

## La ley de la civilización y de la decadencia

Principia la decadencia de los pueblos cuando el arte y la ciencia se hacen en ellos mercenarios.—Brooks Adams

### FRAGMENTO DEL ULTIMO CAPITULO

...Y sin embargo el arte indica, quizá con mayor claridad aún que la religión, el amor o la guerra, la vía de la consolidación económica, porque el arte refleja, con la delicadeza más sutil, cambios en la forma de la competencia, que debilitan o exaltan la imaginación. Es inútil hablar **in extenso** del arte griego en su apogeo; sus grandes cualidades han sido reconocidas, en absoluto. Basta señalar que fue perfectamente honrado, y que formó un medio de expresión tan flexible como la misma lengua. Un templo que parecía de mármol era de mármol; una columnata que parecía sostener un pórtico lo sostenía en realidad, y como la ornamentación formaba parte integrante de la construcción, el pueblo la **leía** con tanta facilidad como leía poemas de Homero. Nada semejante a esto se vio en Roma.

Al contrario de los griegos, los romanos no fueron nunca **sensitivos** o **imaginativos**. Hablando con propiedad no tenían nada que pudiesen expresar por el arte. Fueron utilitarios desde el principio, y su arquitectura se formuló, en resumen, en el más perfecto sistema de construcción materialista que haya existido, sin duda. Salta a la vista que tal sistema no podía madurar sino en una sociedad capitalista, y en consecuencia la Arquitectura romana no llegó a la perfección sino bastan-

te más tarde, talvez hacia el fin del primer siglo.

Los romanos, aunque vulgares y fastuosos, comprendían los negocios, sabían combinar la economía y aun la solidez con la ostentación de lujo. Como ha observado Voilet le Duc "eran ricos y querían parecerlo", pero se esforzaron por proveerse a bajo precio de piedra, ladrillos y argamasa, elementos que podía emplear el rudo trabajo de los esclavos; después revestían de planchas de mármol el sórdido edificio, y agregaban, por vía de ornamentación, hilera sobre hilera de columnas griegas apoyadas contra los muros. Este exterior brillante no tenía nada que ver con el edificio mismo y podía suprimirse sin dañarle en nada. Desde el punto de vista griego nada más falso, más insultante para la inteligencia y, en una palabra, más plutocrático; pero la obra era sólida y durable y hasta cierto punto imponente por su masa. Este sistema duró, al principio sin modificación, quizá hasta Constantino o hasta la emigración final del capital hacia el Bósforo. La única diferencia entre los monumentos del siglo IV y los del I es que éstos son un poco más burdos, de la misma manera que las monedas de Dioclesiano son más toscas que las de Nerón.

Sin embargo, aunque la aristocracia capitalista conservó la supremacía hasta la disgregación final del Occidente, la emigración comenzó desde muy temprano a modificar la base de la sociedad, por la inyección de una cantidad considerable de sangre imaginativa; y desde el reinado de Claudio, este nuevo depósito de energía hizo sentir su presencia por



el advenimiento del Cristianismo. Los convertidos estaban naturalmente en los antípodas de la clase directora. Fueron **humilliores**, gentes pobres, indignas de la atención de un hombre rico como Tácito, aquellos "que el vulgo llamaba cristianos".

Estos estaban en situación análoga a la de los nihilistas de hoy, a los cuales se asemejaban, menos en la violencia. Eran socialistas que vivían bajo un despotismo capitalista, y aspiraban públicamente al fin del mundo; se les miraba, pues, como "aborrecedores del género humano" y cayeron bajo el peso de la ley. El cristianismo primitivo era incompatible con la existencia de la sociedad romana, contra la cual constituía una protesta, porque "aceptó plenamente que el rico si no da lo que es superfluo, retiene bienes de otro." Creía que el reino de los cielos estaba cerrado al opulento.

Es probable que muchísimos de esos primeros cristianos no eran italianos; los más eran de Levante y su avidez de martirio prueban que eran emocionales en alto grado; buscaban voluntariamente la muerte como un medio de glorificar a Dios. Arrio Antonio, pro-cónsul de Asia, habiendo dado un día orden de detener ciertos cristianos, vio a todos los fieles de la ciudad presentarse en su tribunal, pidiendo compartir la suerte de los elegidos para el martirio. Los despidió encolerizado diciéndoles que si amaban tanto la muerte podían suicidarse. La relación que hace Renán de las persecuciones de Nerón indica una exaltación increíble.

El efecto de ese temperamento emocional se hizo perceptible casi inmediatamente. Las pinturas de las catacumbas son tal vez el ejemplo más antiguo del arte cristiano, y L. Vitet habló hace mucho tiempo de ellas, así:

"Estas obras decorativas, hechas a la ligera, a escondidas, con precipita-

ción y más bien por motivos piadosos que por amor a la belleza, revelan, sin embargo, a los ojos más rebeldes y a despecho de extrañas incorrecciones, no sé qué de animado, de joven, de fecundo, y para decirlo todo, muestran una transformación verdadera de ese mismo arte que, al servicio del paganismo, en ello estamos acordes, parecía entonces morir de agotamiento".

A medida que el mundo se disgregó y que la imaginación adquirió fuerza en todas partes y con la fuerza la riqueza y los medios de expresión surgió en Oriente una arquitectura enteramente nueva; su nacimiento siguió de cerca la invasión de los Bárbaros y el debilitamiento progresivo de la sangre romana. El sistema de construcción fue asiático, con modificaciones debidas a la influencia griega, y esta nueva manera de construir trajo igualmente decoración nueva, que sirvió una vez más de modo de expresión.

Se practicaban desde mucho tiempo atrás los mosaicos en piedras; en cuanto a los mosaicos en vidrio que dan a las cúpulas brillo tan incomparable fueron invención de los cristianos levantinos, y parece que llegaron a ser de uso general hacia el principio del siglo V. Pero este siglo fue el período de las grandes invasiones de Alarico, Atila y Teodorico, y en este tiempo las poblaciones de Italia, Macedonia y Tracia debieron experimentar profundos cambios. En Italia todo el edificio de la sociedad consolidada fue pulverizado; al Sur del Danubio resistió, pero bajo una forma modificada sobre la cual las recientes migraciones dejaron huella incontestable. Galla Placidia, la primera gran protectora de la escuela bizantina pura, comenzó a embellecer a Rávena y murió en 450, después de una existencia fecunda en aventuras, pasada en gran parte entre los Bárbaros, uno de los cuales llegó a ser su esposo. Una comparación de los monumentos que subsisten en Rávena,



con los de Francia e Italia, de los siglos XI, XII y XIII, pone en relieve la diferencia de las fuerzas que modelaron esas tres civilizaciones.

Con toda su gracia y su refinamiento, la característica de los monumentos de Rávena, no era el éxtasis religioso, sino, más bien, la ausencia del temor a lo desconocido, y el respeto a la riqueza. No hay nada misterioso o terrible en esas encantadoras construcciones, que son manifiestamente glorificación del Imperio de las orillas del Bósforo, antes que del reino de los cielos.

En San Vitale vemos a Justiniano, con aureola en torno de la cabeza y rodeado de sus cortesanos, ofreciendo un don al altar; o a Teodora, orgullosa de sus joyas, y seguida de las más soberbias damas de su corte. En San Apollinare, la larga procesión de santos está ricamente vestida y lleva coronas, mientras que la Virgen misma, sentada en su trono y reverenciada como una soberana, se halla a la misma altura que Teodora. "La etiqueta bizantina no permite que se llegue a ella directamente; cuatro ángeles la rodean y la separan de la humanidad".

Se evitaba con el mayor cuidado lo que pudiera aterrorizar. "Por un escrúpulo, también muy significativo, el artista, al producir varios episodios de la Pasión, han evitado el más doloroso: La Crucifixión".

Todo prueba, en Santa Sofía, que este edificio fue expresamente concebido, con mira de procurarse el vasto espacio luminoso necesario para las ceremonias pintadas en San Vitale, y la relación hecha por Procopio confirma esta manera de ver. Según este historiador, Santa Sofía fue un capricho de Justiniano, quien no solamente escogió al arquitecto Anthemius Trallianus, porque era el hombre más hábil de su tiempo en ese género, sino que también suministró los fondos "y ayudó con sus consejos e ideas". La cú-

pula "a causa de la ligereza de su construcción, no parece reposar sobre cimientos sólidos, sino cubrir el lugar que está debajo, como si estuviese suspendida del cielo por la cadena de oro de que habla la fábula"; y el interior está singularmente lleno de luz y de sol. Se juraría que el lugar no está iluminado por el sol de fuera, sino que los rayos nacen en el interior mismo; tan abundantemente se esparce la luz en la iglesia". De las decoraciones no puede hablarse con certidumbre, porque es probable que los mosaicos que existen todavía son de un período posterior.

Pero el carácter más significativo de esta iglesia es talvez el ser única: nada análogo ha sido edificado en otra parte, y la razón parece clara: no había sino una corte imperial que necesitase tan soberbio edificio y un emperador que pudiese pagarlo. En esto reside la diferencia radical entre el Oriente y el Occidente: el gran tabernáculo de Constantinopla quedó único porque representaba la riqueza, la pompa y la imaginación del pastor bárbaro que la fortuna había hecho dueño de la ciudad donde estaba centralizada la riqueza del mundo. En Francia cada Diócesis tenía un templo magnífico, en relación con sus medios, y algunos sobrepujaban en majestad al de París. La razón consiste en que en Francia, la casta artística e imaginativa formaba una teocracia, no pagada por rey o emperador alguno, sino que constituía la fuerza más sólida del país. En Oriente, la incursión imaginativa no fue bastante fuerte para traer la disgregación, y los artistas quedaron siempre asalariados. En Occidente, la sociedad retrogradó a una distancia representada por un intervalo de mil años, antes de que comenzase la consolidación. Seis siglos corrieron entre la muerte de Galla Placidia y el sueño famoso del Monje Gauzón, que encerraba la revelación del plano de la Abadía de Cluny, y sin embargo seiscien-



tos años no representan de ninguna manera el abismo que separaba los Francos de los Burgundos del Imperio de Oriente, ni cuando éste cayó más bajo, con Heraclio. Para Justiniano, la construcción de Santa Sofía fue asunto de tiempo y de dinero, para San Hugo la iglesia de Cluny fue un milagro.

En Francia las iglesias fueron largo tiempo milagros; las crónicas están llenas de revelaciones concedidas a los monjes; y nadie puede salvar el umbral de uno de esos nobles monumentos, sin comprender su significación. Son la más vigorosa expresión de temor a lo desconocido. El arquitecto gótico no se preocupaba de los potentados vivos, despreciaba los reyes y los representaba más bien precipitados en el infierno que sentados en sus tronos. Al enemigo emboscado en las tinieblas sólo los santos podían resistir y a ellos idealizaba. Ninguna escultura es más terrible que los demonios de la Catedral de Reims, ninguna más majestuosa y patética que la de la puerta de la Virgen, en Nuestra Señora de París, ningún color ha igualado el de las vidrieras (vitreaux) de San Dionisio y de Chartres.

El siglo XIII trajo el influjo del comercio oriental y el despertar de las comunas. Inmediatamente la gloria del gótico empezó a eclipsarse. Bajo San Luis su flor primera se había marchitado y bajo Felipe el Hermoso cayó en plena decadencia. Los hombres que ponían gatos muertos en los relicarios no debían ser inspirados en materia de arte religiosa. Las vidrieras de las iglesias, por la variación de sus colores, permiten seguir la decadencia de este arte durante una serie de siglos. Los monjes que concibieron las vidrieras del siglo XII o reprodujeron los santos con ayuda del pincel, trataron simplemente de hacer sensible una emoción por un símbolo convencional que exigía una respuesta. Usaron en consecuencia maravillosas combinaciones de colores,

en los cuales el azul debía predominar y armonizaron sus colores con el oro. Violet le Duc ha explicado cuidadosamente cómo se hacía esto. Pero tal sistema no era pretencioso y sí incompatible con la perspectiva. El burgués de la edad media, como el romano, era rico y quería parecerlo. Exigía por su dinero más que un retrato solemne de santo. Necesitaba una pintura de sí mismo o de su corporación y ante todo reclamaba la **mise en scene**. El siglo XIV fue el período en que los rojos y amarillos reemplazaron a los azules y en que el sentido de la armonía comenzó a faltar. Además el burgués era realista y reclamaba la rerepresentación del mundo que veía en torno suyo. De aquí la perspectiva, el abandono del oro, y la degradación final del color, que cayó al lugar de un arte perdido. Durante siglos ha sido imposible imitar la obra de los monjes de San Dionisio. En Italia los fenómenos económicos fueron aún más visibles; porque Italia, aun en la edad media, fue siempre una sociedad comercial que miraba el arte con ojo economista. Un ejemplo bastará; la manera de tratar la cúpula.

Colocado entre las obras maestras de Oriente y Occidente y teniendo poca imaginación personal, el banquero florentino ideó combinar ambos sistemas y embellecerlos de una manera a la vez barata y pomposa. Colocó entonces sobre arcos góticos una cúpula oriental, y en lugar de ornar ésta con mosaicos que son costosos, obtuvo por la tercera parte del precio, la pintura de su edificio. La sustitución del fresco al mosaico es una de las ideas más típicas de los tiempos modernos.

Antes del advenimiento de la edad económica, cuando la imaginación ardía con toda la pasión del entusiasmo religioso, los monjes que edificaron las Abadías de Cluny y de San Dionisio no se preocupaban del dinero. Al abrigo de



sus conventos estaba asegurada su existencia; tenían pan y un vestido; a nadie se vendían porque no tenían necesidad de protectores. Su arte no era cosa vernal, sino lengua inspirada en la cual hablaban con Dios o enseñaban al pueblo, y expresaban en las piedras que esculpían una poesía que sobrepasaba en mucho a la palabra. Por estas razones la arquitectura gótica en su flor, fue espontánea, elevada, llena de dignidad y de pureza.

El advenimiento del retrato ha sido considerado de ordinario como precursor de decadencia, y con justicia, puesto que la existencia del retrato demuestra la supremacía de la riqueza. Un retrato no puede ser el ideal de un entusiasta, como la figura de un Dios, porque es artículo comercial, vendido por un precio y manufacturado en vista del gusto de quien lo pide; si fuere hecho para agradar al artista, quizá no hallaría comprador. Cuando los retratos están de moda, el período económico puede estar bien avanzado. Como otros fenómenos económicos, floreció el retrato durante el Renacimiento, y fue entonces también cuando el artista, a quien no protegía su convento o su corporación, tuvo que ganar su vida con la venta de sus productos, como los mercaderes venecianos que encontraba en El Rialto, cuya vanidad halagaba y cuyos palacios embellecía. A partir del siglo XVI, el hombre de imaginación, incapaz de complacer el gusto económico, ha muerto de hambre.

Este carácter mercenario constituye el abismo que separa el arte de la edad media del arte de los tiempos modernos; abismo imposible de llenar, que ha crecido con cada siglo, hasta que finalmente el artista como cualquier miembro de la sociedad, ha llegado a ser la criatura de un mercado comercial, de la misma manera que el Griego era vendido como esclavo al plutócrata de Roma. A cada invento, a cada aceleración de movimien-

to, la prosa ha suplantado más completamente a la poesía, mientras que el intelecto económico ha tolerado cada vez menos una divergencia cualquiera de la manera de mirar la naturaleza, que ha sido del gusto de la aristocracia económica, en el curso de las generaciones sucesivas. De aquí lo absoluto del realismo moderno.

La historia del arte coincide, así con la historia de todos los fenómenos de la vida, porque la experiencia ha demostrado que después de la Reforma ha llegado a ser imposible una escuela de arquitectura como la griega o la gótica. Ninguna escuela semejante podía existir en una sociedad en la que la imaginación estaba en decadencia, porque los artistas griegos o góticos representaban ideales imaginativos. En un período económico como el que siguió a la Reforma, la riqueza es la forma en la cual la energía busca su expresión. En consecuencia, desde el fin del siglo XV, la arquitectura viene reflejando el dinero.

Violet-le-Duc ha dicho de los romanos que para ellos, como para todos los advenedizos, la verdadera expresión del arte consiste más bien en la ornamentación pródiga que en la pureza de la forma, y esto, que era verdad en el siglo III, también es cierto en el siglo XIX. Siendo igual el tipo mental, su operación debe ser similar, y el hombre económico, a la vez lleno de ostentación y parsimonioso, produce mezquinas construcciones adornadas fantásticamente. Los romanos asentaban la parodia de una columna griega en la parte más alta de un baño o de un anfiteatro. El inglés habiendo quitado a las naciones más débiles sus obras maestras de imaginación, se deleita cubriendo de imitaciones burdas el exterior de casas de banca y de comercio.

Y sin embargo a pesar de esta semejanza, profunda diferencia separa la arquitectura romana de la nuestra; los ro-



manos no eran nunca completamente sordidos y jamás ahorran con ruindad. Cuando constrúan una muralla era una muralla de sólida mampostería, no de hierro pintado. Aún hasta Constantino subsistió entre ellos un ideal que nada fue capaz de oscurecer. Se vieron usureros en el Senado, pero los Bárbaros llenaban las legiones y mientras el Triunfo desplegó a través del Foro su cortejo, se supo elevar arcos grandiosos al vencedor. Tal vez en el curso entero de los siglos, no se ha concebido para honrar al soldado, monumento más serio y majestuoso que la columna de Trajano, que nuestro siglo ha teñido la ambición de copiar.

Una imitación de ese trofeo se ha elevado en París al capitán más grande de la Francia; y la columna de la plaza Vendôme marca la tumba de la sangre guerrera moderna. Fue erigida en 1810 casi en el momento en que Nathan Rothschild se erigía en déspota del Stock Exchange de Londres. Partiendo de este momento la corriente fue rápida, y después de Sedán la generación presente ha vaciado hasta las heces la copa del realismo.

Ninguna poesía puede florecer en el árido suelo moderno; el drama ha muer-

to y los protectores del arte no sienten vergüenza de profanar los más sagrados ideales. El sueño estático que algún monje del siglo XII ha esculpido en las piedras del santuario consagrado por la presencia de su Dios, se reproduce para adornar un almacén y el plano de una Abadía, que quizá bendijo San Hugo, se adapta a una estación de ferrocarril.

De generación en generación, durante cuatro siglos, estos fenómenos se han acusado más fuertemente en Europa, y a medida que la consolidación se aproxima a su término definitivo, el arte parece presagiar la disgregación próxima. La arquitectura, la escultura, y la moneda de Londres al fin del siglo XIX comparadas a la arquitectura, la escultura y la moneda del París de San Luis, recuerdan la Roma de Caracalla comparada a la Atenas de Pericles, menos la ausencia de la corriente de sangre bárbara que hizo la edad media.

**Brooks Adams**

Tradujo:

**J. Ma. Jaramillo Mtz., I. C.**