

Las ideas estéticas en Ramiro de Maeztu: La Función del Arte

JOSÉ LUIS BERNAL MUÑOZ*

RESUMEN: SUMMARY:

La figura de Ramiro de Maeztu se ha visto durante demasiado tiempo vinculada de forma casi exclusiva a su visión política y todo lo más sociológica. Sin embargo su pensamiento fue universal y se ocupó de los más amplicos temas con acierto y precisión.

Este estudio trata de aportar una aproximación a su visión estética y al papel que en su opinión interpreta, o debería interpretar, el Arte en el devenir de la sociedad.

The spanish writer Ramiro de Maeztu has been considered during a lot of time linked in a only way with his politic or sociologyc looking. But he had a universal thinking and he looked after about the most extensive subjects in a proper way.

This research try to bring a new approach to his aesthetics ideas and to the role than Art play, or should play, on the developement of the human society.

Al parecer, el interés por el Arte en Maeztu es temprano, y ya en 1897 puede rastrearse esta inquietud en su artículo «Un cliché», publicado en *Germinal*, donde al comentar un cuadro, tal vez una bacanal, se cuestiona la existencia de una religión del placer, que es el ideal más grande de la vida, e incluso la vida misma ¹. No obstante, no será hasta 1903 cuando, con sus ensayos y críticas en *Diario Universal*, *El Pueblo Vasco* y *La Lectura*, comenzará a ganarse, con todo merecimiento, el título de crítico de arte de la generación del 98.

Fue su espíritu de humanista, su afán de comprender la razón de las cosas, lo que le llevaría a buscar, también en el Arte, las respuestas al enigma existencial. Y esta actitud no podía ser ajena a la influencia de Benedetto Croce, cuya filosofía se estructura como dos rectas en cruz: una la Teoría —con un extremo individual, la Estética, y otro universal, la Lógica— otra la Práctica, donde el extremo individual lo ocupa la Economía y el universal la Ética. Del giro de esta rueda surgirán el arte, la cien-

* Doctor en Historia del Arte. UCM

1 Maeztu, R. de: «Un cliché», *Germinal*, 8 octubre 1897. Firmado Rotuney.

cia, el éxito y la bondad, estando todas ellas interrelacionadas, pero siendo imposible la supeditación de unas a otras; por ello, lo esencial es para Maeztu adentrarse en el torbellino del espíritu, calar bien hondo, porque en el centro de este giro vertiginoso el arte y la ciencia, la economía y la moral, se suceden sin intermitencias.

Por otro lado, Maeztu hacía una lectura de la Estética de Croce basada en la intuición pura, no como una fundamentación de la obra de arte, sino del mito. «Y es que el Arte no alcanza su autonomía sino cuando la cultura ha sacado a la bruta cantera del mito sus elementos de verdad. Sería pueril querer averiguar lo que es el Arte (aunque sea posible sentirlo) antes de que se sepa ya lo que es saber»². Se ve lo que se sabe, decía Goethe.

También Nietzsche influyó en las teorías estéticas del vasco, con su sistema de lo apolíneo y lo dionisiaco. Su concepto de lo bello impregnó muchos de sus ensayos, alcanzando desde la trivialización de la moda en el vestir, o la estética de los bigotes, hasta la consideración de que en el fondo de todo hombre hay una chispa de divinidad, y sería una de las estructuras de pensamiento más estables a lo largo de su vida, manteniendo su interés por el arte y la belleza hasta el último momento, lo que se evidencia en sus artículos de *El Sol* de 1922, donde aún es evidente la influencia de Croce, y donde defiende el arte como emoción integral y el único lugar donde puede expresarse toda la riqueza de nuestra alma³.

2 Maeztu, R. de: «Croce en España II. Una filosofía descriptiva», *Heraldo de Madrid*, 5 junio 1912.

3 Cfr., Maeztu: «El centro del mundo», *Nuevo Mundo*, 8 septiembre 1910; «Croce en España I. El prólogo del Sr. Unamuno», *Heraldo de Madrid*, 3 junio 1912; *El Arte y la Moral*. Discurso leído en el ingreso en la Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 20 marzo 1932, p. 11. Vid., Maeztu, R. de: «La ropa y la belleza», *Nuevo Mundo*, 21 noviembre 1907. En este artículo, además de reparar en que el bigote sólo prevaleció con la llegada de los bárbaros, y que ni romanos ni griegos «soñaron nunca con esculpir la faz de un hombre embigotado», destaca la oposición del ideal estético entre franceses e ingleses. Los primeros han llegado a creer que la distinción y la belleza están en el vestido y son sus guardianes sastres y modistas; por el contrario la belleza del «gentleman» inglés no es más que la proyección de su virtud.

«Divagación», *La Correspondencia de España*, 15 agosto 1908. Comentando un estudio de Juan de la Encina sobre Alberto Arrúa, afirma que en cada hombre no sólo hay un clásico y un romántico, sino que hay mucho más porque potencialmente está todo en todo. «La dificultad está en salir del horno, hallar nuestro molde, adquirir forma, y que la forma valga».

En cuanto a los artículos de *El Sol* los más interesantes respecto a Estética son: «Arte y emoción», *El Sol*, 24 octubre 1922. Habla de la proliferación de estudios sobre Estética (Ensayo sobre una teoría del arte de Lascelles Abercrombs; Fundamentos de la Estética de Odgen, Richards y Wood), considerando que la fotografía de paisaje no es arte, porque siempre faltará nuestra emoción ante él, y que sólo en el arte es posible el equilibrio del espíritu donde existen, sin manifestarse, la cólera, la tristeza, la alegría y el placer.

«El arte puro», *El Sol*, 31 octubre 1922. El arte reside en la emoción pictórica que se produce con

El arte por el arte. El arte y la moral

Ninguna teoría estética fue tan aborrecida por Maeztu como aquella del arte por el arte, que negaba a este toda finalidad cuyo objeto no fuese su propia existencia, y que veía en la belleza la meta única y superior del Arte. Esta posición se mantuvo, apenas sin modificaciones, desde sus primeros artículos contra los modernistas, ya desde 1901, hasta su discurso «El Arte y la Moral» leído ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas el día de su recepción, 20 de marzo de 1932.

Al principio, sus ataques a los defensores del arte por el arte, que no eran para él otros que los modernistas, tuvieron como único objetivo la literatura, pero pronto su sentimiento se extenderá a otras disciplinas artísticas y ya en 1903, cuando se inicia su actividad como crítico de arte, las artes figurativas son también analizadas desde ese punto de vista. Ese mismo año, aún inmerso en la influencia de Nietzsche, daría por resuelto el debate, y en su artículo «Todos modernistas», afirmaría: «Se lo proponga o no el artista toda obra de arte encierra ulterior objetivo». No obstante, por si no fuera suficiente su autoridad literaria, aportará la opinión del gran profeta alemán: «¿El arte por el arte?, ¡serpiente que se muerde la cola! ¿Qué hace todo arte? ¿No alaba? ¿No glorifica? ¿No aísla? Pues con esto el arte *fortalece* o *debilita* ciertas evaluaciones...

El arte es el gran estimulante de la vida: ¿cómo creerle sin finalidad, sin objetivo, como llamarle el arte por el arte?». Al final, confirmando la ambigüedad del adjetivo modernista, el alavés se preguntará qué es el modernismo para acabar reconociendo que, pese haber sido de los «cándidos» que combaten el modernismo, acabaron llamándole modernista ⁴.

De la continuidad de sus planteamientos respecto al arte puro, o el arte por el arte, son buen ejemplo dos artículos, de 1904 y de 1935 respectivamente, en los que, a pesar de la drástica inversión de muchas de sus convicciones, puede comprobarse la total identidad de los planteamientos estéticos.

En 1904 escribía en *Alma Española*:

los colores y la composición. Ni lo decorativo, ni lo expresivo pueden, por sí solos generar la emoción artística, sino que será la suma de la emoción decorativa y la emoción expresiva la que produzca la heterogénesis del arte.

4 Vid., Maeztu, R. de: «Poesía modernista», Los Lunes del Imparcial, 14 octubre 1901; «Todos modernistas», Diario Universal, 15 marzo 1903.

«¿Ideal artístico, como ese que lleva la bandera del «arte por el arte»? ¡Pero si eso es más falso y más tonto que la fe religiosa! ¿Se ha escrito una línea, se ha compuesto una página de música, se ha pintado un cuadro en que el artista no escoja un tipo, una sensación o un momento y lo glorifique contra los tipos, las sensaciones y los momentos antagónicos? ¿Qué hacen los propios panegiristas de esa vana especie sino defender por medio de su arte tipos, situaciones y momentos que en sí nada tienen de común con el arte?».

Más de treinta años después, en 1935, confirmaba en *Acción Española*:

«Si el arte puro no ha de contener ningún elemento de enseñanza, de información, de doctrina, de religión, de moralidad, de valoración, habrá que arrojar a la hoguera casi todas las obras de arte de la humanidad y de nuestros predecesores»⁵.

No podía ser de otro modo; para Maeztu, hombre pragmático donde haya, era inconcebible que aquel generoso derroche de energía espiritual y física, realizado por la humanidad a través de los siglos, tuviese el efímero e inútil destino de un inmenso castillo de fuegos artificiales. Pero además, estos propagandistas del arte por el arte, entre los que destaca a Teófilo Gautier y Oscar Wilde, eran los mismos que habían promovido el concepto del arte por el lujo, cuando veía en el dinero gastado en lujos, una posición antisocial y un pecado contra la comunidad.

Las circunstancias particulares que atravesaba Europa, la sociedad francesa del II Imperio, la española de los tristes días de Santiago de Cuba, la inglesa y alemana de una situación prebélica, habían propiciado «uno de esos momentos de desorientación y de cansancio, en el que no se cree ni en el imperio político, ni en la democracia, ni en la religión, ni en el ateísmo, ni en la ciencia, ni en la moralidad, ni en la riqueza y en que las almas huérfanas buscan un credo nuevo en la Belleza y lo bautizan con la divisa del Arte por el Arte». Surgirán así los distintos movimientos nacionales del arte puro encabezados por Gautier en Francia, D'Annunzio en Italia, Stefan George en Alemania, Valle Inclán en España y Wilde en Inglaterra, los habitantes de la torre de marfil para quienes no había otro universo artístico que el de las princesas, los mitos y el placer sexual. «Su credo era el de que el arte está en la forma; su

5 Maeztu, R. de: «Juventud menguante», *Alma Española*, 24 enero 1904; «La lucha por el espíritu», *Acción Española*, enero 1935. Recogido en Marrero, V.: Maeztu, p. 75.

práctica dividía no ya la obra sino las cosas mismas en artísticas e inartísticas»⁶.

Por otro lado, predicaban que la obra de arte había de ser juzgada únicamente con criterios artísticos y no por su contenido de verdad o moral. Y esto para Maeztu, defensor a ultranza de los valores morales del arte, resultaba insufrible.

Frente a esta idea vaporosa y hedonista del arte por el arte, Maeztu alzaba la inevitable necesidad de que toda obra de arte tuviese un contenido conceptual y moral. El arte no puede prescindir de la verdad y del bien, porque en él se funden las cosas como son y la idea de como debieran ser, sintetizando la conciencia artística la naturaleza y la libertad, la realidad y el ideal.

Se ha visto, al principio, como sus primeras impresiones estéticas aparecen vinculadas a la idea de una religión del placer, y este juvenil interés por lo placentero, lo erótico y sexual, tendría su más cumplida expresión en un poema de corte modernista, «A Venus gigantesca», en el que se expresa con el mismo estilo que, una década después, combatirá con ardor⁷. El poeta que, en 1897, afirmaba ante la visión de una bacanal de cuerpos desnudos: «Cuando la inquietud del mañana desaparezca en esa sociedad que es nuestro ensueño, esa carne desnuda y esa noble alegría han de ser los dioses únicos del hombre», ese poeta no era otro que quien, entre 1912 y 1916, acusaba a los propagandistas del arte puro del triunfo de la inmoralidad, la pornografía y el animalismo, implicando no sólo a T. Gautier y O. Wilde, sino a D'Annunzio, S. George y las primeras obras de Valle Inclán.

Para Maeztu, «cuando Gautier y Wilde intentaron separar el arte de la moralidad y del conocimiento, se encontraron que el arte por el arte era una rueda de viento girando en el viento; y para hallarle algún sentido tuvieron que ponerlo al servicio del lujo, del vicio y de la decoración». En particular Gautier, influido por la moda sensual y orientalista que llevaría a

6 Maeztu, R. de: «Sobre Oscar Wilde y el arte por el arte», La Prensa, Buenos Aires, 5 abril 1912. Ver también la obra de Maeztu *La Crisis del Humanismo*, p. 204.

7 Maeztu, R. de: «A Venus gigantesca», *Germinal*, 13 agosto 1897. He aquí el poema en su integridad:

Cuando cae la mujer que me quiere,
sin sangre ni aliento, tras lúbrico espasmo
y en mis brazos parece que muere
sumiéndose estática en hondo marasmo,

tantos pintores y escritores a la búsqueda de civilizaciones exóticas -Delacroix, Vernet, Loti, Víctor Hugo- predicaría la redención del mundo por medio de un animalismo universal y sus novelas como *Fortunio* o *Made-moiselle de Maupin* no serían sino exhortaciones a la pornografía. Junto a él, Oscar Wilde sería el propagador del arte por el vicio y el refinamiento; «Su arte es el evangelio de la vida viciosa».

Maeztu incluso participaría, en 1912, en una campaña moralizadora en Francia, escribiendo en París un artículo. «Sobre el arte inmoral y la pornografía», en el que, aunque defiende la libertad del artista para crear y amparar obras inmorales que sean al tiempo artísticas, considera que estas deben ser aisladas y separadas de la vida pública.

«El arte ha de tener sus templos abiertos y públicos y sus capillas reservadas. La obra inmoral artística, si es artística, tiene, en efecto, derecho a un puesto en las capillas reservadas. A mostrarse en los templos abiertos sólo pueden tener derecho las obras artísticas que se ajustan a la moral corriente»⁸.

Lo que no explica Maeztu es hasta donde llega, y hasta donde debería llegar, la moral corriente.

Pero lo que sí tiene claro el escritor, no solo como definición sino como finalidad, es la diferencia entre la pornografía y la erótica, o ciencia del

me acomete con furia el deseo,
tu imagen evoco ¡beldad arrogante!
y apretando los párpados veo
desnudo tu cuerpo ¡tu cuerpo gigante!
necesito trepar a tus blancas
caderas, forjadas con bronce y con nervio
adherirme a tus sólidas ancas,
cual pégame el muérdago al roble soberbio,
enroscarme a tu cuello triunfante,
hundir la cabeza en el mar de tu pelo
anegarla en tu aroma embriagante
soltarte asfixiado, golpearme en el suelo
y si, diosa, en crueldad infinita
sonriendo te alejas y no me levantas
... ¡perecer como hierba marchita
que al sol ve partir a quemar otras plantas!

8 Vid., Maeztu, R. de: «Un cliché», *Germinal*, 8 octubre 1897; «La Crisis del Humanismo», p.p. 206 a 209; «Sobre Oscar Wilde y el arte por el arte», *La Prensa*, Buenos Aires, 5 abril 1912; «Sobre el arte inmoral y la pornografía», *Heraldo de Madrid*, 31 diciembre 1912; «El Arte y la Moral», p. 22.

amor. Sus reflexiones sobre la estulticia del arte por el arte, sobre el vicio y la pornografía que tal concepción estética implicaba, junto a su evolución religiosa le fueron llevando, sobre todo a partir de 1914, a concepciones en las que la belleza, la estética, la moral y el amor, se fundían en un todo uniformador, y a las que no era ni mucho menos ajena, la influencia de Croce. La elucubración sobre las relaciones entre la Lógica, la Ética y la Estética le conducirían a una nueva formulación artística según la cual «la Estética desaparece como teoría autónoma, para convertirse en parte de la Erótica, o ciencia del amor. De la belleza no se habla ya como fin, sino como medio. La belleza, en efecto, no es un fin: el fin es el amor. La belleza es el medio que nos induce a amar». Así pues el arte es amor, y en consecuencia el arte por amor al arte no tiene sentido, ya que el amor no se ama a sí mismo.

Surge así, con toda su intensidad, la idea maeztuniana del arte y la moral, próxima al pensamiento socrático de la «*Kalokagathía*», donde se identifican los conceptos del bien y la belleza; la cultura no puede renunciar a la belleza moral, el bien, porque cualquier acto de perfección moral produce indefectiblemente la impresión de lo bello, todo ello dirigido a un solo fin: el amor. Pero a su vez, este amor nos conduce hacia el objeto amado, el paisaje bello o la mujer hermosa, es decir nos impulsa hacia lo que nos conviene, lo que intuimos como bueno y entonces, lo bello se confunde con lo útil. Esta es también la estética de Croce ⁹.

Esta manera de concebir el universo artístico, con el amor como principio y fin de todas las cosas, le llevaría a decir: «El amor es el alfa y la omega del arte». Indudablemente, de aquí a considerar que la función del arte es religiosa no había más que un paso, y este paso lo dará definitivamente en 1932 en su ensayo *El Arte y la Moral*.

«El hombre es el único animal que no se ha contentado con su vivienda y su piel naturales. Pinta la cueva de Altamira y se aburre en la ciudad moderna cuando le faltan espectáculos. Ha soñado siempre con un mundo mejor y su sueño le ha hecho crear el arte, en el que expresa la necesidad profunda de su alma, de que las cosas corruptibles resuciten incorruptibles. El arte es un anuncio de la resurrección o de la apocatástasis, aquel sueño de universal restitución de las cosas y las almas a Dios».

9 Vid., Maeztu, R. de: «El puesto del arte», *El Sol*, 14 noviembre 1922; «El Arte y la Moral», p.p. 13 a 19.

Se cerraba así un ciclo, iniciado en 1897, en el que de la religión del placer, pasando por la religión del arte de Ruskin, se llegaba al acto final, el arte como religión ¹⁰.

La presencia de Maeztu en Londres desde 1905, tuvo una enorme trascendencia en la evolución de su pensamiento, y tampoco sus ideas estéticas quedarían al margen del influjo inglés. La enorme personalidad de artistas como Oscar Wilde, John Ruskin, McNeill Whistler, Aubrey Beardsley o William Morris, aportaría, por adhesión o por oposición, un nuevo caudal de opiniones al ya anchuroso flujo de concepciones que, sobre arte, atesoraba el vasco por entonces. A ello habría que añadir otras influencias como las «*Arts and Crafts Exhibition Society*», las asociaciones artesanales o guildas, promotoras de la vuelta a las organizaciones medievales gremiales, entre las que se encontrarían la «*Century Guild*», fundada en 1882 por el arquitecto Mackmurdo, y «*The New Age*», e incluso el hecho de que William Morris, figura fundamental en el movimiento «*Arts and Crafts*», perteneciese desde 1883 a la «*Social Democratic Federation*», el primer grupo socialista de Inglaterra.

En cualquier caso, el motor de los argumentos que ahora se van a desarrollar, no es otro que su sentido reverencial del dinero. Aunque en *Hacia otra España* se muestra partidario de fomentar el ansia de lujo en la burguesía, porque así surgirá la adoración a las bellas artes, es necesario distinguir entre el lujo como medio para el conocimiento y posterior floración de la creación artística, y el lujo como finalidad y función del arte. Este último argumento es una intolerable abominación de los defensores del arte por el arte, que se vincula con el principio de que la función del arte es suntuaria o decorativa, y que como expresión de riqueza estéril e improductiva debiera ser prohibido en toda sociedad bien organizada.

El abismo de incompreensión que separa al burgués y al artista es insalvable si se utiliza solamente el argumento de que el arte es un lujo y un símbolo de poder, porque, así planteado, será el más modesto de los artículos de lujo y entonces «el burgués preferirá los automóviles, y los vinos caros, y los palacios, y los trajes de lujo, y los diamantes, a cuantos lujos podamos ofrecerle escritores y escultores y músicos». Con estos planteamientos, el arte vería reducida su función social a la de un limitado grupo de lacayos del poder como el joyero, la modista, la manicura, el patrón de yate o el mayordomo del castillo en Escocia, pero el

¹⁰ Maeztu, R. de: *El Arte y la Moral*, p.p. 16-20-28.

artista, el pintor, habrán perdido su necesaria función en el cuerpo social¹¹.

Todo ello tiene mucho que ver con la finalidad decorativa que los defensores del arte puro, al igual que la escuela francesa del siglo XVIII, habían otorgado a la plástica. Maeztu repite, una y otra vez, que el pintor que afirme que un cuadro no tiene otro objetivo que adornar una pared está perdido, porque un hermoso espejo, un cortinaje de terciopelo, una panoplia de armas, una araña de cristal, un candelabro de bronce, o una columna de mármol, con sus ricos materiales, poseen un valor decorativo muy superior a sus pobres colores. Hay algo mucho más profundo detrás de la obra de arte. «Miguel Ángel no pintó la Capilla Sixtina con el propósito de decorar una pared, sino para hacer sensible a nuestros ojos la omnipotencia creadora de Jehová». Incluso en los «cabarets» artísticos de París, Londres y Berlín, decorados a veces por artistas de calidad, se dan casos en los que el pintor ha retratado lo más crudamente posible los instintos animales que allí empujan a los clientes para enfrentarlo con su verdadera realidad, y entonces su obra supera de nuevo lo meramente decorativo para ascender a las regiones del arte¹².

¿Cómo pues resolver esta disyuntiva entre lo decorativo y lo ideal, entre lo elitista y las clases sociales menos privilegiadas? ¿Cómo solucionar el conflicto entre artistas y burgueses?

Aunque en 1901, en su artículo «Artistas e industriales», se muestra contrario a García Alix por haber hecho de la Exposición de Bellas Artes un muestrario de objetos de uso común, ya en 1904, muy poco antes de su viaje hacia Gran Bretaña, escribe en *España* un interesantísimo artículo en el que, después de citar el libro de Pablo Alzola *Del arte industrial en España*, encuentra la dorada vía media por la que el burgués y el artista, que se despreciaban y desconocían respectivamente desde la eclosión del romanticismo, podrían avanzar reconciliados gracias a las palabras proféticas de Ruskin, develador de una forma de arte decorativo por la que el arte aportaría su magia a todos los objetos de nuestra vida.

«Y surgió al *fiat* de su palabra todo el arte moderno. Nació el sentido de la decoración como un arco iris, y se pactó la alianza entre el artis-

11 Vid., Maeztu, R. de: *Hacia otra España*, p. 76; *La Crisis del Humanismo*, p.p. 203-204; «La pintura decorativa», *Nuevo Mundo*, 11 diciembre 1913; «Los pintores y la sociedad», *Nuevo Mundo*, 25 febrero 1909.

12 Vid., Maeztu, R. de: *Op. cit.* en la nota (74), p. 22. *La Crisis del Humanismo*, p.p. 204-205; «La pintura decorativa», *Nuevo Mundo*, 11 diciembre 1913.

ta y el burgués. Dondequiera es el arte posible, allá donde ponga el hombre su soplo de ensueño, en un vaso, en un mueble, en una tela, allí brota el arte para enlazarlos a las cosas que nos rodean y sugerirnos el amor a la vida»¹³.

Surge así en Maeztu el concepto del artesano equiparado al artista, ese concepto tan querido por William Morris, Ruskin, y que harían suyo las «guildas» medievalizantes. El escritor evidenciaría la contradicción de decirle a un escultor-tallista que su monumento pertenece a la estética, pero su mueble a la economía, y así, en su ensayo «Los pintores y la sociedad» de 1909, escrito a la muerte de Charles Conder, un elegante pintor decorativo, expondrá su asimilación de las teorías socializantes, artesanas y antimaquinistas de Morris, Ruskin y Mackmurdo.

«Las gentes necesitamos un poco de belleza positiva en torno nuestro, so pena de caer en la barbarie. La sociedad moderna no puede contentarse eternamente con el negativismo del arte musical, que canta las cosas que no son y nos lleva a las tierras en donde no se está. [...] Junto al músico que nos niega el Ahora y Aquí, para lanzarnos al más allá, queremos, anhelamos, habemos menester del pintor, del escultor, del arquitecto, del paisajista que se asocien al mueblista, al jardinero, al municipio, al casino, al taller, al maestro de obras, para decirnos: ¡Aquí, Aquí, también Aquí!

¿Que la gente carece de sentido plástico y pictórico? No lo creo. Potencialmente lo tiene todo el mundo. La dificultad consiste en irlo desarrollando [...] Pero, ¿cómo? [...]. Probablemente, el camino ha de hallarse en el arte decorativo [...]

Se pintarían paredes y muebles y cajas y urnas y abanicos y sombrillas y artículos de uso cotidiano. Se encontrarían fácilmente las fórmulas de la decoración, y por ésta se irían educando los ojos [...]

Nacería la emulación, la competencia. El pintor se situaría en su ciudad. Cada ciudad se enorgullecería de sus artistas»¹⁴.

13 Maeztu, R. de: «El arco de la alianza», España, 3 junio 1904.

Ver también «Crónica. Artistas e Industriales», El Globo, 21 enero 1901. Recogido en Inman Fox, E.: Una bibliografía anotada..., p. 549.

14 Maeztu, R. de: «Los pintores y la sociedad», Nuevo Mundo, 25 febrero 1909.

Los planteamientos del escritor en esta época tienen mucho que ver con sus relaciones con el socialismo «fabiano», con los proyectos de mejorar el nivel de educación de las masas y favorecer la democratización del arte.

En este sentido existe un interesante artículo de Maeztu, «El Arte y el pueblo» (Heraldo de Madrid, 13 mayo 1913) en el que se refiere a los experimentos del Dr. Wichert en Mannheim al objeto de hacer vivir a las masas populares la vida del arte, rompiendo las barreras que separan a las élites más refinadas, que buscan la distinción del sentimiento y las masas que piden al arte las emociones de

Es indudable que cuando Maeztu escribió este artículo, debería estar ya bajo la influencia de la «*Fabian Society*», que propugnaba un socialismo de estado municipalista, pero sobre todo de aquellos grupos como «*The New Age*» propagadores de un socialismo gremial o guildista, cuyas ideas básicas se sustentaban en la organización de las asociaciones corporativas gremiales del medioevo; y no menos indudable es que su propuesta implicaba planteamientos regresivos y un retroceso en la creación de nuevas formas.

Junto a este interés por el arte como lujo, y sus aspectos decorativos, negativos como finalidad, pero positivos como medio para la introducción del arte en la vida de los hombres, la constante preocupación del escritor por la riqueza y la faceta progresiva de la economía y el valor del dinero, le llevaron a tratar con asiduidad cuestiones relacionadas con el arte como negocio, el precio de la pintura, y la función de los marchantes en la sociedad.

Maeztu se quejaba amargamente de que la agitación y superficialidad de la vida moderna obligase a los artistas a ser más negociantes que otra cosa. La cuestión, grave en el caso de músicos y escritores, era desastrosa e irreparable entre pintores y escultores que, forzados a producir deprisa, e inmersos en el mundo de los negocios, habrían visto como sus artes respectivas eran desterradas de la vida social, dejando de ser expresivas para convertirse en materia de especulación. El cuadro dejaba de constituir una función estética para convertirse en una rareza, en un bien escaso, como los diamantes de gran tamaño o los objetos de oro macizo, siendo todo ello incompatible con la nobleza del arte que difícilmente podría sobrevivir sin desempeñar una función social.

Los datos y opiniones que el escritor aporta en artículos como «La maldad de los marchantes», son de un altísimo interés para comprender

los sentimental externo. Maeztu, que ve con simpatía el intento, considera que la democracia cultural es imposible si la fundamos en la Ciencia, pero posible si la fundamos en el Arte.

«Si lo que se persigue es la democracia en la cultura, no veo otro camino de realizarla que constituir las sociedades humanas de tal modo que el hombre más humilde reciba una intensa educación universitaria. ¿Que pasarán muchos siglos antes de que este programa se realice? Los que pasen, señor».

En esta línea de especulaciones se integran también sus cuatro artículos del Heraldo de Madrid sobre Voltaire y Rousseau (17, 20, 23 y 27 de junio 1912) en donde dice de Rousseau que «puesto a elegir la democracia y la cultura, acabó por preferir la democracia, aunque a trueque de sacrificar la cultura». Por el contrario Voltaire, un aristócrata, creía en la razón, y desconfiaba de la posibilidad de que las muchedumbres llegaran a sacudir nunca su ignorancia.

cómo, ya desde principios de siglo, los designios y la decisión del camino a recorrer por el arte, habían abandonado el campo de los artistas para pasar al de comerciantes y especuladores: «Lo que han hecho los coleccionistas es sencillamente, matar la pintura. Su avaricia de obras maestras ha creado el negocio de los marchantes. Y los marchantes han matado el arte, transformándolo en rareza».

Esta manera de enfocar el arte obligaba, en opinión del periodista, por un lado, a no conceder el menor valor a la mayoría de las obras presentadas en las Exposiciones, pues su objetivo consistía en el acaparamiento que se hacía imposible tratándose de múltiples artistas en su momento de máxima producción; por otro, a concentrar el interés en unos pocos artistas que se distinguen, o por la rareza intrínseca de su producción y su habilidad para atraer la atención —el ejemplo de Picasso sería paradigmático para Unamuno y Regoyos— o por la escasez de su producción que podría deberse a su reciente fallecimiento, su avanzada edad, el contrato monopolizador con algún marchante, o el gozar ya de los favores del cliente sin necesidad de la función mediadora de aquél, condiciones todas ellas que facilitarían el incremento de los precios en el mercado, tergiversando con harta frecuencia los conceptos de valor y precio ¹⁵.

No obstante, la moda cambia con los tiempos y a veces el tiempo acaba por hacer justicia en el mundo del arte. Lo que sube acaba por bajar y viceversa, y así, en otro ejemplarizado artículo, «El crack de la pintura moderna», señala Maeztu la caída en el mercado de la pintura histórica y literaria de las décadas de los cincuenta a los noventa del último siglo, pintura de cromo y falsa. Los nuevos vientos han barrido la cotización de pintores que se habían hecho millonarios como Meissonnier en Francia y Lord Leighton en Inglaterra; en Christie la «Helena de Troya» de Leighton, que alcanzó en 1865 las 1.575 libras, acaba de ser vendida en 315, y cuadros como el Príncipe Imperial francés, de Weisz, pueden ser comprados por tres libras y media. Sólo se venden caros los buenos retratos modernos, en tanto que los marchantes del impresionismo, Durand Ruel en París y Carfax en Londres, han fracasado hasta el momento en subir los precios; la nueva pintura es más sincera y honrada, pero la gente rica duda y guarda su dinero. Esta era la situación del mercado del arte cuando acababa el año 1906.

Sin embargo, esta situación no duraría mucho por lo que al impresionismo se refiere, y en una crónica desde París, informaría de que un cua-

15 Maeztu, R. de: «La maldad de los marchantes», Heraldo de Madrid, 23 marzo 1910.

dro de Degas, casi un boceto, de dos bailarinas había alcanzado una cotización de quinientos mil francos, lo cual se consideraba en el mundillo artístico de París como la consagración oficial, o al menos financiera, del impresionismo ¹⁶.

Para completar el panorama que Maeztu contemplaba desde su atalaya londinense, vale la pena recordar su trabajo «Sobre Alma Tadema» en el que sintetiza la lucha entre el declinar de una visión artística y la llegada de un arte nuevo, con todo el juego de interés crematístico que la adornan, encarnándola en el ataque que el pintor post-impresionista y crítico de arte Roger Fry, lanzó en *La Nation* contra una de las más respetadas figuras de la pintura inglesa, Alma Tadema. Sus defensores son hombres entre los setenta y los ochenta años, los atacantes son jóvenes de treinta que tachan al patriarca, ya fallecido, de «comerciante industrial y apto» y de «pintor de jabones perfumados». Sir Burne-Jones saldrá en defensa del difunto atacando «la fealdad sórdida y la incompetencia técnica de la escuela post-impresionista», y la contestación de Fry será exigir del Estado que deje de apoyar esta clase de pintura negando la concesión del palacio de Burlington para las exposiciones anuales de la Academia. Prerrafaelistas y post-impresionistas se acusan mutuamente de comercialismo; los cuadros de Alma Tadema que llegaron a venderse por 375.000 francos, como los prerrafaelistas, bajan de precio, al igual que los de Meissonnier y Fortuny; y a pesar de que entre los jóvenes post-impresionistas hay magníficos marchantes, se dice que el cubismo ha dejado de cotizarse en el mercado. Por el contrario los precios de los impresionistas reputados suben incontenibles.

Al final, el autor se preguntará, un tanto perplejo cual es la buena y cual la mala pintura, ya que, sin duda, no es válido el criterio económico, y esta será su propia respuesta:

«Quizás llegará un día en que se invente una ciencia que permita distinguir las obras buenas de arte de las malas. Hasta ahora no hay más

16 Vid., Maeztu, R. de: «El crack de la pintura moderna», *La Correspondencia de España*, 3 diciembre 1906; «Medio millón por un Degas», *Nuevo Mundo*, 9 enero 1913. En este artículo se plantea sin embargo Maeztu la diferencia entre el precio pagado por un cuadro y su valor, al afirmar que realmente este hecho carece de importancia cuando, en la venta de la misma colección Roust, por el lienzo «La Esperanza» de Puvis de Chavannes se ha pagado un precio infinitamente menor, siendo en su opinión Puvis un artista mucho más grande que Degas. Y aún mucho más escandaloso le parece, intelectualmente, que se pague este medio millón por un Degas, cuando aún se puede adquirir un buen Goya por cincuenta o sesenta mil francos.

Acabará el artículo compartiendo con Pio Baroja la opinión de que no es posible a la pintura moderna, concretamente a los impresionistas, afirmar su excelencia en los Museos al lado de las obras clásicas.

que un criterio: el gusto. Un cuadro es bueno cuando gusta al que lo mira atentamente, pero sólo es bueno para el que gusta de él. A su vez, el valor de este gusto dependerá exclusivamente del que posea el gustador. El criterio artístico es, pues, la autoridad. Pero muchas de las autoridades son falsas. ¿Con qué criterio distinguiremos las autoridades buenas de las malas? No hay mejor juez que el tiempo, en última instancia. Y hay quien dice que el tiempo, en última instancia, acaba con todo» 17.

17 Maeztu, R. de: «Sobre Alma Tadema», Nuevo Mundo, 20 febrero 1913.

Sobre este tema de los precios alcanzados por la pintura, la casuística en Maeztu es muy amplia, aportando interesantes informaciones. Entre los artículos publicados al respecto, prácticamente todos durante su estancia en Inglaterra, destacan los siguientes: «La Venus de Velázquez», I, II, y III (13 y 29 de enero y 23 de marzo de 1906) y «El hombre de Venus» (27 abril 1906) La Correspondencia de España: Recoge la constitución de un comité para comprar a «Agnew and Sons» esta obra maestra del pintor español, en disputa con norteamericanos y alemanes. Al final se recogería la cantidad pedida por el marchante, 50.000 libras equivalentes a 500.000 pesetas (más tarde hablará de 400.000). Señala también las aglomeraciones que había provocado su exhibición tanto en Edimburgo, como en la Galería «Agnew and Sons» en Bond Street, y en la «National Gallery» donde las masas curiosas hacían imposible verlo, lo cual hizo de Velázquez el pintor más popular en Inglaterra. Destaca también el buen olfato y la habilidad de comerciante de «Agnew and Sons» que había pagado a su anterior propietario, Mr. Morrith 30.000 libras.

«Casas de artistas. En la de John Sargent», La Correspondencia de España, 21 junio 1905: De este pintor, retratista de moda, se dice que hace unos 100 retratos anuales, cobrando por algunos 1.000 libras. En el «Salón de París», dos años antes, había vendido el admirable retrato de las Srtas. Hunter por 100.000 francos.

«Un robo de obras de arte», La Correspondencia de España, 18 febrero 1907: Da la noticia de un robo cometido en el palacio de Mr. Wertheimer en Norflok Street (Marble Arch), en el que habían desaparecido el cuadro de Reynolds «Lady Betty Deline e hijos», por el que había pagado en subasta 11.000 guineas (11.500 libras esterlinas), y un Gainsborough cuyo precio en la misma subasta fue de 9.000 guineas. Otras obras compradas en la subasta, que no habían sido robadas, eran el cuadro «La vizcondesa Clifden y su hermana» de Romney y una copa labrada por Benvenuto Cellini, que le habían costado respectivamente 10.500 guineas y 40.000 libras (1.000.000 de francos).

«Un Franz Hals», La Correspondencia de España, 1 septiembre 1908: Este cuadro del autor de la joya de la «Wallace Collection», el famoso «Caballero de la sonrisa», fue descubierto por Mr. Buttery, restaurador de la «National Gallery», entre unos viejos cuadros de Lord Talbot de Malahide; se trata de un grupo del que no hablaba ninguno de los libros a él dedicados. Enterado el director de la «National Gallery» Sir Charles Holroyd, ofreció por el cuadro 25.000 libras, pero como la Galería sólo disponía de 10.000 libras anuales y ya había pagado 40.000 por la «Venus del espejo», había que allegar el dinero por suscripción popular. Holroyd convencerá a Mr. Lloyd George, el todopoderoso ministro de Hacienda para que aporte la mitad y el cuadro quedaría en la Pinacoteca Nacional. Así hacían las cosas aquellos ingleses.

La obra es sin duda «Grupo familiar en un paisaje», un cuadro con diez personajes y mayor en dimensiones (184,5 x 251 cm.) que la «Venus del espejo» (122 x 177 cm.). Si tenemos en cuenta que por el Hals se habían pagado 25.000 libras y 40.000 por el Velázquez, se hace evidente la alta valoración del pintor español en Inglaterra.

«Un Vinci falsificado», La Correspondencia de España, 1 noviembre 1909: Un busto en cera vendido al Dr. Rode, director del Museo de Berlín, por 8.000 libras, y atribuido a Leonardo de Vinci, resultaría obra de un artesano de Southampton, que lo habría realizado a mediados del siglo XIX por encargo del marchante Buchanan, que le llevó un cuadro de la escuela para modelo. Dejó de pagar

Influencia de los factores nacionales en el arte

En el positivismo de Maeztu, tuvieron escasa importancia las teorías de Taine de la influencia del medio. Tanto la idea de raza, como la del determinismo de los factores geográficos, son irrelevantes en el contexto de su pensamiento, excepción hecha de un corto periodo, hacia 1902. Sin embargo, como señala Arnold Hauser, «cuando habla de «raza», Taine se remite, generalmente, a propiedades nacionales». Y aunque según Spengler las culturas nacen de su paisaje materno, hoy podemos convenir con Gellner en que «dos hombres son de la misma nación si y solo si comparten la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación», lo que viene a coincidir con la opinión de Hauser, para quien sólo puede hablarse de nación «donde exista conciencia de la unidad de lenguaje, origen y patria, de costumbres y usos, de tradiciones e instituciones».

Es en este sentido del concepto de «nación» en el que Hauser afirma: «Toda forma de expresión artística incluye características nacionales [...]. Todo arte, y no sólo la literatura, se expresa en un idioma nacional». Es también en este sentido en el que se va a tratar aquí de los factores nacionales y su influencia en el arte ¹⁸.

Pi y Margall, que no creía ni en la lengua, ni en las fronteras naturales, ni en la Historia como fundamento de las nacionalidades, decía que los

el encargo y el busto quedó en casa de Lucas, que así se llamaba el artesano. La noticia, que sirve para comprobar como las falsificaciones de arte debían ser frecuentes en el siglo pasado, congratula a Maeztu porque la imitación de los grandes maestros, Goya, Rembrandt, Rafael por un moderno «es como darles un puntapié a los adoradores de las cosas muertas y recordarles que hay que seguir viviendo. Para que no suban los precios».

«Un Holbein en el estribo» y «La batalla de Holbein», La Correspondencia de España, 16 mayo y 8 junio 1909: Una nueva muestra del espíritu práctico de Maeztu que casi se preocupa de hacer una cuenta de explotación, al analizar el coste de ejecución del retrato de Cristina duquesa de Milán por Hans Holbein, a quien Enrique VIII de Inglaterra pagaba 40 libras anuales, equivalente, con el cambio de la época, a 4.000 ptas. de 1909. Suponiendo como mucho tres meses de trabajo, el coste habría sido de 10 libras. Y aunque el alavés no nos habla de inflación, no evitará la comparación con el precio en el que el duque de Norfolk había vendido el cuadro a los marchantes Colnaghi en 65.000 libras, según decía para poder pagar los nuevos impuestos de Mr. Lloyd George, y estos a su vez exigían 70.000 libras o lo venderían a un millonario americano.

Una vez más se producirá lo inesperado. Un donante anónimo daría 40.000 libras para la suscripción, el Comité recogió 16.500 y el Estado 10.000, el resto lo avalaba el Comité. Aquel Holbein, cedido durante 30 años a la «National Gallery» ya no tendría que abandonarla. Era una cuestión de honor para Inglaterra.

18 Vid., Gellner, Ernest: Naciones y nacionalismo, Madrid, 1988, p. 20; Hauser, Arnold: Sociología del arte. Arte y clases sociales, Barcelona, 1977, p.p. 220-221.

Sobre este tema ver también: Rucker, R.: Nacionalismo y cultura, Madrid, 1977; Pi y Margall, F.: Las Nacionalidades; Taine, H.: Filosofía del Arte, Buenos Aires, 1951.

pueblos y las provincias son, cuando menos, tan reales como las naciones, y se cuestionaba si eran preferibles las grandes o las pequeñas naciones. Pensaba que en los pueblos reducidos, el Estado es, para sus ciudadanos, un ente real y palpable, mientras que en los grandes ven una abstracción cuyo efecto más patente es la recaudación de tributos. Llega así a la conclusión de que la ciudad es la sociedad política por excelencia; en ella se mecía la cuna de los hombres que la habitan y allí veneran el sepulcro de sus padres, en ella despertaron los más dulces afectos, y contrajeron los vínculos más sagrados. «En ella está el centro de sus almas, la verdadera patria»¹⁹.

¿No es verdad que los ciudadanos de la Atenas de Pericles reunían todos los requisitos para considerarse integrados en una nación?. ¿No es verdad que cuando en el siglo XV ni se soñaba con la existencia de Italia, florentinos y venecianos podían considerarse orgullosos de pertenecer a dos de los estados más poderosos, cultural y políticamente, de Europa?.

En estas ciudades-estado en las que se vive intensamente, se hace obvia la interdependencia entre el arte, que es espectáculo, y la vida, que es acción. Se produce entonces una sinergia insuperable entre el pueblo, que con su actividad estimula la creatividad del artista, y éste, que a su vez, atrae y estimula con su obra al público.

Maeztu capta con lucidez este proceso generador del más genuino nacionalismo, y encuentra en él los fundamentos de la mutua influencia entre el arte y la política, definida ésta como intervención del pueblo. Así lo demuestra en su brillante artículo «Primero, política», tercero de una serie publicada en *Heraldo de Madrid*, en el que da, con hermosas palabras, las claves de lo que pueden tener de más noble y digno los conceptos de patria y nación.

«De ahí la influencia entre el arte y la política, definida ésta como intervención del pueblo. De ahí los fenómenos de Atenas y Florencia. La escultura de Miguel Ángel no se relaciona inmediatamente con el hecho de que Miguel Ángel fuera liberal y discípulo ardoroso de Savonarola. Miguel Ángel aprendió a esculpir en el estudio de los mármoles antiguos y no en los sermones de Savonarola; pero el David era en la mente del escultor el libertador de Florencia, y así lo entendió el pueblo florentino, como el Moisés era el legislador de la ciudad libertada, como la sinfonía heroica era en la mente del liberal Beethoven el can-

19 Pi y Margall, F.: Las Nacionalidades, Madrid, Librería Bergua, p.p. 105-107-115 y 116.

to de la libertad, y por eso la tituló «Bonaparte» cuando era Bonaparte el general de la República francesa, y borró el título cuando Bonaparte se transformó en Napoleón.

Es evidente que la política no es el impulso único que mueve a los artistas. Unos hallan su estímulo en la religión; otros en el amor; algunos en la filosofía [...] Pero de todos los estímulos imaginables el más fecundo, seguramente, es la política, si se entiende por política la lucha del pueblo contra la oligarquía y la del individuo por afirmar su libertad»²⁰.

Otras veces, la búsqueda del espíritu diferenciador de las ciudades, vistas como núcleo de sentimientos nacionales, le lleva por los caminos de la estética pura, y así, apoyándose en un ensayo publicado en la «*Edimburg Review*», traza un paralelismo entre Florencia y Venecia sobre la base de la esencia de la plástica, la línea y el color. Inmediatamente identifica la línea con la inteligencia, el color con la emoción, y entonces a la intelectual Florencia, cuyo objetivo es definir perfectamente -como definían una estatua de Fidias o un diálogo de Platón- le corresponderá la línea, mientras a la sensual Venecia, fenicia, semijudaica, flor de trópico, avanzada del Oriente en Europa, le corresponderá el color.

Ciudad del pensamiento, del neoplatonismo, del humanismo y del triunfo de la razón, en Florencia, el gusto por la definición y el análisis había de traducirse «en la resurrección de la grande escultura por manos de Donatello y Miguel Ángel», y en pintura daría lugar a la preeminencia de la línea y del dibujo en Cimabúe, o en Ghirlandaio, en los Lippi o en Botticelli. Por su parte, la perla del Adriático es siempre apasionada, sensual; la reverberación del sol en la laguna, las brumas, los tejidos orientales deslizándose vaporosos a lo largo de los brillantes canales, conducen indefectiblemente a la emocional magia del color. «En Tiziano, en Giorgione, en Tintoretto, en Veronés, en Palma y en Bassano, se expresa un pueblo sensual y emocional».

En arquitectura el florentino, como su maestro clásico, hace destacar las formas estructurales, cornisas y pilastras; en cambio, el veneciano sustituye estas formas limpias y racionales por lo redondo, lo flexible y lo indeterminado.

El tipo de la mujer florentina, Beatriz, «no es sólo un objeto del deseo, sino un ideal que ha de conquistarse también con el esfuerzo intelectual»

20 Maeztu, R. de: «Primero, política. III». Heraldo de Madrid, 13 febrero 1910.

y que gusta de los torneos intelectuales; por el contrario la veneciana es una hermosa mujer que atrae por la opulencia de su carne, sin que su atractivo sea perturbado por disquisiciones imaginativas, y encerrada en el harén, donde van a buscarla los deseos del hombre.

Por último, recordando que la noche es emocional, porque la oscuridad difunde y esfuma las formas, reflexionará sobre el claro-oscuro veneciano, que «habla al misterio de la emoción y a los instintos elementales, como nos habla la noche».

«Pero en la claridad serena de Florencia, las sombras y los misterios desaparecen, y en la luz diáfana y amable, las imágenes se perfilan en el juego sereno y libre de las facultades intelectuales»²¹.

Quien quiera sentir profundamente lo que Maeztu desea transmitir en estas apasionadas divagaciones, deberá visitar la catedral de Florencia, o la capilla Pazzi, y luego hundirse en la oscuridad de la Escuela Grande de San Roque, en Venecia, donde misteriosamente brillan los colores del Tintoretto.

Hay otra ciudad con la que Maeztu compara a Florencia, y no es otra que Roma, la ciudad eterna. El escritor prefiere la urbe de los Médicis porque es la más profunda, mientras que en Roma sólo ve el camino por donde pasó Grecia y el sueño donde se satisface una de las ansias imperecederas del ser humano: el ansia de grandeza. Aquellas inmensas ruinas de basílicas, los restos gigantes de termas y anfiteatros no le producen, como a Baroja, sino la evocación de esa «parte baja de nosotros mismos que prefiere la cantidad a la calidad, el lujo al arte, la retórica a la poesía, el poder a la justicia, y la masa a la forma»²². Sin embargo, conviene señalar que ahora el alavés no está hablando de una ciudad-estado, sino de un sueño imperial, es decir de otro nacionalismo, en un sentido, más difuso, más cosmopolita, pero en otro más integrador, más universalista.

Los romanos, militares, abogados y recaudadores de impuestos, espíritus pragmáticos, eran incapaces de pararse en el momento estético y en el momento intelectual, y por ello su máxima eficacia se expresó en la construcción de acueductos, termas y edificios públicos. Y aunque Roma

21 Maeztu, R. de: «La línea y el color», Nuevo Mundo, 4 febrero 1909.

22 Maeztu, R. de: «La Crisis del Humanismo». Recogido en Marrero, V.: Maeztu, p.p. 235 a 237.

podría haber sido la heredera de Atenas, esto no ocurrió porque prefirió la quietud del imperio a la inquietud republicana. «Es más cómodo un sistema político en que unos cuantos manden y las multitudes obedezcan, que un sistema donde la mayoría y la minoría vivan en permanente disputa». Ahora bien, esta comodidad del absolutismo lleva el germen de su esterilidad, porque habituados a mandar, unos pocos, y a ser mandados los demás, los ciudadanos van perdiendo la idea de justicia, se entumece la inteligencia, y por último la sensibilidad. Este es el sueño de los conservadores de todos los países, y compara la obra de Roma con la del Imperio alemán, que en Berlín, ya que no sabe edificar con arte trata de impresionar al pueblo con sus masas pétreas.

El Imperio es estéril, y solo nos lega ruinas colosales; en cambio la libertad, Atenas y Florencia, nos lega la cultura y la visión de las potencialidades de belleza del cuerpo humano, tal como se expresa en una estatua ideal de Apolo ²³.

Tal vez hayan quedado claras la preferencias de Maeztu, entre los nacionalismos imperialistas y los nacionalismos liberales de las ciudades-estado, allá por el año 1910.

Frente a los romanos, a los que hacía extensiva la acusación que cae tradicionalmente sobre los bárbaros, de haber interrumpido el progreso de la Ciencia y el Arte, los griegos representaban el Arte por excelencia. Su centro de gravedad se encontraba en el Aquí y Ahora. Ningún anhelo de progreso, ni de vida ulterior atormentaban su alma, y así, vivían ignorantes del dolor espiritual. «Adoraban sus propios cuerpos, y como no querían otra cosa, cultivaban su belleza con toda plenitud, con serena armonía, segura de sí misma». Por eso, no podemos encontrar en las estatuas antiguas lo que llamamos expresión, que es incompatible con lo que llamamos armonía. Sus creencias, que más tarde los cristianos tildaron de paganismo, consistían en la mitología y la fábula, colección de alegorías alusivas a hechos históricos y a las fuerzas de la naturaleza que no imponían ningún tipo de fe u obligación moral a sus adeptos. De esta forma los griegos, más libres, más sabios y más humanos que nosotros, «al honrar a sus dioses, se honraban a sí mismos, en su hermosura, en su vigor, en su talento».

A todo ello se debe que para los helenos el concepto de «lo bello» no tuviese un valor cultural autónomo, porque lo que ellos adoraban era la be-

23 Maeztu, R. de: «Ruinas de Imperio», Heraldo de Madrid, 9 enero 1910.

lleza de la moral, la belleza de la religión, la belleza de la vida. La belleza era lo útil y lo conveniente al ser humano. La Estética era la Filosofía ²⁴.

Para Maeztu, debemos la civilización en primer lugar a Atenas y a las ciudades de la Hélade, después a Florencia y a las ciudades italianas, y por último, a las nacionalidades europeas. Se han visto ya los factores nacionales en relación con el arte en Atenas, en Florencia, en Venecia y en Roma. Veamos ahora cuales son sus opiniones respecto a las nacionalidades europeas.

A pesar de su significado universalista, el Renacimiento presenta características nacionales bien definidas. Más tarde, el barroco y el rococó implican una indudable internacionalización. Pero tras la Revolución Francesa, y sobre todo tras las guerras napoleónicas, los nacionalismos resurgen con verdadero furor al quedar patentes los contrapuestos intereses nacionales, y este sentimiento, fundiéndose con una nueva conciencia del individualismo, dará lugar al movimiento romántico, con un sentido de lo nacional exacerbado en Alemania, en Inglaterra, en Francia..., que buscan sus raíces en los grandes hechos históricos, en las profundidades de la Edad Media y en sus valores morales.

El periodista alavés se hará eco de esta corriente del pensamiento, y buscará estas raíces nacionales como conformadoras del arte de cada país.

Maeztu era un ferviente practicante de la doctrina «*mens sana in corpore sano*» probablemente por la influencia paterna en su infancia, y consideraba que la nación deseosa de ser fuerte, progresiva e independiente de la voluntad ajena, ha de estar constituida por hombres sanos y vigorosos de cuerpo y alma; es por ello que admiraba al pueblo griego, porque había sabido comprender como nadie que si el alma está hecha a imagen y semejanza divina, no lo está menos el cuerpo.

También la primera escuela pictórica inglesa digna de ese nombre, la de los retratistas de finales del XVIII y principios del XIX, había comprendido la importancia de representar los mejores ejemplares de su raza y representaría, en sus magníficos lienzos, «la aristocracia que derrotó a Napoleón y puso los cimientos militares, jurídicos y religiosos del actual Imperio». En los retratos de aquellos personajes pueden advertirse los

24 Cfr., Maeztu, R. de: «Ruinas de Imperio», Op. cit.; «En casa de Amare», Diario Universal, 7 junio 1903; «Vejece nuevas o novedades viejas», La Correspondencia de España, 14 julio 1901; «Un cliché», Germinal, 8 octubre 1897; La Crisis del Humanismo, p. 205.

rasgos de la acción, la fuerza y el valor, pero también los de la inteligencia y la belleza física; y más que en los hombres destaca la belleza en sus mujeres, la dulce expresión de las muchachas jóvenes y la majestad de las señoras, mujeres hermosas al tiempo que madres amantes, altivas, castas, elegantes y de cuerpos espléndidos. Y si bien no le cabe duda a Maeztu que Reynolds, Gainsborough y los otros artistas de la escuela pintaron a estas mujeres como las soñaron, cristalizando el ideal de la raza, una vez expresado prácticamente este ideal, las inglesas habían intentado realizarlo, cuidando sus cuerpos con el ejercicio, el «sport» y los paseos al aire libre.

La otra gran escuela de pintura en Inglaterra es la de los prerrafaelistas, pero al contrario de los retratistas, artistas oficiales de su época que reflejaban la imagen de los hombres que ponían en aquel momento los cimientos del futuro imperio británico, los miembros de esta escuela actuarían como reacción frente a la Inglaterra de su tiempo, 1850-1860, entregada al auge de la economía y la barbarie industrial. Una Inglaterra de ciudades ennegrecidas y montones de hierro viejo, donde el hombre no encontraba protección contra la codicia industrial, ni la naturaleza se salvaba de la codicia de sus hijos, convirtiéndose los campos alegres y verdes en sucios depósitos de escorias y escombros. Ante esta imposible nación de 1850 se alzó la «*Brotherhood*», proclamando el derecho al ensueño y a la religión de la belleza. Y así, estos pintores de Chelsea, «cantaron en sus lienzos a los trovadores y a los guerreros y a los enamorados y a las doncellas de la Edad Media. Y no se cuidaron de pintar lo que veían, sino de evocar lo que deseaban». He aquí como un arte nacional, surgía como reacción al estado de la nación ²⁵.

También respecto a la pintura holandesa se cuestiona Maeztu de donde surgió la energía para que sus artistas pintaran las cosas que pintaron con tanta intensidad. Dejando a un lado a los primitivos, movidos por un ideal religioso, y a los genios universales como Rembrandt o Frans Hals, centra su interés en los pintores de género, los bodegonistas, paisajistas, costumbristas, como Ter Borch, Metsu, Ruysdael, Cuyt, Hobbema o Hooch, y otros muchos, a los que pudo conocer en sus visitas a los museos de la Haya, Amsterdam y Rotterdam. No se trata en estos casos de retratos de burgueses enriquecidos por el comercio, y ansiosos de ver su éxito perpetuado en el lienzo, que también los hubo, y no pocos.

25 Cfr., Maeztu, R. de: «Las inglesas en Berlín», La Correspondencia de España, 7 febrero 1908; «Notas de la Exposición», La Correspondencia de España, 19 junio 1908.

Los pintores que pintaban los paisajes de Holanda, con sus molinos y sus canales, que pintaban los corrales de sus casas, y las callejuelas y fachadas que veían desde sus ventanas, ¿qué veían en estas cosas para poner toda su alma en trasladarlas al lienzo?.

Decía Taine que, cuando las siete provincias unidas luchan contra España por su independencia, aparece el instinto nacional como se había mostrado en la primera época, el siglo XV; y lo que este instinto reclama es la representación de la vida real tal como los ojos la perciben: burgueses, aldeanos, ganado, interiores de habitaciones, calles y paisajes, bastándoles existir para ser dignos de interés. Además, esta circunstancia explica la observación del gran número de pintores que cultivaban este género, porque según Taine: «el ideal es estrecho y no deja morar en él más que a dos o tres genios; lo real es inmenso y da albergue a cincuenta talentos diferentes»²⁶.

Apoyándose en el libro del Dr. W. Bode «*Great Masters of Dutch and Flemish Painting*», Maeztu da una respuesta a su pregunta muy próxima a la de Taine:

«Y la explicación es que la pintura doméstica surge en Holanda en el preciso momento en que los holandeses logran adueñarse de su territorio después de una lucha de cien años contra los Austrias de España. Hasta 1618 hay soldados españoles entre los patos, canales y molinos de viento de aquellas tierras bajas. Hasta 1648 no reconoce España en Munster la independencia de los holandeses. Entre esas dos fechas toca a su cúspide la pintura doméstica de Holanda no para decaer después, sino para morir de muerte repentina.

Y es que la tierra, el paisaje, los patios de las casas, la vida de familia, el pasto de los ganados y las escenas de las calles cobran para aquellos holandeses una significación mágica. Han tenido que luchar tan desesperadamente para disfrutar de la paz, de la seguridad y del regalo de sus tierras húmedas, que los muebles, las gallinas, los prados, los amigos, los hijos, los campos y las casas son para ellos descubrimientos prodigiosos, maravillas románticas, fuentes de inspiración y belleza»²⁷.

Probablemente sea este uno de los mejores textos de la visión historicista del nacionalismo aplicada al arte.

²⁶ Taine, H.: *Filosofía del Arte*, p.p. 229-230.

²⁷ Maeztu, R. de: «La alegría de vivir», *Nuevo Mundo*. 18 febrero 1909.

De los franceses dice que, hartos de clasicismo y lógica, quieren intuición y captar la esencia de cada país, y a base de buscar lo diferencial acaban por hacer una caricatura, lo cual es particularmente exacto en el caso de España.

Esto lo afirma respecto a los franceses del fin de siglo, a los cuales, a pesar de todo, les salvarán las matemáticas y la clasicidad. Pero donde realmente ve el hecho artístico más grande de la historia de Francia es en la construcción de las catedrales. «Ellas dan la medida del espíritu francés con plenitud, con intensidad, con armonía». Frente a nuestras catedrales, hechas a trozos de estilos distintos, que responden en su erección a estados de alma y momentos históricos heterogéneos, las catedrales francesas parecen levantadas de un solo empuje, siendo su modelo íntimo las selvas en las que los galos adoraban a las vírgenes dormidas. Sus columnas son los troncos de los árboles, y las ojivas de las naves bóvedas de follaje, siendo su luz tamizada la misma que llega a los lugares secretos de los bosques donde se toman las más graves decisiones ²⁸.

En cuanto al nacionalismo artístico portugués, le dedica en *Hermes* un bellissimo artículo, «Portugal y su lirismo», dedicado prioritariamente a la literatura, pero en el que, al analizar la pintura de uno de sus clásicos del arte pictórico, Nuño Gonçalves, analiza, de nuevo de forma historicista, al arte nacional portugués. En el tríptico de este pintor, «Adoración de San Vicente», la figura principal, después de la del santo es la del Infante Don Enrique el Navegante, el hombre que inició la gran aventura marítima de Portugal y junto a él hasta 59 personajes, entre ellos el rey Don Alfonso V y el Infante Don Juan. Don Enrique está visto con ojos escrutadores, realistas, como es la mirada del arte occidental; pero, según Maeztu, «en el alma portuguesa es demasiado fuerte el espíritu lírico para que no se salga un poco de los moldes de la civilización en que se produce», con lo cual el Infante está visto como el guerrero de Ceuta y Alcacer, pero también es el soñador que medita en su escuela de navegación de Sagres, sobre las rutas del mar. Por eso, su rostro expresa una fuerza y un misticismo sobrehumanos.

Generalizando el juicio a todo el arte portugués, está de acuerdo con el señor Figueredo, director del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lis-

28 Cfr., Maeztu, R. de: «Por la España abrupta III. La couleur locale», Heraldo de Madrid, 29 septiembre 1913; «La cuestión religiosa», Diario Universal, 16 mayo 1903.

boa, en que se trata de un arte tranquilo, dulcemente contemplativo, que huye de las crudezas y las violentas contorsiones que a menudo aparecen en los cuadros españoles, y mientras el artista castellano acentúa los efectos dramáticos y anatómicos de sus obras, el portugués gusta de representar en las suyas actitudes de beatitud o de videncia estática ²⁹.

Por lo que respecta a los factores nacionales que influían en el arte de su patria, el periodista vasco se mostró generoso, dedicando multitud de artículos a su análisis, y sus reflexiones sobre el particular darían lugar a la conocida como «cuestión Zuloaga», controversia que tuvo lugar a lo largo de 1910 desde las páginas de varios periódicos, entre algunas de las mejores plumas del país, y que acabaría cristalizando en una verdadera teoría nacional del arte.

Maeztu considera la pintura como el talento preeminente de la raza española, y ve como en el arte pictórico se expresan los elementos inmutables de esa raza, la originalidad, la independencia y la falta de disciplina colectiva. Esta España de contrastes, «orgullosa y abatida, conquistadora y conquistada, fuerte y débil, rica y miserable», tan bien representada por esas catedrales hechas a trozos, de líneas en zig-zag, surgidas de impulsos grandiosos y de abatimientos sucesivos, en momentos históricos heterogéneos y contradictorios, se refleja en el arte como en un espejo, y así, en los cuadros de Velázquez, de Goya, de Sorolla, de Zuloaga, cristalizará con vigor, con potencia, el espíritu nacional.

Tal vez, alguna de las cosas más interesantes que se hayan dicho sobre el carácter español, sobre sus virtudes y sus carencias, vistas a través de la pintura, se encuentren en el ya citado debate sobre Zuloaga, en el que entre otros intervinieron Maeztu, Unamuno, Ortega y Gasset, Alcántara, José María Salaverría y Azorín. Dejemos sin embargo para otro lugar el estudio a fondo de la cuestión Zuloaga y recojamos ahora algunas de las más interesantes opiniones de Maeztu sobre las características nacionales del arte hispano.

Digamos en primer lugar, que el escritor era consciente, al igual que sus otros compañeros de generación, de que el español no se sintió inmerso, o al menos no con profundidad, en la corriente humanista del Renacimiento, y este sentimiento no puede ser mejor expresado que en su famoso discurso del teatro principal de Barcelona, al final del cual explicaría las emociones que una visita al Museo del Prado le habían produci-

29 Vid., Maeztu, R. de: «Portugal y su lirismo», *Hermes*, nº 82, abril 1922.

do, hasta el punto de hacerle llorar, a la vista de dos de las joyas de la pinacoteca, «La Maja desnuda» de Goya, y «Venus recreándose con el amor y la música» de Tiziano. La cita es larga, pero es un crimen mutilar los monumentos.

«Don Francisco de Goya concentró su alma en pintar una mujer y lo hizo inmortalmente. La Venus del Tiziano es también una mujer, una veneciana seguramente, pero, además, es la mujer tal como el hombre apasionado la concibe: tranquilidad, inercia, fuerza, misterio, algo así como el mar, que carece de fuerza por sí mismo, pero que en sus caprichos lleva a pique a los barcos. A los pies de la Venus un músico toca el órgano y vuelve la cabeza febril y sedienta para mirar la belleza desnuda. En el fondo se ve una alameda que no conduce a ningún sitio. ¿No habéis soñado, cuando enamorados, con correr del brazo de vuestra amada un camino ideal e infinito?. En el cuadro de Goya hay una mujer genialmente pintada, pero los ojos se detienen en el cuerpo de la mujer pintada y con los ojos se detiene el alma. En el cuadro del Tiziano, a la emoción del primer plano sucede la evocación de la música, de la pasión, de la poesía, de la alameda, del camino infinito. Y es que Goya se confronta directamente con el mundo, pero el Tiziano lleva en su cabeza, además de la visión del mundo, el recuerdo del Ariosto, del Tasso, de Boccaccio, de Dante, de la mitología y el Renacimiento entero que presta perspectiva a su cuadro»³⁰.

Hay muchas visiones de España, pero Maeztu, europeísta empedernido, gustaba de estudiar como nos veían nuestros vecinos, y distinguía dos formas de mirar por encima de los Pirineos. Una, la mirada francesa, venía dictada por la moda, y si cuando el sensualismo parisiense era aún más vigoroso España se veía como el país del cielo azul y las flores, los toreros refinados y el amor, el París trabajado emocionalmente por Huysmans, buscaría sensaciones fuertes, dramas pasionales y brutalidad. Nuestro país será entonces la tierra de los flamencos desgarrados, de las danzas casi primitivas, del brillo de las navajas a la luz de la luna; la España de Carmen y «*la couleur locale*». Es evidente que muchos la vieron así, y tampoco Maeztu se sustrajo a su embrujo. La «Carmen» interpretada por María Gay en Covent Garden se convirtió para él en la encarnación del diabólico genio español, y sus movimientos por el escenario londinense, vestida con sus trajes toreros oro y negro y su mantón de Manila de violentos colores, le hicieron soñar con las más perfectas armonías. «Sólo las

30 Maeztu, R. de: «Obreros e intelectuales», Barcelona, 5 marzo 1911. Recogido en Marrero, V.: Maeztu, p. 235.

líneas y los colores de los trajes se bastan para suscitar en el espíritu la idea de una criatura a la vez cándida y brutal, primitiva y apasionada, inconsciente y enloquecedora como debió de ser *Carmen*»³¹.

La otra mirada, la inglesa, tenía su máxima expresión en la escuela de paisajistas y acuarelistas, y en particular en dos delicados pintores, H.C. Brewer, y W.W. Collins. El primero, al que considera constructor de toda una teoría estética, pinta hermosos paisajes de las tierras de España, que producen una sensación dramática, Ronda –la Itaca de Rilke– el ensueño árabe de Córdoba, la ruina imperial de Toledo, las estepas de Castilla... Todas estas espléndidas pinturas le hacen sentir a Maeztu el orgullo de lo español, y le inspiran una de sus escasas concesiones líricas al paisaje de su patria: «Por aquellas tierras desoladas de España hubo un tiempo en que pasó el sueño poderoso de las cosas eternas, y el reflejo de ese sueño son las ciudades solares que pinta Brewer en una sinfonía en que predominan los colores rojo y amarillo, que son los colores de Madrid cuando se le mira desde lejos bañado por el sol, bajo un cielo de azul oscuro. Pero aquel sueño de eternidad pasó».

Collins, el segundo de los grandes pintores de las cosas de España, ejecuta obras más alegres, más dulces, como el Patio de la Acequia, en el Generalife granadino, cuajado de flores, El Escorial a la luz de la luna, Segovia al crepúsculo, el Patio de las Doncellas del Alcázar sevillano, y sobre todo, una colección de las catedrales de España; sin embargo Maeztu piensa que les falta algo, porque no siente ese peso en las espaldas que se siente cuando se ven las catedrales españolas, quizás porque la acuarela es difícilmente adaptable a sensaciones de masa, de majestad o de violencia.

España es así, pero algo falta. «Para expresar la violencia de nuestra luz solar, la pobreza de las casuchas que se acurrucan junto a las catedrales, el milagro de voluntad que las catedrales representan, dada la pobreza circundante, haría falta... Pero no sé lo que haría falta. Pienso en

31 Maeztu, R. de: «María Gay en Covent Garden», La Correspondencia de España, 17 octubre 1907. Hasta qué punto estaba asumido por un amplio sector del público el que aquella mujer representaba lo más genuino español, lo demuestra una anécdota que cuenta el propio Maeztu, según la cual, el rey Dn. Alfonso visitó a la actriz, y al preguntarle como podía conseguir tan magnífica actuación, ella contestó: «He pensado señor, en la energía que hay escondida en el alma de España, y he querido darme toda entera en el amor de Carmen, imaginando que si lo que yo hago en el amor lo hicieran los demás españoles, cada uno en lo suyo, el mundo volvería a admirar a España». («Dn. Alfonso y una artista», La Correspondencia de España, 23 noviembre 1907).

Ver también, Maeztu, R. de: «La nueva pintura española en París y Bilbao», La Lectura, Año III, Tomo II, 1903, p. 15.

las líneas fastuosas y solemnes, ya retorcidas y apasionadas de Goya; en la furia que revelan algunos paisajes de Muñoz Degraín, hasta en los brochazos luministas valencianos. Pero no sé lo que haría falta»³².

Nos hemos referido en los últimos párrafos a la visión artística de España, a los factores nacionales del arte español, pero no cabe duda de que para muchos, igualmente podría hablarse de factores nacionales en el arte del País Vasco, o en el de Cataluña, por no hablar más que de dos de los nacionalismos históricos más destacados de este país. ¿Cuál era la opinión de Maeztu al respecto?

Antes de contestar a esta pregunta, y al objeto de comprobar lo pertinente de la cuestión, veamos lo que sobre ella opinaba uno de los más interesantes críticos de arte de la época y amigo de Maeztu, Francisco de Alcántara.

En un artículo escrito en 1910, comentando una exposición de los hermanos Zubiaurre en el Salón Iturrioz, señalaba a los dos artistas como pintores de su país, Vizcaya y Guipúzcoa –aunque Valentín había nacido en Madrid– y contra lo que muchos pensaban, alababa esta circunstancia porque el temperamento «arraiga con más fuerza en el suelo nativo, donde por el sentimiento hondo de su país y de sus coterráneos se eleva hasta la concepción de tipos universales». Alcántara utiliza el concepto de raza, e imaginando junto a los cuadros costumbristas vascos de los Zubiaurre, otros de igual género, valencianos y pintados por Sorolla, y al lado, las sevillanas de Bilbao o de García Ramos, asegura que con ellos se compondría una poderosa revelación de diferencias étnicas, tan antiguas como el ser humano. «Estos tipos, sus expresiones, su psicología, su poesía, parecen de mundos distintos; y, cuando según ocurre en nuestra Península, cada región es un mundo riquísimo de vida diversa, en formas y expresiones, ¿por qué se tarda tanto en reconocerlo y explicitarlo?».

Y hablando de la obra vasca de Ramón de Zubiaurre, Mario Ángel Marrodán afirma: «El hombre-varón, el papel de la mujer, los tipos autóctonos o prototipos o típicamente característicos de la etnia euskérica, en Zubiaurre se manifiestan con formas de hermandades y agrupaciones tribales, con identidad grupal, tan representativos del espíritu del pueblo de Euskadi»³³.

32 Maeztu, R. de: «Las ciudades de España» (9-XII-1906) y «Las catedrales españolas» (6-V-1909), en *La Correspondencia de España*.

33 Alcántara, Francisco: «En el Salón Iturrioz. Los hermanos Zubiaurre», *El Imparcial*, 22 abril 1910. Marrodán, Mario Ángel: *Maestros de la Pintura Vasca*, Bilbao, 1981, p. 194.

No se ha querido, con estos ejemplos, más que ver, en tan escasos párrafos, con qué profusión surgen y se entremezclan las voces raza, suelo nativo, país, diferencias étnicas, región, tipos autóctonos, etnia, agrupaciones tribales o pueblo, todo ello vinculado al arte, lo que confirma, una vez más, lo emotivo y substancial de la cuestión.

Continuemos entonces con las opiniones de Maeztu. Su espíritu práctico, el ingeniero que llevaba dentro, veía en vascos y catalanes el futuro de España, y que a su paso ambicioso y decidido, era necesario que se ajustase el de la meseta. Pero, al mismo tiempo que veía a los intelectuales catalanes activos y prácticos frente a los de Madrid, escépticos y pasivos, y pensaba que Cataluña y el País Vasco debían prepararse para tomar una posición activa en la dirección del país, echaba en cara a ambas comunidades su egoísmo y su falta de solidaridad con el resto de España ³⁴.

El espíritu de este escritor es conciliador, unificador de voluntades, y universalista, y por eso, igual que reprocha a Azorín su desconocimiento de dos sucesos artísticos tan importantes como las Exposiciones de Bellas Artes de Barcelona y Bilbao, cuando en estas ciudades se están produciendo los avances más importantes para la homologación del arte español en Europa, comparte con Juan de la Encina la idea de que el artista vasco es, entre los peninsulares, el más próximo al espíritu castizo de nuestro arte nacional, y señala cómo, curiosamente, los artistas vascos admirados en París como pregoneros de los caracteres tradicionales de la raza española, no gustan en España, donde se prefiere la alegría de los seguidores de Fortuny a la vena racial de los jóvenes que se han propuesto recuperar el curso de la pintura clásica española ³⁵.

34 Cfr., Maeztu, R. de: «El optimismo de Cataluña», La Correspondencia de España, 1 mayo 1907; «¿El pueblo español ha muerto?», La Lectura, Año III, Tomo II, 1903, p. 232.

35 Cfr., Maeztu, R. de: «La visión de Zuloaga», Nuevo Mundo, 28 abril 1910.

En este artículo en el que acusa a Azorín de provincianismo centralista, Maeztu confirma nuestra opinión de que el escritor en estos momentos estaba muy lejos de conocer lo que en arte se estaba haciendo en el País Vasco, y por eso su desafección a un movimiento para el que los otros miembros de la Generación mostraban todas sus simpatías.

Por otro lado, la idea de que catalanes y vascos son los artistas más avanzados en la introducción en España de las nuevas maneras artísticas surgidas en Europa a partir del movimiento impresionista francés, es comúnmente aceptada ya desde principios del siglo XX. Valga como ejemplo lo escrito por Juan de la Encina en *La trama del arte vasco*, Madrid, 1980, p. 69.

Ver también Maeztu, R. de: «La nueva pintura española en Bilbao», La Lectura, Año III, Tomo II, 1903, p. 15; «Errores capitales de nuestros artistas», España, 15 junio 1904.

J. de la Encina: Op. cit., p. 28.

A pesar de todo, entre uno y otro, Maeztu prefiere el arte vascongado al arte levantino, porque cree que la España ideal está en los vascos, que ven con ojos de artistas y no en los levantinos, que ven con ojos de fotógrafos.

Este espíritu unificador del que acabamos de hablar, que conduce de lo particular –la patria de campanario, que diría Unamuno– a lo general, y que llevaría a Pi y Margall a elaborar su doctrina federalista, haría de Maeztu un defensor entusiasta del europeísmo más encendido, a pesar de reconocer la existencia de una Europa aburguesada y neurasténica que es despreciable. Pero existe también una Europa ideal, la de Platón y la de Kant, de la que Maeztu quiere ser un español europeo. Es esa Europa de los pueblos clásicos, entendiendo por clásicos los pueblos y los hombres que por haber afinado la conciencia de lo bello, la ciencia y la estética, crean tipos universales de belleza, de bondad y de verdad; frente a ellos, son románticos los que «sin realizar el trabajo previo de remontarse a la conciencia de estas identidades, se abandonan a la tendencia perezosa de contentarse con lo diferencial, que es lo espontáneo, lo popular, lo romance». Entre los primeros estarían los humanistas y los que buscan ámbitos cada vez más amplios donde expandir el espíritu humano, entre los segundos, los nacionalistas exclusivistas y mezquinos. Transplantado a los valores artísticos, los elementos clásicos serían los esenciales de la belleza, los que constituyen su identidad, comunicabilidad o universalidad, mientras los románticos, accesorios, representarían su valor episódico o histórico.

El alma de esa Europa con la que sueña el escritor está plasmada en el retrato de la Gioconda, de Leonardo de Vinci, porque, como la esfinge, es toda ella una pregunta existencial, y la pregunta es el alma de la Europa moderna. Francia e Inglaterra sueñan con el ideal de renunciar al espíritu interrogativo, volviendo al ideal medieval de la fe. Alemania se cuestiona renunciar a la pregunta dedicándose por entero al comercio y la industria. Dos mundos se cruzan, interrogándose mutuamente: el Aquí y el Ahora preguntan a la Eternidad por su razón de ser, pero esta, madre muda de todos los Aquí y Ahora, no contesta ³⁶.

36 Cfr., Maeztu, R. de: «Europa y España. La cuestión Zuloaga», Heraldo de Madrid, 25 marzo 1910; «Por la España abrupta III. La couleur locale», Heraldo de Madrid, 25 septiembre 1913; «El secreto de la Gioconda», Nuevo Mundo, 25 di.

