á la manera de Descartes y Jouffroy. Si hubiera intentado escribir el *Tratado de las pasiones* ó el

opúsculo sobre las *Facultades del alma humana*, es casi probable que no lo hubiera logrado; Poussin es psicólogo en el grado que un pintor debía serlo para servir los intereses de la pintura sin empujarlos al peligro. Lo es en el grado más relevante, dentro de los límites de su arte, y aquí, salvo error, expone de qué manera lo es.

Dada una situación, Poussin sabe á ciencia cierta: primero, qué sentimientos diversos la situación puede suscitar en los personajes que en ella toman parte; segundo, qué modificaciones ha de experimentar ese sentimiento según la edad, el sexo y el carácter de cada uno de los personajes; tercero, los sentimientos que han de experimentar y manifestar también, según su edad, sexo y carácter, los personajes que no figuran sino como espectadores en la escena representada. De este conocimiento de los verdaderos elementos del asunto, resulta el cuadro lleno de vida y de vida robusta, variada é intensa, de tal suerte que quienquiera que la obra contempla con atención, siendo capaz de lectura, compréndela casi siempre con facilidad, y recibe una impresión estética poderosa, profunda y duradera.

En efecto, Poussin quería siempre decir algo,

sabía muy bien lo que quería decir, y las palabras del habla pintoresca, cuyo vocabulario poseía á fondo, acudían fácilmente á su espíritu; si alguna vez tuvo que tantear durante algún tiempo para dar con el término adecuado, es raro el que dejase de hallarlo; su lector ignora las rayas que enmiendan el borrador. A los que nos respondan que acontece lo propio con todos los buenos pintores, pediremos que nos muestren uno sólo que haya poseído en igual grado que Poussin el poder de la expresión mediante la fisonomía, la actitud y el gesto (1); uno solo que haya traducido con las acciones corporales tantos de esos movimientos múltiples y de matices variadísimos que pertenecen de hecho al alma invisible. También aquí aparece el psicólogo, pero no el psicólogo inconsciente, sino el que ha notado las relaciones secretas que ligan al espíritu con los órganos, y que ha calculado la energía y el alcance del instrumento que pone en juego. En un fragmento de Poussin sobre la pintura, que debemos á Bellori, se lee á propósito de la acción el siguiente curio-

---

(1) Más adelante confesaremos con toda sinceridad que Poussin abusó á veces del gesto y forzó la expresión de las fisonomías.

so pasaje: «Hay dos maneras de apoderarse de las almas de los oyentes: la acción y la dicción. La primera es por sí misma tan poderosa y eficaz, que Demóstenes la consideró como el primero de los artificios oratorios; Cicerón la llama *la palabra del cuerpo*; Quintiliano la atribuye una fuerza tan grande y un vigor tan prepotente, que sin ella estima como inútiles los pensamientos, las pruebas y la moción de afectos en la oratoria. También sin ella en la pintura son inútiles el dibujo y el color» (1). Poussin añade en el mismo fragmento: «La pintura no es más que la imitación de las *acciones* humanas, naturalmente susceptibles de imitación» (2). Finalmente, en otra serie de imitaciones del propio maestro se lee esta definición de la forma de las cosas en pintura: «La forma de cada cosa se distingue por la operación propia que realiza. Unas originan la risa, otras el terror; *esas acciones son sus formas.*» Estas breves observaciones de Poussin estarían muy en su lugar en un tratado de psicología, en el capítulo titulado:

---

(1) Citado por Bouchittá en su libro: *Le Poussin, su vida y su obra*.—París, 1858, pág. 383.

(2) *Ib.*, pág. 383.

*De los signos y del lenguaje en sus relaciones con el pensamiento.*

Dejamos, pues, sentado en rasgos breves, pero incisivos, los tres principios siguientes: que hay un lenguaje gesticulado, una palabra del cuerpo apta á expresar toda una serie de estados del alma; que este lenguaje poderoso tiene, sin embargo, sus límites; y que, de todas suertes, esa palabra no es más que una forma, que por sí misma nada vale, pero que tiene la significación de un signo. Sócrates enseñaba estos principios ó de ellos daba una noción clara á los artistas de su época, que sólo confusamente los entrevían y, por consiguiente, no hacían de ellos la suprema regla de su genio. Poussin los halló, y por sí mismo los dejó sentados. Por sí mismo piensa, y lo propio hace al pintar, sin sujetarse á tal ó cual maestro. Es, á no dudarlo, el Descartes de la pintura, y los que le llaman el pintor filósofo, tienen aún más razón de la que suponen.

Las líneas que acabamos de transcribir, no tan sólo evidencian al filósofo, sino que nos muestran además un filósofo espiritualista en el grado más supremo. El pintor materialista cree que más allá de lo que ven sus ojos nada hay, y que al imitar

lo que ve ha imitado cuanto existe. Consecuente con tal principio imita con todas las fuerzas que Dios le dió, convencido de que cuanto más lo haga mayor suma de «ser» y de vida trasladará á su obra. Poussin no se engaña nunca; sabe muy bien, háyalo aprendido dondequiera, que su arte no imita sino las acciones visibles de un principio oculto é intangible para nuestros sentidos; sabe que estas acciones no son sino las formas de las operaciones que el hombre ejecuta. La acción exterior es imitable; pero el alma no lo es. Se imita una cosa reproduciendo su semejanza. Pero entre una acción del alma (hablo de una acción exterior), y el alma misma no hay ninguna semejanza: el cuerpo no se parece al espíritu. Por eso la filosofía espititualista rechaza la doctrina de la imitación y no admite más que la de la expresión. Lo propio hizo Poussin, para quien la pintura es *la idea de las cosas incorpóreas*; frase en extremo confusa, lo reconocemos, pero cuyo alcance no es dudoso en modo alguno.

Se ve, pues, que la relación del pensamiento y del sentimiento con la acción que la traduce sentóla Poussin admirablemente. Precisa examinar ahora la energía con que en sus obras la idea sus-

cita la acción pintoresca, que es juntamente efecto de y signo de aquélla, procurando satisfacción al gusto nacional, que nos hace gustar la idea en acción más que abstractamente; la idea en movimiento más que la inmóvil teoría, y que nos impulsa también siempre á buscar la pasión tras el movimiento externo y el pensamiento tras del acto.

Consideremos, en primer lugar, el célebre cuadro que representa á los israelitas en el momento en que recogen el maná del desierto. Había dos maneras de tratar el asunto: como simple historiador, ó como historiador psicólogo. En el primer caso, Poussin se hubiera contentado con pintar á la multitud de los israelitas recogiendo el alimento caído del cielo con el rocío de la mañana. ¿Pero dónde habría estado lo patético del cuadro? De ello cuida Poussin preferentemente, por lo cual como pintor de sentimiento tratará el contexto bíblico. Oidle explicar los motivos que le guiaron: «He encontrado, escribe á su amigo »Stella, un boceto para el cuadro de M. Chante- »lon, y ciertas actitudes naturales que reflejan en »el pueblo judío la miseria y el hambre á que es- »taba reducido, y también la alegría y el conten-

»to que le ganan, la admiración que le sobrecoge,  
»el respeto y la reverencia que siente hacia su le-  
»gislador, mediante un grupo de mujeres, niños y  
»viejos de temperamentos diferentes. Creo que to-  
»do ello no parecerá mal á los que sepan desen-  
»trañar mi intento.»

Y Poussin pintó admirablemente lo que quiso, principalmente las expresiones diversas que podían mostrar la miseria y el hambre. Todo el mundo ha visto aquellos dos desdichados que, en el centro del cuadro, se desgarran para arrancarse el alimento, que sin embargo sobreabunda en su derredor; aquellos dos ancianos muertos de cansancio y próximos á morir de inanición; á aquella joven que, abandonando á su hijo, da el pecho á su madre moribunda; á aquel hombre, en fin, puesto en la izquierda del lienzo, que, sorprendido ante semejante espectáculo, se detiene, admira y olvida hasta saciar el hambre que le devora.

El patético es mayor acaso, y sobrecoge más todavía en *La peste de los filisteos*. Prescindiendo de ciertos detalles terribles que tienen el defecto de repugnar y que hubieran tentado cualquier grosero realismo, y ciñéndose sólo á lo que ha de

impresionar al alma, Poussin se propuso excitar la piedad más bien que el terror y sacudir menos los nervios que el corazón. En esta página, de una elocuencia arrebatadora, domina la compasión. Entre los personajes á quienes el azote respetó, unos entierran los muertos y otros contemplan, llorando, á los infortunados que agonizan. Pero entre todos aquellos grupos hay uno que atrae vivamente la atención y que se recuerda siempre, aun cuando sólo una vez se haya visto. En primer término se ve tendido el cadáver de una mujer y cerca de ella uno de sus hijos, muerto también. A su derecha otro pequeñuelo se arrastra é intenta coger el seno helado de su madre. Un hombre aparece, el cual, tapándose las narices con una mano, se sirve de la otra para apartar con infinita dulzura de aquel pecho envenenado la cabeza del pobre niño, que levanta la vista con mirar ingenuo y lleno de sorpresa. Poussin conocia también el alma de los niños y los gestos peculiares que la muestran.

Conocia igualmente con profundidad probada, el alma de las doncellas, y cuanto en ellas se agita cuando una de sus compañeras se casa antes que las demás. El cuadro de *Eliezer y Re-*

*beca*, verdadera obra maestra llena de encanto, es buena prueba de ello. Era imposible escribir por manera más delicada, con claridad mejor y en términos más pintorescos, un capítulo de psicología femenina. Dejemos aquí la palabra á M. Carlos Blanc, quien ha escrito acerca de esa composición un comentario exactísimo y excelente: Cada una de aquellas jóvenes tiene un temperamento peculiar, continente y pasión individuales... Desgraciadamente, Rebeca no es la más linda, pero sí la más ingenua. Está con las manos puestas en su vestido; es sonrosado el color de sus mejillas, y dirige una mirada llena de timidez y encanto á los presentes que Eliezer la ofrece. El honor de ser preferida entre sus compañeras, á un tiempo mismo la ocasiona perturbación y encanto; en derredor suyo bullen cuantos sentimientos puede denunciar un semblante femenino... La mujer envidiosa se apoya con los codos en el brocal del pozo, y está pensativa, inmóvil, ocupada sólo en considerar los presentes que no han de ser para ella, con lo cual su cara palidece. Lo joven curiosa, tan preocupada está con la dicha de su rival, que sigue echando el agua en una vasija, sin advertir que

está ya llena y que el cacharro desborda. La más avisada de todas continúa sacando agua. Más allá se abrazan dos hermanas locas... A la izquierda hay una joven con una urna en la cabeza, que se agacha para levantar otra, mientras una virgen desdeñosa, sosteniendo con ambas manos una urna llena, se aleja como para mostrar su soberana indiferencia (1). De tal suerte un espíritu filosófico fecunda y renueva los asuntos más conocidos. Si se quiere, además, comparar los diferentes resultados á que conducen, de una parte el estudio y la expresión de los sentimientos, y de otra la preocupación del traje y del color local, bastará comparar la Rebeca de Poussin con la que ha pintado, con talento y no exenta de gracia, nuestro hábil Horacio Vernet.

Pasar del *Maná* y *La Peste* á Rebeca rodeada de sus compañeras, es dejar las impresiones fuertes y dolorosas por los sentimientos medios y dulces. Bajemos otro peldaño en la escala de las pasiones humanas, y encontraremos en la obra de Poussin la vida regocijada y fácil. Su genio,

---

(1) *Historia de los pintores*, NICOLÁS POUSSIN, páginas 11 y 12.

que á veces se plugo representando la imagen del dolor, de la desesperación y de los últimos instantes de la vida, y al cual inspiró una musa austera *El testamento de Eudamida* y *La muerte de Germánico*, y de ciertas alegorías impregnadas de melancolía; tenía flexibilidad bastante para el gozo. Cuando á él abandonaba sus pinceles, eran sonrientes y regocijadas sus creaciones. Así son sus cuadros mitológicos y sus *Bacanales*. Circula por ellos cierto ambiente griego, que no discutiremos, pero el espíritu que informa aquellas obras es más francés que mitológico. Fácil es persuadirse de que el pintor no cree en las divinidades que pone en escena: cierta gracia burlesca, moderada por la cordura que el buen gusto suministra, testifica que más bien se reiría con los misterios antiguos que á su espíritu se imponían. Poussin tiene á su disposición una bandada de niños juguetones y despiertos, que coloca, cual sonrisas palpitantes, en derredor de Baco y de Marte. Preservémonos de la exageración; no lleguemos hasta escribir «que en las fiestas de Baco, Nicolás Poussin representó el deleite mismo revis-»  
»te carácter religioso, que el placer es un deber  
»y que parece, en verdad, que no haberlo en-

«tendido así sería impío» (1). Poussin desconocía el sentido profundo de los mitos paganos. Para él los Bacanales apenas son sino motivos para expresar mesuradamente, á la vez que con espiritual facilidad dichosa, los juegos, movimientos y deportes de la vida sensual que vivían las divinidades griegas. Añadamos que en estas obras Poussin nos muestra una parte interesantísima de su fecunda imaginación. A juzgar por los recursos que despliega en esas composiciones libérrimas, bien á las claras nos dice que hubiera sido, de quererlo, ó si á ello su época le hubiera empujado, un encantador pintor de genio. De igual suerte Corneille y Racine escribieron *El Embustero* y *Los Pleitistas*.

Poussin, pues, conoce y exterioriza intensamente el alma humana; conoce también y formula el alma de las cosas. ¡El alma de las cosas! Otra de las frases vagas que se emplean á cada momento, cuya significación no sería inútil ni imposible determinar hasta cierto punto. El alma

---

(1) Estas líneas son de Mr. Carlos Blanc, y figuran en el cuaderno de su *Historia de los pintores*, consagrado á Poussin, pág. 13. Es uno de los raros pasajes en que no estamos conformes con tan erudito crítico.

de las cosas es unas veces la fuerza misteriosa que obra, vegeta ó muere en los diversos reinos de la naturaleza; otras, la vida aparente que el sol comunica ó no procura á la creación, conforme descubre ú oculta su luz; otras, los sentimientos imaginarios que por analogía atribuímos á los seres inanimados, cuando afectan caracteres análogos á los de nuestra persona física. Esos movimientos, esos esfuerzos de luz, esas variadas formas, son, como la fisonomía, la actitud, como el lenguaje articulado de la naturaleza. Servirse diestramente de ese lenguaje é impregnarlo de toda la significación que puede confesar y expresar, tal es el arte magno del paisajista, que Poussin dominó de modo altísimo. Más atento á las bellezas de la naturaleza que los prosistas y poetas de su siglo, hizo dar, si no todos los frutos, al menos los más sazonados á un género que la escultura no admite en absoluto, esencialmente moderno, y de tal suerte francés, que en nuestra época ninguno hay más fecundo, ni más variado, ni con evidencia mayor solicitado.

Ese amor á la naturaleza, ese gusto creciente al paisaje, que ha penetrado en los dominios de la literatura, y principalmente en la novela, ates-

tigua una extensión singular y muy digna de consignarse en el sentimiento estético de los modernos. La psicología debe consignar ese desarrollo, pero debe decir, al propio tiempo, que si el género de pintura llamado paisaje es digno del éxito que ha alcanzado, es porque en él se encuentra expresada la hermosura que reviste la vida secreta de las cosas de la naturaleza. He de añadir que Poussin, distinguiendo con profundidad extraordinaria, por un lado los estados y movimientos de la naturaleza y las formas aptas á expresarlos, y por otro las afinidades que ligan é interesan al alma humana con los aspectos de las criaturas inanimadas, ha introducido en el paisaje una manera de patético que propiamente le pertenece, cuyo poderío, unas veces vehemente y sosegado otras, pero siempre irresistible, no será aminorado con la acción del tiempo. Sin que vayamos á analizar ahora unas obras con tanta frecuencia comentadas por admiradores elocuentes, recordemos la impresión que producen algunos cuadros del maestro. Los campos y los árboles no decían nada al filósofo Sócrates. Pero, en cambio, para el filósofo Poussin tenían mil confidencias; Poussin nos las comunicó como pintor y

como poeta. Había contemplado aquellos parajes soberbios de la campiña romana, iluminados por la serenidad de la luz y la limpidez de las aguas. Pintónos en su Diógenes aquella tranquilidad majestuosa é imponente, y en presencia de análogo espectáculo de paz sentimos que nuestro espíritu se eleva y que nuestra alma se recoge. Sin duda, también en ocasiones, el espectáculo de las tormentas universales y la lucha de los elementos, le entristeció hasta dejar su corazón opreso. Cuantas tristezas puede inspirar al hombre la naturaleza desolada, concentró Poussin en su cuadro del *Diluvio*, con el cual quiso mostrarnos la imagen más horrenda del invierno. Poussin es el pintor más grande de la agonía del universo. Ante ese cuadro, el estremecimiento nos gana como si oyéramos el *Dies irae* ó el *Requiem* de Mozart. Verdad es que al hombre anonada y aniquila la ruina de la naturaleza. Poussin sabía que si la naturaleza nos es simpática, el hombre, nuestro semejante, nos es todavía más simpático. Así pensaba Pascal al escribir las siguientes palabras: «Aun cuando el universo le aplastara, el hombre sería todavía más noble que lo que le mata, porque sabe que muere, y la superioridad

que tiene el universo sobre él; el universo nada sabe» (1).

Era inevitable que un meditativo como Poussin imprimiera á sus obras ese carácter de generalidad de que los filósofos gustan y que el genio francés está muy lejos de abandonar. Mas por muy encaramado que Poussin se muestre en la región de las ideas, nunca le abandona el sentido de la vida y el de la acción; al pasar por sus manos la abstracción se anima y bulle; envuelve un cuerpo que tiene venas y sangre; es más, toma alma, y esa alma, á nuestros ojos, aparece conmovida conmoviéndonos al propio tiempo. Poussin acertó á llegar al patético hasta en la alegoría.

Llámase en filosofía idea general, ya á la pura concepción del espíritu resultado de la concepción abstracta de una cualidad inherente, á todo un género de objetos, ya á un juicio que formula una verdad de mayor ó menor extensión. Como la idea general tiene por carácter esencial el encontrarse separada de toda existencia individual, no admite otra manera de expresión que

---

(1) Pascal: *Pensamientos*, edición de Ernesto Havet, pág. 22.

las palabras ó la pintura; para ella no hay cuerpo ni vida capaz de representarla. Lo propio ocurre con la verdad general, juicio general en que dos términos abstractos están enlazados por una cópula ó término más abstracto todavía, que casi siempre es el verbo ser. Sólo el discurso es apto para traducir esas concepciones y esas verdades, é insensata fuera la tarea de la pintura que se propusiese expresar este axioma con imágenes pintorescas: Todo efecto obedece á una causa. Hay ahí un límite ante el cual deben las artes plásticas detenerse. Un medio las queda, sin embargo, para expresar á nuestra vista la idea general, y es personificarla por donde nacen las figuras alegóricas. Pero en esas personificaciones se tropieza con un escollo: la insignificancia, ó por lo menos, la falta de vida y de interés. ¿Qué hacen en este caso los verdaderos maestros? Los maestros se esfuerzan, en primer lugar, en imprimir en un semblante alegórico la expresión justa; pero llenos de desconfianza, rodeándola de atributos simbólicos, escriben en algún sitio alrededor del semblante una línea, una sentencia que al punto muestra la palabra enigmática: Este precepto debiera seguirse siempre ó, por lo menos,

cuántas veces la figura no lleve en sí misma ó en sus atributos la expresión cabal de su carácter. Así Rafael no se contentó con pintar la teología bajo los atributos de una virgen joven, noble, dulce y hermosa; más de un espectador habría, si tal hubiera hecho, que no adivinase la idea austera que la encantadora forma encierra. Apresúrase, pues, el pintor á escribir en tablillas, que dos ángeles con alas de fuego ostentan, estas palabras cuyo sentido es tan grande: *Divinarum rerum notitia*. La filosofía, que naturalmente acompaña á la escuela de Atenas, aparece bajo la forma de una mujer robusta y fuerte, sentada y rodeada de nubes; dos niños magníficos están á su lado y llevan unos carteles en que se lee: *Causarum cognitio*. La maravilla de estas pinturas alegóricas es la poesía que domina en la cumbre del Parnaso. Tratóla Rafael con complacencia de amigo agradecido, podría decirse con amor filial, cual si estuviera orgulloso de su madre. Consagróla todas las riquezas de su lápiz y los esplendores todos de su paleta: juventud floreciente, frente gloriosa, mirar inspirado y lleno de la llama del genio; blanco ropaje, manto azulado, trono marmóreo, grandes alas abiertas y prestas á volar

á las regiones del ideal, todo eso puso Rafael en su obra. Y sin embargo de ello (sin omitir la lira y el libro) y no creyó decir aún bastante, pues con ese miedo saludable á la obscuridad, que inquieta siempre á las inteligencias augustas, escribió, en tablillas que llevan dos ángeles arrodillados, esta divisa: *Numine affatur*. ¿Y qué más aún? Hasta el mismo Rafael, pintando la idea general, no pudo ni quiso prescindir de la expresión, de la palabra ni del discurso.

Poussin quiso prescindir de ella y lo consiguió. ¿Cómo y mediante qué prodigio de su arte ó de su genio? Obedeciendo al instinto francés, que lleva impacientemente la idea hasta el acto adecuado; poniendo la idea en movimiento; substituyendo á la inmovilidad de una estatua pintada, una escena viva, en la que se agitan en grupo personajes animados de sentimientos varios, pero correlativos. He aquí una ley histórica, una verdad abstracta, cual ninguna otra: «Con el transcurso del tiempo la verdad triunfa infaliblemente de la envidia y la discordia»; Poussin se apodera de ella y comienza por pensarla de nuevo como un pintor puede pensarla. Truécase el asunto en su espíritu en idea, en idea concreta y pintoresca, que

traduce, ya en imágenes, el título que el cuadro lleva, ó sea: «El tiempo libra á la verdad de los ataques de la envidia y de la discordia.» En este enunciado, los cuatro términos abstractos de la ley histórica están reemplazados con cuatro personajes capaces de pasión, vida, movimiento y acción. Ved ahora el cuadro que está en el Louvre: La Verdad, mujer joven, hermosísima, desnuda, con esa desnudez pura que embelesa las miradas sin trastornar los sentidos, es conducida al cielo, hacia el cual convierte su semblante noble lleno de consuelo, y sus brazos, como indicio de esperanza. ¿No es conmovedora esta figura hasta al patético más intenso? El Tiempo, que la lleva, tiene todo el vigor de un anciano siempre reverdecido é inmortal. Al pie del cuadro, la Envidia, con su cabellera de serpientes, y la Discordia, con su puñal y su antorcha llenas de cólera, amenazan con la acción y la mirada la presa que la arrebatan. En lo alto, á la derecha, un geniecillo lanzado en el espacio lleva la guadaña y la serpiente mordiéndose la cola, emblemas y atributos ordinarios del Tiempo. La unión de la idea y el signo que la representa, de la abstracción y de la realidad, del ideal y de la vida, ¿no ha alcanzado

en esta obra maestra su grado máximo de claridad, elocuencia y perfección mediante los exclusivos recursos del arte pictórico?

Pero hay otra obra maestra en que la musa francesa y filosófica de Poussin proclamó la verdad universal en términos más patéticos y más sublimes todavía. En *Los pastores de Arcadia* habla aquélla un lenguaje inteligible en todos los siglos y en todos los países, con un acento capaz de conmover hasta á las almas más firmes y á los corazones más endurecidos. Sobre la piedra de un sepulcro, que ocupa el fondo del cuadro, véñse grabadas estas palabras: *Et in Arcadia ego*. ¿Cuál es el sentido que encierran? ¿Dicen que he vivido ó yo he amado? Declaran, á no dudarlo, ambas cosas. Al hombre ya maduro, con una rodilla en tierra, que silabea la frase fúnebre el muerto que está dentro, le recuerda la brevedad de la vida; á la encantadora joven pensativa y á su amigo que la contempla, anuncia la rapidez de los días dichosos; al pastor que apoya los codos sobre la piedra, coronado de follaje, y hermoso como el Antinus, á quien se asemeja, la advertencia grabada en la tumba inspírale toda la tristeza que puede experimentar la juventud impre-

visora; sin que aparezca escueto el paisaje, es grave y melancólico. Se ha comparado este cuadro con un bajo relieve antiguo. Tal comparación fuera justa si existiera un solo bajo relieve antiguo, en que la belleza más encantadora fuera sólo la expresión exacta del espiritualismo más puro y austero, y en que una idea general fuese tan clara para nosotros como tendría que haberlo sido para los griegos (1).

De esa facultad que Poussin gozaba, consistente en elevar los asuntos á su encumbramiento mayor, y en comunicar á la idea su más amplia significación humana, Poussin tenía plena conciencia, y gustaba de ejecutarla, cual si de su empleo frecuente hubiera sacado el sentimiento de su fuerza. De ello podríamos alegar otras pruebas. Contentémonos con citar además aquel incomparable *Baile de la vida humana*, en el cual, bajo los transparentes velos de la alegoría, déjense sentir unidos en un poderoso espíritu la firmeza

---

(1) Acaso se me objetará que Poussin se sirvió en este cuadro de la palabra, del lenguaje articulado. Cierto; pero responderé, y se me concederá, que las palabras *et in Arcadia ego*, no son un comentario de pintor, sino que constituyen una parte de la acción misma de la obra.

estoica, el desengaño cristiano, y no sé qué dejo de melancólica ironía, que, como emblema de nuestra existencia, eligió pompas de jabón que un niño hace y que el viento se lleva. *El baile de la vida humana* es legítimo hijo de aquella misma mano viril que escribía á Mr. Chantelou el 22 de Junio de 1648: «Desearía, á ser posible, que »esos siete sacramentos fuesen convertidos en »otras tantas historias distintas en que estuvie- »ran vivamente representados los chascos más »sorprendentes que la fortuna haya dado nunca »á los hombres, particularmente á aquellos que »se burlaron de sus asechanzas. Esos ejemplos, »que no serían tomados al acaso, recordarían al »hombre la virtud y la prudencia que es menes- »ter alcanzar, á fin de permanecer firme é inmó- »vil contra las asechanzas de aquella ciega loca.» Lo cual muestra que al sentido propio y consagrado de los pintores católicos, el pintor de *Los Siete Sacramentos* hubiera querido, él mismo nos lo dice, juntar el sentimiento puramente humano y filosófico, tan grande en la tendencia de su razón á generalizar en todo momento, sin que por ello descuidara nunca el acento ni la vida.

Motivo hay para concluir de lo dicho, que se-

gún Poussin y conforme también á nuestro gusto moderno, el objeto de la pintura es expresar la belleza psicológica por medio de formas visibles. Atestigua el conjunto de las obras de nuestro pintor, que, lejos de sacrificar la expresión á la belleza lineal, Poussin, como cristiano ó filósofo, sacrificó la belleza lineal á la expresión, lo cual nunca hubiera osado el arte griego. En este punto mostróse nuevo, original, legítimamente libre é independiente de aquella antigüedad que tan familiar le era, la cual es lícito admirar sin que nos esclavice. ¿Puede,—presupuesto que dejamos intacto,—decirse que haya por sistema cuidado poco de la belleza física como elemento estético puramente griego inútil en la actualidad? Puede decirse que cuando falta la belleza física en alguna de sus figuras, tal ausencia sea siempre oportuna ó que el sacrificio vaya siempre justificado por las necesidades de la expresión. Examinemos ambas cuestiones.

Lejos de tener á la belleza física en mediana estima, Poussin atribuye como fin á la pintura: la delectación (1), llamándola también contempla-

---

(1) Carta á M. Chambray. Véase la *Colección de cartas de Poussin*, edición de 1824, págs. 346 á 348.

ción de la belleza y reina del arte. Pero aun admitiendo que esas opiniones teóricas no tengan sino un sentido muy vago, ó suponiendo que no hubiéramos llegado á conocerlas, las obras de Poussin testimoniarían suficientemente el valor que á la belleza corporal otorgaba. En *El milagro de San Francisco de Asís*, Jesucristo es hermoso, y Poussin ha querido que lo fuera. Los ángeles del *Éxtasis de San Pablo* son de una belleza casi rafaelesca. Imposible no reconocer hermosura del cuerpo y del semblante de los *pastores* de Arcadia, ni la del joven que en el cuadro de *La mujer adúltera* señala la inscripción con el dedo, volviendo su admirable cabeza á los que tras él están colocados. Las caras de las mujeres hermosas ó encantadoras abundan en la obra de Poussin: citemos tan sólo aquí Termutis y su cortejo en *Moisés salvado de las aguas*, algunas de las compañeras de Rebeca, y entre los personajes mitológicos aquellas soberbias ninfas, que alimentan á Júpiter con miel de abejas y leche de la cabra Amaltea. Cuanto á los niños que nacen como por encanto bajo el pincel de Poussin, algunos hay que dejan algo que desear, pero la mayor parte son bonitos, algunos muy hermo-

sos, y como conviene á los hijos de un genio francés, en casi todos predomina la gracia.

Dicho todo lo cual, confesaremos sin reparo que Poussin no llevó el respeto á la belleza física y lineal hasta el punto de debilitar la energía expresiva de los sentimientos. Como ciertos griegos no hubieran prestado el perfil puro y regular de Minerva á la terrible *Gorgona*. Este culto idolátrico de la belleza visible en manera alguna era adecuado. Era el deber de un arte, dominado ante todo por la belleza del alma, franquear los límites plásticos en que se había detenido el autor de las Niobides. Poussin, por consiguiente, no dudó en remover, agitar y hasta contraer los resultantes cuantas veces así lo exigió el interés de la expresión; tampoco teme servirse del gesto y de la actitud con un arrojo que la escultura teme ó proscribiera. Por ello hay que enaltecerle grandemente. Hay que alabarle también por haber apropiado casi siempre el tipo de los individuos al carácter de éstos, y por haber sabido poner semblantes vulgares y abyectos á las almas miserables, cobardes ó perversas, cuyas pasiones tenía que traducir.

Pero el genio no es infalible, y Poussin no fué

una excepción de la regla. Acontecióle olvidar, descuidar y sacrificar, inútilmente unas veces y desdichadamente otras, la belleza visible. Y no ha de concluirse inmediatamente de aquí que el alma moderna y espiritualista no sabe qué hacerse con la belleza física. La presencia de la cual se ha menester cuando la expresión gana con ella; la ausencia es lamentable cuando con ella pierde la expresión. Ahora bien, faltas de una belleza suficiente ó de un tipo mejor escogido, acontece que ciertas figuras de Poussin no revisiten la expresión de su carácter. En otros personajes, la expresión en extremo violenta del carácter engendra casi la fealdad. Lamentan algunos admiradores fervientes de Poussin, lamentan y con razón, que más de una vez no acertara á representar las cabezas y la fisonomía que Jesucristo debe tener. Uno de ellos, Mr. Carlos Blanc, entiende que en el cuadro de *La mujer adúltera* faltan elevación y firmeza en la figura de Jesús (1).

Otro, á quien adorna un sentido estético admirablemente delicado y seguro, M. Alfredo Tonnellé, advierte que en *el Bautismo*, el Cristo ru-

---

(1) Obra citada, pág. 16.

bio y juvenil carece de grandeza en la expresión, y sólo tiene la dulzura de la juventud (1). En presencia del sacramento del *Orden*, escribe también Alfredo Tonnellé: «El Cristo, si no es por el ropaje encarnado, parecería más bien un Apolo que un Cristo. Linda cabeza juvenil é imberbe, serena, pero sin la gravedad suficiente ni el poder, sobre todo, en el momento en que el pintor le representa (2)». En una de las dos Sagradas familias que están en el Louvre, la Virgen tiene un rostro vulgar é insignificante. Si volvemos al cuadro de *La mujer adúltera*, advertiremos á nuestra izquierda un hombre que se burla de otro con una mueca, cuya trivialidad es casi chocante.

Finalmente, en la misma obra, la desgraciada criatura arrodillada ante el Cristo, sin tener, como algunos han pretendido, la fealdad de una caricatura, nos parece algo desfigurada. Y es que en pintura, en lo tocante á la belleza lineal, hay una ley de proporciones y una ley de armonías. Exige la primera que cada carácter se muestre á nuestra vista con los rasgos que mejor la interpretan; la

---

(1) *Fragmentos sobre arte y filosofía*, pág. 162.

(2) *Idem*, pág. 163.

segunda ordena al artista que no use de las líneas hasta tocar con el grado de confusión en que la expresión queda aniquilada. Nuestros pintores violan á veces una y otra ley, pero jamás se abstienen de censurar amargamente tal violación á sus compañeros. Acontece á ciertos críticos que de buena fe y sin que lo adviertan, consienten á quienes admiran la transgresión de esos principios; pero como no se la prohíben á los pintores que no ensalzan los derechos de la belleza lineal, en tanto que ésta no esclaviza la expresión, permanecen salvos y serían, si necesidad hubiere de ello, defendidos contra el mismo Poussin.

Nos falta, para terminar, decir algo acerca de la cuestión siguiente: Poussin, ¿fué colorista, ó menospreció el color? Con esta pregunta se relaciona otra, con frecuencia discutida en estos últimos años: ¿Sobrepuja á la inteligencia y al gusto francés comprender y gustar los méritos del color? ¿No estamos en este punto aquejados de una especie de enfermedad, juntamente estética y fisiológica? Por último, ¿acaso no debemos envidiar la suerte de esa aristocracia dichosísima, á quien cupo el privilegio, el don de percatarse hasta el éxtasis de los esplendores de la luz colo-

reada, y acaso no debemos humillarnos ante los juicios que inspira, incapaces como somos de fundamentarlos?

Intentemos primeramente contestar á aquella pregunta. Ni en teoría, ni tampoco con el pincel en la mano, menospreció Poussin ese elemento integrante de la pintura que se llama *el color*. «A Poussin mismo he oído, dice Felibien, cuando enaltecía su color (el del Ticiano), y el valor particularísimo que daba á su manera de tratar el paisaje» (1):

«Pues bien; el que Poussin hubiera hecho su principal estudio conforme á las más hermosas obras de la antigüedad y de las de Rafael, con las cuales rectificaba todas sus ideas, no se oponía á que estimara á otros maestros» (2). Además, entre las *Observaciones de Nicolás Poussin sobre la pintura*, leemos ésta: «*De los atractivos del color*.—«Son los colores en pintura como atractivos »para persuadir los ojos; lo propio acontece con la »hermosura de los versos en poesía» (3). Poussin, por consiguiente, estaba muy lejos de menospre-

---

(1) Tomo IV, pág. 250.

(2) Id., pág. 254.

(3) Citado por M. Bouchité, pág. 365.

ciar el color. ¿Pero hasta qué punto lo estimaba? También Felibien nos lo dirá: «Puede advertirse que, á medida que Poussin se perfeccionaba, iba poniendo mayor ahinco en lo relativo á la forma y corrección del dibujo, persuadido de que en él estriba la parte principal de la pintura» (1). Finalmente, y puesto que merced á ciertas preparaciones defectuosas el color de Poussin ha cambiado mucho, para que sea posible juzgar de él con exactitud en el día, reproduciremos una reflexión del maestro, que los individuos de la Academia de pintura registraron, y que Reynolds transcribió: «La aplicación singular al estudio del colorido, es un obstáculo que imposibilita de alcanzar el verdadero fin de la pintura, y aquél que se aferra á lo principal, adquiere, mediante la práctica, una buena manera de pintar» (2). De todos estos datos, á los cuales pudieran añadirse los elogios frecuentes de la Academia de pintura que sus contemporáneos consagraron á Poussin, y del colorido de aquellos de sus cuadros que menos le han perdido, puede inferirse que el color

---

(1) Felibia, t. IV, pág. 255.

(2) Reinolds, t. I, pág. 25.

nunca trastornó á Poussin, sino que lo consideró como un medio de que la pintura no podría prescindir, sin que por ello dejara de otorgarle la misma importancia que al dibujo, y sin pensar que al artista no deba preocuparle singularmente, es decir, de una manera excesiva. Convengamos francamente que Poussin no fué suficientemente colorista, puesto que sería pueril decir lo contrario; pero dejemos también sentado que Poussin no ha dicho, como un ilustre pintor moderno, *que el dibujo lo es todo*. Limitóse á afirmar que de esas dos cosas necesarias, el dibujo y el color, la primera es la principal. Sus palabras decían seguramente que, si el color es un atractivo para persuadir los ojos, en cambio no debe predominar hasta el extremo de solicitar una atención exclusiva, de la propia suerte que los versos en poesía el brillo de las figuras no ha de llegar hasta el punto de ocultar la idea que encierran, y hacer recaer sobre la música de las palabras la atención que al pensamiento pertenece. Entendía también, sin duda, que los méritos del colorido en manera alguna podrían cubrir ni excusar las incorrecciones de la forma, como tampoco en poesía el brillo de las metáforas sería capaz de compensar

los barbarismos, los solecismos y los versos malos.

En éste como en los demás extremos ya examinados en este trabajo, Poussin era francés, y podemos decirlo: Francia es todavía hoy de la escuela de Poussin. Nuestra aversión, no á admirar el color, puesto que sabemos admirarlo, sino á adorar el color por el color mismo, no es una dolencia, como tampoco lo es nuestro entusiasmo mediocre por la belleza plástica desprovista de una expresión suficiente. Esas dos inclinaciones obedecen á una sola causa; sensibles, ante todo, á la hermosura psicológica, los signos visibles no nos conmueven estéticamente, sino en la proporción misma de su poder expresivo. Preferimos la pintura á la escultura, porque la primera es más apta que la segunda para traducir la belleza psicológica. De igual modo, en pintura, sin que permanezcamos indiferentes al encanto del colorido, preferimos la perfección del dibujo al esplendor del color, porque las energías expresivas de la forma superan á los tonos más brillantes y á los matices más exquisitos. Mas como las fuerzas expresivas de la forma y las del color se completan mutuamente, el pintor que acierta á reunir las y á servirse de ellas para expresar viva-

mente el alma, aun cuando no fuera más que templado colorista, está más seguro entre nosotros de alcanzar la gloria, que un robusto colorista desacertado en el dibujo, ó que un consumado dibujante que no poseyera suficientemente el don de la expresión.

Por todas estas razones se siente Francia orgullosa de Poussin, honrándole como á su más grande artista (1). En efecto, le ha otorgado todo cuanto nuestro país ama en aquella de las artes del dibujo que más enaltecemos; mayor suma de expresión que de belleza visible y lineal, y, sin embargo, belleza con expresión; más perfección lineal que color, pero suficiente color para hacer que resalte la perfección lineal y abrir amplios horizontes á la perspectiva aérea; más vida general y humana que vida particular y local, pero siempre vida, movimiento, acción, idea y, sobre todo, patético.

(1) En una de las nuevas salas que en el Louvre se destinan á la pintura francesa, nos ha complacido ver que se han otorgado á Poussin los lugares más honrosos, con las obras maestras que de él nos quedan. Del maestro se han hecho otros tantos centros, en derredor de los cuales, y en lugares menos ostensibles, se han colocado otros cuadros que no son obra de su pincel.

Dentro de un año hará dos siglos que Poussin murió. Esos dos siglos no han producido un pintor que pueda compararse con él. Pero aquellos de sus sucesores que dejaron en nuestras escuelas una huella duradera, caminaron más ó menos por las sendas que él había trazado. Al querer que la pintura expresara profundamente el alma, el pensamiento y el sentimiento, Poussin hizo de la pintura en Francia la primera entre las artes del dibujo. Esta categoría la ha conservado hasta ahora, gracias á la influencia espiritualista que ha remplazado la dominación saludable en algunos respectos, pero sobrado escultural, de Luis David. Si algún día, y plegue al cielo que nunca sea llegado, la pintura francesa llegase á perecer, sería porque habría cesado de obedecer á la inspiración que dos veces en dos siglos la elevó y la engrandeció. ¿Queremos decir que precise copiar á Poussin? Sería un verdadero absurdo. A nadie debe copiarse, y en este caso, la tentativa fuera tan vana como insensata. Se trata únicamente de sacar, cada cual en la medida de sus fuerzas, de las fuentes inagotables en que Poussin bebió. Elijase luego el asunto que se quiera: pintura de género, paisaje, retrato, historia ó

asuntos contemporáneos. Pero que la pintura ponga en toda alma un alma que hable á la nuestra; á falta de genio, que tenga talento; á falta de un gran talento, que muestre algún espíritu; pero que nos diga algo, y que lo diga con convicción, con claridad y también por modo encantador, hasta con encanto mayor del que Poussin á veces desplegara. Cuanto á las formas vacías, signos insignificantes y cuerpos sin alma, sin corazón y sin pensamiento, si algún día el arte francés se conformara con ellos, perdido estaría para siempre. Entonces vería al arte inglés y al arte alemán apoderarse del lugar glorioso que el nuestro hubiera abandonado. En verdad que la filosofía lloraría el día que tal aconteciese, pero, al menos, nadie podría echarla en cara el haber contribuído á tan fatal deserción ni preparado tan vergonzosa derrota. La filosofía predica constantemente al genio francés: conócete á ti mismo. Constantemente se esfuerza por procurarle precisa conciencia de lo que es y de lo que vale. No puede hacer más de lo que hace, y cuanto á lo demás, la crítica y los artistas son quienes han de procurarlo.

Parece temerse para los pintores el ejercicio y

empleo del pensamiento en sus obras; témesese que el hábito de meditar apague en ellos la llama de la inspiración. Sin embargo, repárese en que toda inspiración procede del pensamiento; el corazón no podría conmoverse sino por lo que al espíritu interesa. Hasta en las épocas primitivas, en que todo es joven, fresco y espontáneo, el artista no expresa vivamente sino lo que ha concebido, y su pensamiento, además, no ha de gobernar su inspiración después de haberla experimentado.

Más necesario aún, por consiguiente, en las épocas en que las ideas son antiguas, si no gastadas, y en que casi todos los asuntos han sido ya tratados. ¿Cómo renovar la inspiración sino acudiendo á su fuente? Dícese que Poussin no fué suficientemente espontáneo é ingenuo, y se atribuyen ambos defectos á sus reflexiones, en extremo prolongadas (1). Más bien podría preguntarse, por el contrario, si más ingenuo y espontáneo habría sido tan grande, tan vigoroso y tan

---

(1) Véanse, sobre este punto, los artículos de Mr. Chesnau, con quien no estamos de acuerdo en algunos puntos; pero téngase en cuenta que aquí tratamos de hacer obra de psicólogo y no de crítico de arte.

original. Aparte de algunas hermosas excepciones, entre las cuales Lesner ocupa el primer término, la pintura francesa, que siguió á la del Renacimiento, el cual se llevó, como si dijéramos, la flor de los asuntos pintorescos, ofrece pocos genios espontáneos, y tampoco podía brindarnos muchos.

---



# ÍNDICE

---

	<u>Páginas.</u>
ADVERTENCIA.....	V
INTRODUCCIÓN.....	I

## PRIMER ESTUDIO

EL ESPIRITUALISMO EN LA ESCULTURA.....	25
I.....	32
II.....	52
III.....	65

## SEGUNDO ESTUDIO

Un escultor espiritualista.— <i>Carlos Simart</i> .....	93
---	----

## TÉRCER ESTUDIO

EL ESPIRITUALISMO EN LA PINTURA.—Un pintor es- piritualista y filósofo.— <i>Nicolás Poussin</i> .....	127
I.....	131
II.....	137
III.....	148

---

B.P. de Soria



61180985

DR 7235

- BELOT (A.). — «Quinientas mujeres para un hombre solo». En 8.º, 2,50 pesetas.  
— «Melinita». En 8.º, 2,50 pesetas.
- BOISGOBEY (F. du). — «Decapitada». Un tomo en 8.º mayor, 3 pesetas.
- BERNARD (Doctor). — «La Argelia». — Un tomo en 8.º mayor, rústica, 3 pesetas, y en tela, 4.
- BULWER LYTON (E.). — «La raza futura». Un tomo en 8.º mayor, 3 pesetas.
- CLARETIE (J.). — «La fugitiva». En 8.º, 3 pesetas.  
— «Noris» (costumbres del día). En 8.º, 2,50 pesetas.  
— «¡Candidato!» Un tomo en 8.º, 2,50 pesetas.  
— «El hermoso Solignac». Dos tomos en 8.º, 5 pesetas.  
— «Los amores de un interno». Dos tomos en 8.º, 5 pesetas.  
— «El príncipe Zilah». En 8.º, 2,50 pesetas.
- CHERBULIEZ (V.). — «La novela de una mujer honrada». Un tomo en 8.º mayor, 3,50 pesetas.
- DAUDET (A.). — «Port Tarascón». Últimas aventuras del ilustre Tartarín. Un tomo en 8.º mayor, 3 50 pesetas.
- DELCOURT (P.). — «El crimen de Pan'in». — Un tomo en 8.º mayor, 2 pesetas.
- DELPIT (A.). — «El divorcio de Edmundo». Un tomo en 8.º mayor, 3,50 pesetas.  
— «Desaparecido». Un tomo, en 8.º, 3 pesetas.  
— «Como en la vida». En 8.º, 3 pesetas.
- DELPIT (A.). — «Las dos á un tiempo». En 8.º, 3 pesetas.  
— «¡Toda corazón!» En 8.º, 2,50 pesetas.
- DICKENS (C.). — «Días penosos». En 8.º, 2,50 pesetas.
- ESTEPA (Br. Francisco de). — «Los jesuitas y el padre Mir». (Cartas á un académico de la Española). Un tomo en 8.º, 2 pesetas.
- FARINA (Salvador). — «Amor tiene cien ojos». Un tomo en 8.º, rústica, 2,50 pesetas.
- GABORIAU (Bmilio). — «El dinero de los otros», continuación de «Los Testaferros». Un tomo en 8.º, 2,50 pesetas.  
— «El capitán Coutanceau». En 8.º, 3 pesetas.  
— «Los Testaferros». En 8.º, 2,50 pesetas.  
— «Los delatores». (Los esclavos de París) En 8.º, 3 pesetas.  
— «Matrimonios de aventura». En 8.º, 2,50 pesetas.  
— «El veredicto» (La cuerda al cuello). En 8.º, 2,50 pesetas.  
— «Por honor del nombre». Dos tomos en 8.º, 7 pesetas.  
— «El proceso Lerouge.» En 8.º, 2,50 pesetas.  
— «El incendio de Valpinson». En 8.º, 2,50 pesetas.  
— «La Degringolade». Dos tomos en 8.º, 5 pesetas.  
— «Los secretos de la casa de Champdoce». (Los esclavos de París). En 8.º, 3 pesetas.  
— «Los amores de una envenenadora». En 8.º, 2,50 pesetas.
- GARCÍA RAMÓN (L.). — «La Nena» (Los extranjeros en París). Un tomo en 4.º, 5 pesetas.

## DE VENTA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS

- Arreat.**—«La moral en el drama, en la epopeya y en la novela», en 8.<sup>o</sup> 2,50 pesetas.
- Becerro de Bengoa.**—«La enseñanza en el siglo XX», en 8.<sup>o</sup> mayor, ilustrado con 44 grabados y 4 fototipias fuera del texto, 5 pesetas.
- Bergson.**—«Materia y memoria», en 8.<sup>o</sup> mayor, 3,50 pesetas.
- Binet.**—«Introducción a la Psicología experimental», con grabados en el texto, en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «Psicología del Razonamiento», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- Bourdeau.**—«El problema de la muerte», en 4.<sup>o</sup>, 5 pesetas.
- «El problema de la vida», en 4.<sup>o</sup>, 5 pesetas.
- Bunge.**—«Principios de Psicología individual y social», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- Call.**—«Higiene del alma y de sus relaciones con el organismo», 3.<sup>a</sup> edición en 1.<sup>o</sup>, 3 pesetas.
- Carle.**—«La vida del Derecho en sus relaciones con la vida social» 2 tomos en 4.<sup>o</sup>, tela, 12 pesetas.
- Cubas.**—«Mitología popular», en 8.<sup>o</sup> mayor, 4 pesetas.
- Cullerre.**—«Las fronteras de la locura», en 8.<sup>o</sup> mayor, tela, 4 pesetas.
- Féré.**—«Sensación y movimiento», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «Degeneración y criminalidad», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- Fouillée.**—«Temperamento y carácter», en 4.<sup>o</sup>, 5 pesetas.
- «La Moral, el arte y la religión, según Guyau», en 8.<sup>o</sup>, 4 pesetas.
- «Bosquejo psicológico de los pueblos europeos», en 4.<sup>o</sup>, 10 pesetas.
- Garófalo.**—«La Criminología», en 4.<sup>o</sup>, 6 pesetas.
- González Serrano.**—«Psicología del amor», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «Pequeñeces de los grandes. Un folleto», en 8.<sup>o</sup>, 0,50 pesetas.
- Guido Villa.**—«La Psicología contemporánea», en 4.<sup>o</sup>, 10 pesetas.
- Guyau.**—«Génesis de la idea de tiempo», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «El arte desde el punto de vista sociológico», en 4.<sup>o</sup>, 7 pesetas.
- «Los problemas de la estética contemporánea», en 8.<sup>o</sup>, 4 pesetas.
- Hartenberg.**—«Los tímidos y la timidez», en 4.<sup>o</sup>, 5 pesetas.
- Lagrange.**—«La higiene del ejercicio en los niños y los jóvenes», en 8.<sup>o</sup> mayor, 3 pesetas.
- «El ejercicio en los adultos», en 8.<sup>o</sup> mayor, 3,50 pesetas.
- «Fisiología de los ejercicios corporales», en 4.<sup>o</sup>, 5 pesetas.
- Lange.**—«Historia del materialismo», 2 tomos en 4.<sup>o</sup>, 16 pesetas.
- Lapie.**—«Lógica de la voluntad», en 4.<sup>o</sup>, 5 pesetas.
- Le Bon (Gustavo).**—«Psicología del socialismo», en 4.<sup>o</sup>, 7 pesetas.
- Max Nordau.**—«Psico-fisiología del Genio y del Talento», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «Degeneración», 2 tomos en 4.<sup>o</sup>, 12 pesetas.
- Mosso.**—«La educación física de la juventud, seguida de «La educación física de la mujer», del mismo autor, en 8.<sup>o</sup> mayor, 3,50 pesetas.
- «El miedo», en 8.<sup>o</sup> mayor, con 7 grabados intercalados en el texto y 2 fototipias, 1 peseta.
- «La fatiga», en 4.<sup>o</sup>, con numerosos grabados en el texto, 4 pesetas.
- Payot.**—«La educación de la voluntad», 2.<sup>a</sup> edición en 1.<sup>o</sup>, 4 pesetas.
- Ribot.**—«Las enfermedades de la voluntad», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «Las enfermedades de la memoria», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «Las enfermedades de la personalidad», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «La psicología de la atención», en 8.<sup>o</sup> mayor, 2,50 pesetas.
- «La evolución de las ideas generales», en 8.<sup>o</sup> mayor, 3 pesetas.
- «La herencia psicológica», en 1.<sup>o</sup>, 7 pesetas.
- «La psicología de los sentimientos», en 4.<sup>o</sup>, 8 pesetas.
- «Ensayo acerca de la imaginación creadora», en 1.<sup>o</sup>, 6 pesetas.
- Sollier.**—«El problema de la memoria», un tomo en 8.<sup>o</sup>, 3,50 pesetas.
- Thomas.**—«La sugestión: su función educativa», en 8.<sup>o</sup>, 2,50 pesetas.
- «La educación de los sentimientos», en 8.<sup>o</sup>, 4 pesetas.
- Tissié.**—«La fatiga y el adiestramiento físico», en 8.<sup>o</sup> mayor, 4 pesetas.
- Tylor.**—«Antropología», en 4.<sup>o</sup> 9 pesetas.

PRECIO  
6 Pesetas

DR  
1235

tas

# El Espiritualismo en el Arte.

Leveque

