

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

N.º 5

EL NACIONALISMO EN ARTE

NOTAS SOBRE LA VIDA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

RAFAEL DOMÉNECH



EDITORIAL PAEZ - ECIJA, 6 - MADRID

EL NACIONALISMO EN ARTE

EDITORIAL PÁEZ

Ecija, 6 -:- MADRID

FRANCISCO ESTEVE BOTRY:

EL DESNUDO EN EL ARTE

Magnífica obra en la que el ilustre artista exalta la forma humana en su más elevada expresión. Constituye un lujoso volumen de excelente papel, impreso a dos tintas, en 4.º mayor, de 296 páginas, encuadernado en pasta con relieve calcoográfico, lámina en color y tela estampada en oro; ilustrado con 158 dibujos de línea, una tricomía, 32 rotograbados y un exlibris al aguafuerte en láminas montadas al aire sobre fondo y orlas de color. 30 pesetas.

GRABADO

Obra declarada de mérito por R. O., premiada con Medalla de Oro. Trata de todos los procedimientos calcoográficos. Volumen de igual formato que el anterior, sobre magnífico papel pluma, encuadernada en pasta y tela, estampada en oro. 20 pesetas.

DR. J. GOYANES:

EXCURSIONES ARTÍSTICAS POR GRECIA

Guía espiritual del país helénico, con profusión de grabados documentales. 18 pesetas.

ADVERTENCIA

Por un error de ajuste tipográfico, la nota de la
página 63 corresponde a la 72 y viceversa.

OBRAS DEL AUTOR

SOROLLA, SU VIDA Y SU ARTE.—I vol. ilustrado.—Madrid, 1909.

TRATADO DE TÉCNICA ORNAMENTAL.—I vol. ilustrado. (En colaboración con G. Muñoz Dueñas y F. Pérez Dolz).—Madrid, 1920.

muebles ANTIGUOS ESPAÑOLES.—Una carpeta con texto y 50 láminas. (En colaboración con L. Pérez Bueno).—Barcelona, 1921.

INSTITUTO AMATTLER
DE ARTE HISPÁNICO

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

N.º 5

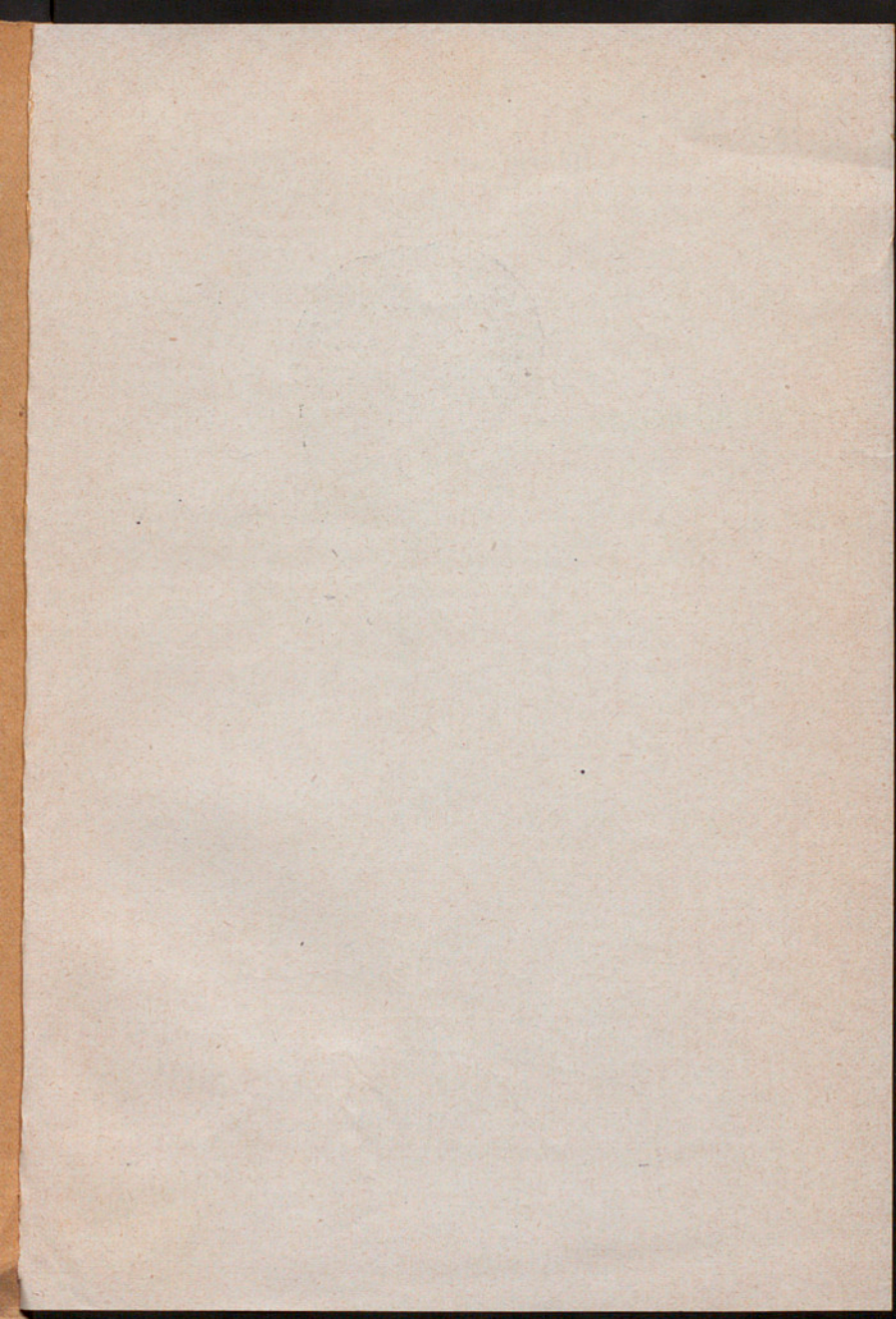
EL NACIONALISMO EN ARTE

Volúmenes publicados:

- N.º 1. DR. CÉSAR JUARROS: *El amor en España.*
- N.º 2. BLAS CABRERA: *El átomo.*
- N.º 3. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *El romancero.*
- N.º 4. GREGORIO MARAÑÓN: *El bocio y el cretinismo*
- N.º 5. RAFAEL DOMÉNECH: *El nacionalismo en arte.*

En prensa:

- N.º 6. EUGENIO D'ORS: *Morfología de la cultura*





Nafarl Dominick

BIBLIOTECA DE ENSAYOS
PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE FRANCISCO VERA

N.º 5

EL NACIONALISMO EN ARTE

NÓTAS SOBRE LA VIDA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

RAFAEL DOMÉNECH



EDITORIAL PAEZ = ECIJA, 6 = MADRID

ES PROPIEDAD

A MI HIJO JAIME

EL NACIONALISMO EN ARTE

I

CONSIDERACIONES GENERALES

CONTENIDO SENTIMENTAL DEL NACIONALISMO

Observando la vida artística de España y del extranjero en los tiempos presentes, se ve que el *nacionalismo* en arte es un tema sentimental tan fuertemente vivido, que es difícil penetrar a través de él, romperlo y abrir un paso a la inteligencia para analizar, con la serenidad de la razón, los términos, contenidos y valores de ese problema. También se ve que ese sentimentalismo no se refiere sólo al arte, y se halla tan extendido que raro es el sector de la vida social

que no esté envuelto por él; y así, al querer atravesarlo, es fácil que los buenos deseos de *conocerle* se quemen en el fuego de una exaltada emotividad patriótica.

Quizá el tema de lo patriótico sea amor más que inteligencia. Pero tal vez se podría plantear el problema en estos términos: "Amor consciente", para evitar que fuese un amor desordenado, pura exaltación lírica, fuente de odios, campo fértil de la farsa patriotera y miopía para percibir sólo horizontes limitadísimos de la vida humana.

En la estructura social deben existir fuerzas directrices y de mando, y fuerzas dirigidas y obedientes; al menos hasta ahora, alejados de toda ilusión utópica y paradisiaca del mundo, no percibimos una estructura social de fuerzas iguales. En el sector de las actividades nacionales, la razón o el amor consciente patriótico deben reinar en los elementos directores, y el amor exaltado—como fuerza poderosa—en los dirigidos. Esa

fuerza sólo será bien movida—con orientaciones sanas y fecundas—por la inteligencia; cuando ésta falte, será una fuerza ciega, de la que no debe esperarse más que sublimes catástrofes y sacrificios infecundos, y con éstos y aquéllas se podrán escribir páginas históricas de bella literatura, pero no construir grandes naciones.

Creo que la mayoría de los lectores de estas líneas pensarán que en los elementos encargados de dirigir la vida nacional o ha faltado el amor patriótico, o éste ha sido inconsciente. Salto al campo del arte y me sitúo en el español, y desde él puedo contestar: "Para casi todos los que han escrito sobre nuestro arte, el nacionalismo ha sido una fuerza puramente emotiva, o un medio de limitar la simple aportación de datos históricos, o un tópico de patriotería."

Para que el amor a lo nacional haya podido desarrollarse por cauces abiertos a la razón, ha faltado, entre nosotros, tener un concepto profundo de lo que es la Nación y de lo que es el

Estilo en arte. Tal vez definiéramos mejor lo negativo de nuestro nacionalismo diciendo que ha faltado una cultura general y específicamente estética en nuestros escritores de arte (los verdaderos conocedores de arte); aquellos que han poseído una cultura general amplia, en lo artístico han sido unos meros *dilettanti*.

Embarga el ánimo de tristeza el leer conceptos tan mezquinos, tan reveladores de una pobre cultura estética, como los que se han escrito en España para definir el *estilo en arte*, o para definir el nacionalismo del arte español, con propósitos de orientar las actividades artísticas modernas.

El concepto de Nación no es claro y preciso; se ha formado desde puntos de vista muy parciales; tal vez exactos, pero tan incompletos, que, basándose en uno de ellos el estudio de los problemas nacionales, reina inmediatamente la confusión en las ideas que van formándose. También es cierto que ese problema se ha examinado desde puntos de vista diferentes, según las épo-

cas, pero no hay conocimiento humano que esté libre de esas variaciones históricas.

Todo esfuerzo encaminado a precisar conscientemente los términos y contenidos del *nacionalismo en arte*, me parece laudable entre nosotros por la utilidad que ha de reportar en la cultura y hasta en la vida artística española. Esto justifica la elección de este tema para escribir un ensayo destinado a la presente BIBLIOTECA.

EL NACIONALISMO EN ARTE COMO
TEMA DE ACTUALIDAD MUNDIAL

Pero hay otros motivos más de justificación. En la post-guerra se ha exaltado el nacionalismo en todo el mundo civilizado, y si esa exaltación influye en la política, la vemos también caldear y dirigir las opiniones y actividades artísticas. Es un tema de actualidad mundial. Frente a esas exaltaciones, de cuando en cuando se oyen palabras serenas que hablan de la Humanidad, y se

dice que la Historia no debe ser escrita y sentida como si la vida humana girara en torno de una vida nacional. Bien está—debe ser así—que todo hombre hunda sus plantas en el seno de esa vida nacional, para que su posición sea sólida y su cuerpo se nutra poderosamente; pero nada grande hará si no desplaza sus ideas y sus sentimientos más allá de las fronteras nacionales. La vida de un pueblo es fuerte por lo que tiene de nacional; pero sólo puede ser grande por lo que tenga de universal. En Arte, un pueblo o ha impuesto sus orientaciones de estilo y ha sido fuerza directora, o se ha quedado a retaguardia, como fuerza dirigida que matiza las creaciones artísticas de la primera. Y en ese aspecto de la vida artística se sufren graves equivocaciones; con toda la gravedad que nace de una visión falsa, de una visión limitada, de una apreciación errónea de valores y de un aislamiento de la vida general de los pueblos.

Quizá en una época de vida artística pletórica

EL NACIONALISMO EN ARTE

no sería necesario, para artistas y el público, tratar esos problemas; pero cuando la vida es débil, cuando esos problemas se plantean, un día y otro, no hay más remedio que ocuparse de ellos; y si en una nación se han planteado mal, es deber de todos aquellos que de un modo u otro trabajan en el campo del arte, abordar esos problemas y sinceramente estudiarlos y difundir las ideas adquiridas. En ellas, ¿podrá haber errores? ¿Quién es capaz de suponer que no? Por temor a equivocarnos no debemos anular la acción y el verbo.

LA AMPLITUD DEL PROBLEMA

Presenta el tema del nacionalismo en arte aspectos muy variados y que se encadenan estrechamente con otros, lo que le da una gran riqueza de contenido y límites extensos.

Nacionalismo y tradicionalismo se unen tan estrechamente, que separados no pueden explicarse de un modo satisfactorio. Es más, el na-

cionalismo supone necesariamente la existencia, *a través del tiempo*, de una fuerza creadora dentro de una determinada comunidad de hombres; no hay, pues, nacionalismo sin tradición, toda vez que *el nacionalismo es lo opuesto al individualismo y a lo temporal*.

Como antítesis, el nacionalismo se une al problema de la creación artística, de la renovación; cuando ésta cesa, acaba un determinado nacionalismo en arte; sirva de ejemplo Grecia, poderosa-mente nacionalista en su arte medieval y más aún en su arte de la antigüedad, nada en los tiempos modernos.

Antes dije que sin poseer un concepto de la Nación y de lo que es el Estilo en arte, no hay posibilidad de tratar el nacionalismo artístico. O dicho en otros términos: la amplitud, profundidad y valor de todo trabajo sobre esa materia, descansará en lo que se sepa sobre la Nación y el Estilo. Casi todos los problemas de Estilo juegan un papel importantísimo con el nacionalis-

mo; unas veces porque se integran en él, otras porque lo limitan y definen. Entre nosotros apenas si las palabras *estilo*, *estilizar*, *estilización* y *estilístico* tienen contenido; he oído en el Ministerio de Instrucción pública cómo el Director de una Escuela de Arte confundía la palabra *esterilización* con la palabra *estilización*. Es corriente entre nosotros suponer que *estilizar* es alterar caprichosa o convencionalmente las formas naturales; esto es, lo opuesto a naturalismo, y que el estilizar una planta o un animal depende sólo de la voluntad del artista. En una obra tan importante como es la *Historia de la Arquitectura Cristiana en España*, escrita por D. Vicente Lampérez, se leen palabras y conceptos de un contenido estético, técnico e histórico sobre el *estilo*, que revelan bien a las claras nuestra gran pobreza ideológica en esa materia. En ese sentido, basta recordar lo que se habló, se discutió y se propuso en unos Congresos de Arquitectura sobre la posibilidad de crear un estilo arquitectónico nacional.

EL NACIONALISMO COMO
PROBLEMA DE CULTURA

El tema del *nacionalismo en arte* entraña un problema de cultura artística. *Directamente*, no lo veo como un problema de creación artística. En el fundamento de ésta, en una época o país sean los que quieran, se producirá un arte nacional grande o pequeño con independencia del criterio que tengan los artistas sobre ese problema. Si el artista es de pequeña potencialidad, tendrá que basarse en lo que haga otro más potente, y si no lo tiene en su nación lo buscará en otra. Si el ambiente ideológico en que vive es de un arte nuevo, seguirá las novedades reales o ficticias de los artistas más poderosos, nacionales o extranjeros de su tiempo; si ese ambiente es francamente tradicionalista, copiará, imitará o manejará con cierta originalidad las formas artísticas del pasado, y el arte que produzca valdrá tanto como si copiara, imitara o interpretara con

originalidad las formas artísticas creadas por otros en el tiempo presente. Una posición francamente tradicionalista enalteció el manejo de las formas decorativas y arquitectónicas de la Roma imperial, por los artistas del Renacimiento italiano; una posición francamente reformadora y hasta revolucionaria condenó a los artistas del Renacimiento italiano, precisamente por haber manejado aquellas formas del pasado. Y la condena llegó hasta el mismo Renacimiento. Fueron célebres las palabras de Van de Velde: "El trágico comercio de la Vida con la Muerte." Hubo un tiempo que seguí esa corriente de opinión; hoy tengo una muy arraigada que me da la experiencia de la vida actual y las explicaciones del porqué y de la naturaleza de los hechos históricos, y esa opinión es la siguiente: el problema de un arte nacional, como el problema de la originalidad en arte, de lo tradicional o de lo moderno, radica en la potencialidad creadora de un pe-

queño núcleo de artistas de un tiempo dado y en un cierto país.

Cuando el estudio del Renacimiento italiano se ha hecho libre de las preocupaciones tradicionalistas o revolucionarias, han visto los historiadores que el manejar formas del pasado los artistas del Renacimiento no tuvo importancia alguna; fué sólo una ligera vestimenta artística que en nada aminoró la enorme originalidad del arte creado en el siglo xv, y que el *Renacimiento*, la *renovación*, el principio de un nuevo estilo, no hay que buscarlo en el manejo de las formas de la Roma imperial, y antes, en el estudio de los sarcófagos clásicos, sino en el cambio de concepto iniciado por Nicolás de Pisa, por Ducio de Siena y por Giotto; y que ese cambio hubiera sido infecundo, aun en la misma Italia, si no hubiese existido, aunque con menos fuerza y aparecido más tardíamente, al norte de los Alpes en Francia y en Flandes.

El que los artistas de una nación se basen en

el arte del pasado o del presente no es motivo necesario para crear un arte potente. El que esos artistas basen sus trabajos en antiguas obras de arte producidas por artistas de su misma nacionalidad no es tampoco condición precisa para producir un arte nacional. La esencia de la nacionalidad, de la originalidad y de los valores artísticos están en el temperamento del artista y secundariamente en el ambiente en que éste vive.

Si el problema del *nacionalismo en arte* no es un problema que afecte de un modo directo a la creación artística, tiene, sí, un valor esencial como cultura, y, por lo tanto, obra de un modo directo y enérgico en la formación del ambiente artístico de una época y país dados. Y ese ambiente será siempre una fuerza de *exigencias* que actuará sobre el artista en todos los momentos y podrá, por lo tanto, ser positiva o negativa, potente o débil. Si ese ambiente se halla cargado de sentimientos tradicionalistas, producirá un anquilosamiento artístico mayor cuanto menos potente

sea la personalidad de los artistas, y la masa de éstos es siempre de potencia media a mínima. Así, las fuerzas creadoras de los artistas superiores tendrán una gran cantidad de ficción difundiendo con lentitud y pobreza, que será mayor cuanto más saturado de sentimientos tradicionalistas esté el ambiente en que vivan. Si ese ambiente se halla saturado de sentimientos nacionalistas, en torno a la nación se levantará una muralla para impedir que penetren en aquélla las corrientes de arte elaboradas en otros países, y ese ambiente nacional estará cada vez más enrarecido, acabando por asfixiar a los artistas y al público.

Hay una fuerza que puede ser poderosa para crear o para modificar esos ambientes de arte, y es la *Crítica*. Obra de un modo directo sobre el público e indirectamente sobre los artistas. Todo amor nacionalista será consciente si lo crea la Crítica de arte. Pero es preciso que ésta sea verdadera crítica y no mero pasatiempo de dilettante o simple oficio periodístico. Y también es

preciso que en el público cese el falso criterio de suponer que una cosa es la crítica de arte y otra la historiografía del arte; que el historiador nada tiene que ver con el crítico, y que éste puede actuar positiva y fecundamente sin más horizonte, para sus conocimientos, que el limitado por el arte contemporáneo.

Con lo dicho no quiero afirmar que la acción de la Crítica sólo puede (o debe) moverse en el campo del nacionalismo en arte; no, actúa en él como en todos los sectores de la vida artística. La Crítica crea los sentimientos conscientes en arte y es una fuerza directora. Al ocuparme en este ensayo del nacionalismo en arte he creído necesario completarlo con otro relativo a la Crítica de arte. En éste reproduzco (con algunas modificaciones) el discurso que leí en mi ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, ampliándolo con algunas consideraciones relativas a lo que es la Crítica para los artistas y el público. En mi discurso de referencia, escrito con la tónica del sitio y ocasión

en que fué leído, hube de limitarme al análisis de lo que es la *Crítica*; en estas páginas se puede (y creo que se debe) tratar el hecho de cómo se considera la Crítica de arte (1).

(1) Este ensayo exige que se le ilustre con grabados que reproduzcan obras de arte. Pero sólo un número grande de ellos sería útil, y esto no ha podido realizarse, pues hubiera salido este tomo de los límites ordinarios de la BIBLIOTECA de que forma parte. En defecto de una amplia ilustración, he procurado referirme a obras de arte muy popularizadas.

II

LO NACIONAL

LA EXISTENCIA
DEL PROBLEMA

Cuando oímos tratar el arte nacional con tanta convicción de su existencia hemos de pensar que no hay verdadero problema; que el hecho es claro y completo. Pero cuando queremos saber cuáles son las características de un arte nacional tan rotundamente afirmado, vemos que en ese convencimiento de su existencia obra el influjo de un enérgico sentimentalismo que se desborda en verborrea y cubre la ignorancia de lo que es el hecho del arte nacional.

Cuando se aborda en serio ese tema salta in-

mediatamente como un problema sin resolver. Estamos aún muy lejos de la formación de un cuerpo de doctrina sobre los caracteres internos y la evolución orgánica del arte para suponer que conocemos los términos del problema *El Arte Nacional*. Se ha realizado una inmensa labor de investigación en cuanto a las obras y los hechos artísticos, pero poco existe sobre conceptos de esas obras y hechos. Con aquéllas y éstos se han formado agrupaciones geográficas, cronológicas y técnicas, pero no se ha llegado a las construcciones orgánicas de la *Historia del Arte*. Estamos en los comienzos de esa labor.

Hace veinte años, un día me dijo un sabio arqueólogo: "Se conoce ya todo lo que ha sido el arte del pasado en aquello que es esencial. Los nuevos descubrimientos arqueológicos ampliarán detalles confirmando más sólidamente lo que hoy se sabe, pero no debemos esperar grandes novedades."

Aun en ese tipo de conocimientos vendrán las

novedades. Por aquel entonces en que mi amigo el sabio arqueólogo me hablara en aquellos términos, Le Coq y Grünwedel trabajaban en la región del Turquestán descubriendo un rico caudal de obras sobre el arte desarrollado en aquellas comarcas durante ocho siglos de nuestra Edad Media y que fué centro de ricas confluencias de arte; hoy mucho nos van enseñando esas obras para conocer la formación de las nacionalidades artísticas de Oriente.

Pero supongamos que sea poco lo que reste por descubrir en materia de obras y de hechos; tenemos por delante una perspectiva sin fin visible en cuanto a conceptos, precisando investigar por qué los hechos y las obras se produjeron con los caracteres suyos y en los tiempos y espacios en que se realizaron; esto es, conocer la vida del arte pretérito. En cuanto a su nacionalidad, creo que ésta irá apareciendo según las ideas que en cada época se tengan sobre lo que es la Nación y lo nacional.

Grecia presenta un caso muy típico de lo que es el problema del nacionalismo en arte. Un griego de hoy habla del arte helénico como de un patrimonio suyo; le pertenece y se cree descendiente de los antiguos helenos. Cree aún más; el arte elaborado en la cuenca del mar Egeo es de sus antepasados, y el griego moderno se considera descendiente de los hombres que crearon el arte de Troya, de Creta, de Micenas y de Tyrinto, como cree suyo el arte de los Diadócos; tan suyo como el arte bizantino. Y ¿por qué no el arte turco en la modalidad desarrollada en Grecia? Para el griego de hoy, el turco es su antiguo opresor; es reciente la liberación de él y no ha podido aún desaparecer del sentimiento del pueblo el tenerle por enemigo. La creencia de que el arte de Grecia quedó interrumpido con la conquista de Constantinopla es una cuestión que tiene mucho de sentimental. Más adelante veremos cómo en España salimos lentamente de ese estado en cuanto al arte mahometano.

Para definir lo que hay de cierto en esa herencia griega, esto es, en ese nacionalismo tan vasto, tan rico de modalidades como maravilloso de perfección, tomemos un apoyo: el de la raza. "Los griegos de nuestros días, desde el punto de vista de la raza, se consideran los descendientes de los helenos antiguos. Esta materia ha sido muy discutida, sobre todo por Fallmerayer. En 1851, en la época de la generación que siguió a la emancipación de los griegos, Grecia propiamente dicha contenía un millón aproximadamente de habitantes, y ese millón, del cual se debía restar todavía doscientos mil albaneses y cincuenta mil valacos, representaba el residuo de las revoluciones más completas de que puede darnos ejemplo la Historia. Componíase la antigua Hélade de ciudades rodeadas de un pequeño distrito rural; en las numerosas guerras que desolaron aquel país, el vencedor elegía a los hombres que podían combatir, y vendía luego a las mujeres y a los niños como esclavos. Esta es la fórmula tan conocida

que en los relatos históricos va repitiéndose sin cesar. Como la civilización antigua era esencialmente urbana, los ciudadanos, que al mismo tiempo eran propietarios del campo, perecían en la ciudad" (1). "Los focios fueron exterminados por Filipo y los tebanos por Alejandro, habiendo sido los atenienses deportados en masa. Convertido Delos en gran mercado de esclavos, los romanos, después de la toma de Cartago y de Corinto, llegaron a trasladar allí hasta cien mil griegos de una vez; los traficantes, en ocasiones, llevaron hasta diez mil, que se vendían en un solo día. Los piratas y usureros romanos se dedicaron a una verdadera caza de hombres en las costas del mar Egeo. Más tarde, la mayor parte de la población que restaba fué emigrando a Roma en busca de fortuna, y esta corriente duró siglos enteros. Después, godos y érulos incendiaron las

(1) V. M. A. BERTHELOT, en la *Grande Encyclopédie*, art. *Grèce*.

ciudades de Esparta, Argos y Corinto y saquearon Atenas, matando o llevándose en masa a toda la población. Los visigodos de Alarico destruyeron casi todas las ciudades, asesinando a sus habitantes o llevándoselos como esclavos. Búlgaros y valacos invadieron diferentes veces la Grecia, y los esclavos se establecieron en parte de su territorio. Por último, Grecia fué conquistada por los turcos, los que hicieron desaparecer, hasta donde les fué posible, las grandes familias bizantinas que podían perjudicarles; perdonaron sólo al labrador, porque necesitaban que cuidara de las tierras en que habían de encontrar su alimento. Las clases más elevadas desaparecieron de las ciudades; unas huyeron al extranjero; otras quedaron allí sufriendo malos tratos o convirtiéndose al mahometanismo y hasta pasándose al enemigo. Fueron las montañas refugio de los menos sumisos y de los más valerosos, lo cual aumentó el número de los kleftas. Montañeses y marinos llegaron a ser más

tarde los héroes de la independencia griega" (1).

"De todos estos hechos deduce M. René Berthelot que los antiguos griegos habían sido exterminados por las guerras y las revoluciones sociales o bien eliminados por las transformaciones que sufrió el régimen de propiedad. En opinión suya los esclavos habían ido reemplazando a los hombres libres. Los griegos, muy humanos, dejaron que sus esclavos fundaran familias hasta el punto de que Jenofonte aconsejó restringir esa facultad. A medida que los dueños fueron desapareciendo en las guerras, los esclavos les reemplazaron. La población heterogénea que resultó de estas mezclas ya estaba constituida al fin del Imperio romano. A pesar de las inmigraciones posteriores de esclavos, albaneses y latinos, esta población forma aún la mayoría de los griegos actuales. Es, pues, exagerado pretender, como lo hace Fallmerayer, que los griegos contemporáneos

(1) Ver *Ibid.*, el interesante artículo de M. RENÉ BERTHELOT.

nuestros descienden sólo de los esclavos helenizados. No tienen más que cierta cantidad de sangre eslava y son descendientes de los griegos del Imperio romano; por ejemplo, de los del tiempo de Justiniano. Estos han suministrado próximamente la mitad de su sangre, imponiendo su lengua, sus costumbres y otros elementos más o menos heterogéneos" (1).

Aceptando el caso más favorable para la supervivencia de la antigua raza griega, vemos que ésta no asciende más allá de los tiempos de Justiniano; bien para la formación y desarrollo del arte bizantino. Pero ¿qué queda hoy de la raza que elaboró el arte clásico y menos de aquellos hombres que crearon el arte egeo?

Tomemos otro punto de partida: el geográfico. El arte clásico extendióse por Italia y el Asia Menor; también el arte bizantino se desplazó y Rá-

(1) *Esquisse psychologique des peuples européens*, por A. FOUILLÉE, París, 1903; pág. 34 y sig. Hay traducción castellana, por D. Ricardo Rubio.

vena fué tan bizantina, artísticamente considerada, como la misma Constantinopla. ¿Pueden los italianos hablar de los templos de Pesto, de Siracusa y de Agrigento y del arte ravenés como manifestaciones de su arte nacional?

La religión, ¿pudo crear el nacionalismo griego clásico y otro nacionalismo griego cristiano, que fué el bizantino? Las nacionalidades artísticas europeas descansan sobre la religión cristiana. Ahora bien, ¿puede la religión dar origen a un arte nacional? Para que así fuese sería preciso que hubiera religiones nacionales, y si en cierto modo es posible considerar como tales las de egipcios y griegos de la antigüedad, en los tiempos medios y modernos el fenómeno que se ha producido en Europa ha sido otro: una religión y varias nacionalidades. Grecia ha tenido una religión para el arte clásico y otra para el arte bizantino. Tampoco el budismo creó un solo arte nacional.

En Grecia se desarrollaron cuatro estilos per-

fectamente característicos: el egeo, el clásico, el bizantino y el mahometano-turco. Es cierto que, a pesar del cambio de civilización y de sentimientos, el arte de la cuenca egea se unió al arte clásico a través de un período de interestilo que hoy se bautiza con el nombre de la Puerta Doble de Atenas, la Dippilón. También es cierto que el arte mahometano fué una derivación del arte helenístico y del bizantino. Pero el estilo clásico, como el mahometano-turco, tienen sus caracteres perfectamente típicos y constituyen, por lo tanto, estilos completos. Sus diferencias son lo suficientemente enérgicas y profundas para representar cuatro grandes modalidades de sentimentalidad estética desarrolladas en Grecia, hasta el punto de que hoy perduran tan llenas de vida que impregnan el paisaje de la antigua Grecia y cada rincón o cada vista ampliamente panorámica se nos ofrece como una fuente de sentimientos estéticos distintos unos de otros y con plena personalidad emotiva. Compare el lector el paisaje

montañoso, áspero y de límites recortados de Micenas, con el paisaje severo, de amplios horizontes y grandes líneas de Creta, y sentirá la emoción estética de las dos modalidades del estilo egeo, la grave y ruda miceniana y la brillante y grandilocuente de Creta.

Cambie de paisajes; contemple los restos del templo al dios de las aguas, Poseidón, en el Cabo Sunium, con su fondo de mar brillante y risueño que rompe las montañas y queda aprisionado en ellas, o el templo de Corinto en la extensa planicie de límites ligeramente ondulados, o el paisaje de Olimpia con su vegetación de matas, arbustos y pinos, y en ese recinto bello, risueño y tranquilo de la Naturaleza, a poco que la fantasía actúe, verá cómo las viejas piedras se unen y de nuevo se elevan los templos, las tesorerías, las columnas conmemorativas, los pórticos y los propíleos, formando el Altis, el antiguo Recinto Sagrado, tan íntima y maravillosamente unido al hermoso recinto de la Naturaleza. Y con esas visiones pasará

del mundo antiquísimo egeo, robusto, fuerte y grandioso, al mundo heleno, purísimamente bello, severo y alegre, lleno de grandiosidad, sin ser ésta excesiva, sencillo sin pobreza, claro y definido en sus concepciones, en sus sentimientos y en sus formas, como claras y definidas son las líneas y las masas de sus paisajes y diáfano es el cielo de Grecia.

Mentalmente trasládese el lector al Hymeto; ¡cuántos recuerdos clásicos le evocará este nombre! En ese monte tan clásico contemple el convento de Kesariani, con sus masas de cipreses y la pequeña huerta que lo rodea, y se sentirá trasladado a un mundo mágico de recogimiento, huyendo de otro mundo atormentado y lleno de pasión. Recuerde también el paisaje de Mistra, con su convento, sus murallas y la iglesia, o el monasterio de Dafnis, y tantos otros monumentos bizantinos, y nuevas imágenes de arte, esencia hecha forma de una civilización personalísima y de unos sentimientos profundos borrarán de su

memoria las imágenes antiguas helénicas y las viejas egeas.

Por último, el lector evoque las islas de Thera y de Chíos; sus primeros recuerdos le harán revivir aquellos tiempos tan pletóricos de energías que elaboraron con rapidez los orígenes del arte helénico; pero si asciende por las empinadas callejas de Thera o pasea por las estrechas y tortuosas de Chíos, tal vez llegue un momento en que dé al olvido la civilización egea, la helénica y la bizantina con sus artes, y se crea transportado a una población de la costa africana.

Durante miles de años sobre el suelo de Grecia han actuado elementos étnicos variadísimos y hechos históricos productores de culturas distintas. Pero ¿en qué escenario de la tierra civilizada no ha ocurrido lo mismo? Grecia es, sin embargo, un ejemplo claro, rico de modalidades, y éstas tan fuertemente acusadas, que no existen otras de una personalidad cultural y artística más saliente. Pero con ser tan amplio y profundo a la vez su

ejemplo, para poder comprender lo complejo que es el problema del nacionalismo en arte que presentar otros más.

Junto a Grecia, la historia ha colocado una personalidad eminente a Roma, y luego como gran heredera suya, la Italia del Renacimiento. Frente a esos pueblos, con sus culturas y sus lenguas se eleva el germano.

El problema del Renacimiento italiano es materia excelente para el estudio del nacionalismo en arte, con todos sus factores de tradición y de supervivencia de caracteres a través del período medieval y de una originalidad dada en arquitectura, aceptada en escultura y en literatura, con los elogios más elevados, en la literatura.

El primitivo concepto de Renacimiento, como un retorno a la antigüedad clásica y una oposición aniquiladora del arte medieval, tuvo mucho de falso pero bastante de verdadero en lo más interno de este concepto; tan honda estaba la ver-

dad que ha costado siglos hallarla y quizá no es-
mos aún en completa posesión de ella.

El arte latino, es decir, el arte cristiano occi-
dental de los primeros siglos, tuvo una significa-
ción menor de originalidad que el arte cristiano
oriental de Oriente y el arte bizantino. En el
norte de Italia se elevaron hermosos y sugestivos
edificios románicos—San Ambrosio de Milán, las
iglesias de Ferrara, Módena y Pisa, la iglesia
de San Miguel, en Luca, etc., etc.—. Con parti-
culares de estilo bien salientes en Palermo y
Nápoles, fué, sin embargo, la arquitectura romá-
nica italiana, y más aún, si cabe, la gótica, una
recreación de la antigua basílica, o, como en San
Marcos, de Venecia, y Santa Fosca, de Torcello,
recreación de las construcciones bizantinas romanizadas. En
la escultura no faltó el recuerdo y la tosca imita-
ción del relieve clásico romano, y en la pintura
—anteriormente al cambio giottista—la tradición
helenística y la influencia bizantina jugaron cons-
tantemente un papel importante.

Se ha dicho que la grandiosidad del Renacimiento ha atraído hacia él a los historiadores, apartándoles del arte románico y gótico que se produjo en Italia. Esto fué cierto hasta los últimos cien años, en que las investigaciones sobre todas las épocas del arte desarrollado en Italia han sido profundas y extensas.

La superioridad artística del Renacimiento sobre el románico y gótico en Italia es innegable a pesar de la belleza de muchas obras producidas antes de Giotto, de Nicolás de Apulia y de Brunelleschi, pues Italia no contribuyó con aportaciones fundamentales de estilo a la formación y desarrollo del románico y del gótico; no tuvo verdadera personalidad en ellos, como la tuvieron Alemania y Francia, y, en cambio, fué enorme en el Renacimiento. Dicho en otros términos: sin Italia, el románico y el gótico hubieran existido; sin Italia no sabemos lo que habría sucedido en el arte europeo, especialmente a partir del siglo xvi. Y aquí está, no sólo la gran manifesta-

ción nacional artística de Italia, sino su fuerza transcendente.

El clasicismo en el arte italiano se ha visto en Nicolás de Apulia, en los escultores que le sucedieron, en Donatello y en el mismo Miguel Angel, en toda la arquitectura a partir de Brunelleschi—para citar un nombre eminente, aun cuando los antecedentes se elaboraron con anterioridad a la aparición de este gran arquitecto—y en la pintura del siglo xvi. El espíritu clásico no faltó un solo momento en el arte de Italia. El hecho de ser el románico y el gótico una simple vestimenta y el mostrarse ésta elegante, severa, sencilla y clara, es una manifestación más del clasicismo en el arte italiano de la Edad Media.

Agotadas las posibilidades del estilo cristiano, nacido en las postrimerías del helenístico, y cuya manifestación más típica la dió el bizantino, constituyendo un arte de representaciones abstractas, había de comenzar otro estilo. Las condiciones de la vida europea no eran las propicias para que

el cambio de un estilo a otro se produjese lentamente y con un largo período intermedio—por ejemplo: del egeo al helénico, del helenístico al románico en Occidente—, sino sin solución de continuidad. ¿En dónde podía nacer ese nuevo estilo? Ningún pueblo de Europa estaba tan preparado para ello como Italia. Alemania había creado el románico y su energía artística seguía desplazándose en el gótico. Este fué creado por Francia; ambos pueblos habían de estar aferrados a estas dos modalidades de estilo y el cambio les halló reacios a toda novedad y hasta un tanto extenuados de fuerzas creadoras. España, que había producido admirables obras románicas y góticas, pero, como Italia, sin plena personalidad manifestada en ellas, fué la creadora del arte mahometano de Occidente, y al finalizar el siglo xiv sus energías no eran lo bastante potentes para haber engendrado un nuevo estilo. En la génesis de éste es preciso que un pueblo llegue a la vida fuerte, joven, invasor y dominando a los otros pueblos,

o que posea un largo caudal de energías latentes, y en estas condiciones sólo se hallaba Italia; en las primeras, ningún pueblo europeo. La creación del nuevo estilo se produjo en el suelo italiano, y *así pudo ser posible que una tradición fuese fecunda* y que el *nacionalismo despertara enérgicamente* y *avasallador, toda vez que la fuerza tradicional pertenecía y estaba contenida en el pueblo italiano.*

Hubo un cambio de concepto de la vida a partir del año 1000; su elaboración fué muy lenta y sus manifestaciones tardaron en aparecer. Llegó un momento en que los sentimientos se volvieron a la Naturaleza, y el misticismo henchido de amor a Dios se desplazó hacia todos los seres de la Creación. Esas nuevas ideas y sentimientos produjeron uno de los primeros y más grandes monumentos de la literatura nacional de Italia, y el canto más sublime del alma humana a la Naturaleza: el *Himno al Hermano Sol*, de San Fran-

cisco de Asís, lleno de alegría y de optimismo, como un canto de vida nueva.

Casi ciego y extenuado el Santo, junto a sus hermanos discípulos, sentóse en el umbral de la cabaña de San Damián; comenzaba el día y de sus labios salieron las primeras palabras de alabanza al Señor:

"Altissimo, onnipotente bon signore,
Tue so le laude, la gloria, et honore, et onne benedic-
[tione."

Y cuando la sutileza del aire matutino llevó hasta los oídos de los hermanos franciscanos estas palabras del Santo:

"Laudato si, Misignore, per sora nostra madre terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti fiiori et herba",

los nuevos sentimientos de amor a las flores y a las hierbecillas fueron gérmenes que, andando los años, crearon los maravillosos fondos paradisíacos de Fray Angélico; y el amor a nuestra her-

mana tierra, que nos sustenta y gobierna, había de hacer posible que un pueblo llegara a retratarla con amor grandísimo: Holanda, dando a los hombres, como legado maravilloso de arte, la plena personalidad del paisaje.

Cuando el Santo de Asís, después de haber tributado toda alabanza al Señor, cantó:

*"Laudato sie, Misignore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo quale iorno et allumini noi per loi.
Et ellu e bellu e radiante cum grande splendore
de te, Altissimo, porta significatione",*

abrió los ojos del alma a la luz para que ésta fuera conquistando plena personalidad artística, y desde los cuadros venecianos del siglo xvi, y a través de los paisajes holandeses, y de las misteriosas composiciones de Rembrandt, llegara radiante a ser proclamada en el siglo xix, con el triunfo del impresionismo, "el protagonista del cuadro" (palabras de Manet).

Italia tenía una herencia de arte humano, de

exaltación de las formas del cuerpo humano como belleza suprema. A pesar del paisaje helenístico—quizá más oriental que hijo de Occidente—, el sentimiento clásico de arte se encarnaba en formas humanas.

San Francisco, espíritu más universal que italiano, cantó a la Naturaleza. Un día, en que fué llevado al Palacio episcopal de Asís, supo que el Obispo y el Potestad estaban en franca guerra. El Santo los llamó, y reunidos en la plaza del Vescovado, dos hermanos franciscanos entonaron el Canto al Hermano Sol, y al acabar el

“Laudate et benedicete, Misignore, et rengratiate et serviateli cum grande humilitate.”

cantaron una nueva estrofa de amor y paz entre todos los hombres, compuesta últimamente por el Santo:

“Laudato si, Misignore, per quelli ke perdonano per
[lo tuo amore,
et sostengo infirmitate et tribulatione,
beati quelli kel sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.”

Canto de paz. Para el Santo no había guerra entre la Naturaleza y los hombres; entre éstos, sí.

No hay en el *Himno* del Santo un cántico a las bellezas humanas; en esto existe una fuerte oposición entre el sentimiento pagano y el cristiano. El arte abstracto bizantino fué francamente cristiano en ese sentido. El amor a la Naturaleza constituyó un retorno a sus imágenes, acabó con el arte abstracto e hizo posible que los ojos de los artistas y de las gentes volvieran sus miradas, nuevamente, hacia las bellezas del cuerpo humano. Pero éste ya no fué contemplado como en los días del paganismo. Aquella última estrofa del Santo de Asís unió a la Naturaleza con el hombre y pudo ser posible la belleza corporal pagana con los hondos sentimientos humanos. Esta es la hazaña portentosa del Renacimiento italiano.

Que sus edificios se adornaran con capiteles cubiertos de hojas de acanto y las clásicas volutas, es poca cosa, nada. Las miradas de los historia-

dores quedaron prendidas, durante cientos de años, en esas bagatelas de la vestimenta renacentista, y por ellas juzgaron la gran hazaña del arte como un simple *torniamo all'antico*; ¡como si las aguas de los ríos pudieran volver a su nacimiento! ¡No sabían que éste no sería nacimiento y sí una charca! Aun hoy muchos son los pobres de espíritu para los que no ha llegado el momento de ser libertados de las tinieblas.

En Italia, a pesar de los cambios profundos políticos, de los hechos históricos desarrollados en su suelo y de la transformación de sus culturas, el sentimiento clásico nacional perduró y pudo manifestarse artísticamente, a partir del siglo XIV, con una pujanza y perfección superiores a las que alcanzara en los tiempos antiguos de Roma.

Alberto Durero sintióse atraído por los esplendores mágicos del arte italiano. Salía Durero de la época gótica y sus esfuerzos fueron grandes y continuos para llevar a su arte (y al de su pueblo) las formas y aun conceptos del clasicismo ita-

liano renacentista. Los estudios teóricos de Durero y sus trabajos sobre las proporciones del cuerpo humano le conducían a ese fin. Es de un gran interés y valor artístico la serie de estudios que realizó para llegar a la suma perfección formal de los cuerpos desnudos de Adán y Eva. Estos estudios, hechos en dibujos prolijos (uno de ellos con su sistema de mediciones del cuerpo humano) fueron realizados para conseguir el maravilloso grabado en cobre *El Pecado Original* (1504). El arte germano no alcanzó jamás una mayor perfección clásica del desnudo.

Un contemporáneo de Durero (1471-1528), Palma el Viejo, de Bérgamo (1480-1528), pintó en su juventud un cuadro representando aquel mismo asunto (Galería de Brunswick). La semejanza del grabado de Durero es grande con la obra del pintor veneciano, pero ¡qué diferencia en el porte, serenidad y nobleza de las figuras de Adán y Eva! Palma pintó pocos desnudos, y, sin embargo, con tal dominio y facilidad resolvió la

EL NACIONALISMO EN ARTE

forma a lo clásico, que se ha comparado la figura de Adán con el Dorifero (estatua en mármol del Museo de Nápoles, copia de un original en bronce, de Policleto) y la de Eva con la Venus de Cnido (copia de Praxiteles, con el estúpido aditamento de los ropajes, según una desdichada restauración).

Ejemplos como estos pueden citarse bastantes en la vida artística de Durero—la estampa de *Apolo y Diana*, y su influencia de Barbari; el proceso para llegar a la escena de la *Conducción de la Cruz*, en soluciones clásicas, y la superioridad con que luego en el taller de Rafael Santi, y bajo la dirección de éste, su discípulo Penni pintó *El Pasma de Sicilia*—. Pues bien, a pesar de los esfuerzos titánicos del pintor alemán y de su genio sublime, con frecuencia las figuras de sus cuadros, grabados y dibujos se apartaron del tipo clásico y el arte germánico siguió su camino. Hoy se pretende que Matías Grünewald es un representante más genuino del espíritu germano que

Durero. Lo cierto es que el arte germano, con su rama de los Países Bajos, a pesar de todo influjo clásico, se manifestó en abierta oposición de concepto y de forma—de estilo—con el arte desarrollado al sur de los Alpes, y es más germana la Eva de Van Eyck en el *Políptico* de Gante, que la grabada por Durero en su estampa *El Pecado Original*.

En 1913 se celebró en Madrid una Exposición de Artes decorativas. Concurrieron las Escuelas oficiales de industrias artísticas; discutióse el premio que se había de dar a la Escuela de Granada, y uno de los Jurados hizo ver a sus compañeros que si se otorgaba una elevada recompensa a trabajos de imitación (casi copias) de antiguas decoraciones árabes y renacentistas, elaboradas en Granada, ¿qué premio se daría a la Escuela que presentara trabajos originales? El miembro del Jurado que hizo tales indicaciones recibió una carta de un artista amigo suyo recomendándole a la Escuela de Granada. En esa car-

ta le decía: "Usted, por lo visto, quiere que en esa Escuela se haga *modernismo*. Si así fuese, ¿no comprende que se destruiría la tradición gloriosa granadina, desapareciendo su arte castizo, que tan alta representación tiene en la Alhambra y en el Palacio de Carlos V?"

Realmente, ambos estilos dan una fisonomía muy típica a Granada; pero no es la única ciudad del mundo que, teniendo un antiguo abolengo artístico, no presente el caso de conservar monumentos de estilos diferentes. El juicio de ese pintor es elocuente y, por lo mismo, lo cito aquí. Afírmase un casticismo local—que puede extenderse y darle valor de nacionalismo—formado por dos estilos que nada de común tienen entre sí; segundo, se afirma la destrucción de ese casticismo si entrara en Granada un nuevo estilo, y no se toma en cuenta que siempre tendría más semejanza con el renacentista del Palacio de Carlos V que éste tiene con el Palacio de los reyes nazaries; tercero, si dos estilos diferentes enri-

quecen artísticamente a Granada, convirtiéndose los dos en castizos suyos, a pesar de su gran semejanza, un tercer estilo desarrollado junto a los otros no había de impedir que continuara y aun se acrecentara la riqueza artística granadina y que el nuevo estilo llegara a ser tan castizo como el renacentista, ya que éste pudo serlo luego del casticismo del estilo mahometano; cuarto, ¿ue si éste era castizo antes del siglo XVI, ¿cómo pudo serlo también el arte del Renacimiento introducido en Granada—el modernismo de entonces—, cuando eran producto de cultura y factores étnicos tan distintos?

A pesar de lo ilógico que es el juicio del artista citado, en cuanto al casticismo de Granada, tiene, sin embargo, un fondo de verdad... subjetiva.

El problema de lo nacional existe, pero nada tiene de sencillo y de rectilíneo.

EL CASTICISMO

Se usa en dos acepciones que, en el fondo, son muy semejantes: una, como representación de pureza étnica; otra, como pureza en la representación de los caracteres nacionales.

Sobre la pureza de raza o de sangre no hay para qué hablar; los estudios biológicos, los etnográficos y los históricos prueban dos hechos: primero, la no existencia de razas puras; segundo, que cuantos más elementos de razas extranjeras ha recibido un pueblo, tanto más fuerte ha sido, a condición de que esas aportaciones no contengan diferencias muy grandes con el fondo étnico del pueblo que las reciba y que éste pueda incorporarlas íntimamente a su ser, de modo que formen con él un todo orgánico; lo contrario se convierte en fuerza destructora.

El casticismo, en su aspecto de pureza étnica, pasa al plano de los elementos generadores de toda nacionalidad. En su aspecto de ser una re-

presentación pura de los caracteres nacionales, queda como una *calidad* del nacionalismo.

Se ha pretendido que las nacionalidades fórmanse a base de un principio étnico puro; basta recordar cómo de un mismo grupo étnico se han constituido diversas nacionalidades. El caso de crearse una nacionalidad con elementos étnicos diferentes deja en un plano secundario ese factor, y lo castizo queda como una calidad del nacionalismo, según antes expuse.

LA NACIÓN

El concepto que de ella se tiene dista mucho de ser claro, preciso y constante. Las ideas políticas influyen en ese concepto, y si la Nación no debe ser confundida con el Estado, los factores políticos que envuelven a la primera, en todo momento le dan rasgos mudables que, aun cuando sean más externos que internos, propenden a mo-

dificaciones y errores en el concepto que se forme de lo que es una Nación.

En un siglo hemos visto cómo se han producido estos cambios, y aquella ideología, que creó la unidad italiana y la alemana, se ha visto cambiar en la postguerra (y aun antes), encaminándose a definir pequeñas nacionalidades.

Esta se confunde también con el pueblo y grupo étnico, engendrando errores en la idea que se tenga sobre la naturaleza, contenido y desarrollo de la Nación. Además, como antes ya indiqué, se ha venido creyendo—y tal opinión no está aún destruída—en la existencia de un origen de agrupaciones étnicas creadoras de naciones y que han perpetuado sus caracteres internos, esenciales, a través de toda mudanza histórica—un concepto de la *Tradición*—. Y se ha llegado a más, a considerar esas mudanzas, si no siempre como desnaturalizaciones de aquellos caracteres primitivos, sí como aminoración de ellos, desorientando su marcha. Se ha pretendido volver a tiempos pasa-

dos hasta encontrar el verdadero caudal nacional y sus aguas más puras. Cada época, y aun cada grupo suyo de hombres, han determinado puntos distintos de parada en ese ascenso histórico. En arte, estas creencias han tenido escasa importancia, no sólo en los tiempos presentes, sino en los pasados, creando movimientos de labor artística, a los que se les debe dar el nombre de *regresiones históricas* y que han sido siempre igualmente infecundas, ya que la acción suya ha tendido más a elaborar modalidades artísticas externas y mecánicas que a creaciones profundas de obras de arte. Unido a ese falso concepto de tradición va la creencia de que un estilo puede engendrar otro.

EL FONDO NACIONAL

Sólo queda el estudio del proceso histórico para llegar al conocimiento del fondo nacional. Los grupos étnicos, la religión, las condiciones geo-

gráficas y la identidad de lengua no han sido siempre los únicos elementos creadores de nacionalidades. Los norteamericanos, a pesar de la unidad idiomática que tienen con los ingleses, constituyen una nación separada de éstos, "porque *quieren* que así sea. Y este *querer* es el factor decisivo. La nacionalidad fúndase en la voluntad; es decir, en la idea. Forman una nación aquellos grupos de hombres que en cualquier dirección quieren constituir una unidad y actuar como tal. El inquirir cuáles sean los motivos internos o externos que condujeron al nacimiento de esa idea es deber de la Historia en cada caso concreto. Ahora sólo nos precisa indicar que no es la totalidad sujeta a la idea y haciéndose cargo de ella sin una conciencia clara, la que tiene influencia decisiva aquí y en cualquier otro problema de la vida histórica, sino aquellos círculos que, cultural y políticamente, ejercen la dirección en los casos en que fuere preciso".

"La unidad y la independencia política son,

es verdad, la actividad más elevada y actualmente el fin a que aspira toda nación; pero no está contenida, necesariamente, en el concepto de la misma; la prueba nos la ofrecen los griegos, los judíos y también los alemanes del siglo XVIII, de la época de Lessing y de Goethe, que buscaron la nacionalidad sólo en las actividades culturales." (I)

El proceso histórico en la creación de una nacionalidad es muy complejo y se halla sujeto a causas variadísimas, siendo la resultante de él el producto más elevado de un largo ciclo de hechos en una marcha civilizadora ascendente. Para el estudio de lo que es una nación se debe partir de aquel período suyo en el que su vida está plenamente caracterizada, diferenciándose, no sólo de las demás uniones humanas, sino de toda otra nacionalidad, esto es, que presente una plena personalidad, e ir ascendiendo cronológi-

(I) EDUARDO MEYER.—*Klein Schriften*, 1924. T. I., pág. 40.

camente en el conocimiento de los hechos históricos que, de un modo directo o indirecto, se refieren a esa nación. En ese proceso de estudio—inverso al proceso real en el que se forma la nacionalidad—, se verá cómo la unión nacional queda diferenciada de toda otra clase de unión, no sólo por ser la más compleja en sus fines y medios de vida, sino por el carácter que toma al actuar el factor emotivo con una fuerza tan intensa como en la unidad-familia. Se verá también cómo se va del estado consciente de esa unidad a otro estado primitivo semiconsciente, pero en el que existen los hechos de esa unidad, actuando ya de un modo fecundo. Verá cómo los elementos étnicos se agrupan gracias a hechos históricos tan múltiples, que muchas veces esas uniones son debidas al azar, y verá también disociarse un elemento étnico y una parte de él integrarse a una nacionalidad, y otra, a otra nacionalidad. Asimismo, verá cómo grupos étnicos distintos viven en contacto durante mucho tiem-

po sin fusionarse hasta que un hecho histórico, de carácter común a todos esos grupos los une, y si el hecho es de consecuencias largas en el tiempo, los lazos se estrecharán cada vez más, hasta llegar a la perfecta fusión de esos grupos étnicos. El investigador verá cómo los acontecimientos históricos, constitutivos de una nacionalidad, no se desarrollan siempre unilateralmente, sin contacto, y a veces sin penetraciones profundas en hechos extranjeros; muy al contrario, y el examen detenido de ese tipo de hechos le hará comprender que la vida nacional no permanece hermética, que no existen independencias materiales más que de un modo relativo y que, en el orden espiritual, si se acentúan las características de personalidad de la nación—y así es posible hablar de arte, literatura y filosofía nacional y poco y en términos vagos de ciencia nacional y nada de técnica nacional—, esas características, por su condición de ser profundamente humanas, tejen lazos tan múltiples y estrechos, que no

permiten concebir la historia nacional completa, de principio a fin, en la misma nación, y esas investigaciones—si se realizan serena e imparcialmente—descubrirán que la vida humana no se ha desarrollado en torno de una sola nacionalidad, que no existen naciones históricamente céntricas, y sí sólo naciones temporalmente directoras (1).

(1) En la escultura española aparece un hecho elocuente de la fuerza de nuestro realismo y de la escasa imaginación creadora que tenemos. En España se han producido esculturas muy excelentes, como imágenes sueltas o agrupadas, a base de un asunto dado, con interpretación francamente realista. Esto puede verse lo mismo en nuestra imaginería religiosa como en las esculturas contemporáneas. Pero tan pronto como se ha tenido que saltar de la imagen aislada o del grupo religioso o profano, compuesto a base de interpretaciones realistas, a un monumento en el que es preciso sustituir el realismo de las agrupaciones y figuras por un símbolo de tema objeto del monumento, el español ha fracasado. Y menos mal si ha resuelto su obra como una repetición de hechos anecdóticos—en grupos y relieves—al modo de ilustraciones de la vida de un personaje o explicación plástica de un hecho de gran relieve histórico. Entonces actúa el artista con franco realismo; ve el hecho concreto;

Por último, el investigador verá cómo las nacionalidades, lo mismo que todas las agrupaciones humanas, se han constituido mediante un proceso

esculóricamente hace el *cuadro realista*, pero no halla la esencia espiritual, no ve sintéticamente el hecho histórico o la vida de un personaje, y no puede concebir, vivir internamente, el símbolo como forma de arte. A lo sumo llega a prodigar las alegorías, muchas veces convirtiendo el monumento en puesto de trastos heterogéneos que para darles una supuesta sentimentalidad estética los representa viejos.

La estatua ecuestre de Marco Aurelio, de Colleoni o de Erasmo dei Narni (Gattamelata), no se conciben en España. En relieves puestos en el pedestal y en trofeos, el artista necesita explicarle al público lo que en vida fué el personaje estatuado. Un monumento como el que se supone que conmemoró la batalla ganada por Demétrios Poliorcetes a Ptolomeo, tampoco se concibe entre nuestros artistas. Sobre la proa de una nave griega se alza una victoria; toca la trompa de la fama y lleva un trofeo conquistado al enemigo; nada más y es bastante. Nuestros escultores hubieran llenado el monumento con episodios realistas de aquella batalla naval; habrían prodigado las figuras alegóricas diluyendo y hasta anulando su significación, y en la cúspide habrían colocado, en actitud teatral, a Demétrios Poliorcetes. Un monumento así sería lo opuesto a la *Victoria de Samotracia*.

histórico; pero también los hechos históricos las han disuelto.

Una nación no es un organismo complejo de la vida humana que sale de la nada con todos sus caracteres típicos, diferenciales de otras naciones, y que, así cristalizada, el tiempo resbala sobre sus facetas; al contrario, es un organismo que está siempre en estado de formación o de disolución, y, por lo tanto, transformándose.

LA HISTORIA NACIONAL
EN EL NACIONALISMO

El esquema expuesto para llegar al conocimiento de una nacionalidad no es completo, si ha de atender a los fines prácticos nacionales. Es preciso ver en el pasado el origen interno del presente, y esto es de suma dificultad. Para ello sería necesario que los hombres directores de toda actividad nacionalista profundizaran en la esencia del pasado, conociendo la naturaleza de

los hechos históricos en cuanto eran nacionales, apartando aquellos que sólo tenían un valor temporal y también los que se habían producido como influencia o reflejo de hechos extranjeros. Pero, además, sería preciso que abarcaran y comprendiesen el presente, y así, ver el pasado en el presente. Esto es posible, pero su dificultad es grande, y ésta crece si han de difundirse aquellos conocimientos en la masa nacional.

Los hechos nacionales podemos clasificarlos en dos grupos: positivos y negativos, buenos o malos para el desarrollo y perfeccionamiento de la vida nacional.

Es más fácil distinguir del fondo común los hechos negativos y malos que los positivos y buenos, y aun se estará expuesto a confundir muchos de los primeros como si fuesen los segundos, y así se considerarán como características nacionales, dignas de ser perpetuadas y cultivadas, las que deben ser destruídas para el perfeccionamiento de la vida nacional. Habrá gen-

tes que teniendo una clara visión de los hechos y caracteres negativos, los considerarán como irremediables. Ni ceguera, ni tampoco pesimismo, debe existir en toda actividad nacional.

Es preciso situarse en un verdadero estado de examen de conciencia, tomar el conocimiento de la historia de una nación como tal examen, plenamente sincero y acompañado de una firme voluntad de enmienda.

Toda nación (como toda colectividad y como todo individuo) lleva en su seno gérmenes positivos de construcción y progreso, pero también gérmenes negativos de decadencia y disolución. El problema estriba en que sean conocidos esos valores, y tanto como poseer ese conocimiento importa la constancia, no interrumpida y decaída, para que los valores positivos actúen con la máxima eficacia.

Por lo que a nosotros se refiere, ese examen lo hemos realizado pocas veces, y aun menos hemos tenido constante la acción volitiva para los he-

chos buenos. La ignorancia, las supersticiones, el abandono, el vivir al día y no pensar en el mañana, el creer que la vida sólo debemos perpetuarla en el otro mundo y que toda herencia que podamos transmitir estará sólo constituida por los bienes tangibles que poseemos, ha puesto la vida nacional en trances históricos difíciles, concentrándose malamente las energías comunes, y pocas veces hemos podido ser una nación de vanguardia en la vida mundial.

Ha llegado el siglo xx sin haber sabido adaptar las condiciones geográficas y climatéricas de la Península, no a nuestra vida—una vida misérrima y atrasada—sino a una vida fecunda y pletórica de riqueza; nuestra sobriedad, excusa de pobreza, ha venido siendo uno de nuestros mayores pecados. Sólo en la periferia peninsular hay zonas de producción máxima. Pocos son los trabajos que se han hecho encaminados a la adaptación de la tierra a la vida nacional, que no se hayan realizado dispersos, sin coordinación con

otros, sin estar debidamente complementados y sin largas interrupciones. Con una ignorancia suicida, hay gentes españolas que toman la dureza del clima y lo rudo del suelo como un medio para templar los cuerpos y las almas, sosteniéndose así una raza vigorosa, y no se dan cuenta que el cretinismo se extiende por la Península. Y esas gentes aún van más allá: toman como tipo, como característica del suelo nacional grandes comarcas que son yermas por culpa de sus habitantes, pues antes no lo fueron. ¡Cuántos se extasían en la contemplación de las llanuras esteparias y ven en su monotonía y lejanos horizontes una fuente de emociones estéticas! ¡Qué caudal de energías consume el labriego en un trabajo individual y pobre, queriendo fecundizar con el sudor de su cuerpo unos pocos puñados de tierra que quedan entre los riscos de los montes pelados o junto al cauce de los ríos, que en un día barren el trabajo de muchos años!

La rudeza del suelo se convierte en tosquedad

de las costumbres y maneras sociales, y el estado, poco o misérrimamente cultivado, de nuestras planicies y montes, se traduce en una aversión a todo lo que sea cultivo de los sentimientos, cayendo fácilmente en las sensaciones violentas.

Tenemos, como característica nacional, una propensión a la superficialidad. Fácil y rápidamente vemos las cosas y los hechos, pero nos falta el tesón, la voluntad sostenida y el entusiasmo constante para penetrar en el fondo de los hechos y en la naturaleza de las cosas, conocerlos bien y procurar agotar las posibilidades fecundas de esos conocimientos.

Con frecuencia nos falta percibir la concordancia entre una idea y la naturaleza de un hecho, y así lo real y lo ideal andan sueltos y sin unión posible, y cuando ésta se intenta es mediante una soldadura, un puro artificio. Esa falta de concordancia nos lleva a la exaltación de una idea concebida rápidamente, poco meditada y que, al exteriorizarse, como no se concibió en toda su

plenitud, no se la ve definida y bien caracterizada, y entonces se acude a medios representativos múltiples, fuertes, a veces hasta llegar a la estridencia. Nada de sencillez, precisión y matices; al contrario, saltos bruscos y efectismos; la sobriedad queda sustituida por pobreza, la precisión por rasgos duros y recortados y el matiz por conceptismo. Esa falta de concordancia entre la idea y el hecho nos conduce a idealismos infecundos, extravagantes, y a exaltaciones de puro delirio. La imaginación anda errante por espacios sin límites, y no halla su forma. Esa disociación de la idea y del hecho, cuando nos lleva a la realidad, es mediante una caída en lo trivial y lo vulgar, y más se prefiere esa realidad que los idealismos. También vemos los hechos disociados de toda idea, sin el engranaje de unos con otros y así quedamos sujetos al hecho concreto y menudo; y ¡cómo se exalta entonces el realismo castizo y el casticismo de lo típico lugareño y del costumbrismo, y se toman las notas tí-

picas de hechos temporales como caracteres nacionales! (1).

Esas disociaciones de los hechos y la falta de clara comprensión de los mismos, aminoran el poder de la fantasía; varios hechos no se saben fundir en uno solo; la imagen hay que cogerla completa en la realidad y así llevarla a la obra

(1) En períodos de exaltación nacionalista, se ha dado gran importancia en evitar las influencias extranjeras. De un modo o de otro, se han querido establecer barreras para impedir esas intrusiones y de buen grado se hubiera construído una segunda muralla de la China en torno de la Nación. Se ha creído que el enemigo del arte nacional estaba en el extranjero y no se han percatado que estaba en la propia casa. Jamás ha sido posible un aislamiento voluntario eficaz en materia de vida artística; hoy, es imposible. En España tenemos ejemplos numerosísimos de influencias extranjeras y legiones de artistas vinieron de otros países a trabajar en el nuestro. Las manufacturas de cerámica de Talavera y de Alcora y las de tejidos, prueban que en España se imitó lo que hacían mejor en otras naciones. Contra los extranjerismos no hay murallas de la China. *En arte, o se crea estilo o se reproduce el creado por otro pueblo.* Si en una época dada el temperamento nacional tiene escasa potencia

artística. El pintor necesita tener delante al modelo, uno sólo para cada imagen; el artista no domina la realidad, pero ésta sí le domina a él. Estos días un autor dramático, que goza de mucha fama, ha escrito estas palabras en un diario: "En esta obra, como en otras muchas mías, yo

creadora, imitará para poder realizar obras de arte. Y el público será el primero en pedir que se imite lo más original que se produce en otro país. Pero, ¿es que debe crearse un público que sólo apetezca lo nacional sin atender a su calidad artística? ¿Y quiénes lo van a crear? ¿Los Gobiernos? Cándidamente, algo de esto se dijo en un Congreso de Arquitectura. Y ¿quién va a crear a los artistas con potente personalidad nacional? ¿También el Gobierno? Y a éste, ¿es posible que lo elijan los amantes del nacionalismo artístico? Tómese en cuenta el lector que en nuestra pintura contemporánea no se ha pensado en evitar que penetren en ella las influencias extranjeras, por la sencillísima razón de que venimos teniendo un núcleo poderoso de pintores con plena personalidad nacional. El clamoreo se levanta en el campo de la Arquitectura. Si hoy penetra la influencia arquitectónica germana, en tiempos pasados tuvimos la francesa y en otros la misma germana, y por nacionalismo, ahora no pensamos en reedificar la catedral de León o la de Burgos.

no he inventado: he teatralizado solamente." Sorolla no quiso llevar al cuadro la imagen perfecta de una muchacha bien proporcionada de cuerpo, porque la modelo tenía las piernas cortas y entendía que toda modificación artística entrañaba una falsedad. Las falsedades son los inventos; el invento artístico repugna a nuestros artistas; cuando quieren realizarlo, pocas veces les sale bien; hacen la soldadura de hechos diferentes o de formas distintas, y así el desarrollo de los primeros no suele ser lógico y la constitución de una imagen no aparece con relaciones orgánicas entre sus partes: no tiene vida, no ha sido creada por el artista, y en ella se descubre inmediatamente el artificio de la soldadura de partes y miembros de imágenes diferentes.

Nuestro arte ocupa el plano antitético a todo arte abstracto, y cuando en las manifestaciones populares o en el arte sabio se han producido imágenes abstractas, ha sido por imitación de corrientes extranjeras. Y así sucede que el público

apetece imágenes religiosas con el máximo realismo—coronas, pelo y ropas de verdad, y en muchos casos basta que la imagen quede reducida a una cabeza y dos manos, y para el resto del cuerpo es suficiente un armazón de palitroques revestidos con telas—, y junto con esas imágenes se hallan trabajos artísticos populares de un tipo abstracto, que haría suponer la existencia de una fuerte imaginación creadora si no fuesen producto de un primitivismo superviviente en el pueblo—recuérdense las formas abstractas en el arte de los pueblos retrasados—y de bastantes influencias extranjeras. La decoración arquitectónica de los grutescos se produce a la par de nuestro arte superlativamente realista; en esa dualidad no hay antítesis de temperamento; los grutescos son formas artísticas de importación italiana, y las imágenes realistas de las grandes obras de arte son nuestras.

Existe una verdadera aversión a componer una obra de arte. El artista toma como un trabajo

de artificio el agrupar las imágenes que constituyen sus obras, y a ello sumo, al realizar esas agrupaciones, se basa en el asunto que ha de representar. En algunas épocas de nuestra historia artística, contados artistas se han preocupado de realizar composiciones más allá de lo que al asunto se refiere, y sí con un valor estético; pero esos casos han sido pocos, y no han podido realizar una larga labor histórica que hubiera producido beneficiosos resultados para destruir o aminorar esos vicios artísticos nacionales.

Se observa en nuestros trabajos decorativos una orientación francamente realista, y así se ejecutan obras absurdas que tocan en lo ridículo. Por eso nuestra historia de la pintura, tan pronto como sale de la corriente europea de un arte abstracto (influencia bizantina directa o indirectamente ejercida), no tiene casi ejemplos de pintura mural; en España apenas si hay fresquistas, y el arte del tapiz se cultivó tarde y con poco éxito, hasta el extremo de haber llegado en tiempos

contemporáneos a reproducir el cuadro de la *Familia de Felipe IV*, pintado por Velázquez, y que técnica y estéticamente es de franca oposición a la naturaleza del tapiz.

El caso de Palomino como pintor fresquista es extraordinario, y aun su pintura de bóvedas y cúpulas se desarrolla a expensas de una fantasía de cabriolas muy barroca veneciana. De los demás fresquistas no hay para qué hablar, y los trabajos ejecutados por Goya en ese procedimiento no hubieran servido para inmortalizarle.

En la mayoría de nuestros escritores o críticos de arte se ve constantemente no sólo la ausencia de una cultura estética y aun histórica, sino marcada aversión a ellas, y bastantes de nuestros artistas, cuando pueden confesar clara y sinceramente sus ideas y juicios, abominan de toda cultura.

Hace años formaba parte de un tribunal de oposiciones a plazas de profesores de Dibujo artístico de nuestras Escuelas de Artes y Oficios;

presidía el Tribunal D. Antonio Muñoz Degrain, figura de primera magnitud en nuestro arte contemporáneo. Al comenzar los opositores el ejercicio teórico—nociones (¡nada más que nociones!) de perspectiva, anatomía artística, teoría e historia de las artes decorativas—dirigió estas palabras a los opositores: “Sean ustedes breves en este ejercicio, pues lo que importa es dibujar bien del natural.” Y en esas mismas oposiciones había un ejercicio de composición decorativa pictórica; primero se dió a los opositores unos vegetales—absurdos en sus posibilidades de estilización decorativa—y un animal disecado y viejo en su estado de vida inmóvil, para que los copiaran. Hubo opositor que hizo las copias—no verdaderos estudios—reproduciendo el fondo sobre el que estaban el animal y los vegetales, y ese fondo era ¡la clase de dibujo en que se realizaban las oposiciones! Terminado ese ejercicio, los opositores sacaron a la suerte el tema de la composición; se hizo el boceto de ésta y luego el pro-

yecto a tamaño grande, empleando como unidades decorativas aquellos vegetales y el pobre animal disecado. Alguien indicó a los jueces que en lógica decorativa se hiciese primero el boceto de la composición, y, según ésta fuese, no sólo se escogiesen los animales y vegetales más apropiados, sino que su estudio se realizara tomando en cuenta que habían de transformarse en unidades decorativas cerámicas, de vidriera pintada, de tapiz, etc., etc. Se contestó que haciéndolo como había decidido la mayoría del Tribunal, probaríase mejor qué opositores sabían más y ¡tenían más fantasía!

Ese campo artístico acotado tan brevemente en una realidad que siempre se ha de tener delante de los ojos no sólo limita las manifestaciones de estilo, sino que las reduce a la categoría de lo monótono por una repetición pocas veces cambiada. Nuestro arte se desarrolla conforme a una lógica externa y no interna, y así no sólo lo objetivo adquiere máximo valor artístico, sino que la

variedad hay que buscarla, como el geógrafo viajero o el reportero periodista buscan imágenes de la Naturaleza o hechos de la vida.

Hace años, al comenzar el verano, le pregunté a uno de nuestros pintores más eminentes—muerto ya—que en dónde veranearía, y me contestó: “Si me promete el secreto se lo diré. Voy a la comarca nortea X***. El año anterior, al viajar por allí, vi paisajes preciosos, y quiero pintarlos. Pero no lo divulgue usted, porque irían otros pintores, siempre dispuestos a la caza de asunto, y quitarían a mis cuadros el *encanto de la novedad*”. Como el artista hace años que ha muerto, divulgo el secreto..., pero, en memoria suya, lo hago sólo a medias.

Un multimillonario yanqui encargó a uno de nuestros más grandes artistas que pintara un cuadro representando a Colón en el momento de descubrir la tierra americana. El artista puso manos a la obra, pero la imagen de Colón *no salía*, y, prescindiendo del modelo ordinario, aprovechó el

ofrecimiento de posar que le hizo Novelli, el gran trágico italiano. A las pocas sesiones de pintar con el nuevo modelo, el artista se dió cuenta de que llevaba al cuadro la imagen de un Colón de teatro; no comprendió que había cambiado de modelo, pero no de proceso en la creación artística de ese personaje. En vista del nuevo fracaso, valióse de un antiguo retrato de Colón, y acabó por tener ante sus ojos a un descendiente del descubridor de América... El artista necesitaba tener delante a Colón mismo, ya que su imagen no podía crearlo en el interior de su temperamento.

Tampoco pudo tener Velázquez ante sus ojos al Padre Eterno, a Cristo, a la Virgen y a los ángeles y querubines; y menos (si cabe) a Venus, a Vulcano, a Marte, a Mercurio, a Argos y a Baco y sus compañeros...

En un artículo del *Diario de Madrid*, de 6 de febrero de 1799, inspirado por Goya, y que anunciaba la venta de la serie de sus aguafuertes *Los*

Caprichos, se escribieron estas palabras: "La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un sólo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil."

Pero uno de los muchos factores y problemas del arte de Goya que la crítica debe estudiar—con preferencia a la vida del artista y que tan pobre ejemplo es para chicos y grandes—es lo que hay en esas palabras como manifestación de las ideas estéticas del pintor y que es lo que contienen como un producto intelectual del amigo del artista que expuso esas ideas por influjo del ambiente estético reinante entonces.

EL REALISMO DE NUESTRO

ARTE: ESPAÑA Y HOLANDA

El realismo es el nervio de nuestro arte; también lo es del arte holandés. Quiero detenerme un poco en este tema para fijar las cualidades de nuestro realismo en lo que tiene de bueno y de malo, y al propio tiempo determinar sus caracteres nacionales.

De Holanda exceptuemos a Rembrandt y quizá nos será fácil entendernos en lo que voy a exponer. Un pintor holandés, sea el que fuere, coge sus imágenes y los caracteres de la vida cotidiana de su pueblo y de los rincones del suelo que, siglo tras siglo, conquistó al mar. Hace el retrato de una marisma, de una duna, de un canal, del mar gris y encrespado, de unos árboles y una cascada, de un largo camino y al fondo el pueblo, de unos molinos, unas vacas, unos reflejos en el agua y grandes masas de nubes grises; como hace el retrato de una hostería, de una partida de

caza, de unos vendedores ambulantes, de la vida tierna y sencilla de un hogar humilde o suntuoso, o del burdel; de una reunión de caballeros y damas, o de una comilona alegre, tosca y alborotadora de aldeanos; hace el retrato de la dama, del caballero, de la familia y de la corporación mercantil, benéfica o cívica. El mismo Rembrandt pintó todos esos retratos, se retrató docenas de veces e hizo los de Enriqueta Stoffel de Saskia, de los padres y amigos del artista. Nada había en la vida holandesa, en el pueblo y en el país que no fuese digno del arte de aquellos maestros. Y todo fué pintado con alegría, con la dicha del vivir de un pueblo que después de muchos siglos había conquistado al mar el suelo en que vivía y también había conquistado a naciones poderosas la independencia política y el derecho a las riquezas comerciales. El holandés quería ver retratadas todas esas conquistas como quería verse retratado él, su familia, su casa, sus amigos y sus compañeros de gilda.

¿Y cómo es ese arte? Pictórico; no podía ser más que pictórico. La escultura no servía, y para la literatura hacía falta una imaginación que no poseía el holandés.

No basta con decir que ese arte fué pictórico; es preciso que lo defina como tal pintura. Pero, para ello también es preciso que veamos qué representa esa pintura, cuál es su fondo psicológico. Antes hablé de los asuntos y ahora hay que completarlo hablando de su alma.

Ésta era tranquila, sin exaltaciones que fuesen más allá y diferentes a las de una franca alegría. El holandés se batía bien cuando llegaba el caso, pero por necesidad imperiosa de su vida; luego si alguno conservaba un tanto de fanfarronería militar, era como nota caricaturesca en aquel ambiente de paz, de trabajo, de alegría y de bien vivir.

El holandés era minucioso en los detalles. Todo lo preveía, en todo ponía su atención y su amor; en la encina corpulenta, cuyo crecimiento había

costado el esfuerzo de unas cuantas generaciones de hombres; en la avenida bordeada por altos y esbeltos árboles, y en la ciudad, porque todo aquello lo poseía a costa de grandes sacrificios en lucha con el mar; y también ponía su atención, su cuidado y sus entusiasmos en la joya, en el traje suntuoso o en el humilde, en el mueble y en aquellos interiores que formaban parte integrante de su ser y no sólo abrigo contra la intemperie. Todo esto lo había conquistado con gran trabajo.

Hacia ostentación de sus riquezas como un rico improvisado, pero espléndido, y si gustaba de ver en los cuadros de paisaje o de marinas largos horizontes y nubes altas en celajes de gran espacio, su fantasía, sus ideas y sus sentimientos pocas veces volaban tan lejos; los mostraba con el mismo orgullo que aquel que enseña sus joyas, sus trajes y sus muebles, pues también era rico en horizontes y nubes que formaban una espléndida decoración de su vida.

Una vez conquistadas las tierras al mar, cada

palmo de terreno era una mina de oro; conquistada su libertad política y la soberanía de su nacionalidad, cada barco que llegaba a sus puertos era un tesoro de cosas ricas.

El pintor detalla en sus cuadros; representa las imágenes pequeñas y múltiples de cada ser y de cada cosa. Las contempla con cariño y con atención y nada escapa a su examen. Todo tiene valor para sus sentimientos y todo se convierte en una *joya pictórica*; esa creo yo que es la definición que puede darse de su pintura: una joya y un arte de preciosismo sincero y no teatral, ostentoso, femenino y externo como lo fué en Francia en el siglo XVIII. De aquí el que la técnica pictórica en manos de los pintores flamencos del siglo xv y de sus herederos más directos los holandeses del xvii, fuese una maravilla no igualada por la pintura italiana del siglo xv y no superada por escuela alguna.

No debemos olvidar que en Holanda había un gran espíritu de asociación, y en seguida comi-

prenderemos que la técnica pictórica se desarrollara *no por el esfuerzo de individualidades, sino por el trabajo de todos los artistas*. De aquí el que los rasgos de escuela pictórica nacional se acentúen fuertemente por encima de los rasgos individuales de cada maestro y que haya más originalidad en la escuela que en Metzú frente a Terborg, en Van der Meer frente a Steen, o en los Ruysdael ante Hobbema. Sólo Rembrandt está aparte, porque es el más grande de todos los artistas germanos.

Veamos cómo es el realismo español. Si fuera posible contentarnos con una definición rápida, diría que en todo es antitético al holandés.

El español ha hecho retratos graves, austeros, sencillos de porte y complejos de representaciones psicológicas de grandes señores, damas y bufones. No ha retratado la tierra porque jamás la ha tenido amor. Tierra dura; para sacar de ella el alimento hay que regarla con sudor, ya que las nubes no la riegan. Tierra que el español no ha

conquistado de una vez para siempre como el holandés; tierra que cada año, menos, cada estación, obliga a la lucha; tierra de fiereza y de clima que huela y quema lo que el hombre planta. El labrador mira al cielo con más frecuencia temiendo una catástrofe que dando gracias por una lluvia benéfica, unas nieblas que impidan las heladas o un sol tibio, constante y de fecundación. Vive misérrimo y ha de dar mucho al señor que tiene por ocupación vil el trabajar, al Rey para sus guerras y a la Iglesia para la salvación del alma.

Variado es el suelo ibérico, pero el que ha modelado el alma o lo más del alma nacional, no ha sido la rica huerta valenciana y tampoco los viñedos dilatados, sino las llanuras inmensas y secas, los montes calvos, las gargantas abruptas y las sierras pinas y descarnadas. La mirada no contempla tranquila un paisaje de contornos variados, suaves y finamente matizados. La mirada contempla un rincón angosto de monte, como

una cárcel o una llanura dilatada uniforme y de horizonte lejano, en la que el alma se anega en la angustia de una inmensidad que no puede abarcar. Hay siempre en el hombre un deseo de liberación, o de la cárcel estrecha o de un espacio sin fin, y el terror cósmico se apodera de él en la hondonada, profunda como un pozo, o en la llanura sin contornos precisos, sin imágenes concretas. Nuestros hombres no han sido sabeos como los pobladores de las llanuras mesopotámicas; pero el misticismo reina en sus almas. Es fácil que se apodere de ellos la creencia de que esta tierra es un tránsito de sufrimientos y expiaciones y anhelan la muerte para liberarse de ella y gozar de la otra vida. Es fácil que de nuestros hombres se apodere el deseo de salir de estas tierras para ir a otras. ¿A qué? No lo saben de fijo y no les importa; a lo que sea, a la ventura llena de esfuerzos, de penalidades, ruda, siempre ruda como la tierra natal, con algún pequeño oasis de vagancia y de hartura, como en la tierra

natal al borde del regajo crece un poco de verdor que reanima, cobija contra el fuego del sol y convida al descanso.

IDIOSINCRASIA ESPAÑOLA

Muchos siglos de guerrear y el vivir en un país poco fecundo han hecho del español un hombre medianamente práctico y de relativa capacidad para todo trabajo consciente, metódico y sostenido.

Sus contratiempos y dificultades confía verlos solucionados, bien apareciendo en la escena de su vida la persona providencial salvadora, o actuando el azar benéfico que desvíe la marcha de los acontecimientos adversos. Y así, espera más de la Divina Providencia y del Estado que de sus propios esfuerzos, y en los graves conflictos de la vida nacional también espera y confía en lo ignorado.

No diré que a los españoles nos encante la im-

provisación en todo, pero no la aborrecemos. Cuando el español está—según frase popular—con el agua al cuello, en plazo último, sin tiempo material para el desarrollo de un asunto o empresa, hace un esfuerzo titánico de inteligencia y voluntad para salir en bien de su cometido, y como los milagros son privativos de los santos, la empresa no sale bien, no queda resuelta y con más o menos ingenio se escamotea la solución; esto, con un poco de teatralidad, llega hasta constituir un triunfo. Y en vez de hacer luego examen de conciencia y apenarnos por la farsa realizada y las malas consecuencias que de ella se derivarán en plazo breve o largo, nos sentimos orgullosos de nuestro ingenio y habilidad que sólo afecta al engaño de los demás, aunque resulte un secreto a voces. Este defecto crece cuando sale de un reducido ambiente social y actúa en la vida pública, constituyendo una nota típica de los hechos y empresas políticas.

La misma vida aventurera que tanto hemos ex-

plotado porque a ella nos condujeron causas que no supimos solucionar positiva y benéficamente, y el tener poco que perder porque nos faltaron las riquezas (y cuando nos venían de América éramos pródigos con ellas por falta de costumbre en poseerlas y gastarlas bien) ha determinado en nosotros un desarrollo del sentido individualista tan hipertrofiado que en toda empresa en que pueda actuar la fuerza individual hemos hecho maravillas y heroicidades, pero en toda empresa que sólo con fuerzas colectivas y sostenidas pueda ser posible una solución satisfactoria, hemos fracasado o los beneficios han sido muy escasos. Independencia y orgullo de nosotros mismos; creer que nos bastamos en todo lo de la vida y desconfianza en la ayuda y aun en el valer de quienes nos puedan ayudar. El español, si se le deja suelto o se le domina sin que él lo note, es manso como un cordero; si se da cuenta de cualquier dominación que sobre él se ejerza, se revuelve como una fiera indomable; de Numan-

cia y Sagunto a Gerona y Zaragoza lo hemos patentizado muchas veces, y con frecuencia nuestros heroísmos han sido producto de una satisfacción del orgullo y la dignidad individual o nacional y no medio necesario para llegar a la solución de una gran empresa positiva para nosotros o para nuestra patria. El español es servicial, cariñoso, amigo de la cordialidad, expansivo y hasta humilde si se le da trato de igualdad; es ferozmente orgulloso y altivo hasta la máxima soberbia si nota que es considerado como un inferior o con menosprecio, y la ofensa recibida casi siempre la olvida en la tumba. Si España hubiera sido durante siglos una nación consciente, metódica y tenaz para el trabajo, hubiéramos dominado al mundo; cuando las circunstancias históricas nos lo permitieron hicimos el ensayo; para que éste resultara bien olvidamos, con demasiada frecuencia, que el dominio es algo más que una satisfacción del amor propio y la terquedad en imponer nuestras creencias.

Ese individualismo exagerado y ese orgullo de nosotros mismos unido a la falta de hábitos ancestrales para meditar en frío sobre la naturaleza de los hombres y de los hechos, creó en nosotros sentimiento de intolerancia suicida; muy suicida en nuestra Historia. Tanto lo ha sido y en forma tan obtusa, que, después de siglos, todo hecho producto de nuestra intolerancia seguimos viéndolo como racional y bueno, cerrando los ojos ante sus consecuencias funestas para la vida patria y también para la privada. Antes morir que reconocer un yerro y enmendarlo.

Hemos sido heroicos; la fantasía en nosotros es pobre; pero el romanticismo se desborda siempre en nuestros sentimientos. Y resulta que un romanticismo sin fantasía choca con un realismo trivial y vulgar y se anula. En el contraste salta lo cómico. Pero también ese tono heroico y ese fuego romántico dan al realismo un carácter elevado o, por lo menos, enérgico, y con frecuencia heroicidad romántica y realismo se entrecruzan y

no sabemos si el hecho heroico es ridículo o si el hecho realista, y a veces trivial, esconde un alma sublime. Y así vamos de un polo a otro, muchas veces desconcertando todo propósito de análisis y conocimiento de la naturaleza del hecho; y también van nuestros sentimientos exaltados hacia un entusiasmo elevado y candente o hacia la depresión que acaba en fracaso ridículo.

Se habla de la alegría del pueblo español y se afirma también que no la poseemos. En cierto modo y límite las dos opiniones son ciertas, pero se han visto de un modo parcial y no completas y correlativas para apreciar una cualidad específica española. El español del Mediterráneo y del Sur es más bullicioso que alegre; su alegría se exalta, no es tranquila y de goces sostenidos y pasa de ella a la iracundia y al choque violento. Es fácil poder predecir que una máxima alegría colectiva acabará en tragedia por cualquier futesa que exalte los nervios y eche fuera y a borbotes el orgullo y el amor propio ferozmente ciegos.

El español del Norte y de la meseta castellana es menos propenso a la alegría, más concentrado en sí mismo, menos expansivo, pero cuando se divierte hállase, como los demás españoles, al borde de la tragedia.

Esas alegrías trágicas, el orgullo que no tolera una ofensa y que si se nos inflige no la olvidamos—aquí no cabe desahogar el enojo o castigar con pugilato al que comete una falta, y después de unos puñetazos estrecharse las manos los combatientes y que reine el olvido y la paz; cuando nuestra gente del pueblo ve esto en películas americanas se entusiasma y aplaude, menos al final, porque en el fondo de su conciencia se confiesa que él no perdonaría y olvidaría tan fácilmente; las personas de clase media o elevada han aprendido a callar en un espectáculo público, pero opinan y sienten igual que los otros—; ese orgullo intolerante, el fanatismo, también intolerante, con que sostenemos y queremos imponer nuestras opiniones—sean religiosas, políticas, sociales o del

orden que fueren—; nuestra heroicidad romántica individualista, que no retrocede ante la muerte; nuestras exaltaciones violentas, las formas sociales rudas con que manifestamos nuestros sentimientos, y la tierra ceñuda, hosca o triste, llena de la melancolía de los horizontes monótonos y sin fin, han creado una España trágica. La alegría exaltada y bulliciosa, los trajes garbosos y de colorines, el campo frondoso y ubérrimo y las flores de fuego como los geranios y claveles, han creado otra España: la de pandereta, guitarra y castañuelas. Los españoles sensatos se revuelven e indignan contra esas dos visiones extranjerías de España; las gentes cultas creen que su vida no converge en la España trágica y menos en la de pandereta, y no se dan cuenta de que la cultura que poseemos, hoy por hoy, es sólo como ceniza que cubre el fuego de la tragedia o el fuego deslumbrador, brillante y momentáneo, como un fuego de artificio, o como el ruido alocado de las castañuelas, los brillos de los trajes chillones y los

ademanos rápidos de una danza o la mímica de una conversación exaltada y proferida a gritos, y todo en un ambiente de luz radiante, que ciega y quema.

TRADUCCIÓN DE LOS CARACTERES
NACIONALES EN ESTILO DE ARTE

Veamos cómo los caracteres nacionales se traducen en estilo de arte nacional. Para ello, ya que he tomado como tipo de diferenciación el realismo del arte holandés, directa o indirectamente a él me referiré. Si en algunos aspectos del carácter moral nos parecemos a los italianos, en otros las diferencias son enormes, y nuestro arte está tan lejos del italiano en muchos aspectos, como de él lo está el germano en otros. Sólo podemos establecer relaciones con el Mediodía italiano, y, por lo mismo, la pintura española y la napolitana, cuando llegaron a su plena floración, tuvieron gran parentesco, y Ribera parece suyo, con ser muy

nuestro, y pudo vivir con ellos sin perder su estilo español.

Hemos sentido escaso amor por la Naturaleza; hasta el siglo XIX nuestros artistas no han cultivado la pintura de paisaje. Los dos cuadritos pintados por Velázquez en la Villa Médicis durante su estancia en Roma deben ser considerados como estudios del natural; el fondo del cuadro *Las Lanzas* es un magnífico escenario, pero sólo escenario. Los paisajes de Mazo, muy excelentes, no van a la entraña de ese género, y sigue el paisaje sin ser cultivado por otros artistas. Modernamente se pinta entre nosotros, pero es por influjo general de estilo de nuestra época.

Tampoco ha sentido el español amor por la casa, por su vivienda. En la obra de Velázquez hay representados muy pocos interiores; en su juventud pintó los cuadros de muchachos, *La vieja friendo huevos* y *Cristo en casa de Marte*; en sus últimos años, la fábrica de Tapices (*Las Hilanderas*) y un aposento del Palacio Real

(*Las Meninas*). Todos esos interiores son de poca amplitud para tener una representación artística que imponga su personalidad en el cuadro; aparecen en él porque lo pide el asunto. Los retratos pintados por Velázquez, o no tienen fondo—muy general en la pintura española—, o éste queda reducido a un pequeño trozo de paisaje, y si el personaje está retratado en un interior, éste se halla representado por un sillón, un ángulo de mesa o algún cortinaje de amplios pliegues. Los demás pintores construyen igual sus cuadros de retrato, y así resulta difícil poder reconstruir cómo fueron los interiores españoles y sus muebles documentándonos en las obras de la pintura nacional.

Nuestro arte es plenamente antropocéntrico y siempre muy austero y sencillo. Esa sencillez de los escenarios, esa falta de ostentación de riquezas materiales y aun de imágenes artísticas, es nota siempre culminante en nuestro arte. En la indumentaria ocurre lo propio: o se representa ne-

gra o hasta excesivamente grave para la paleta de un pintor; por lo mismo contrasta tanto el cuadro de Goya *La familia de Carlos IV*, sus tapicerías y *La maja vestida*, con el resto de la producción pictórica española. Si en Murillo se llega a los acordes cálidos y muy sostenidos, es como entonación general, no como riqueza de sensualidad cromática, conseguida poniendo en escena, y con exaltaciones, muchas imágenes de colores brillantes y calidades suntuosas. En las damas de Velázquez es raro ver un traje rico. Esa sencillez y severidad culmina en casi todas nuestras obras pictóricas y tiene un ejemplo maravilloso en el retrato del Papa Inocencio Doria, con su rostro rosado, vestido de rojo, sentado en un sillón rojo y cubriendo el fondo un cortinaje rojo; ¡qué gran entusiasmo produce siempre ese retrato a los españoles que lo contemplan en Roma, hasta el extremo de hacerles olvidar toda la pintura que han visto en la capital de Italia!

La vida española apenas si está representada

en nuestra pintura. Fué preciso que llegara Goya y con su gran sentimiento de lo popular llevase a sus tapicerías, a sus cuadros y a sus dibujos y grabados escenas de la vida nacional, más de las clases humildes que de las elevadas. Después, el romanticismo del siglo XIX creó una pequeña corriente de costumbrismo—tuvo escaso valor artístico—hasta llegar a los tiempos actuales en que se integran a nuestro arte nacional la plena representación de la vida como la de todo aspecto de la naturaleza; pero esto es sólo por influencia de estilo temporal; España sigue el camino de las demás nacionalidades artísticas, con lo que esos caracteres no son típicamente nacionales.

En los tiempos pasados nuestra pintura cultivó mucho el retrato, pocas veces el colectivo y aun el familiar; el caso del cuadro *Las Meninas* es muy poco frecuente. Cuando Goya pintó la familia de Carlos IV, compuso su obra como la multiplicación de retratos individuales sobre un mismo lienzo, y el retrato de la familia de los

duques de Osuna queda también como un caso de excepción.

No hemos sentido amor por el desnudo; se han pintado y esculpido desnudeces cuando el asunto lo ha impuesto. Pero ha repugnado al artista español y a su público la fealdad de un cuerpo, queriendo siempre la belleza y corrección de sus proporciones, aunque vaya cubierto de andrajos. Los Cristos de Grünewald, las Evas de los maestros germanos y aun los cuerpos rechonchos y desgarrados de un Rembrandt no se encuentran en el arte español... hasta Goya. Aparte de la calidad pictórica del Cristo de Velázquez, su gran triunfo en el público español se debe a que su cuerpo está construído con la belleza de forma y de proporciones de un desnudo griego... y con un rostro románticamente cubierto por larga cabellera. Ribera fué el artista que se complació en pintar ancianos flacos y de piel curtida, buscando los modelos en la clase humilde, y esa pobreza ruda fué trasladada enérgicamente al lienzo; sin em-

bargo, siempre hay en esos personajes un porte digno, cierta grandiosidad, y otros, como el *San Sebastián, mártir*, del Museo de Valencia, poseen la belleza noble, serena, casi rayando en las cimas de lo sublime, a que han llegado las imágenes más excelsas de la pintura. Pero junto a esos caracteres van los realismos más crudos, sin retroceder en las representaciones horribles del martirio de los santos.

Pocas obras de nuestra pintura pueden ser más vulgares que *Los Borrachos*, *Marte*, *Cristo atado a la columna*, y aun los personajes de la *Coronación de la Virgen*, pintados por Velázquez. Creo que es difícil representar de un modo más prosaico el pasaje evangélico de Cristo en casa de Marta, como lo hizo el pintor sevillano, y, sin embargo, no conozco hecho portentoso del arte mayor que el realizado por Velázquez al pintar el retrato del *Bobo de Coria*, infundiendo en aquel rostro de idiota y en la horrenda oquedad de sus ojos y de su boca una mueca que quiere ser una

sonrisa de bondad y una mirada que quiere ser cariñosa. ¡Qué gran amor y conmiseración puso Velázquez en la imagen de esa pobre criatura! Holanda no produjo nada parecido; sólo el genio universal de Rembrandt, sólo el gran corazón de aquel hombre bueno, viviendo misérrimamente en el Canal de las Rosas, de Amsterdam, pudo llegar al fondo del alma de las criaturas humildes y llenarlas de amor profundo. Confieso sinceramente que, después de aquel rostro pintado por Velázquez, sólo he visto tan honda bondad y amor al prójimo, puro e intenso, en algunos grabados y cuadros de Rembrandt.

Unidos a esos sentimientos sublimes revelados por Velázquez y junto a la ternura de los niños de Murillo, aparecen vulgaridades como las pintadas por este mismo artista en cuadros como el de la vieja que despioja a un chico o ridículas impertinencias como el prelado que cerca del Papa Libero contempla al patricio romano y a su esposa, que relatan la aparición de la Virgen

que tuvieron en sueños. El cuadro de Murillo *Santa Isabel curando a los leprosos* es una de las obras más representativas de la estética pictórica española; exaltación religiosa, grandiosidad del hecho y detalles de un realismo repugnante, todo pintado de un modo insuperable.

Lo patético, la fuerte excitación de los nervios y lo macabro aparecen junto a las mayores y más ingenuas ternuras; los cuadros de Valdés Leal en el Hospital de la Caridad, de Sevilla, el poema sublime de la guerra grabado por Goya (aquellas estampas "Curarlos, que aún podrán servir"... "Curarlos, y a otra"...) o la truculenta pintura que representa a *Saturno devorando a su hijo*, se han pintado en la misma España de los niños murillescos, de las vírgenes sencillas en el apacible hogar burgués, de la escena íntima y sencilla de Felipe IV y la Reina contemplando a la infantita, mientras Velázquez pinta el retrato de los soberanos en un modesto aposento del real alcázar, y las mismas manos que pintaron

El prendimiento de Cristo (catedral de Toledo) con personajes vulgares y rudos, pintaron también *La última comunión de San José de Calasanz*, una de las representaciones más hondas de ternura y de bondad; en el rostro cadavérico del santo anciano va expresado todo el amor místico y todo el amor a los niños de aquel hombre grande y sencillo.

Retratos de personajes graves y orgullosos junto a cuadros de gentes plebeyas; mendigos que parecen grandes señores disfrazados y mag-nates vulgares y prosaicos como un mendigo. Siempre contrastes morales violentos.

Los españoles no hemos sido creadores fecundos de temas y soluciones decorativas. Lo mejor (y siempre con originalidad de primer orden) es el arte decorativo, que se produjo gracias al contacto del arte mahometano con el cristiano (nuestro admirable estilo mudéjar). A más de los caracteres que he señalado al hablar de la pintura y que, en cierto modo, y con las modalidades im-

puestas por el cambio de arte, son aplicables a la escultura y a la decoración, hay en ésta falta de fantasía, que es sustituida por persistentes influencias orientales, y estilizaciones abstractas propias de todo arte popular por su hermandad con el arte de los pueblos primitivos y de los pueblos retrasados; temas sencillos que se repiten con variados matices, coloraciones brillantes, agotando los acordes cromáticos más enérgicos y contrastes más violentos (bordados de la región salmantina, abulense y segoviana), junto a otros finísimamente matizados siempre en gamas de tonos suaves o negros con unidades macizas y rudas; composiciones muy habilidosas junto a otras sencillas e infantiles aparecen en el arte popular, y en el suntuario persisten las influencias e imitaciones extranjeras que a la par de las obras arquitectónicas españolas, pocas veces llegan a incorporarse al temperamento nacional y pronto son sustituidas por otras nuevas. En las composiciones de cuadros y grupos escultóricos

es fácil hallar la confusión de figuras (y hasta parece que unas atropellan a las otras) (1), producto de una falta de estudio bien meditado y sostenido en organizar la distribución de imágenes. Actualmente, la mayoría de nuestros artistas, sobre todo los pintores, desdennan la composición, la consideran como un proceso mixtificador de las visiones del natural, como un grave peligro de amaneramiento, y en el fondo de ese hecho y de esas creencias lo que hay es indisciplina artística y falta de fantasía. Quedan pocos dibujos de antiguos pintores, escultores y decoradores españoles; no creo que después de utilizarlos fuesen rotos por los mismos artistas, o que la ignorancia e incuria de las gentes los hayan hecho desaparecer; más creo en la falta de afición de los artistas hacia los estudios previos de sus obras definitivas, pues hoy día así sucede,

(1) En este sentido, arte alguno, en su forma más barroca, ha producido obras como los monumentos del Sr. Querol y de sus imitadores.

y las más de las veces, cuando el artista se ve obligado a ejecutar un boceto, éste queda reducido a un trabajo mínimo y confuso, dejando el camino expedito para improvisar en el cuadro o en el grupo escultórico.

Esa indisciplina artística, ese fiar a la improvisación, esa confianza en el modelo vivo y en las propias fuerzas del artista, el oponerse violentamente a programas o indicaciones del que encarga una obra de arte (pues esto se tiene como atentatorio a la libre inspiración del artista), ha hecho de la escuela española una de las mayores antítesis de la holandesa del siglo xvii, de la flamenca del xv y de la italiana del Renacimiento, y hay en la nuestra más exaltación de las individualidades artísticas que de los caracteres nacionales de la Escuela; el caso de Velázquez, todo rectilíneo, siempre consecuente en un principio pictórico iniciado por él, desarrollado lenta y metódicamente por sus propios esfuerzos, es un caso de tan plena individualidad como los saltos