Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
BIBLIOTECA GENERAL
SECCION DE REVISTAS

AQUI HABLA:

SUMNER H. SLICHTER, sobre el espíritu de moderación perceptible en Norteamérica; JOSE GUDIOL RICART, de la pedagogía artística en América; C. MERRILL MOUNT, del pintor americano Sargent y España, y otros de temas hispanonorteamericanos.

Número

8

Madrid *Casa Americana* *1957*

Publicado por la **CASA AMERICANA**

de la Embajada de los Estados Unidos de América

Madrid: Castellana, 48

Barcelona: Junqueras, 18

Bilbao: Calle Buenos Aires, 1

Sevilla: Calle Laraña, 4

Diciembre de 1957

Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

Número

8

Madrid *Casa Americana* *1957*

Atlántico

Espíritu de Moderación, por ***Sumner H. Slichter*** ... 5

Pedagogía Artística, por ***José Gudiol Ricart*** 19

Sargent y España, por ***Charles Merrill Mount*** 47

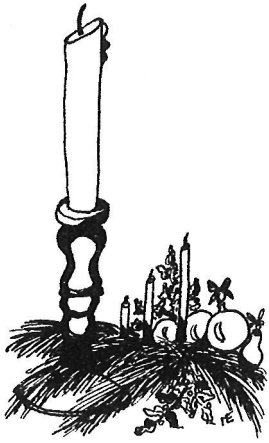
Robinson Jeffers, por ***Enrique Badosa*** 75

Las Conquistas de Prescott, por ***T. F. McGann*** 85

Cuaderno del Director 105

Libros: **Joseph L. Blau:** ***Filósofos y Escuelas Filosóficas en los Estados Unidos de América*** (Luis Rodríguez Aranda); **Maurice Boyd:** ***Cardinal Quiroga, Inquisitor General of Spain*** (Muna Lee); **Edwin O'Connor:** ***The Last Hurrah*** (S. J. Harry 107

¿Quiénes son? 119



ESPIRITU DE MODERACION

por Sumner H. Slichter

EL sentido de moderación que todos los observadores notan como creciente característica de la política americana no ha de atribuirse sólo a la prosperidad actual. Detrás de esa característica se ocultan cambios notables en las condiciones económicas y sociales de América que han podido escapar a la atención general por haber ocurrido muy paulatinamente. Sin embargo, en los últimos cuarenta o cincuenta años esos cambios han producido casi una revolución en la estructura económica y social del país.

A tres principales factores se debe ese creciente sentido de moderación en la política:

1. Las ocupaciones tradicionales de la clase media han ido aumentando de volumen más rápidamente que otras clases de trabajos.

2. La composición de la clase media y sus fuentes de ingresos han cambiado. Como resultado se ha realizado una evolución en

la actitud de sus miembros respecto a los problemas económicos.

3. Han ocurrido grandes alteraciones en la distribución de los ingresos familiares, que han permitido a muchos trabajadores adoptar casi las mismas normas de consumo que los especialistas, los profesionales y el elemento administrativo.

De esto se deduce que la evolución de la sociedad americana ha seguido un curso muy diferente del que se predecía hace una generación. Se creía entonces que los cambios originados por la técnica, el aumento de las grandes empresas y la lucha de clases acabarían con la clase media. También predecían muchos que, como los Estados Unidos iban envejeciendo e industrializándose, las diferencias de clase se agudizarían y los conflictos sociales serían cada vez más serios. Pero, al contrario, las diferencias se han ido borrando y todos los grupos sociales se muestran partidarios de moderación en todas sus líneas de conducta. Veamos cómo los cambios en las condiciones económicas y sociales han estimulado el sentido de moderación y luego consideremos brevemente las profundas consecuencias de estos cambios, no solamente sobre la política, sino también sobre la economía y la cultura del país.

Las tradicionales ocupaciones de la clase media son las de los que se encargan de sus propios negocios (granjeros y pequeños co-

merciantes), las de profesionales y técnicos, que trabajan unas veces por cuenta propia y otras como empleados de empresas o del Gobierno, y, por último, las de dependientes de comercio y empleados de oficina. En 1910 estas ocupaciones abarcaban el 39,6 por 100 de los trabajadores y en abril de 1956, el 45,8 por 100, a pesar de un gran descenso en el número de granjeros propietarios, que en 1910 constituían el 17,3 por 100 de personas empleadas y en abril de 1956 sólo representaban el 6,1 por 100. En la divisoria entre la tradicional clase media y la clase obrera están los artesanos expertos. Si éstos se cuentan entre la clase media, ésta constituía el 51,3 por 100 de la potencia trabajadora en 1910 y el 59,1 por 100 en abril de 1956.

Tras este aumento de volumen de los empleos de la clase media se ocultan cambios en los métodos de dirección de los negocios, en la tecnología y en las clases de mercancías y servicios solicitados por los consumidores. Hace unos cincuenta años las empresas comerciales americanas comenzaron a descubrir la importancia de los asesores técnicos. Se trata de expertos en diferentes campos (ingeniería, contabilidad, compra-venta, personal, medicina de empresa, relaciones públicas), los cuales aconsejan las líneas de conducta a los directores y jefes, y en algunos casos les ayudan a ponerlas en práctica. Ha habido un enorme aumento en la impor-

tancia y volumen de estas ocupaciones y en el número de oficinistas necesarios como su natural complemento. Por ejemplo, alrededor del año 1900 las empresas descubrieron que un buen sistema de registros y archivos favorece los negocios.

Por ese tiempo no había contabilidad de costos en la industria americana, y, en general, muy poca contabilidad de cualquier clase. En todo el país solamente había 250 contables diplomados especialistas (C. P. A.); hoy hay más de 40.000. Otras clases de expertos, como encargados de aprovechamiento del tiempo, investigadores de mercados, encargados de personal, médicos y enfermeras de empresa, eran prácticamente desconocidos hace cincuenta años y hoy se cuentan por millares. Los ingenieros, que ya estaban bien introducidos en la industria en 1900, han aumentado veinte veces en el último medio siglo —desde 41.000 en 1900 hasta unos 850.000 hoy día—. El más reciente progreso ha sido la creación de los departamentos de investigación industrial, que emplean más de 220.000 científicos y técnicos investigadores y que se están extendiendo tan rápidamente cuanto permiten los colegios y universidades, de los que depende su formación.

Las transformaciones de la técnica son otro factor que ha aumentado la importancia de la clase media. Por ellas ha crecido la deman-

da de ingenieros, químicos, físicos y otros técnicos y semitécnicos y gracias a los motores diesel y de gasolina, que han abaratado la fuerza motriz, se ha reducido radicalmente la necesidad de trabajadores no especializados en el campo y en la construcción.

Como resultado, el número de trabajadores no especializados ha bajado de 8,9 millones en 1910 a 5,9 millones en abril de 1956 y, siendo antes la cuarta parte de las personas empleadas, hoy sólo forman la onceava.

Finalmente, la elevación de los ingresos familiares ha contribuído a la extensión de la clase media, pues ha hecho asequibles a mayor número de familias los servicios de maestros, doctores, dentistas, espectáculos públicos y escritores.

Durante los últimos cuarenta años la proporción de personas de la clase media dueñas de su propio negocio (granjeros, pequeños empresarios, trabajadores profesionales independientes) ha bajado, y la de empleados por cuenta ajena se ha elevado. Naturalmente, estos últimos, incluso los bien retribuídos, ven los asuntos desde su punto de vista de empleados, y no como los propietarios o altos je-

fes. Así muchos empleados de la clase media han demostrado poco interés en la formación de sindicatos; sin embargo, los pilotos de aviación, los actores, los empleados de coches de ferrocarril y maestros de taller están bien organizados. También existe espíritu de asociación entre los ingenieros, maestros, delineantes, periodistas, representantes y oficinistas.

Parte del cambio de actitudes entre los trabajadores de la clase media procede de cambios en la fuente de sus ingresos. La proporción de los empleados en empresas disminuye. La mayor parte de los maestros trabajan para el Gobierno, lo mismo que muchos empleados administrativos, ingenieros, contables, abogados y científicos. Estos se ocupan en servir al público más que en ayudar al enriquecimiento de las empresas, y hasta en algunos casos trabajan en la regulación de la industria privada. Otros son funcionarios de los sindicatos y representan los intereses de los empleados en sus relaciones con los empresarios. Ya que la clase media está compuesta cada vez por mayor número de empleados y por menos empresarios, y, dado que una creciente minoría de la clase media no trabaja en empresas privadas, no es sorprendente que los intereses de los em-

presarios ocupen cada vez menos lugar en el pensamiento de la clase media.

La reducción de las diferencias en los ingresos durante los últimos años ha sido casi sensacional. Entre 1935-36 y 1950 el ingreso medio entre la quinta parte de las familias menos privilegiadas ganó el 78 por 100 en poder adquisitivo; sin embargo, el ingreso medio del 5 por 100 de las familias mejor dotadas ganó solamente el 17 por 100.

Dos factores han influído principalmente en acortar las diferencias en los ingresos familiares. Uno ha sido la ambición del pueblo por mejorar su suerte. Esta ambición, junto con las oportunidades de educación pública gratuita o semigratuita, ha hecho que muchos no quieran aceptar trabajos no especializados, por considerarse aptos para trabajos técnicos o de habilidad. Como resultado, los jornales de trabajadores no especializados se han elevado más rápidamente que los de los empleados profesionales y especializados, a pesar de que la industria necesita cada vez menos mano de obra ordinaria y más técnicos y especialistas.

El segundo factor que acorta las diferencias en los ingresos familiares ha sido la entrada de las mujeres (particularmente las esposas) en la industria. En 1940 una de cada ocho mujeres casadas trabajaba en la industria; actualmente la relación es de una por cada cuatro o menos. Las mujeres casadas

trabajan más frecuentemente cuando el ingreso del marido es bajo. Entre las familias no granjeras en las que el marido ganaba 3.000 dólares o menos al año, la proporción de esposas empleadas era el doble aproximadamente que entre las familias en las cuales el marido ganaba 5.000 dólares o más al año. La mayor parte de los ingresos familiares de 6.000 a 10.000 dólares son posibles, porque la mujer trabaja, pues en dos de cada tres familias de esta clase la mujer gana un salario.

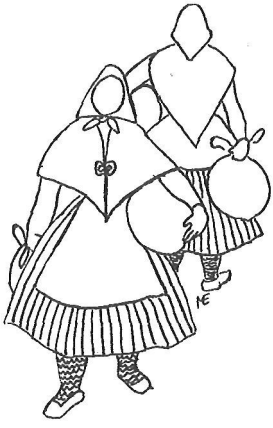
A causa de que la diferencia de salarios entre los trabajadores especializados y no especializados es hoy menor y debido a que una de cada cuatro esposas gana, la naturaleza de las ocupaciones del marido ya no determina el ingreso familiar. Por ejemplo, una de cada cinco familias de los artesanos expertos tiene un ingreso de más de 7.000 dólares al año. Sin embargo, entre los profesionales y técnicos la proporción es una de cada seis, y entre los dependientes de comercio y oficinistas solamente una de cada siete. Alrededor del 72 por 100 de las familias de directores y propietarios de negocios no agrícolas tienen ingresos de menos de 7.000 dólares. De aquí que uno de cada cinco artesanos expertos y sus familias, puedan vivir mejor que más de siete de cada diez directores y propietarios de negocios. En tal sociedad las diferencias de clases se hacen muy

confusas. Más de un obrero tiene tanto motivo como el director, médico o abogado, para preocuparse por la forma en que los gastos del Gobierno van a repercutir en los impuestos.

No es sorprendente que los obreros especializados o semi-especializados cuyos hijos van al instituto o la universidad y que poseen su propia casa, conducen su automóvil, tienen aparato de televisión, y viven igual que muchos abogados, médicos, comerciantes, jefes y maestros, piensen que no pertenecen a una clase distinta de estos últimos. Se sienten por completo miembros de su misma sociedad y adoptan idénticos puntos de vista en la mayor parte de los asuntos públicos (dinero para escuelas, impuestos sobre la gasolina, reglamento de edificación, ayuda exterior, saltos de agua públicos, defensa, disminución de impuestos generales, ayuda agrícola, etc.).

Se hace cada vez más claro que estos cambios económicos y sociales fortalecen el sentido de moderación y los más sagaces jefes políticos actuales de ambos partidos —Eisenhower, Adlai Stevenson, Lyndon Johnson, Thomas Dewey— lo han advertido rápidamente.

El movimiento hacia la moderación durante los últimos años ha venido tanto de la derecha como de la izquierda. Gran parte de la clase media se ha trasladado de una posi-



ción de grandes conservadores a un plano intermedio. Dado que muchos trabajadores de la clase media son empleados y están identificados con la dirección, sus puntos de vista reflejan una mezcla de los del empleado y los de la dirección. Los asalariados también se han movido hacia una posición intermedia, como resultado de su creciente capacidad para vivir del mismo modo que otras partes de la comunidad.

El cambio hacia el centro se refleja, por una parte, en el éxito de los Demócratas al conservar una buena parte de los votos de directivos y profesionales, adquiridos durante la depresión de los años 30 al 40, ya que estos grupos han perdido gradualmente su mentalidad de capitalistas, y por otra el éxito de los Republicanos en aumentar la proporción del voto laboral, a medida que se ha hecho más liberal el partido. En 1952 tanto los Republicanos como los Demócratas obtuvieron numerosos votos de los trabajadores especializados y semi-especializados (45 por 100 para Eisenhower, 52 por 100 para Stevenson y 3 por 100 para otros can-

didatos). La proporción de sindicados que prefieren candidatos presidenciales republicanos aumentó del 20 por 100 en 1936 al 39 por 100 en 1952 y al 56 por 100 en mayo de 1956. Por otra parte, en 1952, el 32 por 100 de los directivos y profesionales, tradicionalmente conservadores, preferían a Stevenson y el 2 por 100 a otros candidatos menos importantes.

El resultado de estos dos movimientos de la derecha y de la izquierda hacia el centro ha sido una exigencia del «Welfare State», pero esa exigencia se presenta en forma moderada. La mayoría desea que el Gobierno preste ayuda a ciertos grupos, por ejemplo, a los granjeros y a los empleados, contra riesgos económicos; a los pequeños empresarios, a los jubilados, a los imposibilitados y a los huérfanos. Sin embargo, no hay demanda de cambios radicales en las instituciones políticas o económicas. Si cualquiera de los dos partidos decidiera ofrecer un programa extremo, se encontraría rápidamente con un solo puñado de defensores. Lo único que han de hacer ambos partidos es competir por los votos de los moderados.

Los cambios sociales y económicos de la última generación han causado fuertes impactos, no solamente sobre la política, sino también sobre la economía del país, y dan lugar a cuestiones trascendentales sobre el futuro de la cultura americana. Su principal

efecto sobre la economía ha sido dar a los consumidores un papel más activo en la fijación de la demanda de mercancías, y hacer así más dinámica la economía. La competencia en el consumo ha sido siempre aguda en los Estados Unidos, pero se ha agudizado más en los últimos años, por la elevación de los ingresos bajos, con el consiguiente debilitamiento de las diferencias de clase. La creciente competencia del consumo está netamente demostrada por el rápido crecimiento del crédito del consumidor. Una de las grandes ventajas de dicho crédito es permitir a las familias comprar cosas que todavía no tienen sus vecinos, o permitir a otras no ser menos que sus vecinos, comprando lo que éstos ya tienen.

Esta intensa competencia en el consumo ayuda a la economía a desarrollarse, pues hace que la demanda se extienda más allá de los ingresos personales. Ni qué decir tiene que tal economía crece más rápidamente que otra, en la que el volumen de consumo esté casi completamente determinado por la medida de los ingresos personales. Muchos economistas han menospreciado la capacidad de

crecimiento de la economía americana por creer que los consumidores juegan únicamente un papel pasivo al determinar la demanda de mercancías, gastando exclusivamente sus ingresos cuando en realidad lo que hacen es iniciar aumentos en la demanda con independencia de la marcha de sus ingresos.

Los recientes cambios económicos y sociales en los Estados Unidos plantean también preguntas fundamentales sobre el futuro de nuestra civilización. Muchas personas de altos ideales temen que una filosofía de moderación pueda obstaculizar la capacidad de un país para mejorar la condición de sus habitantes. Un país amante de la moderación, deseoso de gozar su prosperidad, ávido de paz intelectual, ¿es capaz de las aspiraciones, ambiciones y audacia exigidas por los grandes avances de la civilización? Tales avances se basan en un fuerte descontento con algún estado de cosas y una firme decisión de cambiarlo. ¿Impedirá el espíritu de moderación que el pueblo se sienta poseído de grandes ambiciones y despliegue una obstinada determinación en llevarlas a cabo?

Creo que el espíritu de moderación es, a grandes rasgos, favorable al progreso. Hasta ahora el mayor obstáculo para el progreso no ha sido el desacuerdo sobre objetivos o ideales, sino la división entre sus defensores sobre la mejor forma de realizarlos. Muchas veces nobles causas se han desacredi-

tado, porque sus mantenedores han querido ponerse en marcha imprudentemente. En tales casos un lento proceder, paso a paso, el haber experimentado en pequeña escala los modos y los medios —espíritu de moderación— habría producido mejor éxito.

En cuanto al peligro de que un espíritu de moderación debilite nuestras ambiciones y aspiraciones, la protección vendrá de la creciente influencia de la ciencia sobre el pensamiento de los hombres. La ciencia es un acicate para el progreso, a causa de que nos fuerza a cargar con nuevas responsabilidades; nos obliga porque nos da mucho mayor control sobre lo que nos rodea, como ninguna época anterior haya poseído. Aunque nuestro control sobre las cosas es incompleto todavía, sin embargo, basta para quitarnos la cómoda excusa de que podríamos ignorar los problemas, por falta de posibilidades de resolverlos o al menos de afrontarlos. Hoy, por primera vez en la historia, los hombres se encaran con el hecho de que, si quieren, pueden hacer algo sobre la mayoría de los problemas que se les presentan. La ciencia, al forzar nuestra atención sobre nuevos problemas, y al mostrarnos que podremos hacer algo por resolverlos, nos protege del peligro de que el espíritu de moderación impida a la sociedad ver los defectos de las instituciones actuales y abrigar ambiciones de hacer del mundo un lugar mejor.

PEDAGOGIA ARTISTICA EN LOS ESTADOS UNIDOS

por José Gudiol Ricart

NO pretendo dar aquí una idea exacta y completa de lo que representa en el mundo del arte la labor realizada por la escuela americana. Me limitaré a describir lo que pude observar personalmente por medio de dos estancias en los Estados Unidos; dos estancias relativamente largas y lo suficientemente alejadas una de otra, para juzgar los resultados de ciertos experimentos pedagógicos. Mi primer viaje, de 1930 a 1931, comenzado en plan de simple curioseo estudiantil, me dió la oportunidad de trabajar algunos meses en la organización de los fondos hispánicos de la *Frick Art Reference Library,* de Nueva York. Al mismo tiempo, colaboré en el Research Institute, embrión del *Institute of Fine Arts,* orgullo de la *New York University.* Volví a América en 1939, invitado esta vez por dicho Instituto y por el Museo de Toledo (Ohio); mi modesta participación en la labor pedagógica de ambos centros, completada

con visitas y conferencias en diversas instituciones americanas, me convirtió en espectador privilegiado del alucinante film de la vida artística de los Estados Unidos.

A pesar de una razonable cantidad de noticias de primera mano, mis referencias han de ser inevitablemente incompletas y superficiales en la mayoría de los casos; trataré de que la exposición consciente de detalles que me parecen característicos proporcione idea de lo que, en realidad, es el conjunto. Además, mis impresiones concluyeron hace varios años, y poco puedo añadir del actual movimiento universitario y museográfico; pero es posible deducir que el mundo artístico americano continúa su brillante trayectoria ascendente.

Los estudios de bellas artes fueron introducidos en el plan universitario americano a mediados del siglo XIX. Hace ya más de cien años que Joseph Henry dió en Princeton su primera serie de conferencias sobre arquitectura, y que Samuel Morse, el genial inventor del alfabeto telegráfico que lleva su nombre, profesó en la Universidad de Nueva York un curso sobre el arte del dibujo. Seguidamente, otras universidades incluyeron estudios de arte en sus planes pedagógicos. El interés por los mismos creció rápidamente, y pronto estudiantes y profesores llegaron a la conclusión de que la historia del arte constituye un aglutinante único para el co-

nocimiento de las aspiraciones colectivas de una raza. En este concepto, que aparece ya en los *rapports* escolares de fin de siglo, queda resumida la idea básica de la pedagogía artística americana; contiene, en realidad, el secreto del rápido incremento que han adquirido en los Estados Unidos los estudios teóricos, cuya base es el arte. Según el profesor Morey, la cultura artística, complemento de una perfecta educación escolar, proporciona claridad en los juicios, comprensión de los sentimientos ajenos y armonía con el mundo, avanzando el resultado de maduras experiencias. En suma, la pedagogía americana trata de buscar el equilibrio entre humanismo y técnica, y considera que el estudio de las bellas artes contribuye eficazmente a la creación de ciudadanos pacíficos con gran capacidad para la dicha y lo suficientemente dotados para recorrer suavemente el largo trecho de mal camino de la existencia contemporánea.

Nos referiremos sólo a las artes plásticas, y aún especialmente al estudio teórico en sus diversas ramas. A pesar de que los estudios teóricos y prácticos conservan la acentuada separación que caracteriza al mundo artístico moderno, desde que el taller perdió su misión pedagógica, es ciertamente notable el esfuerzo realizado en las universidades y museos de América para evitar, en todo lo posible, la creación de sabios desprovistos de

conocimientos técnicos y de artistas enemigos del análisis escolar teórico. Resulta siempre difícil, en materia de arte, coordinar la arrogancia del que aprende para crear con su pasión y la humilde actitud del que analiza para conocer. No es ésta ocasión para insistir en el problema universal de la existencia de tantos artistas sin cultura artística y tantos escritores de arte desprovistos totalmente de sensibilidad estética y de conocimientos técnicos; en los museos y universidades que a continuación se mencionan, los estudios teóricos se acompañan siempre de ejercicios y experimentos técnicos. Se exige a todos un elemental conocimiento del dibujo, pintura y escultura, y el estudio de las leyes mecánicas que rigen la arquitectura figura en todos los problemas escolares. De ahí la razón de que la educación artística infantil haya tomado un desarrollo tan extraordinario en los últimos años; los que, originariamente, no fueron sino ensayos casuales se han convertido en una nueva rama de la pedagogía.

Son precisamente los museos los que han encauzado de manera firme esta copiosa siembra de arte en los espíritus infantiles. Uno de los pioneros en la organización de tales clases juveniles fué el Museo de Toledo, que en un reciente libro presenta los resultados obtenidos luego de treinta años de experiencia. En el prólogo, su director,

Mr. Blake M. Godwin hace constar: que «la educación artística de los niños se ha convertido en misión preferente, y aunque durante treinta años se han ensayado varias teorías de educación artística, se sigue en el proceso de perfeccionamiento del sistema educativo que, no obstante proporcionar resultados magníficos, todavía conserva un amplio criterio abierto a nuevas sugerencias y mejoras». Es enorme la labor realizada en este sentido; el propio Museo posee como base de su sistema educativo una colección muy notable formada bajo criterio de enseñanza. Colección, naturalmente, muy superior a la que pueda poseer cualquier colegio o escuela pública. No ha dejado de tenerse en cuenta que el círculo relativamente pequeño de una ciudad como Toledo no permite grandes especializaciones, y, por consiguiente. la orientación ha sido tomada desde el punto de vista universal, pero con elementos suficientes para dar lugar a determinadas expansiones en casos especiales.

Describiré rápidamente el sistema pedagógico del Museo de Toledo, que tuve

ocasión de conocer a fondo durante el curso 1940-41, y puede, además, presentarse como ejemplo típico y completo de Museo dedicado a la educación en una ciudad de segundo orden. Se parte del principio de que la mente es en los niños más sensible y más plástica, y que, naturalmente, desprovista de prejuicios, el esfuerzo educativo produce más rendimiento que en los adultos. Su espontaneidad, la falta de temor subconsciente y de intereses relativos, hacen que las lecciones de arte penetren sin esfuerzo en el espíritu infantil. Se ofrece a t o d o muchacho franca oportunidad, sin el límite de la obligación para su familia de pagar entrada ni pertenecer a alguna sociedad relacionada con el Museo. El niño pasa año tras año desde el más elemental contacto con el arte hasta los más avanzados niveles del buen gusto en la vida diaria. El Museo tiene organizadas dos secciones: el departamento de apreciación trata de desarrollar el buen gusto a través de charlas, visitas, conferencias ilustradas con proyecciones y exposiciones. La escuela del Museo proporciona enseñanzas técnicas relacionadas con el arte, teniendo siempre en cuenta los principales elementos aplicables al vivir cotidiano.

Los sábados por la tarde el Museo organiza clases de dibujo, pintura, crítica artística y música, voluntarias y libres, para niños de diez a quince años. Cada sábado, varios mi-

les de niños y niñas llenan con su alegre entusiasmo las espaciosas salas de exposición y las aulas especializadas. El Museo no pretende descubrir genios ni crear grandes artistas; su ambición se limita a intentar el desarrollo de los instintos artísticos, refinar el gusto influyendo psicológicamente en los hombres del mañana.

Los instructores, femeninos en general, tratan de captar la atención de los niños con la brillante amenidad de sus charlas, frente a un cuadro o a una escultura; pero sin obligar a los que, en realidad, no sienten la atracción del arte. La profesora explica dejando a las mentes infantiles en libertad absoluta, sin forzar el espíritu ni llamar la atención a los que vuelven la espalda. Su misión principal consiste en que los chicos hallen en el Museo la libertad de su propio hogar, que no sientan la obligación de permanecer atentos. La selección ha de producirse espontáneamente, el interés ha de surgir despertando el espíritu sin violencia.

Los métodos técnicos son, asimismo, libres; los párvulos comienzan manejando pinceles y colores a su libre instinto, el profesor no es para ellos otra cosa que un compañero mayor, que aprueba y anima, aceptando sin discusión todas las audacias pictóricas.

No es mi misión discutir la efectividad del método ni exponer aquí estadísticas de resultados obtenidos; lo que puedo asegurar

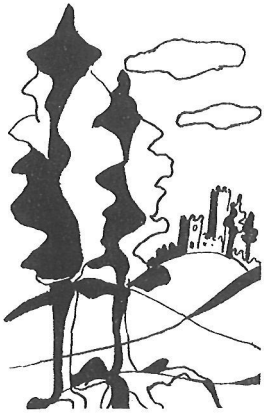
es que la animación de los sábados en el Museo de Toledo resulta impresionante.

De esta masa infantil, que también disfruta de su hora de cine recreativo, salen por autoselección los alumnos de los grados sucesivos, que a medida que avanzan en sus estudios superiores disponen de clases especializadas, generalmente nocturnas, en las que pueden seguir ampliando sus conocimientos artísticos, sin perjuicio de su labor universitaria. Esto ha dado origen a tal compenetración entre la Universidad y el Museo, que éste viene a ser en muchos casos una ampliación de aquélla. Ciertos cursos y seminarios organizados por el Museo, invitando a profesores nacionales y extranjeros, terminan con examen voluntario que confiere crédito académico. Tales cursos versan sobre temas monográficos; yo dediqué el mío a pintura española, y como todos, se completó con pequeños seminarios de investigación y análisis. En ellos pude comprobar algunos casos de increíble sagacidad analítica, y conservo con satisfacción una serie de trabajos sobre primitivos y sobre el Greco, las dos pasiones del estudiante americano, dignos de figurar en cualquier publicación científica. En ellos surge el carácter observador impreso en el espíritu estudiantil por los años de contacto con el Museo.

Como complemento de los cursos, el Museo organiza exposiciones que se presentan

acompañadas de catálogos ilustrados, conferencias y charlas. Desde luego, los sábados infantiles toman la exposición como campo de sus fecundas interpretaciones. La audacia de los métodos pedagógicos se refleja en la espontaneidad de los dibujos realizados por los pequeños enfrentados con las obras de arte (y más adelante veremos algunas de estas curiosas interpretaciones). Las escuelas y colegios llevan por turno sus clases de arte a visitar la exposición, y los instructores del Museo acompañan a los grupos dándoles una explicación de acuerdo con la edad de los visitantes. En su mayoría, éstos escriben sus impresiones en carta dirigida a la instructora que condujo la visita, haciendo constar las obras predilectas y razonando en algunos casos el porqué de tal predilección. Esta tendencia hacia el razonamiento de la discriminación es consecuencia evidente del proceso de formación intelectual de los niños, y en los adultos se refleja en la formal necesidad de declarar sus preferencias artísticas por votación espontánea, cuyos resultados se registran y publican metódicamente. No sólo los niños y estudiantes visitan las exposiciones monográficas del Museo; entidades culturales, comerciales y recreativas de la ciudad solicitan ceremoniosamente fecha para su visita explicada.

Como puede verse, el Museo queda de esta manera incorporado a la vida nacional,



y pocos son los ciudadanos que en un momento de su existencia no han tenido con él un íntimo contacto. La radio local colabora eficazmente en esta misión pedagógica, organizando ingeniosas audiciones de propaganda en las que intervienen el personal del Museo, los organizadores de la exposición y los elementos universitarios afines.

Este ejemplo de Toledo de Ohio tiene sus similares en la mayoría de las ciudades americanas. Conozco personalmente los Museos de Detroit, Búfalo, Cincinnati, Cleveland, Philadelphia y otros, donde pude comprobar cómo métodos similares han sido aplicados y adaptados a las condiciones locales. En algunos casos, como Pittsburg, Columbus, etc., hube de advertir que, a falta de museo, el Departamento de Arte de la Universidad respectiva completaba sus cursos escolares con exposiciones monográficas y cursillos especializados.

Vemos, pues, que el centro artístico universal de los Estados Unidos es el museo. El museo ha tomado en América un aspecto desconocido para Europa, convirtiéndose

en institución popular catalizadora de las tendencias estéticas que en cada ciudad se desarrollan, y es, precisamente, el esfuerzo popular el que lo crea y sostiene. Los museos americanos nacen de la iniciativa privada, siendo en su mayoría fundación de filántropos locales, convencidos de su eficacísima misión civilizadora. Viven y crecen con la aportación voluntaria de sus asociados independientes y sin carga para el presupuesto de la nación.

Hace veinticinco años, solamente las grandes ciudades americanas poseían museos de arte de cierta consideración. El *Metropolitan Museum*, de Nueva York; el Museo de Boston, el de Chicago y el de Philadelphia fueron y continúan siendo los grandes museos americanos; a ellos se ha unido la National Gallery. Pero durante estos últimos años han surgido museos en todas las ciudades importantes. Muchos núcleos urbanos han comenzado su vida cultural con la fundación de un museo. No creo sentar plaza de mal profeta afirmando que dentro de pocos años no habrá una sola ciudad norteamericana que no sienta el orgullo de mostrar su museo; un bello edificio de piedra, rodeado de árboles sobre césped amorosamente ciudado, con su auditorium, su sala de conferencias con doble proyector, sus exposiciones cambiantes y la riada de chiquillos saltando por la escalinata de la fachada.

Lo que caracteriza la museografía americana es el sinnúmero de entidades, combinación equilibrada de museo, biblioteca y escuela, verdaderos centros pedagógicos donde las exposiciones se suceden metódicamente de manera que el habitante alejado de los grandes centros urbanos tiene constante oportunidad de contemplar conjuntos artísticos cuya existencia en forma de colección permanente sobrepasa el ideal más optimista. Conviene hacer hincapié en la organización de exposiciones monográficas por su aspecto cooperativo y por el enorme papel que desempeña en la vida artística americana.

Las grandes exposiciones se deben, generalmente, al esfuerzo de un solo museo bien dotado, o bien a la participación económica de dos o más entidades que se suceden en el privilegio de exhibirlas. Pero lo que más nos interesa son las exposiciones denominadas, por su extraordinaria difusión, *travelling exhibitions* (exposiciones circulantes). En algunos casos salen de Europa ya organizadas, pero, en general, se nutren con las obras artísticas existentes en América; en su mayoría son de arte moderno, y pueden consistir en modestas series de grabados y dibujos; recuerdo una dedicada a los originales de Walt Disney; pero no es raro ver circular de museo en museo agrupaciones de cuadros de grandes maestros, colecciones de bronces chinos, cerámica oriental o iconos bizantinos.

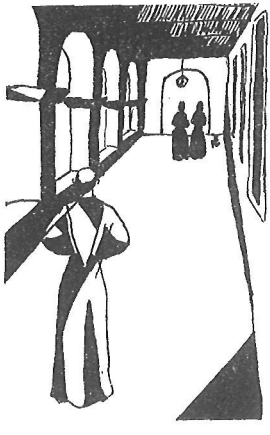
La organización de exposiciones circulantes fué iniciada por el *College Art Association*, sociedad científica editora de las prestigiosas revistas *Art Bulletin* y *Parnasus*, que por exigencias de guerra se han transformado en el más modesto *College Art Journal*. A veces es un museo la entidad organizadora de la exposición. Otras circulan bajo el patronato de una sociedad benéfica, y en algunos casos, el mercado internacional de arte no es ajeno a la dirección. En la actualidad, el Museo de Arte Moderno de Nueva York es el que va a la cabeza en la organización de exposiciones circulantes.

La propiedad americana de la gran mayoría de obras expuestas en los quince años últimos nos revela la increíble riqueza de obras de arte que atravesaron Atlántico y Pacífico. Las corrientes de arte europeo y asiático han llenado este mundo enorme y ecléctico, dispuesto a aceptar todas las tendencias y a transigir con cualquier audacia. Coleccionistas, museos y anticuarios acostumbran a ser generosos en sus préstamos, y, por lo común, no muestran el recelo que caracteriza en nuestras latitudes al poseedor de una obra artística. Consideran que, en cierto modo, el arte es patrimonio público, y que, dando a conocer sus tesoros, rinden un gran servicio a la cultura de la nación. Puedo citar el caso del presidente de una gran empresa de tiendas de objetos a cinco

y a diez centavos, famoso coleccionista, que contribuía a la brillantez callejera de las fiestas navideñas exponiendo en sus escaparates de la Quinta Avenida sus mejores primitivos italianos. Testimonio irrecusable de la generosidad del coleccionista americano es la lista general de donativos y legados.

EL Museo de Arte moderno de Nueva York materializa las más avanzadas ideas sobre museografía; en él se combina el concepto clásico de la colección propia, que aumenta continuamente con la idea pedagógica de las exposiciones monográficas. Fundado en 1929, en plan modestísimo, vivió realquilado en una casa de pisos de la Quinta Avenida; atravesó con penuria la larga depresión económica de los años subsiguientes, pero la tenacidad juvenil de sus fundadores logró, finalmente, despertar el interés de los grandes mecenas americanos. Surgió entonces un edificio propio de nueva planta, dispuesto para el desarrollo de los proyectos más originales. El nuevo edificio es de estructura funcional, en varias plantas, con proporción mínima de elementos sustentantes intermedios. La ausencia de muros y tabiques permite cambiar la distribución y tamaño de las salas, según exija el material expuesto o la idea que rige la exposición. La colección propia, con-

junto ecléctico de arte moderno, no aparece constantemente expuesta en las salas. En general, el Museo tiene siempre en exposición un sector de sus colecciones propias, que cambia periódicamente; el resto del edificio lo dedica enteramente a las grandes exposiciones monográficas. En los dos años que pasé en América pude visitar una serie de ellas; la dedicada a la obra completa de Picasso; la soberbia selección de arte italiano, prestada por el Gobierno de Italia; la de arte indio norteamericano y la de Portinari, pintor brasileño. La inauguración de tales exposiciones se cuenta entre los grandes acontecimientos sociales y da lugar a las más brillantes reuniones del mundo artístico americano. La serie de catálogos publicados constituye, quizá, la contribución más vistosa a la serie internacional de monografías de arte. Estos catálogos pueden ser estudiados en España gracias al generoso donativo de varias colecciones de ellos a nuestras bibliotecas.



El Museo organiza asimismo exposiciones circulantes con destino a otros museos americanos y extran-

jeros, prestando generosamente sus obras propias; el préstamo de objetos de arte para exposiciones de tipo pedagógico o benéfico es una de las características del coleccionismo americano.

El Museo es entidad particular regida por una junta o patronato, y cuenta con crecido número de miembros que contribuyen a su sostenimiento. Estos miembros disfrutan de una importante biblioteca, un riquísimo archivo de material artístico y un agradable salón de té en la última planta del edificio. La actuación general de este museo es tan elástica como su estructura, y sigue ensayando toda clase de innovaciones, tratando siempre de pronunciar la última palabra en la organización del complejo mundo de la museografía. Su puerta está abierta a cualquier concepción artística, aceptando con simpatía todas las tendencias y todas las teorías, las cuales hallan medio de ser divulgadas con sus exposiciones. Naturalmente, el campo es infinito; pero en los varios años que el Museo de Arte Moderno lleva en actividad, han desfilado ya por sus salas, no solamente todos los artistas americanos actuales, sino que a través de él se ha podido conocer metódicamente la obra artística de los países del Centro y Sur de América, y la enorme variedad de escuelas que han surgido en Europa a lo largo de nuestro extraordinario siglo XX.

De lo dicho surge una consecuencia inmediata: ¿cuántos elementos directivos necesita América del Norte para encauzar la vida de tantos museos? ¿Cuánto personal docente auxiliar para atender al funcionamiento de exposiciones, conferencias, publicaciones, que constituyen en la mayoría de los casos la única razón de existencia del Museo? No tengo estadísticas actuales, pero los viejos anuarios de la vida artística americana ofrecen un volumen increíble, sobre todo si lo comparamos con la dotación, siempre insuficiente, de nuestros museos. Supongo que el Metropolitan de Nueva York tendrá más personal que el que obtendríamos sumando el de la totalidad de los museos de España. Insisto en este punto, no para poner de manifiesto la insuficiencia numérica del personal de nuestros museos, ampliamente compensada por la opulencia del patrimonio artístico, sino con el objeto de mostrar el enorme campo abierto a la juventud americana para el desarrollo de sus vocaciones artísticas. La variedad de empleos que el estudiante halla disponible al terminar su carrera es realmente importante. Por más que en estos últimos años haya aumentado extraordinariamente el número de graduados universitarios, no creo que de ellos haya surgido un núcleo considerable de parados.

De aquí que no siendo suficientes los maestros de arte y Doctores en Filosofía forma-

dos en las escuelas de viejo abolengo, las universidades más jóvenes han creado su sección teórica de Bellas Artes y Arqueología; sus museos pedían personal especializado, y nuevas escuelas surgieron, con ritmo admirable. Estas escuelas, a su vez, absorben con su crecimiento gran parte de sus mejores alumnos, y así, con el aumento de plazas disponibles, crece el prestigio y la eficacia de la carrera. Naturalmente, la saturación llegará pronto, y quizá la fácil trayectoria de los graduados se transforme en áspera cuesta, pero tengo la convicción de que éstos no se enfrentarán jamás con el amargo calvario que culmina la carrera de los europeos atraídos por los estudios de arte. América ha absorbido durante años muchos arqueólogos y analistas europeos. España misma, a pesar de su tradicional retraimiento, ha tenido frecuentemente representantes suyos en las escuelas de bellas artes del otro lado del Atlántico, y todos cuantos tuvimos la suerte de conocer la vida universitaria americana, conservamos de ella recuerdo grato y permanente; en realidad, añoranza.

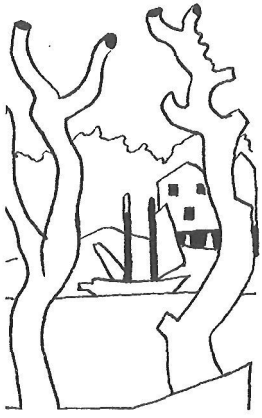
Digamos algo acerca de esta vida universitaria.

La importantísima sección de Arte de la Universidad de Harvard tiene para nosotros, españoles, un interés especial, pues gracias a la actividad de uno de sus profesores, el doctor Chandler Rathfon Post, ha formado el

gran núcleo americano de hispanófilos. Allí se publica la monumental *Historia de la Pintura Española*, uno de los libros que más han contribuído a la divulgación y esclarecimiento de los problemas relativos a nuestra pintura. Del foco hispánico de Harvard han surgido libros tan importantes como *Romanesque Mural Paintings*, de Kuhn; *Huguet*, de Rowland; *Gil de Siloe*, de Wethey, y otros que, por ser tesis doctorales, revelan la calidad de la Universidad.

El centro escolar artístico de Harvard reside en el Fogg Art Museum, que posee una colección de tipo pedagógico con obras de arte de todos los países. El Fogg Art Museum se considera una de las mejores colecciones de arte de los Estados Unidos; una gran biblioteca especializada y un formidable archivo fotográfico explican que haya sido la entidad que ha proporcionado a la nación mayor número de profesores y directores de museos. Para éstos organiza cursos especiales de entrenamiento a base de sus propias colecciones y pensionando estudiantes para que practiquen como auxiliares en otros museos.

Otra Universidad de vieja estirpe, que sigue progresando en el campo de estudios de bellas artes, es la de Princeton, donde bajo la dirección del profesor Morey, se han desarrollado extraordinariamente los estudios de iconografía. El famoso *Index*, de Princeton, gigantesco archivo iconográfico, es sin duda



la piedra fundamental de esta nueva ciencia. En Yale, la rival de Harvard, así como en muchas universidades americanas, se concede cada día más importancia a los estudios teóricos de arte, y los frutos de su labor aparecen ya, mostrando utilísimas especializaciones; el *Instituto de Investigación Clásica*, el *Iranian Institute*, dedicado al estudio de las artes persas, y otras instituciones similares, lanzan, colaborando con los grupos universitarios y museos, sus expediciones internacionales, organizan excavaciones de tipo científico y editan lujosamente los resultados obtenidos. Destaca entre semejantes instituciones la *Hispanic Society*, fundación generosa del gran hispanista Archer Huntington, bien conocida de los españoles, no sólo por sus importantes colecciones, sino también por su fecunda labor de investigación. La serie de estudios hispánicos publicada por esta gloriosa entidad constituye el mayor esfuerzo realizado hasta ahora en favor de nuestro arte.

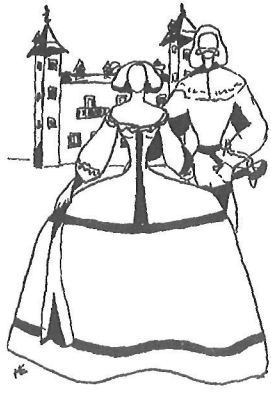
Mi vieja e inapreciable amistad con el doctor Walter Cook, creador del Institute of

Fine Arts de la Universidad de Nueva York, me llevó a colaborar en esta joven institución, que en pocos años se ha colocado a la cabeza de la escuela artística americana. Dos años de convivencia escolar con profesores y alumnos me dieron oportunidad para observar en todos sus aspectos el desarrollo del que, con razón, podemos denominar hogar de la investigación artística. Quince años atrás, la Universidad de Nueva York sólo poseía una reducida sección de estética y estudios arqueológicos, alojada en uno de sus vastos caserones. El Dr. Cook unió a su entusiasmo la ayuda económica de varias personalidades de la industria y comercio neoyorquinos, y un edificio cercano al Metropolitan Museum fué adquirido v renovado. Luego de algunos años de interinidad analizadora, el nuevo Instituto abrió sus aulas y seminarios, pequeños y acogedores, su biblioteca presidida por el retrato de Morse, y sus salones de conferencias y de descanso. La Facultad, integrada por prestigiosos profesores nacionales y extranjeros, completada por los encargados de cursillos monográficos, atrajo rápidamente numerosos estudiantes. Basta ojear cualquiera de sus programas semestrales para advertir la extraordinaria amplitud de los estudios que allí se realizan, y si se comparan dos programas consecutivos veremos que no es precisamente la rutina la característica de su concepción;

cursos especializados sobre artes de Oriente u Occidente cubren el campo desde los tiempos prehistóricos hasta las más recientes reacciones estéticas. Los temas clásicos tienen, naturalmente, su cátedra invariable y sólida, y todos los estudiantes están obligados a pasar por ella, sea cual fuere el sentido del camino artístico que deseen seguir. En cambio, la selección de cursos complementarios y especializados es criterio exclusivo de cada alumno.

Son concedidos oficialmente los títulos académicos de Maestro de Artes y Doctorado. La facilidad con que se obtiene el primero contrasta con la labor larga y profunda que se exige para recibir el segundo. Para tales títulos se requiere un número determinado de exámenes, la asistencia a sus correspondientes seminarios y la presentación por escrito de trabajos de investigación y análisis preparados bajo la dirección del profesor o encargado de curso. Exámenes y trabajos cuentan con el llamado crédito escolar que se va sumando al haber del estudiante hasta formar el total exigido para la obtención del título de maestro. El alumno puede cambiar libremente sus programas de estudios y realizarlos en los cursos que desee. Logrado el crédito escolar suficiente, automáticamente podrá presentar su tesis, con la cual, una vez aprobada, se le concederá el título de Maestro en Artes. Una compara-

ción vulgar, pero clara, me servirá para expresar en pocas palabras la diferencia esencial entre el método universitario clásico de tipo europeo y el que rige en el Instituto en cuestión; en Europa el programa es rígido y monótono como el menú de una pensión modesta; en el *Institute of Fine Arts,* como en los buenos restaurantes, la carta es extensa y apetitosa, y el estudiante comensal puede elegir a su gusto, siempre que llegue a ingerir un número determinado y suficiente de calorías científicas. Consecuencia inmediata de este método de libertad es que el profesor inepto cae por su propio peso; los estudiantes desertan de sus aulas y le obligan a dimitir. El buen maestro atrae las vocaciones estudiantiles, logrando al mismo tiempo un prestigio nacional con sus conferencias universitarias, pues cualquier persona puede asistir a las clases mediante el pago de una cuota especial, naturalmente, sin obligaciones ni compensaciones académicas.



De todas maneras, para corregir naturales desorientaciones escolares, para evitar que el estudiante divague ante un programa tan

ecléctico, el Dr. Cook celebra periódicamente conferencias íntimas con los alumnos y estudia y aconseja en cada caso el programa más conveniente; los que solicitan el ingreso pasan antes por su despacho, donde se discuten ideas y orientaciones, tratando de fijar el régimen pedagógico adecuado, como si se tratara de un diagnóstico espiritual. El respeto por el individuo, o mejor dicho, por la personalidad del individuo, que ya vimos es base del plan educativo infantil, se sigue todavía con más respeto, frente al joven decidido a emprender la sobria carrera de investigador artístico o el camino apacible del maestro de estética.

El Instituto está situado, como dijimos antes, frente al *Metropolitan Museum*, y no lejos de la *Frick Art Reference Library*, instituciones que, como la *Morgan Library*, están íntimamente identificadas con su labor pedagógica. Algunos cursos y seminarios se celebran en dichas instituciones, las cuales ponen a disposición de los estudiantes sus fondos inagotables de materiales y documentos. No existe en el mundo una escuela de arte que tenga a su alcance lo que el Institute of Fine Arts ha logrado para sus alumnos.

El *Metropolitan* es sobradamente conocido para detenerme a hablar de la gran biblioteca de arte, complemento de sus riquísimas colecciones y de su fichero de referencias

gráficas, padre de los que no faltan en ningún centro docente del país. Creo más conveniente utilizar las pocas líneas que me quedan describiendo la *Frick Art Reference Library* y la Biblioteca Morgan. La primera es fundación particular de Miss Helen Frick, su actual directora, quien empezó formando el fichero fotográfico auxiliar de la famosa colección de su padre, convertida hoy en museo público. La magnitud de tal fichero de pintura y escultura dió a Miss Helen Frick la idea de convertirlo en instrumento de trabajo abierto a los estudiosos, y al regazo de la soberbia pinacoteca de su padre, construyó un pequeño pabellón con una sala de trabajo y varias dependencias auxiliares. La generosa dama, con la eficaz ayuda de Miss Etelvin Manning y el consejo de profesores nacionales y extranjeros, formó una colección gráfica de tal magnitud, que, resultando insuficiente el primer alojamiento, exigió la erección de un verdadero palacio con salas de lectura, aulas para seminarios y conferencias y una serie de departamentos individuales para trabajos que necesitan espacio libre y aislamiento. Confieso que considero la Biblioteca Frick como el elemento de trabajo más eficaz entre los que conozco en el mundo de la investigación artística, y creo que la sorprendente eficiencia de la escuela americana se debe, en gran parte, a la documentación acumulada en el fichero de Miss

Frick y en otros similares más modestos. Quien disponga para su labor de uno de estos enormes repertorios tiene resuelta la mayoría de los problemas de análisis sin fatigar en vano la memoria. El estudiante americano se acostumbra desde sus comienzos a leer en las fotografías tanto o más que en los libros, y no concibe una biblioteca de arte sin el complemento de un buen fichero fotográfico. A pesar de su pasión viajera, de que raras veces escribe sobre un tema que no conozca *de visu*, el manejo y estudio de grandes cantidades de documentos gráficos, dan al estudioso americano su innegable exactitud. En realidad, nuestro Instituto Amatller de Arte Hispánico no es más que una adaptación modesta de los gigantescos ficheros de América.

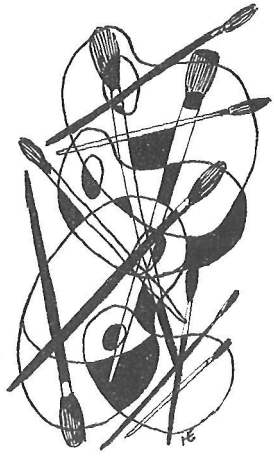
Según consta en el acta fundacional, la Pierpont Morgan Library fué cedida a los Estados Unidos en 1924, «para conservar y proteger las colecciones del fundador, para hacerlas accesibles bajo un estatuto conveniente con regularizaciones y restricciones según la naturaleza de los estudios y personas interesadas en la investigación; para ayudar al desarrollo de la educación nacional y extranjera». Posee dos edificios casi gemelos, construídos especialmente, que se cuentan entre las obras maestras de la moderna arquitectura americana. Su importancia radica en las riquísimas series de manuscritos miniados medievales, incunables, encuadernacio-

nes y dibujos. Su labor pedagógica se basa en los estudios de las propias colecciones, pero se extiende a las publicaciones en colaboración con instituciones extranjeras, conferencias y exposiciones monográficas. Estas son famosas y acreditan la competencia de su directora, Miss Belle Da Costa Greene. En algunos casos, las exposiciones han alcanzado la fantástica cifra de 180.000 visitantes.

Para terminar, aun siendo interminable nuestro tema, he de referirme a los congresos universitarios y nacionales. En los «Simposium» de estudiantes, grupos representativos de diversas escuelas, se reúnen por unos días, sometiendo a discusión trabajos originales de investigación y crítica. En el fondo, estas reuniones sirven para que los futuros maestros y directores de museos tengan ocasión de conocerse personalmente, para unir en hermandad permanente la gran familia de eruditos americanos. La jovial seriedad de estos actos académicos pule la sensibilidad de los estudiantes y les enseña a enfrentar los grandes problemas con la sonrisa en los labios.

Más adelante, estos jóvenes, con algún hilo de plata en las sienes, se encontrarán de nuevo anualmente en el gran congreso del *College Art Association* para presentar a sus antiguos compañeros problemas pedagógicos o inquietudes escolares, trabajando todos unidos para ir acortando distancias en el inmen-

so mundo del arte, para eliminar definitivamente en él su viejo y cerril cantonalismo que malogró tantos esfuerzos.



SARGENT Y ESPAÑA

por Charles Merrill Mount

JOHN Singer Sargent, el pintor, es en muchos aspectos ejemplar perfecto del americano que, nacido en el extranjero y educado en contacto con muy varias culturas, conserva, no obstante, sus características originarias. La recia naturaleza de su arte y su realismo que no sabía de concesiones, así como la vena de represión consciente que formaba parte tan esencial de su naturaleza, son los indicios de su origen. Nacido el año 1856 en Italia, y expuesto bien temprano a la influencia de las culturas alemana, francesa e inglesa, llegó a admirar en estas gentes las virtudes y el genio original de cada una. Aprendió sus lenguas y reverenció su arte, mas esto no logró destruir la tendencia a la reserva heredada de sus antepasados, navieros de Nueva Inglaterra.

Aprendiz en el estudio de Carolus-Duran, en París, juzgaba que era Italia el país preferible entre todos para pintar, pero durante buena parte de su vida cultivó también su

amor por España. Vino a trabar conocimiento con ella por primera vez en mayo de 1856, cuando hizo un viaje con su familia que le llevó a Madrid, Valencia, Córdoba, Sevilla y Cádiz. En Cádiz la familia Sargent embarcó para Gibraltar. Durante la travesía se desencadenó una tempestad que puso en peligro el barco, y el menos preocupado por el peligro fué Johnny, mozalbete de doce años a la sazón, quien no dió muestras de temor ni pareció dar importancia al asunto. Ya durante este viaje por España se manifestaron sus inclinaciones artísticas, pues todo lo dibujaba y tenía un libro colmado con apuntes de los lugares visitados. Mas en Gibraltar, con entusiasmo pueril, se sintió más impresionado por los túneles de la fortaleza que, en Madrid, por los museos, que a su tiempo ejercerían tan honda influencia sobre su arte.

SARGENT no visitó nuevamente España hasta once años más tarde, ya convertido en pintor reconocido, pese a su mocedad. Un retrato que hizo de su maestro, Carolus-Duran, el cual envió al *Salon* de 1879, en París, le dió a conocer y le consiguió media docena de encargos de retratos. No cobró por ellos honorarios muy elevados, pero fueron un gran estímulo para aquel muchacho y le llenaron de júbilo e ilusiones. El súbito éxito

también le llenó la cabeza de proyectos. Edouard Pailleron, autor teatral, que le había encargado un retrato suyo, halló tan de su gusto la obra del pintor y tan agradable su manera de ser que invitó a aquel muchacho americano a su residencia campestre en la Saboya con miras a la ejecución de una obra de mayor envergadura: un retrato de cuerpo entero de su mujer. Antes de abandonar París aquel mes de agosto, Sargent se dedicó a planear una jira por España durante el invierno, la cual se alargaría hasta Africa, y discutió con entusiasmo los detalles del proyecto con su padre, venido para visitarle.

En Madrid, en donde por primera vez miró con ojos de artista entendido los cuadros de Velázquez, Sargent parece haber quedado anonadado cuando vió aquella fabulosa colección de cuadros, ejecutados con magistral sencillez y libres de exuberancias, que cubre las paredes del Prado. Por primera vez desde que de muchacho comenzara la serie inacabable de dibujos se dedicó en serio a la labor de copia. Contaba por entonces 23 años y, poseedor ya de una competencia técnica poco corriente, aquel ejercicio fué factor importante para su madurez en aumento, pues Sargent ya estaba en condiciones de aprovechar la lección del maestro.

Dominaba ya los recursos de la técnica, a lo que unía el necesario desarrollo de su mente para comprender lo que veía, y la natura-

leza de sus previos ensayos para alcanzar la originalidad eran síntoma de que precisaba someterse a la disciplina que ahora le ofreció Velázquez. De la capacidad de su mente es prueba el sistema de trabajo que adoptó, ahondando en las profundidades de los cuadros con ojo siempre certero, analizando su composición, su forma y su colorido hasta descubrir las cualidades esenciales que los hacían únicos. No fueron sus copias imitaciones serviles, y ni buscó seguir pincelada por pincelada la mano del maestro ni cambió su técnica personal de puro óleo para simular la templa y el barnizado al óleo del español. Sus copias son versiones esencialmente libres, análisis puros y sencillos con los que coronó las enseñanzas recibidas en el estudio parisién, añadiéndoles una honda comprensión necesaria para alcanzar la madurez artística.

Si era suscitado su interés por un cuadro de grandes dimensiones, como *Las Hilanderas*, se contentaba con pintarlo reducido, sabedor de que lo que tenía que advertir eran la concepción y el infinito refinamiento de los valores, más bien que la escala en la que el cuadro estaba pintado. Y si de retratos se trataba, como el de *Don Baltasar Carlos*, copiaba la cabeza por separado y luego ejecutaba una versión reducida del cuadro entero para estudiar su estructura. Pasó en Madrid algo más de un mes trabajando sin cesar, pero asimiló la lección por completo. En las obras debidas

a sus pinceles con posterioridad a este mes no hallamos los defectos de las anteriores ni advertimos en ellas pueriles virtuosismos superficiales.

Los cuadros acabados los envió a París. Y entonces, acompañado por los pintores franceses Daux y Bac, se dirigió a caballo hacia Gibraltar, atravesando la serranía. Fué empresa aventurada ésta para quien nunca logró llegar a ser mediano jinete, y durante toda ella corrió el riesgo de salir disparado de la silla con violencia pirotécnica. Pues tratándose de Sargent era seguro que se suscitara entre caballero y cabalgadura, de manera inevitable, una divergencia de puntos de vista a la cual seguía, no menos inevitablemente, la separación violenta de ambos. Y esto le ocurría incluso con los caballos más apacibles y mansos.

Llegó el trío a Marruecos en enero de 1880, luego de sufrir un tiempo desapacible de lluvias y granizo, que estropeó el viaje para pintar y les ofreció una visión de una España triste. El calor marroquí fué un rudo cambio, recién llegados de la templanza flúida de tierras serranas. Sargent, dolorido de cabalgar sobre tantos caballos y tantas mulas de pasitrote campero, juzgó que sería incapaz de sentarse para escribir las cartas que de él se esperaban.

Sin embargo, logró redactar una que nos da a conocer sus impresiones:

«El otro día, yendo a caballo desde Ceuta a Tetuán, fuimos probados por una tremenda tormenta de granizo y lluvia que nos hizo tiritar, y a resultas de la cual nuestros árabes, medio desnudos, comenzaron a temblar de la manera más alarmante. Pero ahora el tiempo es hermoso y lo que debe ser.

Todo cuanto se ha escrito y pintado de estas ciudades africanas no exagera su interés, al menos el que se siente al verlas por primera vez. Claro está que la vena poética de los escritores que se deja advertir cuando alcanzan ciertos grados de longitud y latitud es en buena medida convencional, pero, desde luego, el aspecto del lugar es notable, los vestidos, magníficos, y los árabes, a menudo, soberbios.»

Los tres pintores alquilaron una casa en Tánger, la cual pronto descubrieron que eran incapaces de distinguir de las demás, uniformadas de blanco por el enjalbegado. Y más de una vez vagaron por las sinuosas callejuelas con la esperanza de reconocer una puerta de herradura o un adorno de mosaicos que les encaminara hacia su cena.

Sargent comenzó a tomar apuntes de las callejas según la atardecida caía sobre ellas, empleando tablas que encajaban ajustadamente en su caja de pinturas, y de las som-

bras que avanzaban sobre las fachadas blancas, de muros fuertemente iluminados y horadados por una ventana mora y que destacaban sobre el primitivo empedrado de la calzada. Son apuntes muy sueltos y de singular encanto, ajenos por completo a sus otras obras. Cuando regresó a París, aquellas pequeñas tablas se extraviaron en el batiborrillo de sus dibujos y nunca fueron barnizadas, conservando hasta hoy su frescura de toque y la naturaleza de visiones del momento que las caracterizaron, al mismo tiempo que la poesía de los lugares remotos que las inspiraron.

Además de interesarse en la pintura lo hizo en la música y en las canciones populares de España, en lo cual compartía los gustos de su amigo Vernon Lee. Sargent tomó con entusiasmo notas de cuanto escuchó en las ventas y en los cafés, anotando la música y las palabras encima de apuntes tomados de los ejecutantes. Lo describe él mismo así:

> «Me has pedido algunas canciones españolas. No he podido encontrarlas buenas. Las mejores son las que se escuchan en Andalucía, las malagueñas y soleares, medio africanas, cánticos acongojados e inquietos que son de transcripción imposible. Son algo entre las czardas húngaras y las canciones que los labriegos italianos cantan en el campo, y están, por lo común, compuestas de cinco es-

trofas que acaban tempestuosamente sobre la dominante, perdido el tema por completo en fuerte *fioritura* y en *roulades* guturales. Las voces de los gitanos son maravillosamente sutiles. Si has oído alguna vez algo de esta música comprenderás que lo que digo no es pura jerigonza.»

ESPAÑA impresionó a Sargent profundamente en todos sentidos. Su música le obsesionaría durante toda la vida, su arte influiría hondamente sobre el del pintor. Y los bailes españoles le cautivaron inmediatamente. Satisfacían su marcada inclinación por lo natural y hallaba deleite en ellos porque se trataba de una danza viva, elemental y marcadamente pictórica que le excitó con su gracia y su espontaneidad, con su colorido y gallardía, y aquellas primeras impresiones se acentuaron con los años.

La primera consecuencia de este viaje a España y Marruecos fué un cuadro llamado *Fumée d'Ambre Gris*, que expuso en el *Salon*. Fué juzgado un éxito, y dos años después, en 1882, tras considerables esfuerzos, logró exponer otro. Se trataba esta vez del famoso *El Jaleo*, una escena en un café cantante español que, por su atrevida originalidad, causó gran impresión entre los críticos de por en-

tonces. No puede negarse que se trataba de una obra valiente, aunque hoy su concepción, algo baladí, acentuada adrede por las protuberancias de la parte inferior del marco —que pretenden simular candilejas—, junto con la intención claramente efectista, clasifican la obra como indudable «cuadro de *Salon*».

Mientras trabajaba pintando retratos en su pequeño estudio de París, Sargent hablaba con frecuencia de Velázquez. Su copia del cuadro inacabado que Velázquez pintó del enano *Don Antonio el Inglés* presidía desde la altura de un muro la mayor elegancia de su nuevo estudio del boulevard Berthier, al cual se mudó en 1882; y dos pequeñas copias del *Felipe IV* y del *Cardenal Infante Don Fernando* las regaló a su primo el pintor Ralph Curtis, quien las llevó al Palazzo Barbaro de Venecia, en donde se conservan. Otras copias, almacenadas y luego llevadas a Londres al ir allí Sargent, fueron halladas después de su muerte y alcanzaron precios fabulosos en una subasta memorable que tuvo lugar en los salones de Christie's.

II

Quizá el episodio más extraño de la vida de Sargent, y uno que muestra notable dis-

conformidad con el resto de su existencia, prudente, apacible y mesurada, fué el de sus breves relaciones con una bailadora española que al ser impulsivamente cortejada logró durante unos meses anular por completo el comedimiento del pintor.

Corría el mes de junio de 1889 y Sargent estaba de nuevo en París, trocado en hombre muy distinto de aquel muchacho amarrido que tan sólo cuatro años antes se viera obligado a abandonar todas sus esperanzas de hacer carrera en aquella ciudad. Su traslado a Londres, al que siguió una invitación para que fuera a América a pintar unos retratos, le había lanzado camino de la fama en medida que él encontraba más que satisfactoria. A los 33 años este hombre, mozo, alto, de torso atlético, fornido y barbado, ahora seguro de sí mismo, llegó una vez más a París para pintar unos retratos que tenía encargados. No permaneció allí mucho tiempo, pero tuvo lugar de ir a la Exposición Internacional, para la que se había alzado la Torre Eiffel.

Discurriendo al azar por entre los edificios de la Exposición llegó a la Allée des Etrangers, que se abría en el Champs de Mars, junto a la margen del Sena. Barracas de toda índole se alzaban a ambos lados de su camino y hombres sudorosos importunaban desde sus puertas a los viandantes con sus voces. Según Sargent avanzaba pausadamente bajo el caluroso sol de julio buscando descanso y cal-

ma con vistas a prepararse para las sesiones de pintura que le esperaban, llegó a sus oídos la bien conocida cadencia del rasgar de una guitarra y el repiqueteo de unas castañuelas que salía de una barraca de lona. Alguien voceaba desde una plataforma ante la caseta el nombre de «Carmencita», y Sargent, dejándose persuadir por el anuncio, pagó los cincuenta céntimos que valía la entrada.

En el interior de la mohosa barraca, sola sobre un tablado rudimentario que amenazaba derrumbarse, vió a una muchacha de aspecto felino y salvaje, en la que, al contemplarla más cumplidamente, descubrió cierta belleza barbárica. El guitarrista que acompañaba con su rasgueo el medido tableteo de las castañuelas era un belitre harapiento con aspecto de asesino. Pero la bailadora se movía con gracia, y los pocos espectadores que en la barraca se encontraban la premiaron con unas palmadas cuando saludó. El calor en la barraca era insufrible y Sargent salió de ella con gusto para continuar su camino.

Seis meses más tarde, de vuelta una vez más en Nueva York, adonde fué para pintar otra serie de retratos, Sargent volvió a ver a Carmencita. Había sido contratada recientemente para actuar en un *music-hall* llamado Koster & Bial's, y no había tardado en inflamar a los espectadores encandilados. Sargent le propuso a Carroll Beckwith, con quien había estudiado en París, el ir a ver a esta nue-

va bailarina de quien tanto se comentaba.

Los primeros números del programa resultaron difíciles de soportar, mas al cabo apareció Carmencita en el escenario entre aplausos estruendosos. Quedó unos instantes inmóvil, en equilibrio sobre un pie, y luego, cogiendo el extremo de su mantón de seda con una mano, cruzó el escenario con gracia ingrávida. A su espalda rasgueaba un conjunto de guitarristas dirigido por el tocador con aspecto de pirata, que fué su único acompañante en París. Al verla moverse vigorosamente de un lado a otro del proscenio no cabía dudar que se trataba de una criatura espléndida: alta, de busto lleno, cimbreña de talle, acentuaba con los largos brazos desnudos todos los movimientos de su cuerpo. El público gritaba cautivado por la calidad indómita del baile.

Antes de llegar aquella noche de regreso a su casa se le ocurrió a Beckwith la idea de dar una fiesta en su estudio contratando a Carmencita para que bailara en ella. El cumpleaños de su mujer iba a ser dentro de dos semanas y la fiesta podría ser magnífica si Carmencita consentía en bailar. Beckwith tuvo que acudir varias veces durante los días siguientes a la puerta por la que salían los artistas del *music-hall* antes de conseguir ver a Carmencita. Cuando la muchacha aceptó la oferta, Beckwith se sintió más que complacido con su proyecto.

En la noche del 27 de febrero de 1890, Beckwith, su mujer, Bertha, Sargent y un nutrido grupo de convidados fueron a un teatro. A la salida, Beckwith, como si la idea acabara de ocurrírsele, los invitó a todos a subir a su estudio, y allí encontraron aprestada cena copiosa. Carmencita llegó cerca de la media noche junto con la docena de guitarristas que la acompañaban. Bailó, y bailó sin mesura hasta casi las tres de la madrugada, a cuya hora Sargent anunció inesperadamente su intención de acompañarla a su casa. Probablemente la improvisada fiesta no fué causa de tan gran sorpresa como la desaparición de Sargent con aquella bailadora en la noche oscura.

Según el coche los llevaba por las calles en silencio, a las que daban luz temblorosos mecheros de gas encerrados en globos, y en las que resonaba el ruido de los cascos del caballo, Sargent descubrió que Carmencita, no obstante haber dado dos agotadoras sesiones de baile aquella noche, se mostraba locuaz en extremo. Hablaba el inglés mal y con fuerte acento, lo que la llevaba a abandonarlo con frecuencia en favor del francés, más adecuado a su necesidad de charlar. Era joven, pues solamente contaba 22 años, y tenía la tez suave y tersa de una niña. Sus inquietos ojos adquirían a veces una expresión inane cuando la muchacha bajaba la barbilla con gesto ayuno de sutileza aunque preten-

día ser coqueta; pero Sargent pudo apreciar el excelente dibujo de las facciones. Tenía los ojos grandes y de hermosos párpados, los labios dulces y llenos, la nariz recta, aunque ligeramente ancha en su base, las mejillas de matizada línea y un lunar gracioso en un lado de la barbilla.

Sería excelente modelo, pensó seguramente el pintor, y recordó que antes de partir de Inglaterra había proyectado pintar un desnudo en Nueva York. Carmencita seguía con su charla, gustosa de criticar de América, en donde le ofrecían perpetuamente agua helada para beber.

—¡Qué asco de agua! Estoy segura de que te mataría si te bañases en ella. El beberla... ¡pua!

Mejor le parecían los baños calientes, que hallaba maravillosos y que las grandes bañeras convertían en lujo muy de su gusto.

Sargent pensaba que se trataba de una modelo admirable, aunque indudablemente advertiría que el género de vida erótica imaginaria que había llevado durante tanto tiempo corría peligro. La experiencia adquirida en los estudios de París le había enseñado que una mujer de silueta menos llena que aquélla era mejor para pintar y resultaba preferible. Traicionado su buen juicio ya, su perspicacia profesional tampoco le sirvió, pues ya le arrastraban consideraciones de otra naturaleza. Cuando le dijo a Carmencita

lo que estaba pensando, ésta lo entendió perfectamente, tras lo cual le expresó su conformidad a servirle de modelo, con sus ropas de bailar, cuya condición Sargent se escuchó aceptar según, ya llegados a la calle 27, Carmencita desaparecía escaleras arriba dejándole envuelto en dulce perfume de violetas.

No tardó Sargent en proponer a Beckwith una nueva visita del grupo de amigos al Koster & Bial's. Aunque no era de su gusto «ese vil» *music-hall*, Beckwith se hubiera mostrado dispuesto a ver a Carmencita otra vez, aunque no sintiera curiosidad por el arrollador interés que Sargent mostraba por ella. Un activo reportero del *World* supo durante una entrevista con Carmencita que estaba posando para Mr. Sargent, y la noticia se extendió por toda Nueva York.

Cuando Carmencita comenzó a acudir al estudio, Sargent se gastó varios cientos de dólares en chucherías para ella, eligiendo con su buen gusto unas finas pulseras de oro de las que ella se ponía seis al mismo tiempo en la muñeca morena. Según se multiplicaban las sesiones y las relaciones entre los dos fueron haciéndose más concretas, la pintura del cuadro se fué tornando más difícil; y mucho más cara. Si Sargent le decía que se estuviera quieta, la mujercita se enfadaba puerilmente, y si se creía que no le prestaban bastantes atenciones era muy capaz de bajar del estrado y dejar al galán furibundo. Su labio supe-

rior de mora, que sabía sonreír tan gentilmente contra la dulce sensualidad del inferior, se contraía fácilmente para dibujar una mueca de sarcasmo; y la habilidad que poseía para subir la ceja izquierda con independencia de la otra completaba el gesto de desprecio. En un momento dado se mostraba irradiante y angelical y su expresión, dulce y cautivadora, parecía indicar un corazón ardiente y un amor profundo, mas, de súbito, toda semblanza de dulzura se desvanecía. Hubo entre ellos escenas violentas y el trabajo cundía poco en aquellas sesiones, cuyo tiempo le era escatimado a retratos que no debieran haber sido retrasados.

Aunque no era una niña, Carmencita mostraba una indiferencia infantil por el trabajo de su amigo. En cierta ocasión, buscando disipar el mal humor de la modelo, Sargent comenzó a comerse su cigarro. La expresión de disgusto de su cara produjo mayor regocijo que el calculado, y Carmencita le instó a que siguiera comiéndoselo hasta llegar a la ceniza. Esto tuvo éxito excesivo, pues el juego del cigarro mascado se convirtió en un ritual que Carmencita exigía cada vez que llegaba al estudio.

En cuanto a su afición por las joyas era insaciable. Ya no contenta con recibir los regalos de Sargent, comenzó a exigir ser ella quien los escogiera, y así eligió un collar de cinco sartas de perlas, del que colgaban hasta

24 sartas más; y también una doble gargantilla de la que pendían diez sartas de perlas que le llegaban hasta el pecho. Un domingo por la tarde, mientras tenía lugar una de las inacabables discusiones motivadas por la actitud rebelde de la modelo, Beckwith, buscando ayudar a su amigo, le preguntó a Carmencita para distraerla qué cobraba ahora por actuar en una fiesta. La contestación fué que cien dólares, cantidad muy superior a la que él había pagado hacía bien poco tiempo.

A pesar de las dificultades que acompañaron a la ejecución del cuadro, el retrato que Beckwith vió en el caballete despertó su admiración. La audacia de su concepción traducía admirablemente la pujanza y la vitalidad típicas de la bailadora. Se la veía en jarras, como si acabara de bailar en aquel mismo momento; las faldas aún revoloteaban en torno suyo y en la cara se apreciaba la sonrisa picaresca y jactanciosa con que se presentaba en escena. Si el retrato no hacía justicia al encanto de la muchacha cuando decidía mostrarse serena y en toda su extraña y evocadora belleza, al menos era representación característica de Carmencita tal como todos la conocían. Sargent la estaba pintando tal como la halló, segura de su fuerza y exhibiéndose despreciativa ante él —actitud nacida de los regalos de joyería al por mayor que de él había logrado con sus mañas.

Pasados algunos años, Sargent confesó que

había gastado más de tres mil dólares en «pulseras y cosas» durante los pocos meses que Carmencita alteró el acostumbrado equilibrio y la mesura de su vida. Todo este episodio, tan absolutamente en desacuerdo con la conducta anterior de Sargent, indicaba que el pintor seguía enamorado de España y también que su reciente prosperidad se le había subido a la cabeza.

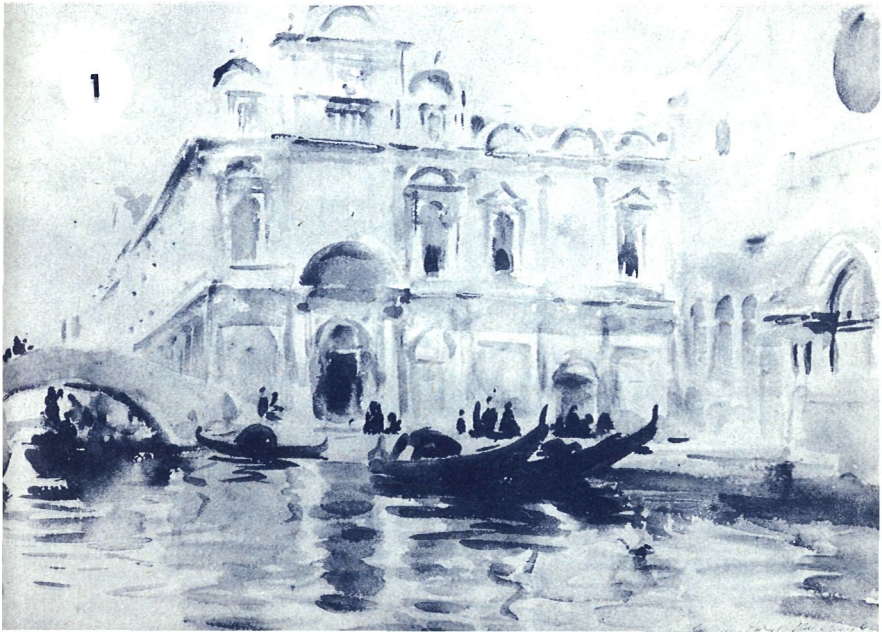
A principios de mayo de 1890 este prendamiento de Carmencita, que había comenzado en febrero, había dado fin. Cuál fué la naturaleza de las relaciones que pudieran existir entre dos seres de personalidad tan opuesta es cuestión de conjetura. Que Carmencita lograra conseguir de Sargent tan gran cantidad de regalos de valor, es indicio de la astucia metalizada de la danzante y demuestra seguramente que la lógica no regía a Sargent en aquella coyuntura.

Carmencita, indudablemente, satisfacía una faceta determinada de su gusto. El amor que el pintor profesaba a cuanto fuera español fué en parte responsable. Carmencita era «extraña», «incomprensible», «fantástica», palabras que Sargent empleaba a menudo porque eran aplicables a cualidades que le encantaban; la calidad exótica de las relaciones que se establecieran entre él, de natural refinado y de gustos a veces excéntricos, y ella, mucho más elemental, quizá fueron del gusto de Sargent. Pero no podía pasar mucho

Sección Gráfica

JOHN S. SARGENT: ALGUNOS DE SUS CUADROS

Los pies de las ilustraciones, al final de esta sección.



2

3

4

5

6

1 *Aunque pintor al óleo más que otra cosa, Sargent era excepcional acuarelista. Esta acuarela es buena muestra de su arte.*

Foto: Koedler Galleries, Nueva York.

2 Autorretrato *pintado por Sargent a los 36 años de edad. Incluso en la fotografía se puede apreciar la valiente soltura de su pincel.*

Foto: National Academy of Design.

3 La Condesa de Lathom, *otro famoso retrato debido al pincel de Sargent, muy característico de la época, cuando era aclamado ya.*

4 Una calle en Tánger, *apunte de Sargent en el que acaso se puede apreciar, en el manejo de las luces y las sombras, influencias españolas.*

Foto: Koedler Galleries, Nueva York.

5 Don Antonio el Inglés, *de Velázquez, según Sargent. Velázquez y El Greco fueron sus maestros durante toda la vida de Sargent.*

Foto: Koedler Galleries, Nueva York.

6 Retrato de Mrs. Henry White, *uno de los muy celebrados de un retratista sin rival en su época en Londres y Nueva York.*

Foto: Corcoran Gallery of Art.

7 *La bailarina Carmencita el año de su aparición en Nueva York, en el que tuvo lugar un extraño episodio descrito en el texto.*

Foto: Archivo de C. M. Mount.

tiempo sin que su natural buen gusto y su buen juicio imperaran. No fueron relaciones concebidas para que duraran mucho tiempo y pronto dejaron de existir, precisamente como consecuencia de los mismos elementos que las habían hecho fructificar.

Carmencita desapareció antes de que el retrato quedase acabado, y tan apresuradamente se apartó de la vida del pintor, que éste conservó hasta su muerte el vestido en que Carmencita posó para el retrato. Era hombre de agudo sentimentalismo, como lo demuestra este atesoramiento de un vestido, y la impresión que le causó aquella muchacha española no se borró jamás.

Tampoco pudo olvidarla. Unos cinco años más tarde, cuando la posición de Sargent en Inglaterra era espléndida, llegó Carmencita a Londres. Iba a actuar en un *music-hall*. Pronto se hizo muy popular, aunque no llegó a causar la sensación de Nueva York. Su retrato ya había sido expuesto en el *Salon* de París, clausurado el cual el retrato fué adquirido por el museo Luxembourg. Aunque el ser así honrado era un éxito significativo para el joven pintor, que contaba solamente 36 años, la norma del museo de pagar poco por sus compras y compensar el bajo precio confiriendo generosamente los honores es demasiado conocida para que a nadie se le oculte que Sargent perdió dinero con el cuadro. La llegada de la modelo a Londres le traía

ahora a la memoria todas las circunstancias que rodearon la pintura del retrato.

No puede hallarse más claro indicio de la naturaleza sentimental de aquel hombre que el hecho de que en 1895, cinco años después de haber perdido de vista a Carmencita en Nueva York, experimentara el melancólico deseo de revivir la magia de aquellos tiempos pasados. Y una vez más determinó dar una fiesta en la que bailaría Carmencita.

La fiereza de Carmencita, auténtica en Nueva York, parecía atemperada por los años. Su españolismo resultaba más bien de pacotilla, afrancesado, con aquel contonear las caderas y revolver los ojos. Al principio de la fiesta apareció con una falda corta y adornada de lentejuelas. Acabado el baile se vistió un traje completamente blanco y largo hasta los pies provisto de cumplida cola. Así vestida cantó una *paloma* primitiva y doliente mientras giraba sobre sí misma con magnífico movimiento de brazos. La cola barría el suelo airosamente en su derredor.

Sargent le hizo una petición en voz baja. Pareció ella enfurecerse al principio y luego quedó con expresión de mal humor. Sacudió la cabeza y dejó oír una negativa violenta. Persistió él, y llegándose a un armario que se abría en las paredes recubiertas de oscuros paneles sacó de él un magnífico chal de cachemira blanco que ofreció a Carmencita. Se lo arrebató ella de las manos y se lo echó so-

bre los hombros, calculando sus movimientos para que los flecos le azotaran a él la cara. Luego se sentó lentamente en un taburete, serena y grave la expresión y con las manos en el regazo. Las guitarras, rasgueadas, dejaron oír la voz acallada de sus bordones, y Carmencita entonó las dolientes canciones del pueblo, acompañándose con suaves palmadas y con el ondular rítmico de su cuerpo.

La fiesta fué un éxito y la bailadora debió de quedar satisfecha, al menos por haberse embolsado una vez más los honorarios pagados por Sargent. Un pintor amigo de Sargent fué a visitarla pasados unos días para pedirle que bailara en una fiesta benéfica y se quedó aterrado al ver el zaquizamí que Carmencita ocupaba con Eschapara, el pirata asesino que la acompañó en París y luego en Nueva York, al cual aludió Carmencita en esta ocasión llamándole muy inesperadamente «su marido».

Es probable que cuando su amigo le comunicó esta inesperada noticia matrimonial, Sargent se diera cuenta más completa de la sandez de su pasado comportamiento.

III

DURANTE los años que siguieron, Sargent se vió muy ocupado por sus obligaciones sociales en Inglaterra y en los Estados Unidos

y por los solicitantes que hasta él llegaban continuamente poco menos que exigiéndole que pintara sus retratos. En su copiosa labor de retratista tuvo escasos contactos con España. Pero el arte con que ejecutaba aquellos cuadros admirables y que ahora subyugaban a los enterados tanto en América como en Europa, se había iniciado en París y alcanzó la sazón en Madrid. Ya en la cumbre de su fama, estando ocupado en pintar un retrato de la duquesa de Marlborough, le preguntaron si preferiría subrayar las características ligeramente japonesas de la retratada o su semejanza con una infanta velazqueña. Y Sargent contestó sin titubear: «Lo que tiene de Velázquez, naturalmente.»

A continuación de su viaje a América en 1895 se detuvo en España camino de Inglaterra.

Le interesaba por aquel entonces el estudio de las artes decorativas, con vistas a las pinturas murales que estaba ejecutando en la Biblioteca de Boston.

> «Ayer por la tarde —escribía Mrs. Edwin A. Abbey, mujer del pintor que a la sazón estaba más unido a Sargent— fuimos a visitar a Sargent y vimos los apuntes y las cosas góticas que ha traído de España, todos magníficos. Está abocetando el segundo techo, por ahora nada más que al carbón y sobre papel.»

En 1903, después de otro viaje muy agotador a América, de nuevo pasó por España antes de regresar a Inglaterra. Desde allí escribió a unos amigos de Boston que estaba pintando acuarelas y «gozando de un colapso nervioso».

Se había desarrollado en él un interés por el Greco que parecía ser por entonces incluso superior al que experimentaba por Velázquez. Los que posaron para él en su estudio, vasto y oscuro, en donde pintó tantos de sus retratos más impresionantes y en donde danzó Carmencita, vieron allí, a partir de principios de siglo, un Greco en el lugar de honor. Era propiedad de Sargent, y tan orgulloso se sentía de él que en 1915, cuando pintó en ese estudio el retrato de cuatro médicos americanos formando grupo, el Greco formó parte importante del fondo del cuadro.

Su labor de retratista y las exigencias del éxito alcanzado le ocuparon casi completamente estos años de apogeo. Hasta que en 1910 renunció a pintar más retratos y decidió que desde aquel momento su vida sería una larga vacación, no tuvo ocasión de volver a visitar la tierra que durante tantos años le había fascinado. Allí encontró mucho que pintar, como demuestra una carta fechada en Aranjuez:

> «Este lugar es completamente encantador; magníficos jardines, con aveni-

das cavernosas y fuentes y estatuas descuidadas durante largos años; gentes buenas y amigables; el almuerzo, al aire libre bajo un emparrado de rosales. Estos españoles son la gente más cordial del mundo y se toman molestias por uno de la manera más extraordinaria.»

Su interés por el Greco no disminuía. El retrato que pintó en 1913 de Lady Cholmondeley, con la turbulencia de sus telas, refleja el amor que profesaba al Greco y es quizá una interpretación del maestro remozada por sus recientes viajes.

En 1915 se publicó en Madrid un folleto, *El astigmatismo del Greco,* del que era autor el doctor G. Beritens, especialista en enfermedades de la vista. Trataba de demostrar en él que la manera de dibujar del Greco se debía a un pronunciado astigmatismo. Le envió a Sargent a Londres el folleto el duque de Alba, y Sargent harto buen conocedor de la pintura de tiempos del Greco no se dejó convencer por las coincidencias con el astigmatismo que señalaba el médico. Y contestó lo que sigue:

19 de agosto, 1915.

Mi querido duque de Alba:

Muchas gracias por enviarme el folleto sobre el astigmatismo del Greco. Me

ha interesado mucho, aunque no me siento completamente convencido. Por sufrir yo mismo de astigmatismo, conozco muy bien los fenómenos que resultan de ese defecto de la vista, y me parece muy poco probable que puedan influir sobre un artista en lo relativo a las formas y en absoluto sobre el colorido, en lo que resultan mucho más perceptibles.

El colorido de Claude Monet es un documento completamente auténtico, quizá el único auténtico, de los fenómenos ópticos del astigmatismo. El estudio consciente de esos fenómenos se llama «impresionismo» (pero muchos de los llamados «impresionistas» son meros imitadores, y por tanto, no tienen derecho a ese nombre). Si un hombre pintara conscientemente lo que ve por unos gemelos de teatro malos, advertiría algunas de las peculiaridades de la visión astigmática, la descomposición en colores «prismáticos» y la perturbación cuando un color brillante queda cerca de otro apagado.

El Greco no muestra en absoluto ni trazas de esas influencias. Además, los cuadros más antiguos del Greco están llenos de colores ricos y luminosos, y sus obras posteriores están pintadas casi en blanco y negro. El cambio contrario es lo que pudiera esperarse en un caso

de astigmatismo, pues ese defecto que descompone los colores en los que los constituyen se acentúa con la edad.

En cuanto al alargamiento de las figuras, pudiera deberse parcialmente a astigmatismo, pero el Renacimiento nos ofrece tantos ejemplos de esta exageración de la elegancia que puede también atribuirse a un amaneramiento de la época derivado de los imitadores de Miguel Angel. Tintoretto, maestro del Greco, tenía esa tendencia, y Primaticcio, Parmigianino, Jean Goujon y otros contemporáneos alargaban las figuras tanto como él, y no a causa del astigmatismo. Incluso el más ferviente admirador del Greco no puede negar que adolecía de ciertas afectaciones, por ejemplo, los aires y gracias de sus manos. ¿Por qué San Francisco en éxtasis y la Magdalena en el desierto han de estar haciendo *des effets de main* si el Greco no deseara ser elegante *quand même*?

Veo que le he infligido el castigo de una carta interminable —si acaba usted de leerla será gracias a no contar con muchas distracciones en el lugar en que se encuentra—. Espero que esté usted bien y que vendrá uno de estos días a Londres.

Suyo sinceramente,

John S. Sargent

Indudablemente, algunas de las opiniones expresadas en esta carta, basadas en la experiencia del mismo Sargent, serán censuradas por ciertos oftalmólogos, y otras relativas a los impresionistas por algunos críticos de arte. No obstante, son interesantes como explicación de fenómenos que Sargent observó y que tuvo en cuenta para el ejercicio de su arte.

En la época en que escribió esta carta, Sargent tenía la costumbre de entretenerse y de entretener a sus amigos en su estudio de Londres, así como la de paliar a veces el tedio de las sesiones de los retratados mientras posaban, mediante un gramófono de vasta trompeta en el que tocaba discos de música española. Un día le dijo a Francis Jenkinson, a quien estaba pintando, que la música popular española era la raíz de toda la música buena.

Un año más tarde, durante un viaje por las soledades de las montañas canadienses, adonde escapó huyendo del calor de Boston después de acabar la instalación de los últimos trozos de sus murales en la Biblioteca, la música española seguía ocupando sus pensamientos. Dedicó no poco tiempo a conseguir buenos discos de gramófono para Mrs. Gardner, y en la lista final de los que le recomendaba como los mejores, leemos:

Malagueñas, Fandanguillo catalán por Juan de Breda.

Malagueñas, estilo Juan de Mellizo, por Juan de Breda.

Farrucas, cantadas por la Niña de los Peines, por Juan de Breda.

Guillans, cantado por Pavón.

Cuando Ignacio Zuloaga se presentó en Estados Unidos celebrando una exposición de sus obras, le pidió a Sargent que escribiese un prólogo para el catálogo. Aunque no estaba el pintor americano acostumbrado a hilar frases que resultaran legibles, accedió gustoso a probar suerte. El resultado no es digno de ninguna antología literaria, pero es indicio de un gesto amable y cordial que concedió a Zuloaga la ventaja de presentarse en América con el sello de la aprobación de Sargent. Nada pudo contribuir tanto a su éxito.

Casi el último episodio de la vida de Sargent es indicador de la veneración no disminuída que le inspiraba el Greco. En 1925, unas semanas antes de su muerte, le escribió un tratante en cuadros español avisándole que se vendía un *Retrato de Hombre*, por el Greco. Sargent transmitió la información a su amigo Edward Robinson, director del Museo Metropolitano de Nueva York, lo que permitió a esa institución adquirir uno de los cuadros de que más orgullosa se siente y que luego se ha opinado que es un autorretrato.

ROBINSON JEFFERS

por Enrique Badosa

EL panorama de la poesía norteamericana, constituída siempre por notables individualidades y no por escuelas, nos ofrece otra figura de sugestivo interés: Robinson Jeffers, apasionada voz que encarna el prístino sentido del poeta como vate. Pues en Jeffers el presente sólo es un mero punto de partida para la predicción de una futura y posible realidad, en la que se realizaría su particular concepto de la anécdota y de la categoría de la condición humana.

Jeffers nació en la populosa e industrial Pittsburgh, en 1887. En su infancia, viajó mucho por Europa. Acabados sus estudios, se dedica plenamente a la poesía, contrae matrimonio y fija su residencia en un hermoso paraje de la costa californiana, en donde con su propia mano levantó la casa que le cobija. Jeffers tiene, en lo externo por lo menos, una biografía sin tragedia, lo que no impide que su mundo poético sea dramático, tortu-

rado y ciertamente, a veces, desesperanzador. En los poemas de Jeffers se vive la triste coyuntura histórica —tanto en lo espiritual como en lo físico— del mundo moderno. El hombre es el sujeto y aun el objeto de esta tristeza, y la voz de Jeffers amonesta y predice respecto del porvenir comprendido en su totalidad humana: sobre el porvenir del espíritu, sobre el porvenir de las acciones de los hombres, de su paso por la tierra. Pero es tan vasto el ámbito del poema jeffersoniano, que en él, por más que el hombre lo presida, se advierte una enorme soledad. El poeta está en soledad, ignora la ternura, quiere ser caritativo y hablar al hombre. Pero la misma humanidad parece alejada, y muchos de sus poemas, hermosos, profundos, tienen, a veces, esa inmensa y poco acogedora resonancia de las casas deshabitadas largo tiempo...

Sin embargo, no podríamos decir que esto sea, en ningún orden literario, un defecto en la obra de Jeffers. Sin duda alguna, esta impresión de soledad debe producirla la misma falta de esperanza del poeta, visionario y de apocalípticas hecatombes, estoico hasta el nihilismo y pesimista respecto de las cosas de este mundo y de las cosas del espíritu. Fatalismo es palabra que, tal vez, conviene a la obra de Jeffers. El río caudaloso de su ideolo-

gía caótica, forzosamente y consecuentemente ha de desembocar en el mar de la Nada. Predice la muerte, que podría ser prevista por un ciego, según dice, y esa muerte vendrá.

Pero no toda la muerte que merecemos;
no habrá suficiente muerte.

Una muerte que es negación de trascendencia. Solamente, una absoluta calma, poco menos que de orden físico:

Sin embargo, al final la quietud
cubrirá los pensativos ojos.

Claro está que el poeta se ha preguntado insistentemente acerca de tantos y tantos problemas que se le presentan a la conciencia. La respuesta, también negativa. Aunque en su limitación esencial Jeffers aboga por una integridad moral tan respetable como noble y exigible. He aquí dos fragmentos del poema «La Respuesta»:

Entonces, ¿cuál es la respuesta?
Es necesario saber guardar la propia integridad, ser compasivo, incorruptible y no desear el mal; es necesario no dejarse engañar;
por sueños de justicia o felicidad pues tales sueños jamás serán realizados.

El tiempo, como problema esencial y existencial, aparece constantemente en los poemas de Jeffers y es una constante, tácita o explícita, en la que se basa toda su ideología y propósito. En la simbología jeffersoniana, el halcón representa el alma y el granito representa la eternidad. El halcón será, también, el padre de los vientos que agitarán al mundo y el granito ese mármol en el que en vano los canteros querrán vencer al tiempo grabando en él las palabras de los hombres. Atendamos a algunos versos en los que aparecen estos símbolos, que nos dan una idea del concepto jeffersoniano del tiempo.

Del poema «Granito y Cipreses»:

los brotes de mis cipreses, retorciéndose
bajo la furia del paso del halcón,
no se atreven a soñar en sus siglos futuros de
resistencia a las tempestades.

Con lo que se nos formula una falta de confianza en el espíritu del hombre, que según Jeffers no podrá con la enorme tarea que tiene en sus manos.

Y termina el poema:

... Ellos y yo creemos que el futuro y el pa-
[sado están unidos, y
nos preguntamos por qué las copas de los
[árboles
y los hombres son tan zarandeados.

Cuando confía en el tiempo, en la tarea que el tiempo le ofrece, lo hace con poco valor trascendental, con una carencia del heroico riesgo a que se debe el hombre:

Y yo y mi pueblo estamos dispuestos a [amar los años
sinceramente, pero como un marinero ama el [mar cuando la proa apunta hacia el puerto.

Si el poeta confía tan poco en la obra de los hombres, si se muestra tan elegíaco al cantar el destino de la Humanidad, ¿qué piensa de sí mismo y de su propia obra? Robinson Jeffers es valiente y habla así, en el poema, traducido por A. Bartrá.

A LOS CANTEROS

Canteros que lucháis con mármol contra el tiempo, vosotros, retadores del olvido vencidos de antemano,
coméis cínicos jornales, pero conocéis las grietas de la roca y sabéis que las inscripciones desaparecen,
que las cuadradas letras romanas
se desconchan en los deshielos, se desgastan con la lluvia. El poeta también construye sus monumentos burlonamente.
Porque el hombre será barrido, la gozosa tierra morirá, el glorioso sol
morirá ciego y con el corazón ennegrecido.

Sin embargo, las piedras han resistido millares de años, y los afligidos pensamientos hallan
la miel de la paz en los antiguos poemas.

El poeta, pues, encuentra un alivio en la palabra lírica, y a pesar de que «construye sus monumentos burlonamente», algo, y muy importante, salva, al menos, de la catástrofe: ese sosiego para los afligidos pensamientos.

No se crea, empero, que toda la obra de Jeffers tiene tan desesperado tono elegíaco. A pesar de todo, en sus poemas aflora un insistente ánimo de vida, una voz que reclama y que nos dice bien claramente que el poeta no es ajeno al conocimiento del amor, de la bondad, de la alegría, del bien, de tantos y tantos valores trascendentes. Pero Jeffers es un espíritu marcado por un tremendo signo patético y en sus obras late o se proclama esa condición humana que el poeta ve destinada a esta muerte sin más allá, sin otro más allá que la nada. Esta nada es lo que infunde tan dramática calidad a estos versos. La nada es, para Jeffers, el final del camino, y la misma sinceridad poética obliga a Jeffers a pulsar una lira que siempre acabará resonando con la nota más grave.

Veamos cómo en uno de sus mejores poemas se manifiestan esos afanes de vitalidad espiritual y trascendente, que siempre, empero, acaban por ser ahogados, por más que

el poeta no deja de reconocer la bondad y grandeza de las cosas del hombre.

Regreso

Un poco demasiado abstractos, un poco
[demasiados cuerdos,
es tiempo de que vayamos a besar de nuevo
[a la tierra,
es tiempo de dejar que las hojas lluevan del
[cielo,
de dejar que la vida fecunda vuelva otra vez
[a las raíces.
Bajaré hacia los deleitables ríos del Sur
y hundiré en ellos mis brazos hasta los hom-
[bros.
Hallaré mis cuentas allí donde las hojas
[de los fresnos tiemblan a la caricia del vien-
[to junto a las piedras de los ríos.
Tocaré cosas y cosas, no pensamientos,
esos hervideros que parecen las efímeras que
[ensombrecen el cielo,
las nubes de insectos que ciegan a nuestros
[apasionados halcones
de tal manera que no pueden luchar ni casi
[volar.
Las cosas son los alimentos del halcón, y
[noble es la montaña.
¡Oh, noble Pico Blanco, empinada ola de
[mármol.

Robinson Jeffers ha sido llamado místico

de las tinieblas y sus poemas están emparentados, en lo formal, con la obra de Walt Whitman. Pero nada más que en lo formal. La alegría cósmica, la fraternidad física y espiritual del poeta de *Leaves of Grass*, se halla ausente por completo de Robinson Jeffers. «Es un Whitman desesperado, trágico y solitario», dice de él Agusti Bartrá. Y, en efecto, el verso de Jeffers es estremecedor.

Estilísticamente, se nos ofrece Jeffers como el afortunado poseedor de un instrumento lírico de primer orden. La amplitud de su canto le exige una forma amplia y rotunda, abundosa. Y su verso —mejor diríamos versículo— se redondea en un desarrollo prosódico de gran caudal, como río que en sí mismo arrastra muchas y muy variadas cosas. Con ellos consigue con gran eficacia poética mostrarnos la doliente panorámica de su mundo lírico, verdadero, emotivo y con indudables valores positivos, pero desordenado como obra que hubiera respondido a un pagano dios que de pronto se hubiera cansado de completar un orbe y no le hubiera dado una clara finalidad.

La obra de Jeffers es, no obstante, muy sugestiva y de auténtica belleza poética. No estamos obligados a aceptar su ideología lírica ni tampoco su filosofía. En todo caso, tiene el gran mérito de movernos, por con-

traste —tan fuertemente como él pronostica su futuro y el nuestro—, a consideraciones espirituales de otro orden, positivas y con finalidad trascendente. No es una obra deshumanizada y diabólica. En ella vemos al hombre, a un hombre en tremenda soledad, eso sí, pero a un hombre que es capaz de escribir un poema como este que sigue. (Traduce M. Manent.):

Borrasca abrileña

«Belleza intensa y terrible. ¿Cómo pudo la
[estirpe humana, con leves nervios desnudos,
guiar aguas abajo su nave pequeña, desde
[aquel varadero lejano?
Ahora, sólo porque sopla el Nordeste y ondu-
[la, densa, la hierba,
y el Oeste mellan los grandes mares y sobre
[el granito
se emblanquecen, rebosa la nave, y tiene pa-
[sión excesiva la danza del mundo.
Si una borrasca de abril tanto llena el espí-
[ritu,
¿quién osaría vivir, aunque, como la Tierra,
[tuviera recios los huesos, arcos de un monte?
Aunque fuese su sangre como los ríos y tu-
[viese férrea carne,
¿cómo osaría vivir? Fuerte uno ha nacido;
[¿cómo aguantan los débiles?
Se reclinan los fuertes sobre la muerte como
[sobre una roca:

ochenta años, y luego se encuentra cobijo y
[cubre los nervios desnudos un hondo so-
[siego.
¡Sigue, sigue, oh belleza del mundo! ¡Oh
[tortura
del intenso alborozo! Ya ha pasado con cre-
[ces mi tiempo;
a Dios le he dado las gracias y mi labor ha
[acabado;
en la tiniebla me envuelven milenarias raíces
[de árboles;
el viento del Noroeste agita sus cimas. pero
[no llega, no, a las raíces; y me he trasladado
de una belleza a otra belleza: a la paz, al
[esplendor de la noche.»

¿No nos da ese poema tal vez una nueva visión de Jeffers, hombre viejo y que se siente cercano a la muerte...?

La obra poética de Robinson Jeffers ha sido abundante. Entre sus libros principales se hallan: *Tamar and Other Poems* (Tamar y otros poemas), 1925; *Roan Stallion* (El semental roano), 1926; *The Women at Point Lobos* (Las mujeres de Punta Lobos), 1927; *Cawdor*, 1928; *Dear Judas* (Querido Judas), 1929; *Thurso's Landing* (El desembarco de Thurso), 1932; *Give your heart to the Hawks* (Entrega el corazón a los halcones), 1934; *Be Angry at the Sun* (Muéstrate airado con el sol), 1941.

LAS CONQUISTAS DE PRESCOTT

por T. F. McGann

"CUANDO vea usted a Prescott dele afectuosos recuerdos de mi parte. Ustedes dos están destinados a la inmortalidad.» Hace más de un siglo Washington Irving confería así una eternidad de lectores a dos eruditos de Nueva Inglaterra, Ticknor, maestro de literaturas europeas, y su amigo el historiador William H. Prescott. Como se acerca el centenario de la muerte de Prescott, acaecida en 1859, es oportuno considerar el lugar que ocupa para el lector actual, y su talla como hombre y como historiador.

Escribió dos libros de especial interés para todos los americanos, la *Conquista de Méjico* y la *Conquista del Perú*. Escribió también dos libros acerca de España, *Fernando e Isabel* y *Felipe II*. Junto con Irving, Prescott fué el primero en los Estados Unidos en dedicarse a un profundo estudio del mundo hispánico, nuestro primer historiador de España y de Hispanoamérica, esos países de

importancia vital que atraen hoy día a un creciente número de norteamericanos, desde banqueros y constructores de bases estratégicas hasta explotadores de pozos de petróleo, turistas y eruditos.

La *Conquista de Méjico* se publicó en 1843 y la *Conquista del Perú* cuatro años más tarde. Ambos se convirtieron inmediatamente en «éxitos de librería», tanto en los Estados Unidos como en Inglaterra. Se vendieron en cuatro meses cuatro mil ejemplares de la costosa edición en tres tomos de la *Conquista de Méjico*, y los dos libros se tradujeron pronto a varios idiomas extranjeros. Había buenas razones para que estas obras alcanzaran éxito tan señalado, ya que cada libro constituye un relato brillante y preciso del triunfo de los españoles en un reino indio desconocido, rico y populoso.

No todo son historias de valor y drama en las páginas impresas de Prescott. Había en ellas mucho de su propia vida, y atisbar al hombre al trasluz de sus obras es comprender uno de los más bellos triunfos morales y artísticos de las letras americanas.

Prescott era semiciego. Uno de sus ojos carecía casi por completo de vista, como reresultado de una broma de estudiantes. Poco después, su otro ojo se vió afectado de una afección reumática; durante el resto de su vida su vista con este ojo osciló entre buena y penosamente débil.

Con tales inseguras herramientas plasmó su carrera. Al principio no tuvo ninguna carrera ni esperanzas de tenerla. Había pensado ser abogado; la enfermedad de la vista le obligó a abandonar esa idea y adoptó la vida de un joven ocioso y rico. Viajó, hizo una intensa vida social, leyó cuanto le permitieron sus ojos enfermos de acuerdo con sus variables intereses. En resumen, no se dedicó a nada concreto.

Alrededor de 1824, cuando tenía treinta años, Prescott empezó a trazar sus planes para orientar su vida. Muy influído por Ticknor, quien leía con frecuencia sus conferencias de Harvard sobre literatura española a su amigo medio ciego, Prescott descubrió por primera vez su vocación literaria, limitando después su trabajo a escribir historia (entonces más literatura de lo que es ahora), y, finalmente, a la historia de España.

Tomó estas decisiones con lentitud, de una manera insegura; una vez tomadas, Prescott no se convirtió automáticamente en historiador. Dedicó dos años a adquirir una preparación general. Leyó teoría política y estudió los idiomas, la literatura y la historia de los principales países de Europa. Entonces vinieron diez años de trabajo histórico: la organización de una técnica para el estudio, la acumulación y la lectura de todos los documentos y libros importantes y, finalmente, la producción de su primer libro,

Fernando e Isabel Y durante aquella década no había diez personas en la ciudad de Boston que supieran que el afable y aparentemente indolente Prescott estaba escribiendo un libro que había de convertirle, cuando lo publicara en 1837, en autor aclamado nacional e internacionalmente.

Menos todavía conocían el método de trabajo del autor. Algunos días sus ojos podían soportar dos horas de lectura, otros días ni diez minutos. Sin embargo, tenía que absorber y dar forma a un vasto material de datos históricos. Para empezar, cuando había escogido un asunto para un capítulo, su secretario ordenaba todos los materiales pertinentes que se habían reunido. Se le leían éstos, operación difícil en sí, ya que el español era una lengua prácticamente desconocida en Boston, y Prescott tuvo que enseñar a cada uno de sus lectores y secretarios sucesivos a pronunciar las palabras españolas de sus libros y manuscritos de modo que pudiera entenderlas —labor tan ingrata que más de

una vez pensó en abandonar el trabajo proyectado—. Durante el proceso de la lectura, Prescott se sentaba de espaldas a la luz (más adelante ideó un intrincado sistema de pantallas y cortinas para dirigir y tamizar la luz del sol que entraba en su despacho), tomando notas en su «noctígrafo». Este estaba formado por un armazón cruzado por guías de alambre que sujetaban una hoja de papel carbón, en la que escribía con un punzón; este método solucionaba lo que Prescott había calificado como «las dos grandes dificultades de la manera de escribir de un ciego — el no saber cuándo la pluma se queda sin tinta ni cuando las líneas se mezclan unas con otras».

Las notas, a menudo difíciles de descifrar debido a la inseguridad de la escritura, eran copiadas por el secretario en escritura corriente. Prescott leía las notas —si sus ojos se lo permitían— o hacía que el secretario se las leyera tantas veces como fuera necesario para que se fijaran en la memoria del autor. Entonces componía mentalmente, ya que la escritura de borradores y más borradores era un lujo que su vista no le permitía, Concentraba y ordenaba sus pensamientos en frases, párrafos y páginas, hasta que el capítulo en el cual estaba trabajando aparecía ante él tan claramente como si estuviera impreso. Volvía a idear o a reconstruir mentalmente algunos capítulos hasta dieciséis ve-

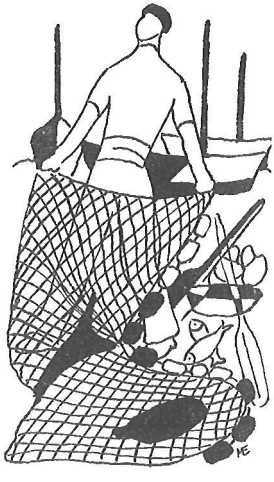
ces; en ocasiones hasta sesenta futuras páginas impresas fueron compuestas por su mente poderosa y quedaron fijadas en ella —no sólo ejemplos asombrosos de lo que podía conseguir su memoria, sino verdaderas proezas de creación artística—. Entonces comenzaba a escribir en su noctígrafo con rapidez, agotando las palabras almacenadas. Se le leía el trabajo final, corregido por él y copiado por su secretario, y quedaba así listo para la imprenta.

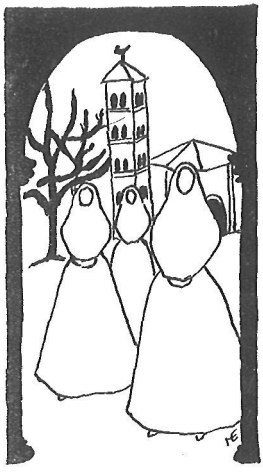
Si pocos tenían noticia de los métodos de trabajo de Prescott, muchos le conocían de vista en la ciudad. Era apuesto, de mandíbula cuadrada, cabello castaño rizado y nariz prominente y bien formada, que no solamente armonizaba con sus demás rasgos, sino también con la creencia local de que los prohombres de Boston se parecían a los romanos en más de una cosa. Alegre y amable, generoso sin ostentación, inmensamente popular como invitado, Prescott adoraba en su familia y gustaba de la vida con ella: pasaba el invierno y la primavera en la ciudad; el verano, en la playa, en Nahant, y el otoño, tan amado por él, en Pepperell, treinta millas al noroeste de Boston, en el hogar familiar, en un terreno que conservaba el nombre indio original.

Detrás de su exterior afable, Prescott mantenía una lucha de toda su vida consigo mismo. Indolente por disposición y gregario por

gusto, disponía de una renta lo suficientemente elevada para verse libre de la necesidad de trabajar. Y su vista defectuosa era una excusa física y psicológica más que suficiente para justificar la ociosidad.

Su lucha para dominar su inclinación a la holganza se revela en una combinación de características que constituyen una curiosa contrapartida de su carácter aparentemente equilibrado. Tenía una risa nerviosa, a menudo meramente contagiosa, pero algunas veces incontenible, histérica. Era hombre de incontables buenas resoluciones, de propósitos secretos de trabajar, hechos o verbalmente o anotados y sellados, generalmente para ser enmendados, vueltos a enmendar y, finalmente, sustituídos por otros distintos. Desafiaba su capacidad para mantener sus resoluciones, buscando a un amigo para que apostara contra él pero sin facilitar a su oponente ninguna información sobre lo que estaba apostando. A su debido tiempo Prescott aparecía para pagar o para cobrar el importe de la apuesta,





no dejando más enterado a su amigo, pero *sí un poco más rico o* un poco más pobre.

El historiador profesaba hondo cariño a sus padres, que vivieron hasta que él alcanzó cierta edad. Vivió con ellos aun después de casarse y no tuvo casa propia hasta la muerte de su padre, cuando Prescott tenía cuarenta y ocho años. Si sus padres le protegieron, también le estimularon. Cuando el manuscrito de su primer libro estaba listo para la imprenta, a su autor le acometió el miedo y no quería enviarlo, hasta que su padre le dijo: «El hombre que escribe un libro que teme publicar es un cobarde.»

El día de diciembre en el cual fué enterrado su padre, como Prescott siguiera muy de cerca el ataúd en la cripta, los paños de la caja mortuoria rozaron sus ojos. «Sí», dijo aquella noche a Ticknor: «los ojos me dolían mucho por el aire y el polvo que salían del pasaje, y *él* me protegió hasta el fin, como lo hizo siempre». Nuestro historiador tenía un miedo extraño de que, por equivocación lo enterraran vivo y así ordenó que a su muer-

te le abrieran una de las venas principales.

Quizá puedan apreciarse síntomas de trauma en estas características y verse en sus tremendos trabajos literarios un deseo de no frustrar su carrera y de vencer su debilidad. Pero estos rasgos pertenecen a un Prescott secundario, no al hombre de valor que compensaba sus sufrimientos físicos y mentales mediante el cariño hacia su familia y a sus amigos, que no temía exponer diariamente su vista enferma en la lectura y en la escritura, y que era capaz de escribir irónicamente de sí mismo a un amigo español: «Como tengo solamente un ojo de mi propiedad, y éste me sirve más de adorno que de otra cosa, mis progresos no suponen necesariamente más que el recorrido de un caracol.»

PRESCOTT no vió nunca España ni Hispanoamérica. Su colección de copias manuscritas —ocho mil folios solamente para la *Conquista de Méjico*— la obtuvo en Europa enteramente por poder, mediante amigos personales o agentes pagados, o por la amabilidad de eruditos extranjeros. Jared Sparks, Edward Everett, Ticknor y otros hicieron frecuentemente por él trabajos de investigación en archivos y en bibliotecas de Inglaterra, Francia, Bélgica y otros países, o explicaron sus deseos a autoridades locales. Destaca en-

trè sus colaboradores de otras tierras el erudito español Pascual Gayangos, cuyo perfecto dominio del inglés y conocimiento de la historia de España le permitieron servir a Prescott brillantemente durante veinte años. Prescott pagó a Gayangos sus gastos de viaje y de copias; aparte de esto el español no quiso aceptar nunca la compensación que el historiador norteamericano le ofreciera repetidamente. También parte esencial en el éxito de Prescott en obtener material de España fué la ayuda cordial que le prestó Fernández de Navarrete, presidente de la Academia de la Historia. Navarrete concedió a Prescott libre acceso a los códices y manuscritos de la Academia y abrió su propia valiosa colección al erudito americano. No hay que extrañarse de que Prescott se refiriera a España como «mi país de adopción», continuando, «Puedo ciertamente llamar así a España porque he vivido en ella —en espíritu al menos— durante los últimos treinta años, más tiempo que en mi propio país». España era para Prescott el país en que «los viejos manuscritos y los viejos vinos de la clase más noble se dan juntos —país de hidalgos—, el país que amo».

El historiador viajó poco fuera del pequeño triángulo de Boston, la North Shore y Pepperell. Socialmente también vivió dentro de estrechos límites. Se casó en casa de sus padres —donde también éstos se habían ca-

sado—. Se hospedó en Harvard en la misma habitación donde se había hospedado su padre y donde residiría más tarde su propio hijo. Ninguna de las cuatro casas en las cuales él y sus padres vivieron en Boston durante la vida del historiador distaba más de unos pocos cientos de metros de la otra.

No obstante, Prescott fué un aventurero. A través de sus ojos enfermos vió la conquista del Nuevo Mundo y mediante sus páginas hizo participar a otros de la emoción de los mismos conquistadores cuando penetraron en los poderosos y peligrosos reinos donde no había estado nunca un hombre blanco. «La vida del caballero de aquella época fué una novela puesta en acción», escribió, y su corazón y su mente vibraban con el tema.

Las conquistas españolas de Méjico y del Perú fueron epopeyas históricas. Prescott las hizo epopeyas literarias. Recreó su unidad de acción y el heroísmo de la tragedia de sus protagonistas. El mismo sabía que tenía un tema sin rival en la historia de la conquista de Méjico, por-

que, como escribió en su introducción a la *Conquista del Perú*, «Pocos asuntos pueden igualarse a ése para los objetivos del historiador o del poeta. El desarrollo natural de la narración es precisamente que debe ajustarse a las más severas reglas del arte. La conquista del país es el gran objetivo siempre a la vista del lector. Desde el primer desembarco de los españoles, sus aventuras, batallas y negociaciones, su retirada, su concentración de fuerzas y sitio final, todo tiende a este gran resultado, hasta que se cierra la larga serie con la caída de la capital. En la marcha de los acontecimientos todo se dirige hacia esta consumación. Es una epopeya magnífica, en la que está completa la unidad de intereses».

Proezas de extraordinario valor salpican las páginas: Cortés desmantelando (quemando, Prescott obtuvo esta información incorrectamente) sus naves en las playas desconocidas de Méjico, para prevenir hasta la posibilidad de una retirada ante los peligros que los esperaban; Pizarro navegando hacia el sur desde Panamá bordeando la misteriosa playa, manteniéndose tan cerca de tierra como los navegantes griegos en el Mediterráneo dos mil años antes, y, al fin, ante el espectro de la enfermedad, el hambre y la muerte en una isla no lejos de la costa del Ecuador, trazando con su espada una línea en la arena y retando a aquellos que se atre-

vieran a cruzarla, a seguir adelante con él. «Allí está Perú con sus riquezas; aquí, Panamá y su miseria. Que cada uno elija lo que conviene a un castellano de pro. Por mi parte, yo voy hacia el sur.» Trece hombres cruzaron la línea.

Describe la historia de un grupo de hombres que en medio de los trabajos y peligros de su marcha a la capital azteca se apartaron para escalar la cima de uno de los volcanes más altos del mundo —el Popocatepetl—; hombres de los cuales podría decirse, como de los cuatro hermanos que conquistaron Perú: «Decir que era un Pizarro basta para atestiguar su valor.»

Valor y muchas otras cosas intrincadamente mezcladas entre sí. De Cortés, Prescott escribió: «Su carácter está definido por los rasgos más contradictorios, con cualidades aparentemente las más incompatibles. Era interesado y, sin embargo, liberal, valiente hasta la temeridad y, sin embargo, cauto y calculador en sus planes, magnánimo, pero, no obstante, muy astuto; cortés y afable en su trato, pero inexorablemente severo; de moral acomodaticia y, sin embargo (no pocas veces), fanático. El rasgo sobresaliente de su carácter era la constancia en sus propósitos, constancia que no disminuía el peligro, ni contrariaban los desengaños, ni descaecía ante los impedimentos y retrasos.»

No es que las narraciones de Prescott tra-

ten exclusivamente de los conquistadores. Trata también de los conquistados, los indios aztecas y peruanos antes de la llegada de los hombres blancos. Estas partes de su obra son tan interesantes como las que tratan de los mismos conquistadores, pero son menos exactas. La culpa no es de Prescott. Utilizó todas las fuentes conocidas en la época en que escribió; las analizó escrupulosamente, y afirmó categóricamente las limitaciones de su documentación. Su apreciación de las civilizaciones indias ha sido considerablemente alterada en detalle por arqueólogos y antropólogos del siglo XX, aunque los conocimientos de hoy día distan mucho de ser exactos. No obstante, su amplia visión de los aztecas y los incas sigue siendo válida. Aunque tendía a igualar sus instituciones con las de la Europa medieval y renacentista, y a idealizarlas, en parte, su liberalismo de mediados del siglo XIX estaba siempre en guardia para señalar los defectos esenciales de estas sociedades tal como él los veía.

El imperio inca, por ejemplo, que era una especie de comunismo agrario, puede tener mucho encanto para el lector actual, que lo encontrará retratado en las páginas de Prescott como un régimen de justicia y seguridad. Pero el autor tenía también sus propias creencias, que no vacilaba en exponer a sus lectores; una firme confianza en el gobierno representativo y la creencia en lo inevitable

del progreso material y cultural, todo ello fundado sobre la fe en la razón. Reconocía el gobierno de los incas en lo que era: gobierno total, porque «el inca era al mismo tiempo la ley y el que otorgaba la ley», teniendo en sus manos el máximo poder espiritual y temporal. «Donde no hay una agencia libre no puede haber moralidad», escribió el historiador, continuando con su convicción al estilo de Locke: «Si el gobierno mejor es el que menos se siente, el que limita la libertad natural del súbdito únicamente en aquello que es esencial a la subordinación civil, entonces de todos los gobiernos ideados por el hombre el peruano es el que menos puede despertar nuestra admiración.» Tampoco se abstuvo Prescott de robustecer sus aseveraciones haciendo un contraste entre Perú y los Estados Unidos —«nuestra propia república libre», en la cual «el experimento que continúa todavía es la mejor esperanza de la humanidad».

También aplicó sus opiniones liberales al imperio azteca, y en términos nada inseguros. El destino de los aztecas, escribió, «puede servir como prueba de que un gobierno que no descansa en las simpatías de sus súbditos no puede durar mucho tiempo; que las instituciones humanas, cuando no están relacionadas con el progreso y la prosperidad humanos, deben caer —si no ante la luz creciente de la civilización, a manos de la vio-

lencia; violencia interior, si no exterior. ¿Y quién lamentará su caída?»

Las obras de Prescott sobre América tienen defectos de esencia y de estilo. Algunas veces confundía y atribuía equivocadamente las fuentes de sus manuscritos españoles. Dedica mucho espacio a descripciones de batallas, que se generalizan y se repiten en el relato. No entendió el todavía disputado carácter de la *encomienda*, que no era un sistema de distribución de tierras, sino el pago de un tributo. Parece ser que no se daba cuenta de las propiedades y efectos de la coca, la hoja estimulante consumida por los indios de los Andes hasta hoy día.

Su estilo es con frecuencia prolijo y hay digresiones que se apartan sin motivo del curso principal de la narración. Generalmente, sin embargo, su estilo es rico, brillante y vigoroso, una forma adecuada para los hechos dramáticos que relata. Por ejemplo, en el encuentro del pequeño ejército español con las fuerzas de uno de los grandes aliados indios de los aztecas: «Los españoles no habían avanzado un cuarto de milla cuando se presentó ante su vista el ejército de Tlascalan. Su nutrida formación se extendía sobre una vasta llanura o prado, unas seis millas cuadradas. Su aspecto justificaba el informe que se había dado de sus números. Nada podía ser más pintoresco que el aspecto de estos batallones indios, con los cuerpos desnu-

dos de los soldados rasos pintados en vivos colores, el fantástico yelmo de los jefes, brillante de oro y piedras preciosas, y las resplandecientes panoplias de plumas que adornaban sus personas. Innumerables lanzas y dardos, con puntas de *itzli* transparente, o de duro cobre, brillaban al sol de la mañana como la luz fosforescente que juega en la superficie de un mar agitado, mientras que la retaguardia del poderoso ejército quedaba oscurecida a la sombra de las banderas blasonadas con las armas de los jefes de Tlascalan y Otomie.»

Prescott era una soberbia combinación del estilista y del historiador. A pesar de lo que él mismo llamó las «seducciones» de sus asuntos, escribió: «He tratado, de una manera consciente, de distinguir el hecho de la fábula y de establecer la narración sobre una base tan amplia como fuera posible de datos contemporáneos.» El trabajo del historiador, en su opinión, era «llenar el bosquejo con el colorido de la vida», colocando, sin embargo, el conjunto sobre el fundamento de copiosas citas de las autoridades originales. Su fidelidad para con sus fuentes originales era completa. Si la última síntesis era suya, así debe ser con toda la historia escrita.

La prueba de su objetividad (y debe recordarse que Prescott era un «Whig» de Boston de hace un siglo) está en su valoración de los motivos y actos de los conquista-

dores, soldados y sacerdotes. Aquí testifica él mismo. Escribió que él no había «vacilado en exponer, en sus más vivos colores, los excesos» de los invasores; por otra parte, les concedió «el beneficio de tales atenuantes como podían explicarse por las circunstancias y la época en la cual vivieron». Trató de convertir a su lector «en un contemporáneo del siglo XVI» —en el Nuevo Mundo, podía haber añadido.

ASI era Prescott. Tomado en el marco de las ideas y de la historiografía de los Estados Unidos en la primera mitad del siglo pasado, fué un admirable precursor. Le faltaron las bibliotecas y bibliografías de que dispusieron los eruditos que le siguieron; le faltaba una tradición histórica nativa y la técnica; su camino estaba lleno de obstáculos. No obstante, sus estudios de dos de las más dramáticas conquistas de la humanidad deben considerarse como definitivos. Más ameno y exacto que Sparks, más productivo que Motley, más objetivo que Bancroft, ninguno de los cuales tenía su tara física, Prescott no tiene más que un rival entre los norteamericanos que han escrito historia: Parkman. Sus libros participan de la naturaleza de los edificios de granito de los incas, que describe en la *Conquista del Perú*: son sólidas crea-

ciones de un maestro artífice, bella y estrechamente trazadas. Con el paso del tiempo unas pocas piedras se han caído y otras se han roto, pero la estructura permanece firme, quizá para toda la eternidad.

Fué un trabajo duro, que ganó a Prescott el dominio de la profesión y el dominio de sí mismo. Esto es cierto aun en los pequeños y divertidos detalles de su propia disciplina; obedeciendo sus órdenes, en las frías mañanas de invierno, si no se levantaba en seguida que lo llamaban, su criado le quitaba bruscamente las ropas de la cama. Se racionaba severamente el vino, tanto en su casa como en las reuniones que frecuentaba, en las cuales fijaba una hora de salida, a la que se atenía rigurosamente.

El aventurero que vivía al borde de las tinieblas triunfó sobre el dilettante sociable. Obtuvo una victoria que sus conciudadanos de Boston y todos los norteamericanos podían comprender; invirtió la riqueza que había heredado en la adquisición de libros y manuscritos y obtuvo con ellos una reputación —e, incidentalmente, ingresos considerables— mucho mejor que la de cualquiera de sus amigos abogados o negociantes.

Hizo más. Abrió un amplio camino a Hispanoamérica y a España. Tenía en sí mucho de español —alegre, pero digno; especulativo y, sin embargo, enérgico, tenaz y valiente—. En el siglo XIX se le apreciaba como li-

terato; más adelante se le leyó principalmente como historiador. Habiendo pasado ambas pruebas, después de casi un siglo, merece ser leído por la admirable combinación de ambas cualidades. Y detrás de las obras está el hombre. Las conquistas de Prescott fueron tres: la mayor fué su propia vida.

Copyright by American Heritage Publishing Company

Cuaderno del Director

NOS ha interesado durante varios meses la lectura de *Estudios americanos*, excelente revista publicada por la Escuela de Estudios Americanos de Sevilla. Además de sustanciosos artículos hay comentarios diversos y notas bibliográficas. Entre los recientes artículos sobre Estados Unidos que hemos leído con especial agrado, aunque no siempre con completa conformidad, están los siguientes:

Javier Ayesta Díaz, «La prensa ilustrada en los Estados Unidos», N.os 64-65 (enero-febrero 1957).

Feliciano Delgado, «El problema de la libertad en la novela norteamericana», N.° 66 (marzo 1957).

* * *

Nuestros lectores habrán notado un breve y juicioso estudio, «La poesía de Emily Dickinson», de Paulina Crusat, que apareció en

Insula N.° 130 (septiembre 1957). Si no, vale la pena leerlo.

* * *

En el último número de *Atlántico* apunté la existencia del retrato de Sarasate por Whistler. Varios lectores, entre ellos Antonio Onieva y Eduardo Chávarri, nos han dado más informes sobre el retrato: Fué pintado en 1874, cuando el célebre violinista tenía 30 años. Parece que el intermediario entre el pintor y el músico fué un alemán, Otto Goldschmidt, cuya esposa fué la pianista acompañante de Sarasate. Debieron conocerse él y Whistler en la casa de Otto en París, donde el violinista —en contra de su costumbre— se dejó retratar. El retrato le gustó, pero no lo adquirió por razones desconocidas. Whistler lo expuso juntamente con el famoso de su madre y con el de Carlyle.

* * *

Veo con gran placer que el Spanish Institute de Nueva York continúa su activo programa para la divulgación de la cultura española. En octubre se ofreció el que debió de ser magnífico programa sobre la danza española y sus orígenes, y en septiembre una rica exposición de música de guitarra legítima.

LIBROS

Joseph L. Blau. *Filósofos y Escuelas Filosóficas en los Estados Unidos de América.* México, Editorial Reverté, S. A., 1957. 444 + X págs. (El título de la obra original es *Men and Movements in American Philosophy.*)

Aparte del libro de Schneider y de algún otro significativo, la bibliografía en lengua española sobre la historia del pensamiento norteamericano no es extensa. De aquí la oportunidad de esta traducción, que facilita al lector la tarea de familiarizarse con la historia de una filosofía poco conocida en muchos de sus aspectos.

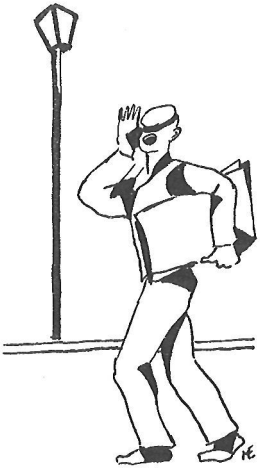
Joseph L. Blau nos dice en el prefacio que no aspira a que su obra sea enciclopédica, sino que trata de proporcionar al estudioso un antecedente que le «permita leer más filosofía norteamericana y más estudios sobre ella». Examina diez movimientos o escuelas

recogiendo toda la rica diversidad que existe de uno a otro autor. Citamos estos movimientos para dar al lector una cabal idea del contenido del libro: (1) Materialismo e inmaterialismo coloniales. (2) La Ilustración en los Estados Unidos. (3) Ortodoxia filosófica. (4) Los arrebatos juveniles en Nueva Inglaterra. (5) La biologización de la filosofía. (6) Variedades del Idealismo. (7) Perspectivas pragmáticas. (8) Corrientes encontradas de Realismo. (9) La emergencia del Naturalismo. Y como prólogo, un historial de los Puritanos.

El intento del autor es ambicioso. Quiere mostrar la filosofía que subyace bajo la existencia nacional de los Estados Unidos, ver «la pauta de las ideas culturales que forman el corazón y la médula de la mentalidad norteamericana» (pág. 43). Sin penetrar en el problema de si las ideas fueron producidas por el medio o se impusieron por su propia fuerza, estructurando la sociedad, examina las corrientes filosóficas que a lo largo de unos siglos han formado la mentalidad y la c u l t u r a norteamericana. Es especialmente ilustrativo —por citar sólo uno— el capítulo titulado «La Ilustración en los Estados Unidos», en el que el autor muestra magníficamente el efecto causado en las instituciones por las ideas de los pensadores europeos. Al mismo tiempo que muestra el desenvolvimiento de las ideas trata extensamente también la labor realizada por poderosas perso-

nalidades, unas veces muy conocidas como Thomas Jefferson y otras no tan conocidas, pero no menos influyentes, como Chauncey Wright (Cap. 5, sección III). Se aprecia constantemente en el libro su carácter intelectual y el amor por las ideas, y ello le proporciona no sólo interés, sino dignidad. Así, por ejemplo, cree Blau que la existencia como nación la debe Estados Unidos al credo propagado por los hombres de la Ilustración acerca de la unidad de la razón humana (pág. 83). Igualmente, la doctrina de los trascendentalistas respecto a una espiritualidad y dignidad humana semejante entre todos los hombres, debido al hecho de que todos pueden comunicarse con Dios, «afectó profundamente al desenvolvimiento de las ideas democráticas en los Estados Unidos». (Los arrebatos juveniles de Nueva Inglaterra, pág. 128.)

Pero, aparte de hacer resaltar la contribución del pensamiento a la estructuración de los Estados Unidos como nación, es interesante observar cómo este libro va desenvolviendo ante nosotros la historia del pensamiento mismo que en cuanto tal no es ya nacional, sino que se halla vinculado al pensamiento humano en general y enfocado hacia una meta más alta. En este sentido la historia del movimiento conceptual en los Estados Unidos es la dramática lucha de un pensamiento que busca sus propias categorías para aprehender la verdad. Se cree que el prag-



matismo es la filosofía peculiar de este país, aunque, como dice Blau, tal comentario se ha presentado «como una reprobación categórica del pragmatismo». A la luz de este libro la aparición del pragmatismo se hace más clara. No obstante, creemos que el autor ha debido acentuar más sus antecedentes para no ofrecerlo ligeramente desvinculado de la propia tradición nacional.

El libro está muy bien documentado y supone una extensísima cantidad de lecturas. La traducción del profesor Tomás Avendaño está bien hecha; hay que tener en cuenta que muchos de los giros y expresiones que al lector español pueden parecer violentos o inusitados se deben a que el libro está traducido e impreso en México. Sin embargo, creemos susceptible de corregir la palabra «conductaísmo», escribiendo «conductismo», ya usada así desde hace años en la literatura filosófica española. Del mismo modo la expresión empleada por Hegel: «de noche todas las vacas son negras» (que en Alemania

es realmente la expresión popular), debe traducirse en español de un modo diferente: «de noche todos los gatos son pardos».

Esta obra se halla avalada por una extensa serie de anotaciones y de lecturas que el autor aconseja, así como por un índice onomástico.—*Luis Rodríguez Aranda.*

Maurice Boyd. *Cardinal Quiroga: Inquisitor General of Spain.* Dubuque: Wm. C. Brown Co., 1955. 163, ix pp. $3.00.

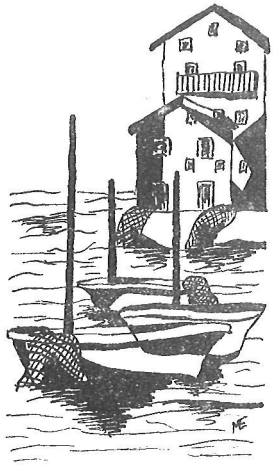
La lápida con un epitafio que ensalza los hechos de Gaspar de Quiroga, Arzobispo de Toledo, Primado de España e Inquisidor General, ha desaparecido del monasterio agustino de Madrigal. Acertadamente y con pesar, Mr. Boyd hace el comentario de que Quiroga «es, sin duda, alguien perteneciente a una hermandad de hombres destacados a quienes ha olvidado la historia». El lector moderno tiene de hecho más probabilidades de tropezar con ese nombre cuando al buscar el origen de algún hecho concreto se encuentre con que ese origen ha sido Gaspar de Quiroga, que de tropezar con él en el amplio curso de la narración histórica. Esta circunstancia es tanto más extraordinaria por ser Quiroga, como nos recuerda Mr. Boyd, el hombre a quien Cossío, y más recientemente Marañón, han indicado como la figura quizá

más representativa de la última mitad del reinado de Felipe II.

Durante los treinta últimos años del siglo XVI, Quiroga trabajó para hacer más tolerante la Iglesia en España. Tuvo gran influencia en moderar la Inquisición en este país (donde el sistema de Copérnico, por ejemplo, fué aceptado a pesar de haber sido condenado en Italia) y en fomentar la integración docente y religiosa de los moriscos. La actitud de Quiroga con respecto a la política exterior estuvo determinada en gran parte por una inconmovible convicción de que la Inglaterra protestante era la mayor amenaza a la seguridad española. Con respecto a la enojosa cuestión de la jurisdicción papal sobre la Inquisición, Quiroga, no dudando de la supremacía papal en asuntos espirituales, consideraba que la Inquisición correspondía a los poderes delegados del Papa. «Quiroga extendió cuidadosamente la jurisdicción inquisitorial española como instrumento civil para ayudar a unificar el Estado español y su imperio.» El y Felipe II convenían en esto, como también en el fracasado esfuerzo de nacionalizar las provincias españolas de la Compañía de Jesús.

La ruptura final entre Quiroga y Felipe II se produjo cuando el asunto de Antonio Pérez. Cuando los fueros de Aragón protegieron a Antonio Pérez de manera que no podía ser declarado culpable a no ser que se hicie-

ran públicos documentos perjudiciales para Felipe II, éste decidió que la Inquisición lo juzgara en secreto, asegurando de este modo que cualesquiera cartas que se citaran se mantendrían secretas para el público. Este proceder arbitrario ofendió no solamente a Quiroga, sino también a algunos de los inquisidores aragoneses y a miembros del mismo Consejo de la Inquisición.



La actitud posterior de Felipe II al tratar a la Inquisición aragonesa como instrumento de opresión política, y al colocarla bajo la vigilancia militar, ahondó las diferencias con Quiroga, quien murió en 1594, a la edad de ochenta y dos años. Era entonces un anciano cansado, bien intencionado y caritativo.

Los documentos de la primera parte de su vida son escasos; su propia correspondencia, si alguna vez estuvo unida en algún volumen, ha desaparecido. Las concienzudas investigaciones de Mr. Boyd se relacionan principalmente con la política religiosa de Quiroga y especialmente con sus normas de conducta

y sus reformas como Inquisidor General. Notas, bibliografía y un índice aumentan la utilidad y el valor de este ensayo.—*Muna Lee.*
(De *Hispania*, septiembre 1956.)

Edwin O'Connor. *The Last Hurrah.* Boston, Little, Brown, 1955, 427 págs.

Esta novela de Edwin O'Connor, describiendo la vida y la política norteamericana de otros días, alcanzó una enorme popularidad a raíz de publicarse y se conservó largo tiempo en la lista de los libros de mayor venta.

En ella nos dice el protagonista, Frank Skeffington, que «es curioso que la política parezca atraer a tanta gente que jamás pensaría dedicarse a ella, pero que encuentra que es un espectáculo magnífico. No hay ningún otro deporte que atraiga público más numeroso».

Skeffington es irlandés y amable en alto grado, al mismo tiempo que alcalde de una ciudad cuyo nombre no se cita en el libro. La obra nos lo muestra a punto de lanzar una campaña electoral más, la cual, como indica el título del libro, será la última, será el último grito de victoria del hombre que la conduce y el último episodio de un sistema político, desaparecido de la vida norteamericana.

O'Connor nos describe en su novela todos los lances emocionantes y tensos de una campaña electoral de importancia, lo que probablemente explica el muy notorio éxito de la obra en los Estados Unidos. Como indica el autor, la política es el deporte americano por excelencia, y en la época en que apareció el libro todos los americanos estaban más o menos subyugados por la campaña electoral conducente a la elección del Presidente de la nación.

Mas la obra de O'Connor es algo más que un mero relato de una campaña electoral y de la vida de los políticos que en ella figuran. Es, ante todo, un libro singularmente divertido, de un humorismo que recuerda *The Good Soldier Schweik.* No surge el humorismo precisamente de la trama en sí, sino de las múltiples anécdotas que nos son relatadas como recuerdos de los personajes que desfilan por sus páginas y que quedan aumentados en su tamaño por la lupa de la alta comedia.

Además de obra de humor juguetón, la novela de O'Connor es un cuidado estudio de la sociedad de antaño, ya que Frank Skeffington, con toda su amabilidad, sonrisas y simpatía, no es si no un cacique político que maneja la ciudad con mano férrea, a veces benévolo y a veces inexorable, pero siempre poderoso.

O'Connor indica cómo pudo acontecer que

el cacique reinara tan generalmente en las ciudades en otros tiempos. Fueron los centenares de miles de inmigrantes llegados de Alemania, de Irlanda, de Italia y de otros países, gentes que se sentían desvalidas e indefensas en su nueva patria. Necesitaban de alguien que los ayudase a encontrar trabajo, a seguir los trámites para la naturalización, alguien que ayudase también a sus hijos y les procurase sustento si ellos caían enfermos o quedaban sin trabajo. Y todos éstos eran, precisamente, los cometidos del cacique, quien es indudable que prestaba servicios inapreciables a aquellas pobres gentes, aunque no siempre estuviera movido por la filantropía, sino por la consideración de que aquellos seres que tan agradecidos le estaban poseían un voto. Y no era de extrañar que los nuevos electores y sus familias votaran por quien los protegía y los amparaba.

«Es posible —dice Frank Skeffington en la novela— que yo sea el último de los caciques a la antigua.» Y según desfilan ante nosotros sus recuerdos, vemos la llegada de millares de irlandeses que buscan anhelosamente quien los oriente y proteja en aquella tierra extraña. Lo encuentran en Skeffington. Y advertimos cómo se forma la maquinaria política del cacicato erigida sobre la gratitud, que alza a Frank en amo y señor de la ciudad durante años y más años.

Presenciamos luego la descomposición del

artilugio y somos testigos de la postrera elección, en la que un candidato joven derrota al cacique ya anciano y acaba el dominio de la ciudad por la maquinaria del cacicato. Skeffington muere después de la derrota sin llegar a comprender nunca cómo pudo ocurrir ésta, pero el autor nos lo indica con razones sencillas.

El gobierno —federal, estatal o municipal— llena hoy el cometido del antiguo cacique atendiendo obras que antaño descuidaba: ofrece pensiones a la vejez, subsidio a los que no encuentran trabajo, servicios médicos y otras obras sociales que antes corrían a cargo del «patrón». Y al así hacerlo quita poder y razón de ser al cacique todopoderoso. Durante la época que el novelista nos presenta las instituciones sociales ocupan el lugar del favor político, y el novelista clasifica esto de revolución social en todo el sentido de la palabra al retratar cómo nace en la sociedad el sentido de responsabilidad por quienes la forman.

La novela de O'Connor es la historia de la vieja política, con sus ventajas y con sus deplorables abusos, y es a la vez la historia del importante papel que los inmigrantes desempeñaron en la historia de los Estados Unidos y en su progreso. Este libro bien puede ocupar su lugar entre otras obras harto conocidas sobre los inmigrantes, tales como la de Ole Rolvaag sobre los inmigrantes noruegos

en el estado de Minnesota o las escritas por William Saroyan sobre los armenios de California. Hace años ya que los escritores americanos encontraron materia para sus libros en la consideración de las muchas nacionalidades que han influído sobre el panorama cambiante de los Estados Unidos, y Edwin O'Connor, con su *Last Hurrah*, ha seguido las huellas de sus antecesores de manera digna e interesante en un estudio de gran penetración.—*S. J. Harry.*

¿Quiénes son?

Sumner H. Slichter.— Economista destacado, estudió en las universidades de Munich y de Wisconsin. Posee títulos académicos honorarios de diversas universidades americanas. Su carrera académica ha sido larga y brillante, desempeñando importantes puestos de naturaleza económica. Es catedrático de economía en la Universidad de Lamont y autor de buen número de obras sobre economía.

Thomas F. McGann.— Catedrático auxiliar de Historia en la Universidad de Harvard, especialista de historia hispanoamericana. Graduado en el colegio universitario de Harvard en 1941, doctor en filosofía de la Universidad de Harvard en 1952. Autor de una obra publicada por la Universidad de Harvard titulada *Argentina, los Estados Unidos y el Sistema Interamericano, 1880-1914* y constante colaborador en revistas sobre temas relativos a Hispanoamérica.

Charles Merrill Mount.—Pintor norteamericano, en la actualidad residente en Venecia. Ha estudiado profundamente la obra de John Singer Sargent, de quien ha escrito una excelente biografía. Mr. Merill Mount escribe sobre temas de arte en el *New York Times.*

José Guidol Ricart.— Natural de Vich, Barcelona. Arquitecto, Director del Instituto Amatller de Arte Hispánico. Antiguo profesor del Arte en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York y en Toledo (Ohio). Autor de diversas monografías sobre arte español. Director de la revista *Ars Hispaniae* y de otras obras dedicadas al estudio del arte español.

Enrique Badosa.— Licenciado en filosofía y letras, activo periodista, ensayista y crítico. Poeta especializado en el estudio de la poesía norteamericana, de la que ha traducido con cariño, fidelidad y competencia buena cantidad de obras.

Atlántico

se publica cuatro veces al año, a mediados de marzo, junio, septiembre y diciembre. Los artículos podrán versar sobre cualquier tema, aunque se dará cierta preferencia a los que traten de cuestiones intelectuales de interés recíproco para España y los Estados Unidos. Pueden enviarse artículos o poesías por correo dirigidos a *Atlántico*, Casa Americana, Paseo de la Castellana, 48, Madrid. El pago se hará en cuanto sea aceptado un trabajo, aun antes de su publicación.