

"La Expulsión del Paraíso". Masaccio.



Masaccio

**¿El más Grande
de Todos?**

MASACCIO: ¿EL MAS GRANDE DE TODOS?

Siempre que se intenta establecer cuál es el mejor museo de pintura, surgen las consabidas discrepancias como consecuencia lógica de los disímiles criterios de apreciación pictórica. Pero, por fuerza, en todos los casos es imprescindible mencionar las afamadas pinacotecas que, a través de los años y como resultado de sus estupendas adquisiciones, se mantienen en primer plano. El Louvre es el nombre que quizás goza de mayor prestigio. También cuentan con muchísimos panegiristas el Museo del Prado, la Galería Nacional de Londres y el Museo Metropolitano de New York. Entre las pinacotecas que incluyen pinturas de épocas específicas, sobresalen la Galería del Uffizi, el Museo de la Academia de Venecia y el Hermitage de Leningrado, entre otras.

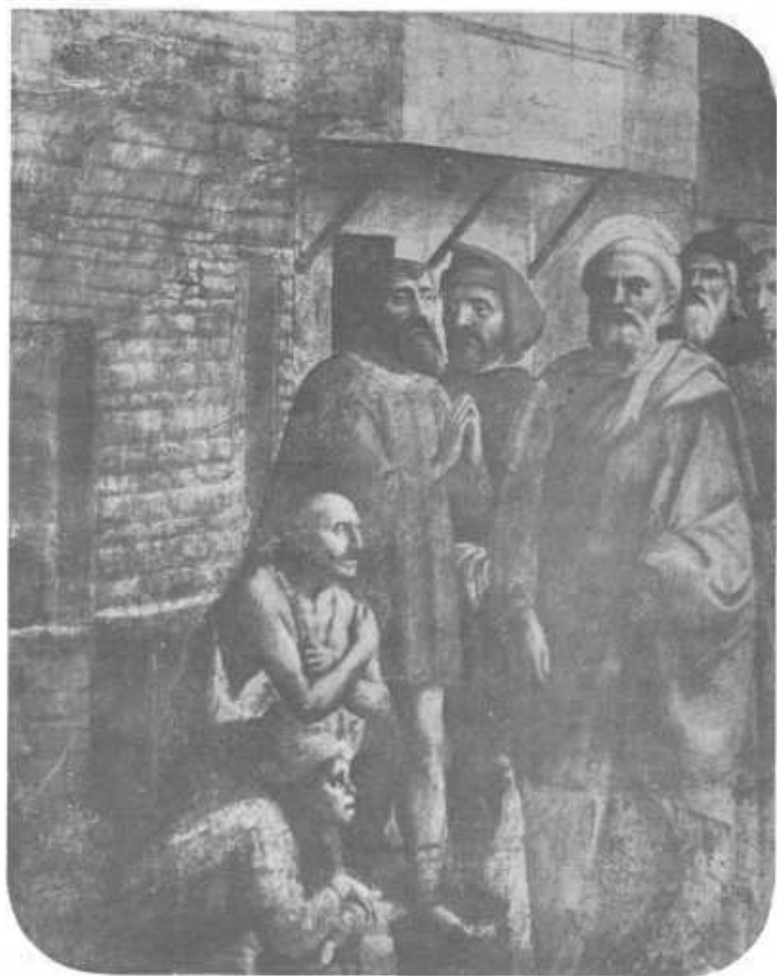
Sería tarea de nunca acabar detallar los méritos de cada uno de estos templos artísticos y, además, ese no es el objetivo de este breve ensayo. No cabe duda que el mejor museo de pintura del Quattrocento italiano lo constituye, no una galería determinada, a pesar de la excelencia de Uffizi, sino una maravillosa ciudad sobre el río Arno que se llama Firenze y que en español conocemos como Florencia. En esa exquisita "citta", cuna del Renacimiento italiano, se encuentran tesoros para satisfacer los gustos más exigentes. El Uffizi, el Palazzo Medici, el Palazzo Pitti, la Galería de la Academia, son apenas algunos de los museos de arte de Florencia, pues muchas de sus iglesias contienen tantas y tan valiosas pinturas que se pueden considerar como otras tantas pinacotecas. Entre ellas tenemos Santa María Novela, la Santa Croce, San Miniato, El Duomo, San Marco, Santo Spirito y así "ad-infinitum".

Visitar Florencia por primera vez constituye una frustración muy decepcionante para el amante del arte, si éste no dispone del tiempo necesario para poder saborear los manjares estéticos que tiene en derre-

dor. No se puede criticar al visitante que decide circunscribir sus actividades oculares a las inmediaciones de la Piazza della Signoria. Sin ser expertos en la materia, calculamos que se necesitaría por lo menos un año para obtener una somera apreciación de las joyas artísticas que se encuentran dentro de un radio de 200 metros, usando como centro la Piazza della Signoria.

Para que se tenga una vaga idea de lo que representan los inapreciables tesoros que encierra la bellísima ciudad del Arno, basta mencionar un suceso acaecido hace pocos años. Algunos florentinos expertos del arte, disgustados probablemente por la exagerada publicidad que se le dio en Madison Avenue al precio alcanzado en la venta del magnífico cuadro de Rembrandt "Aristóteles contemplando el Busto de Homero", decidieron hacer un cálculo simple, teniendo en cuenta el abultado precio de dos millones trescientos mil dólares pagado por el Rembrandt. Para no perder mucho tiempo, decidieron limitarse sólo a la primera sala del Uffizi con sus tres representaciones de la Virgen en el trono realizadas por los pinceles de Cimabue, Duccio y Giotto. Haciendo una apreciación "prima facie", los expertos florentinos llegaron a la conclusión que si los cuadros fueren ofrecidos en pública subasta, su precio excedería los 25 millones de dólares y ellos son sólo tres de miles y miles de joyas pictóricas que se encuentran diseminadas por todos los ámbitos de Florencia. Por eso decíamos que sería injusto criticar al visitante que decide permanecer en las inmediaciones de la Piazza della Signoria.

Pero quien visite Florencia y cuente con tiempo disponible, interés y conocimiento necesarios, no debe perderse la oportunidad de visitar uno de los verdaderos "sanctum sanctorum" del arte del Quattrocento. Quien lo desee, sólo tiene que cruzar el puente alla Carraria (o si se quiere gozar del genio de Miguel Angel, se puede cruzar por el puente de Santa Trinita, destruido por los alemanes en retirada durante la Segunda Guerra Mundial, hoy día reconstruido en sus más mínimos detalles siguiendo al pie de la letra las especificaciones de su creador) se dobla hacia la derecha, se entra por la vía dei Serragli, un nuevo cambio a la derecha y se llega a la humilde iglesia de Santa María del Carmine. La persona que tiene una idea de la esplendorosa joya que se encuentra dentro de Santa María del Carmine sufre una desilusión al contemplar su "estuche" por primera vez.



"San Pedro cura a los enfermos con su sombra". Masaccio.

En lugar de encontrarse ante una de las magníficas iglesias que abundan en la ciudad sobre el Arno, se tiene ante sí una estructura barroca y neo clásica de fines del siglo XVIII, ya que la original gótica resultó consumida por las llamas en enero de 1771. El fuego y la reconstrucción de la iglesia destruyeron frescos de Starnina y aún dañaron algunos de Giotto. Pero la conflagración y los iconoclastas restauradores respetaron la Capilla Brancacci y quien va a Santa María del Carmine va, invariablemente, con la intención de contemplar y embrujarse ante los frescos de la Capilla Brancacci.

Nuestro interés por visitar esta fabulosa capilla nació en Londres, cuando estudiábamos en esa gran metrópoli. Con frecuencia visitábamos la Galería Nacional y nos quedábamos atónitos ante las riquezas de sus salas. Los innumerables Rembrandts, los cuadros de Bellini, de Miguel Angel, de Leonardo, la bellísima "Venus del Espejo" de Velásquez y tantas otras maravillas aprisionaban nuestra atención. Pero en una ocasión tropezamos con una "Madona con el Niño y Angeles" que despertó nuestra curiosidad. Era obra de Tommaso di Ser Giovanni di Simone Masaccio. No teníamos sino vagos recuerdos de este pintor y nos intrigaba sobremanera la cronología que estaba al lado de su nombre. De acuerdo con ella, y según Vasari, Masaccio había nacido en 1401 y muerto en 1428. Parecía inconcebible que esa Virgen de la Galería Nacional hubiese sido pintada en la tercera década del siglo XV. La forma del trono y el uso del color dorado como fondo se podían identificar con el Giotto, pero todo lo demás en la obra representaba una técnica revolucionaria para tan temprana época. Para entender a este innovador era necesario ir a Florencia, donde se encontraba la mayor parte de su producción, y unos meses después hacíamos nuestro primer viaje a la ciudad del Arno. Entonces, finalmente, comprendimos.

La Madona de la Galería Nacional se asemeja a las pintadas por Giotto, superficialmente, ya que existen, entre una y otra, diferencias fundamentales. Las figuras del Giotto parecen piedra esculpida mientras que las de Masaccio están hechas de carne y hueso. A Giotto sólo le interesaba la figura humana en relación a lo que nos podría decir o hacer sentir, y no se preocupaba si era así en la vida real. A Masaccio, por el contrario, sí le preocupaba. Era un Giotto inspirado por la realidad, por la naturaleza, y no únicamente por factores espirituales. Por eso, sus figuras son tan materiales, tan llenas de vida y tienen tal fuerza



"La Virgen con el Niño". Masaccio, (Galería Nacional, Londres).

y energía. Pero es en la Capilla Brancacci, donde mejor se puede estudiar su técnica revolucionaria.

Entre los frescos de la iglesia del Carmine, los que mayormente llaman la atención son "La Moneda del Tributo" y la "Expulsión del Paraíso". Hay muchos otros de singular importancia como el de San Pedro y San Juan aliviando a los enfermos que según un crítico impresionista por su "serena y majestuosa pujanza". En "La Moneda del Tributo", hay un detalle de sumo interés e importancia. Todas las cabezas están situadas al mismo nivel. Esto, conocido como isocefalia, establecería un modelo seguido por todos los artistas del siglo.

En este fresco, utilizando lo que se conoce como "narración continuada", el pintor nos ilustra el Evangelio de San Mateo que se relaciona con el famoso incidente en la vida de Cristo. En el centro del cuadro, el Maestro le pide a San Pedro que saque un pescado en cuya boca encontraría el dinero del tributo para el recaudador. En el lado izquierdo, San Pedro lleva a cabo lo que le ordenó el Maestro y en el lado derecho, le paga al recaudador. La composición del fresco es impecable y en ella nos refleja el artista su dominio de luz y sombra y la facilidad como podía representar la profundidad y perspectiva que le dan a sus obras un carácter tridimensional que no tienen las de sus predecesores. Sir Kenneth Clark, en su maravilloso estudio titulado **Civilisation**, es de opinión, que el más grande testimonio que se ha brindado a la dignidad del hombre es el de Masaccio en los frescos del Carmine. Los hombres que pinta el genio florentino son moral e intelectualmente, hombres del peso, ya que la frivolidad no se puede asociar con ellos.

Según el gran crítico inglés, los hombres representados en las paredes de la Capilla Brancacci poseen la vitalidad y la confianza que se asocian con los fundadores de una civilización. Pero al mismo tiempo están influenciados por el concepto de la caridad cristiana. En uno de los frescos, San Pedro al caminar entre los enfermos los cura con su sombra. En otro, en el cual San Pedro y los discípulos le dan limosna a una mujer pobre, Clark considera que la figura de esta mujer es una de las grandes creaciones escultóricas en la historia de la pintura.

En la "Expulsión del Paraíso", Masaccio seleccionó un tema en el cual podía presentar figuras desnudas, algo que no se aceptaba durante la Edad Media. Miguel Angel llevaría a su punto culminante la exal-



"El Pago del tributo" Masaccio.

tación del desnudo. En el cuadro, el genio y maestría del artista nos presenta la luz como venida diagonalmente desde el extremo derecho y Adán y Eva avanzan en esa dirección, por lo tanto sus siluetas producen sombras. Además, al presentarnos a los personajes bíblicos rodeados de luz y aire, relacionarlos al espacio que ocupan y modelarlos en luz y sombra, los hace parecer con todas las características de personas reales en las cuales percibimos los exactos contornos de sus cuerpos, su peso y su volumen. Masaccio obtenía así uno de los grandes triunfos en la historia de la pintura. Su fundamental innovación ha sido bautizada con el nombre de "perspectiva atmosférica".

Pero hay otro aspecto de gran importancia en el fresco que no podemos dejar de considerar. Masaccio entendía el terrible impacto de la primera gran crisis moral del hombre. Y este impacto, el pintor, a diferencia de sus predecesores y de muchos de sus seguidores, lo representa con el cuerpo humano y no recurre a detalles externos y artificiales. En el llanto de Eva se nota una pena, un dolor, una aflicción al darse cuenta de su desnudez, mientras que Adán no se atreve, ni puede mirar la luz y decide cubrirse el rostro con las manos. El Ángel vengador que los arroja del Paraíso refleja la tragedia del primer hombre con una expresión de inquietud, preocupación y dolor. Pero es una expresión humana, ya que en ella no hay nada divino ni espiritual.

Con razón Bernard Berenson, el digno sucesor de John Ruskin, nos dice que al comparar la "Expulsión del Paraíso" de Masaccio con la de

Miguel Angel de la Capilla Sixtina, pintada un siglo después, la representación del último en realismo y significación, tiene que ocupar un segundo lugar. Las figuras de Miguel Angel, según este gran crítico de arte, son más correctas pero menos tangibles y poderosas. Según Berenson, Miguel Angel sólo representó a un hombre temeroso de un golpe de espada y a una mujer encogida por un miedo indigno. En el inmortal fresco de Masaccio, por el contrario, Adán y Eva salen del Paraíso con el corazón destrozado por la vergüenza y el dolor, y parecen percibir, pero no ver, al Angel que vuela sobre ellos con la espada vengadora. El mismo crítico opina que en los pintores que siguieron a Masaccio, encontramos una mejor ciencia, una mayor pericia, y una superior perfección de detalle, pero nunca un mayor realismo ni significación. En la Capilla Brancacci hay, además de los de Masaccio, frescos de Masolino, un predecesor y de Filipino Lippi, un discípulo. Al lado de los de Masaccio, los frescos del primero parecen infantiles y los del segundo irreales y vacíos.

Otro aspecto importante, que también constituye una innovación del genio florentino, es la forma como nos presenta el ropaje de sus figuras. En las obras del Giotto, Cimabue y Duccio, en Italia, todos predecesores de Masaccio y en las de Roger van der Weyden, Jan van Eyck y Robert Campin, los grandes genios flamencos que pintaron algunas de sus mejores obras después de la muerte de Masaccio, la figura y el ropaje forman una sola unidad, como si fueran de la misma materia, de la misma sustancia. En las pinturas de Masaccio, notamos un cambio fundamental, sus personajes son figuras desnudas a quienes se les han colocado ropas y vestidos. Esto no se había creado desde las eras clásicas de Roma.

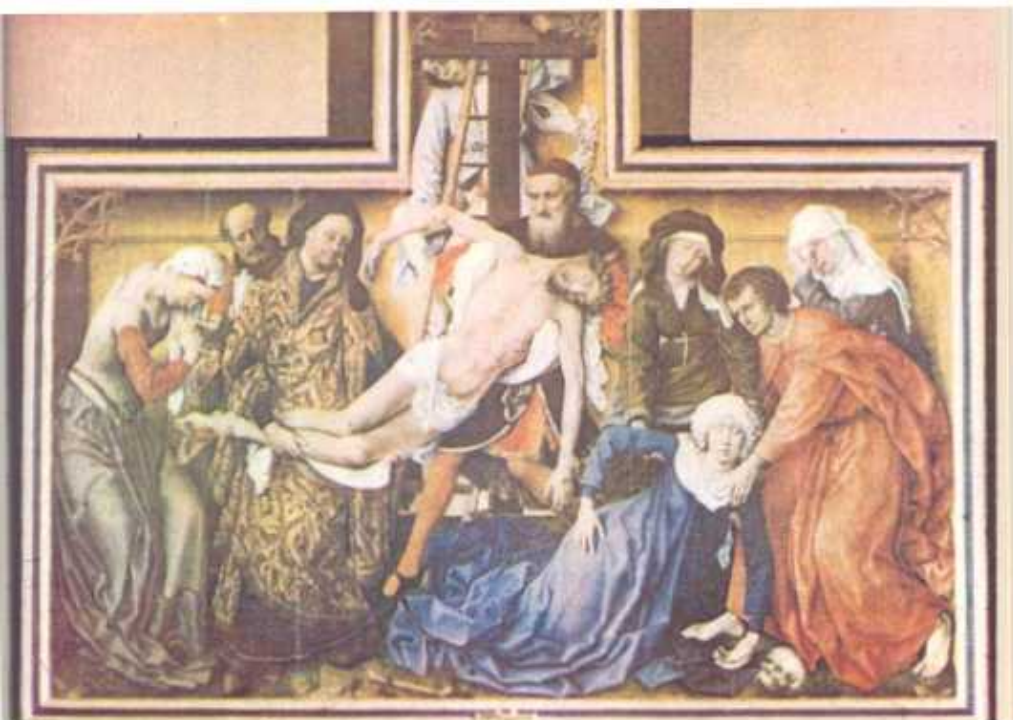
La Revolución técnica del pintor en relación con el ropaje de sus figuras la notamos en su maravilloso fresco de la "Santísima Trinidad con la Virgen y San Juan" que se encuentran en la exquisita iglesia de Santa María Novela de Florencia. Allí notamos, además del total dominio de la técnica de las proporciones y las perspectivas que distinguen al gran florentino del resto de sus contemporáneos, que las figuras de San Juan y la Virgen tienen pesadas túnicas y sin embargo sentimos la forma de sus cuerpos ocultos por el ropaje y percibimos que las túnicas están hechas de un material diferente y se doblan y se arrugan en los lugares debidos. La parte inferior del fresco de Santa María Novela representa

un esqueleto dentro de un sarcófago (un miembro de la familia Lenzi que comisionó la obra) con el espeluznante epitafio que dice: “Lo que tu eres yo fui; y lo que yo soy tu serás”.

Las principales obras de este gigante de la pintura nos demuestra, sin duda alguna, que él fue el creador del “claroscuro”, lo que resultó de fundamentales consecuencias para la evolución pictórica de Italia y el resto de Europa. Cuando las posibilidades de este nuevo invento en la técnica tonal fueron finalmente comprendidas por los innumerables seguidores de Masaccio, tuvo una aceptación tan general que se convirtió en la base de la pintura moderna, a la que influyó hasta principios del siglo XX.

Después de admirar la obra de Masaccio y de darnos cuenta que la Capilla Brancacci fue para los pintores de los siglos XV y XVI lo que la Capilla degli Scrovegni de Padova, pintada por Giotto, fue para los pintores del siglo XIV y lo que las cuevas de Lascaux y Font-de-Gaume en Francia y Altamira en España fueron para los pintores del período preliterario resulta difícil exagerar la importancia de Masaccio. La Capilla Brancacci fue el taller donde aprendieron Fray Filippo Lippi, el Beato Angelico, Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo, Miguel Angel, Rafael y, de acuerdo con Vasari, todos los famosos escultores y pintores de los siglos XV y XVI.

Tomando esto en consideración, resulta fácil perdonar la exageración e inexactitud de Vasari al llamar a Masaccio el “inventor del arte”. En una obra maestra sobre historia de la Civilización, decíamos que la muerte de Masaccio a los 27 años (en circunstancias oscuras en Roma) constituía la más grande tragedia en la historia del arte. Después de analizar nuevamente su obra, no vemos razón alguna para alterar ese juicio sobre el creador de la pintura renacentista.



"Descendimiento". Van der Weyden (Museo del Prado, Madrid).

TREINTA AÑOS

DE PINTURA

FLAMENCA

TREINTA AÑOS DE PINTURA FLAMENCA (1410 – 1440)

Los romanos, tan poco versados en asuntos de negocios, nunca reconocieron el potencial económico de Flandes, la parte meridional de lo que hoy día llamamos los Países Bajos. Durante el período de esplendor del Imperio Romano la región de Flandes permaneció alejada de la labor civilizadora de Roma y se encontraba para entonces habitada por tribus bárbaras. No fue sino en el siglo IX, en las postrimerías del Imperio Carolingio, cuando Carlos el Calvo, monarca de la parte occidental del gran Estado creado por Carlomagno, consideró prudente la creación de tres grandes "marchas", o marcas, para que sirviesen de bastiones de defensa en la parte septentrional de su reino. Una de estas "marchas" era Flandes, que se le otorgó a un aventurero llamado Balduino Brazo de Hierro, quien se convirtió así en el primer Conde de Flandes. La historia del país, como se puede colegir, se inicia así verdaderamente en el siglo IX.

Con el renacimiento comercial de los próximos años el territorio experimentó un desarrollo vertiginoso, lo que se explica por el hecho de poseer una magnífica posición geográfica, situado como estaba en medio de las rutas comerciales del norte de Europa. En el siglo XIV Flandes, entre el Escalda y el Mar del Norte, que aproximadamente incluía toda la Bélgica actual y pequeñas áreas del norte de Francia y el sur de Holanda, contaba ya con una muy lucrativa industria textil. La riqueza del país despertó la codicia tanto de la Corona inglesa como de la francesa. Estas ambiciones territoriales aumentaron la rivalidad y enemistad entre los dos reinos y avivaron la costosa y prolongada "Guerra de los 100 Años"

En el año de 1384 los poderosos e influyentes duques de Borgoña adquirieron a Flandes mediante una ventajosa alianza matrimonial; y a

principios del siglo XV ya le concedían a Brujas la capital de Flandes, tanta importancia como a Dijon, el tradicional centro de gobierno de la Borgoña. La época de oro de este importante ducado coincide con el extenso y glorioso gobierno de Felipe el Bueno. Este Príncipe, casado con Isabel de Portugal, reinó de 1419 a 1467 para beneplácito de sus súbditos. Ya para entonces Brujas y Gante, la otra gran ciudad flamenca, se habían constituido en importantes centros artísticos y dignas rivales de las famosas ciudades renacentistas italianas: Florencia y Venecia. Incluso se puede afirmar que las ciudades flamencas aventajaban a sus rivales italianas en innovaciones técnicas dentro del campo pictórico. En esos años Brujas y Florencia asombraron al mundo del arte, no obstante haber escogido caminos diferentes en sus respectivos desarrollos artísticos. Los grandes triunfos pictóricos logrados en el norte de Italia y en el sur de los Países Bajos señalan un hito de fundamental importancia en la historia de la pintura en Occidente.

Si no fuese por la ambivalente bifurcación de los primeros años del siglo XV, la pintura en Occidente seguiría una línea recta que se inicia con los frescos de la capilla "degli Scrovegni" en Padua, obra de Giotto, que data probablemente de 1305-1306, y continúa hasta los cuadros Post-Impresionistas de Paul Cezanne de la última parte del siglo XIX. Mas la continuidad se rompe súbitamente a principios de ese siglo XV. A pesar de que la pintura del norte de Italia y la de Flandes durante esos años tienen algunos aspectos comunes, los factores que las diferencian son tan fundamentales que los críticos han calificado a las escuelas creadas en esos centros artísticos con nombres diferentes. La italiana se conoce como Temprano Renacimiento y la flamenca como Gótico Tardío.

En Italia las figuras principales son: el pintor Masaccio, el escultor Donatello y el escultor y arquitecto Brunelleschi. En Flandes los representantes son todos pintores: Robert Campin, a quien se le conoce como el Maestro de Flémalle, porque en ese pueblecito cerca de Bruselas se encontraba un tríptico considerado como su obra maestra (hoy día está en el Sta. del Institute de Francfort); Jan van Eyck, a quien Vasari atribuía, erróneamente, la invención de la pintura al óleo; y Rogier van der Weyden, el más joven de los tres. Resulta extremadamente extraño que estos seis importantes genios fuesen contemporáneos; pero nos estamos refiriendo al inicio de una brillante época donde van a proliferar los genios.

La extraordinaria influencia del espíritu y de los ideales góticos en Flandes es fácil de entender. A diferencia de la arquitectura y arte románicos, cuyo origen es casi imposible de precisar, ya que sus primeros ejemplos se encuentran diseminados por gran parte de Europa; la arquitectura y el arte góticos son esencialmente franceses y en sus formas más puras se encuentran principalmente en el Ile de France, aún cuando hay manifestaciones de ellos, en diversas formas en otras regiones. Al respecto el erudito español don José Pijoan nos dice en su monumental **Historia del Arte**: "Hablando en términos generales, Europa (o por lo menos, la mayoría de los países de Europa, a excepción, en algunos aspectos, de Italia) fue durante dos siglos "gótica" bajo un espíritu netamente francés. . .". Y en otra parte de su obra nos dice el mismo autor: "El arte gótico fue en España de importación Francesa, como en todos los demás países europeos"

Si bien es verdad que, como sabe cualquier persona medianamente versada en este tema, hay que recurrir al Ile de France para encontrar los mejores y más puros ejemplos de la arquitectura, la escultura y la vidriería góticas; en pintura es muy poco lo que se produjo, o, por lo menos, lo que ha llegado hasta nosotros. No cabe duda tampoco que la influencia del espíritu gótico del Ile de France irradia con mayor esplendor hacia la cercana Flandes, lo que es lógico suponer si consideramos los nexos económicos, geográficos, lingüísticos y culturales que unían al Ile de France con Flandes. Fue en esta última región, cuando la arquitectura gótica languidecía y se prostituía en Francia y en Europa, que se realiza otro "milagro" gótico, esta vez en la pintura.

La repentina importancia artística de Flandes se debe en gran parte a la derrota sufrida por las armas francesas ante los ingleses en la batalla de Agincourt, en 1415, tan maravillosamente descrita por Shakespeare en su inmortal drama histórico Henry V. Hasta entonces, los prometedores artistas flamencos se sentían atraídos por París y Dijon, importantes centros de iluminación de manuscritos. Después del descalabro de Agincourt, en el año 1420, Felipe el Bueno decidió trasladar su suntuosa corte borgoñona de Dijon a Brujas. El cambio de centro de actividades tuvo para los artistas un significado determinante, fuera del estrictamente geográfico. En Francia sus clientes y mecenas formaban parte de una aristocracia en extremo refinada que prefería el artificial y vacío estilo cortesano de pintura que se popularizó en Europa con el

nombre de "Estilo Internacional". Mientras que en Brujas y Gante los artistas flamencos encontraron ávidos admiradores y protectores entre mercaderes burgueses y comerciantes que formaban parte de una sociedad inmensamente acaudalada y poseedora de un gran sentido práctico. Es decir, una sociedad burguesa con gustos muy diferentes. Los aristócratas que admiraban el Estilo Internacional concebían al Cielo como una corte principesca con la Virgen como Reina. Para banqueros, comerciantes y mercaderes, el Cielo era visto desde un punto de vista totalmente diferente.

La disimilitud de actitudes se nota en un estupendo tríptico de la Santa Familia pintado por Robert Campin para la influyente familia Mérode de Bruselas. El cuadro central del tríptico es una representación de la Anunciación, pero el marco escogido por el artista ha debido llenar de asombro a muchos de sus contemporáneos. La Virgen se encuentra en una habitación amoblada y adornada de una manera que ha debido ser muy común entre los burgueses de la época. Las santas figuras producidas por el pincel de Campin se han considerado humanas hasta el extremo y la exactitud de detalles en los interiores de las casas pintadas por él nos ayudan a imaginarnos mejor que estamos ante la presencia de mortales y no de seres sobrenaturales. En la Anunciación del tríptico de Mérode, ni aún la presencia de un ángel en plena luz del día puede disipar esa sensación terrenal.

Campin, quien nació en Tournai en 1375 y murió en Doornik en 1444, domina en forma excelente la técnica del claroscuro. El pintor se concentra en la figura humana y la utiliza para expresar una emoción intensamente pasional y religiosa. Pero la representación de las emociones no constituyen su único objetivo. Como algunos de sus colegas, el Maestro de Flemalle es un simbolista y a veces prefiere este medio de expresión a la interpretación emocional. El simbolismo era extremadamente popular entre los artistas flamencos de la época. En el tríptico de Mérode se nota por doquier: los lirios de la jarra sobre la mesa representan la pureza de María; los siete rayos de luz que se introducen por una ventana son los siete dones del Espíritu Santo; la vela apagada, pero todavía humeante, es, probablemente, la Luz Divina y al extinguirse en el preciso momento de la Anunciación nos dice que Dios se ha convertido en hombre. Es probable que cada objeto en la habitación tenga un significado especial. Este uso de un simbolismo disfrazado fue



"La Anunciación" de Robert Campin, el Maestro de Flémalle. El cuadro representa una típica escena burguesa del Flandes del Siglo XV y el pintor nos ofrece una visión espacial tridimensional. Se considera que su esmerado cuidado por los detalles, su dominio de la forma y textura y el método empleado para sugerir profundidad y distancia iniciaron una tendencia hacia el realismo en los pintores flamencos. (Museo Metropolitano, New York).

el método empleado por el artista para presentarnos un hecho sobrenatural dentro de un marco terrenal sin aparecer insulso ni trivial.

Por otro lado, su marcada preocupación con el mundo que lo rodeaba como un fenómeno visual nos indica que le concedía prelación a los valores tangibles y reales sobre los místicos. Nos presenta un mundo real con una exactitud de detalles desconocida hasta entonces. Por todo esto, no cabe la menor duda que Campin merece el sitio que ocupa como uno de los más brillantes pintores del siglo XV. Algunos expertos todavía parecen dudar que Robert Campin y el Maestro de Flémalle sean la misma persona, pero la similitud técnica e igualdad de estilos inclinan a la mayoría de los conocedores a la opinión de que se trata de la misma persona. Campin es un artífice de primera categoría y como maestro de Rogier van der Weyden, preparó a otro de los grandes genios del arte del siglo XV.

La increíble maestría que posee Campin para presentarnos escenas divinas dentro de una atmósfera de arrobadora sencillez se puede observar también en un cuadro de la Virgen y el Niño que se encuentra en la

Galería Nacional de Londres. Allí aparece la Reina de los Cielos en un aposento humilde hasta el extremo, amamantando al niño Jesús y su nimbo está formado, casi que accidentalmente, por un ovalado cancel de chimenea. Nunca antes había tenido la Virgen un escenario tan humilde, tan común. Al respecto Karl Woermann nos dice que Campin siempre "acierta a presentarnos en forma más humana las personas sagradas merced a las situaciones costumbristas en que las coloca, sabiendo comunicar a sus aposentos la ilusión de una capacidad palpable por la concentración de las líneas de fuga, el modelado plástico de los distintos objetos, dispuestos unos tras otros a las debidas distancias, y por dejar muchas veces que la luz se desborde desde el fondo".

El segundo de los inmortales genios pictóricos flamencos de esta época es Jan van Eyck. De acuerdo con el prestigioso crítico John Canaday, quien ha publicado un estupendo ensayo en torno a los tres pintores flamencos, Jan van Eyck y su hermano Hubert pintaron una de la media docena de obras que se pueden considerar como decisivas en la historia de la pintura en Occidente. Esta la constituye un retablo que se hallaba en la iglesia San Juan de Gante, hoy conocida con el nombre de San Bavón. Woermann considera a este admirable retablo como "la más poderosa creación de toda la pintura norteaña del siglo XV", un juicio sumamente ambicioso. Aun cuando no cabe duda que la tabla de la parte inferior, que representa la "Adoración del Cordero" y la "Fuente de Aguas Vivas" del Apocalipsis de San Juan es obra de Jan, resulta casi imposible deslindar las contribuciones hechas por cada uno de los hermanos. Ciertas autoridades hasta dudan de la existencia de Hubert.

Jan van Eyck fue el primer pintor en comprender las incalculables posibilidades que ofrecía la adaptabilidad del óleo para representar con asombrosa exactitud las diversas tonalidades de la luz al iluminar un objeto o al proyectarse en el espacio y para crear profundidad espacial. Si bien es cierto que Jan no inventó la pintura al óleo, como se creía, fue el primero en desarrollar verdaderamente este medio pictórico. El dominio del claroscuro, la perspectiva aérea, la habilidad para reproducir las transiciones cromáticas y un modelado preciso y menos áspero, que distingue a todos sus cuadros, se deben también a su completo dominio técnico del óleo. Crear o desarrollar una innovación técnica no convierte a su autor en un genio artístico, pero a veces un genio artístico

necesita de innovaciones técnicas para poder expresar todo lo que desea.

Ese fue el caso de Jan van Eyck. Su arte es bello y preciso al mismo tiempo. Quizá mejor que ningún otro artista supo representar los logros del gótico y el fondo arquitectónico gótico que emplea en muchos de sus cuadros y retablos, lo consideraba no sólo como el más adecuado, sino como el más simbólico. El simbolismo alcanzó con él una riqueza desconocida hasta entonces. Es indudable también que había adquirido ciertos conocimientos de perspectiva lineal, algo que a la sazón lo establecía, sobre bases científicas, Masaccio en Italia. Si bien es verdad que en el campo de la perspectiva lineal van Eyck no se puede comparar con el genio florentino, aquél fue el primero en experimentar con esta innovación pictórica en el norte de Europa.

Todo este dominio técnico, inspiración y artificio de Jan van Eyck se pueden observar en su famoso "Retrato del Matrimonio de Giovanni Arnolfini y su Esposa", que se admira en la Galería Nacional de Londres. En este estupendo lienzo el artista nos demuestra que si bien es verdad que es un intelectual de primera magnitud, capaz de mostrarnos una sinfonía de ideas con un fondo de sublime esplendor; también es un agudo observador, con la capacidad para adentrarse en el alma de quien posa para su pincel y descubrir la esencia dramática de una ceremonia o momento determinado. En la ceremonia matrimonial que ha inmortalizado el artista, donde se solemnizaba por primera vez la unión y que se podía hacer, de acuerdo con el Derecho Canónico de la época, sin la presencia de un sacerdote, se casaban Giovanni Arnolfini, un rico mercader italiano que vivía en Brujas, y Giovanna Cenami, hija de otro mercader italiano. Jan van Eyck no sólo pintó la escena para la posteridad, sino que fue testigo de la ceremonia. Por eso en la pared del fondo hay una leyenda que dice: "Johannes de Eyck fuit hic 1434" (Jan van Eyck estuvo aquí 1434). La firma no es tanto la de un artista orgulloso de su obra, sino la de un testigo que le otorga validez a un documento.

El cuadro está lleno de importantes detalles simbólicos, que Erwin Panofski, en su excelente trabajo sobre pintura flamenca, nos describe. La solemnidad del acto que presencia el afortunado que tiene la dicha de contemplar esta joya artística en la capital inglesa, se comprende

mejor cuando se explica que la unión de las manos simboliza el juramento matrimonial, la pintura constituye un certificado de matrimonio, los abandonados zuecos en la parte izquierda inferior se identificaban con un precepto bíblico que ordena descalzarse en terreno sagrado. El perro es el símbolo de la principal virtud matrimonial, la fidelidad y las frutas de la mesa y la ventana recuerdan el Jardín del Edén. La lámpara solo tiene una vela y es extraño que esté encendida a plena luz del día, pero es que representa el ojo de Dios, que todo lo ve y la vela que se empleaba para solemnizar todo juramento. El espejo es la pureza y la talla de la silla representa a Santa Margarita, patrona de los partos. Para la gente del siglo XV esto no era un problema ya que estaban familiarizados con el significado de esos símbolos, pero hoy resultan incomprensibles para un observador moderno.

El realismo de la obra de van Eyck es un realismo equilibrado, grave, decoroso y digno. Con razón se ha dicho de Jan, que a pesar de que es gótico, toda su obra se muestra impregnada de un exquisito humanismo. El genio de este pintor, que nació entre 1385 y 1390, fue tan admirado que los poderosos lo hicieron recipiente de diversos honores. Felipe el Bueno lo nombró Pintor Oficial de la Corte y en 1434 el famoso Duque aceptó ser padrino del hijo del pintor. Unos años después de su muerte en 1441, un humanista de la corte de Alfonso V de Aragón, quien poseía entre sus tesoros en Nápoles un tríptico del artista, lo llamó: "el mejor pintor de nuestra era".

Rogier van der Weyden, el último de la trilogía de genios flamencos de los albores del siglo XV, nació en 1400 (ó 1399) en Tournai, a orillas del Escalda y murió en 1464. Sobre su vida poseemos datos precisos. Tuvo la fortuna de haber sido discípulo de Robert Campin, lo que resultó de incalculables beneficios, visitó a Italia para conocer la obra de los grandes maestros italianos que para entonces llevaban a cabo una verdadera revolución pictórica, fue el primer pintor oficial de la ciudad de Bruselas y llevó siempre una vida tranquila y apacible. Conoció a fondo la obra de Campin, como es de suponer, y la de van Eyck. Fue un pintor prolífico ya que se le han atribuido alrededor de cien obras, muchas de las cuales son magníficos retratos. Desgraciadamente, nunca las firmó ni les puso fecha por lo que resulta muy difícil ordenar su secuencia cronológica.



"Retrato de una Dama". Rogier van der Weyden, (Galería Nacional, Londres).

Por muchos años a van der Weyden se le consideró discípulo y heredero de Jan van Eyck, pero la crítica moderna ha aceptado, casi que unánimemente, que Robert Campin fue su mentor espiritual y técnico. Es muy probable que van der Weyden hubiese adquirido de van Eyck su dominio de la composición y las innovaciones técnicas del óleo, ya que en estos aspectos se nota cierta afinidad entre los dos maestros. Pero de Campin heredó la actitud mental que le permitió utilizar la forma y la composición "como vehículos de expresión de sus emociones", como nos dice Gregory Martin. Todo esto nos indica que entre los tres grandes genios flamencos que estudiamos existió cierta identificación de estilos y hasta cierta similitud de objetivos lo cual era muy natural si consideramos que, además de ser contemporáneos, se agitaban en un escenario extremadamente reducido.

Pero Rogier era demasiado independiente y su genio no le permite ser un mero seguidor de sus ilustres mayores. El no tenía la afinidad para el naturalismo de van Eyck, ni para el carácter anecdótico que con frecuencia aflora en las pinturas de van Eyck y Campin. Mientras que en los cuadros de van Eyck los objetos son magníficamente representados y tienen un escondido significado simbólico para el espectador, las obras de Rogier nos hablan directamente sobre temas relacionados con el júbilo, la euforia y el dolor que son producto de la religión, la piedad, la angustia, la satisfacción, etc., etc. Rogier conoció, respetó y admiró el naturalismo de van Eyck, pero se cuidó siempre en rehusar ser un esclavo de detalles. Esta independencia artística también la iba a mostrar cuando le tocó conocer la obra de los grandes genios meridionales.

Su viaje a Italia y su contacto con los estupendos artistas de la Península sólo produjo mutua satisfacción. Rogier admiró las maravillosas obras que pudo contemplar en Florencia y otras ciudades y los italianos mostraron siempre una gran simpatía por su pintura. Pero ni el genio flamenco ni los artistas italianos se mostraron anuentes a permitir que la admiración se tradujese en adopción y, mucho menos, en imitación. Los italianos se encontraban demasiado ocupados en la resurrección del espíritu clásico para adoptar el humanismo gótico de Rogier van der Weyden; y éste jamás lo hubiese abandonado para adoptar el clasicismo italiano. Su viaje resultó provechoso por el hecho de que expuso al pintor de Bruselas a nuevas corrientes, nuevos estilos y nuevas

técnicas, gran parte de las cuales eran desconocidas en el territorio flamenco. Rogier fue uno de los más grandes retratistas de tipos humanos y en su arte prevalece el naturalismo. El colorido de sus retratos es severo, denso, profundo, pero al mismo tiempo de un gran atractivo. Pocos retratos tan serios y encantadores se pueden encontrar como el "Retrato de una Dama", que se encuentra en la Galería Nacional de Londres.

Pero ninguno de sus muchos cuadros nos da una mejor idea de su arte, de sus dimensiones como pintor, de su profunda capacidad emocional, como el "Descendimiento de la Cruz". Algunos expertos son de opinión que esta obra maestra es la más valiosa de todas las que se encuentran en el Museo del Prado. Si recordamos la enorme cantidad de tesoros pictóricos con que cuenta el maravilloso museo madrileño, llegaremos a la conclusión de que tales expertos tienen una opinión elevadísima del cuadro del artista flamenco. Otros lo incluyen entre las cuatro o cinco pinturas más importantes de la historia. A primera vista tales apreciaciones parecen algo exageradas, pero después de un estudio minucioso de la joya flamenca que cuelga en una de las salas más concurridas del Prado, nos sentimos anuentes a aceptar tan excelsos veredictos.

Sólo hay que darle una ojeada al "Descendimiento de la Cruz" para poder entender el tremendo impacto que tuvo entre los artistas europeos del siglo XV. Sabemos que en unos cuantos años se conocía en todo el continente, copias y reproducciones y se estudiaban detenidamente en los grandes centros artísticos. Durante todo el siglo XV y parte del XVI ejerció una gran influencia en la pintura, la escultura y las artes gráficas, a las cuales sirvió de modelo y ejemplo. El cuadro fue comisionado para el Gremio de los Ballesteros de Lovaina y era la parte central de un tríptico de la capilla de Notre Dame hors-les Murs. Las alas del tríptico, desgraciadamente, han desaparecido. En el siglo XVI la Regente de Flandes, María de Hungría, le envió el "Descendimiento de la Cruz" a su hermano Felipe II, gran admirador de la pintura flamenca, quien lo colgó en uno de los salones de El Escorial, donde permaneció hasta hace unos cuantos años cuando el gobierno español decidió trasladarlo al Prado.

La pintura representa el dramático momento en que el cuerpo de Jesús es bajado de la cruz para ser envuelto en las sábanas impregnadas

con las especies aromáticas traídas por José de Arimatea. El evangelista no nos describe esta escena en forma muy clara y el pintor ha recurrido a su imaginación para reconstruirla. Es evidente que al artista le interesa mucho más el impacto psicológico y emocional que los propios acontecimientos materiales. Debido a ello el cuadro de Rogier tiene muy poco de realismo y de simbolismo. Las figuras bidimensionales están situadas en primer plano, el fondo lo constituye una dorada pared plana y no se encuentra el más mínimo indicio de profundidad espacial. Sin embargo, el cuadro sí posee una profundidad espiritual lo que podemos considerar como uno de sus rasgos más sobresalientes. A consecuencia de ello, nadie extraña la carencia de un paisaje de fondo que hubiera sido imprescindible en una representación realista de la escena.

Los personajes del "Descendimiento de la Cruz" aparecen tan estrechamente encajonados en un nicho gótico que les resultaría materialmente imposible hacer el menor movimiento ni cambiar de posición. Empero nos dan la impresión de movimiento, debido a la increíble maestría del artista en animarlos de una corriente emocional que les da vida ante nuestros ojos y nos comunican la gran tragedia que padecen. Hay muy poco simbolismo en el lienzo, pues la calavera y el hueso, tan necesarios para cualquier iconografía de la Crucifixión, representan la única concesión hecha por el artista al simbolismo tan en boga entre sus contemporáneos. En contraste, la Magdalena, que muchos consideran el mejor logro de la obra, situada en el extremo derecho del cuadro es una mujer agobiada por el dolor. Nadie ha podido representar a la Magdalena con tanta fuerza emocional.

A Rogier van der Weyden, en ciertos aspectos, se le puede considerar como un pintor moderno. No se puede negar que su composición lineal es estrictamente gótica, que su fondo de oro refleja la influencia bizantina, de una época anterior a la gótica, y que el cuadro se asemeja a un altar policromo. Pero esos son detalles secundarios. El triunfo del pintor y lo que nos permite situarlo entre los artistas modernos radica en el hecho de que con asombrosa habilidad y maestría ha logrado desviar el enfoque de una obra de arte, para que en lugar de dirigirse hacia una representación exacta de personas y objetos en una escena, se circunscriba a una revelación psicológica del interior del ser humano. Es en ello donde radica el gran mérito de van der Weyden. Se ha dicho que su obra es físicamente más pobre, pero espiritualmente más rica que la de Jan

van Eyck, un juicio que consideramos sumamente acertado. Cuando Rogier van der Weyden murió en 1464, su influencia era suprema entre los artistas del norte de Europa.



"Retrato del Matrimonio de Giovanni Arnolfini". Jan van Eyck, (Galería Nacional, Londres).



Charles Dickens, (Daniel Maclise).

Charles Dickens
en la historia
1812-1870

CHARLES DICKENS EN LA HISTORIA, 1812–1870

Please, Sir, I want some more,
Oliver Twist

Hace unos cuantos años un selecto grupo de escritores franceses llevó a cabo una encuesta para seleccionar las diez mejores novelas escritas por autores extranjeros entre 1850 y 1950. El puesto de honor le correspondió a **Great Expectations**, o **Grandes Ilusiones** como se titula en español, de Charles Dickens, novela publicada en 1861. Numerosos críticos son de opinión que esta no es ni siquiera su mejor obra ya que piensan que falla en su débil y artificial conclusión. El propio autor siempre mostró predilección por **David Copperfield**, “el hijo mimado de su imaginación”, pero el escogimiento realizado por los intelectuales franceses nos da una idea del prestigio de que goza Dickens fuera de la Gran Bretaña. André Maurois declaró en cierta ocasión que sus tres novelistas preferidos eran: Dickens, Balzac y Tolstoi.

La popularidad de Dickens no se circunscribe a Francia y a los países de habla inglesa, pues en la Unión Soviética ha sido por muchos años uno de los escritores ingleses más leídos, superado sólo por el inmortal Shakespeare. Algo similar ocurre en todas aquellas naciones que poseen un alto grado de sensibilidad literaria; Rafael Abella nos dice, con perdónable exageración, que quizás las tres mejores novelas pudieran ser: **El Quijote**, **Pickwick** y **Guerra y Paz**.

Charles Dickens murió el 9 de junio de 1870 y ese día toda “Inglaterra bajó la voz y trató de revivir los tiernos y delicados recuerdos de aquel que, por tanto tiempo, había laborado tan bien en beneficio de la nación”. En 1970, al cumplirse el primer centenario de su muerte, un torrente literario emerge en su honor de las casas editoriales de los

países de habla inglesa. Probablemente, la mejor obra sobre Dickens publicada en ese año del centenario sea la de Angus Wilson, **The World of Charles Dickens**.

Angus Wilson se conoce como la primera autoridad sobre la calidad literaria del más grande novelista de habla inglesa y el 26 de mayo la B.B.C. de Londres le brindó sus canales de televisión para que hiciese un análisis de los libros de Dickens. El magnífico programa se ganó el respeto y la admiración de todos los que tuvimos el placer de verlo y escucharlo. Wilson es, por supuesto, sólo uno de los muchos críticos que han analizado las contribuciones literarias del gran novelista.

El norteamericano Edmund Wilson, cuya excelencia como crítico es reconocida por todos, le dedicó un ensayo titulado: **Dickens: The Two Scrooges**, uno de los más penetrantes estudios psicológicos de los últimos años. J. B. Priestley escribió una biografía que todavía hoy se considera el estudio clásico del novelista, y hace varias décadas Henry James, probablemente el crítico más inteligente que haya tenido Dickens, nos dejó un brillante análisis de su obra. Para algunos estudiosos, la poesía en prosa de Dickens y sus cualidades subversivas lo ubican como el precursor de Dostoievski, Proust y Kafka y los tres lo catalogaban como un maestro. De muchos es conocida la auténtica anécdota de que cuando Fedor Dostoievski fue sentenciado a cuatro años de trabajos forzados en Siberia solicitó como material de lectura los libros de Dickens.

Todos los aspectos, todas las facetas de Dickens y su obra han sido objeto de minucioso escrutinio de parte de los autores que participan en este homenaje literario del año del centenario. Hay, inclusive, un estudio del lenguaje empleado en las novelas desde un punto de vista fonológico, morfológico, sintáctico, estilístico y dialectal. Dos estupendas exposiciones de "dickensiana" nos ayudan a adentrarnos en su personalidad. La mejor y más completa que jamás se haya ofrecido estaba en el Museo Victoria y Albert, y la del Museo Británico era también de primerísima calidad.

Hace unas semanas la mundialmente famosa tienda Harrods adornó sus vitrinas con fieles reproducciones en cera de los principales personajes de sus novelas. Allí estaban: el triste Oliver, David con su débil sonrisa, el inimitable Mr. Pickwick, el impróvido Micawber, Pip el de

Grandes Ilusiones, Scrooge el avaro de **Cuentos de Navidad** y otros. En el vestíbulo principal nos recibía una estatua de cera que se ajustaba en los mínimos detalles a los contornos físicos del novelista.

Un gramófono dejaba oír la voz del actor Emyln Williams, quien, a imitación de Dickens, leía pasajes de sus obras.

Lo "Dickensiano" está hoy, más que nunca, de moda en Londres. Sus giros vocales se emplean con frecuencia, sus personajes parecen haber cobrado nueva vida en las conversaciones y muchos no se afeitan para adquirir una poblada barba, similar a la del novelista. Y este inusitado interés no se limita a los turistas, ya que los "sofisticados" londinenses también acuden en tropel a las exposiciones, a la iglesia de Sidney Street, Chelsea, donde se casó y a la casa donde vivió en la calle Doughty. Los restaurantes y hasta los "pubs dickensianos" se ven muy concurridos: Rules, The Prospect of Whitby, The Gorge Inn, The Red Lion, etc., etc.

Mas no es nuestra intención en estas breves líneas hacer un ensayo, ni siquiera un bosquejo, de la estatura literaria de Dickens. Hay muchos especialistas que lo han hecho y que continúan haciéndolo. Pero hay un punto en la prolífica producción del autor que, en nuestra opinión, no ha sido presentado en sus verdaderas dimensiones o, por lo menos, no se le ha hecho el merecido énfasis. Nos referimos a su influencia en el desarrollo institucional de Inglaterra.

No obstante que en muchos de sus libros el autor inserta pasajes de su vida real y que **David Cooperfield** es casi una autobiografía, Dickens escribió un sólo libro que puede considerarse como una novela histórica: **Historia de Dos Ciudades**. No es exagerado afirmar, sin embargo, que con sus obras cambió la historia de Inglaterra y sería extremadamente difícil encontrar un autor que haya tenido una influencia tan fundamental y permanente en la sociedad de su tiempo.

En febrero de 1824, cuando el futuro novelista apenas contaba 12 años, dificultades monetarias familiares, acaecidas, como consecuencia de la total incapacidad de su progenitor para poner en orden sus asuntos financieros, obligan a sus padres a emplearlo en una fábrica de betunes donde trabajó, de 8 de la mañana a 8 de la noche, pegando etiquetas a las botellas que contenían el producto de la fábrica. Su sueldo era de

seis chelines por semana y de allí tenía que pagar su almuerzo en la hora que le permitía su jefe para ello.

Este sucio y maloliente establecimiento se encontraba en el Strand. El pequeño Dickens trabajó unos seis meses ya que una afortunada y oportuna herencia familiar permitió a su padre enviarlo nuevamente a la escuela a continuar sus estudios. Su período de trabajo en la fábrica de betunes coincidió con la permanencia de su padre en la cárcel para deudores insolventes de Marshalsea. Ambos, pues, fueron rescatados de las perspectivas de un negro destino.

Estos injustos meses dejaron hondas y permanentes cicatrices en el alma tan sensible del joven. Jamás olvidó este martirio. El convivir con el sórdido y vulgar elemento humano de la fábrica Warren, el contemplar cómo se explotaba a la niñez de su tiempo y el percatarse de las humillantes condiciones de las instituciones penales, producto del inhumano y cruel Código Penal, sembraron las semillas de reformador que crecieron lozanas cuando las alimentó con su genio literario. Inglaterra, como la primera nación en desarrollar la Revolución Industrial, y Londres, como la primera gran capital industrial del mundo, reflejaban lo más sórdido, nauseabundo y repugnante de ese mundo materialista que explotaba a los niños, las mujeres y, sobre todo, a los humildes.

El Londres de 1824 presentaba grotescos contrastes entre la elegante sociedad de Mayfair y los miserables obreros de los barrios bajos que vivían en inmundas y antihigiénicas viviendas. Una ciudad, la mayor del mundo, con 80.000 prostitutas, muchas de las cuales no llegaban a los 15 años, rateros, criminales y hampones de toda calaña. Un Código Penal que decretaba la pena de muerte para más de doscientos delitos y por medio del cual el robo de un mendrugo podía significar la prisión durante una larga temporada en la nefasta cárcel de Newgate, incubadora de criminales de la peor especie.

En 1832, el Primer Estatuto de Reforma prepara el camino para la eventual creación de la primera gran democracia moderna, pero las reformas de esa importante Acta del Parlamento se circunscribían esencialmente a asuntos políticos. Por otra parte, mejoras sociales, económicas y judiciales era lo que reclamaba gran parte de la sociedad, precisamente aquella parte de Dickens había llegado a conocer en la fábrica



“La tienda de Antigüedades, (Charles Dickens).”

Warren y la prisión para deudores insolventes de Marshalsea. Los pobres de Whitechapel y no los ricos de Mayfair.

La vida literaria de quien sería en unos cuantos años uno de los más leídos e, indudablemente, el más querido de los novelistas modernos se inicia en 1833 con una serie de artículos publicados en revistas y periódicos, que luego serían recogidos en un libro titulado *Sketches by Boz*. En 1836, con la aparición de *Pickwick Papers*, el novelista adquiere fama y prestigio inmediatos. Estas primeras obras fueron seguidas en vertiginosa sucesión por *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby* y *La Tienda de Antigüedades*, esta última vió la luz en 1840. Ya para entonces, Dickens, a los 28 años, era el escritor más conocido en Inglaterra y su fama se proyectaba a otros países.

Sus mensajes empezaban a tener impactos importantes en el, hasta entonces, indiferente gobierno. *Oliver Twist* era una dura acusación contra la explotación de los pobres, y, especialmente, de los niños por parte de la despiadada sociedad industrial inglesa. La forma como nos presenta los abusos contra los pobres en las casas de misericordia y contra los niños en el hospicio de huérfanos es verdaderamente desgarradora. Las injustas leyes también son colocadas en la picota literaria.

Su prestigio al otro lado del Atlántico ya era inmenso, y en 1842 se embarca junto con su esposa con destino a los Estados Unidos, donde se

le ofrecía un jugoso contrato para que pronunciara una serie de conferencias. Por la gran nación norteamericana sentía viva admiración y hasta identificación. Esto era lógico y natural: a Dickens el "Self made" genio literario le atraía la "self made" sociedad norteamericana. Pero su viaje culmina en una profunda desilusión. En lugar de una sociedad joven, nueva, sin prejuicios, sin ese culto exagerado a obsoletas y novicias tradiciones, Dickens encontró algo totalmente diferente. El resultado de esta pérdida de ilusiones fueron dos nuevas obras: **American Notes** y **Martin Chuzzlewit**, donde mediante el empleo de una sátira feroz y un tono insultante ataca acerbamente el materialismo, la esclavitud, que todavía se practicaba en los estados meridionales, y la vulgaridad que descubrió en el joven país. Los editores norteamericanos, que pirateaban sin discriminación de ninguna clase sus obras, fueron también objeto de ira cuando abogó por una ley internacional de derechos de autor en las propias ciudades americanas que visitó.

Sus ataques contra la sociedad materialista de la Unión no mermaron su gran popularidad entre sus lectores americanos. Su fama también se extendía por Europa, especialmente en Francia, e Italia, algo que pudo comprobar a "primera facie" cuando estableció temporalmente su residencia en Génova. Esta popularidad tiene fácil explicación: Dickens era el reconocido campeón del paria, del desheredado y para los humildes su nombre era algo mágico.

Como nos dice Michael Foot: "Dickens era el vocero de la humanidad contra un industrialismo y una burocracia sin rostros ni corazones" Y nadie como él podía mezclar compasión y comedia con tal maestría. Con razón Angus Wilson lo asocia con Charles Chaplin, quien parece haber sido creado a su imagen y semejanza.

David Cooperfield es, como ya expusimos, su autobiografía, su libro y personaje favoritos. Allí nos muestra de manera patética la agonía sufrida en la fábrica de betunes cuando, como cuando a otros niños, se le explotaba despiadadamente. Es una suerte, nos dice, que en tan tenebroso ambiente no se hubiera convertido en un vulgar ladronzuelo o en un vagabundo. Ya para la aparición de esta obra, 1849 - 1850, su pluma hacía titubear al gobierno. En esa época decidió contemplar el macabro espectáculo de una ejecución pública en donde se ahorcó a un matrimonio. El ver la fúnebre escena le produjo tal sensación de repug-

nancia que escribió una carta a "The Times" protestando por estas exhibiciones de tan mal gusto. Unos meses después se abolían las ejecuciones públicas.

Bleak House es una denuncia contra la corrupción política y las interminables demoras en los trámites procesales. En ella reflejaba el autor su desconfianza en muchas instituciones gubernamentales que, según su criterio, sólo se distinguían por su incapacidad, prácticas arcaicas y la inevitable "red tape", cuando se trataba de proteger y beneficiar al humilde. **Hard Times** es una novela social contra el utilitarismo y falta de sensibilidad de la sociedad victoriana.

Sus críticos surtían ahora un mayor efecto como consecuencia de la gigantesca estatura pública del novelista. De acuerdo con el pensar de sus contemporáneos, Dickens ocupaba una posición intermedia entre el Primer Ministro y el Arzobispo de Canterbury. En 1867 *Disraeli*, con la aquiescencia de la Reina Victoria, emplea su influencia parlamentaria para hacer probar el Segundo Estatuto de Reforma que eliminaba muchas injusticias políticas contra los pobres. El Tercer Estatuto de Reforma de 1884, cuyo autor fue Gladstone, el gran rival de Disraeli, y que mejora aún más las condiciones políticas, sociales y económicas de los pobres, trabajadores y campesinos, también se debe en parte a la presión ejercida sobre los políticos por el ambiente de protesta creado por Dickens con sus novelas, que se leían ávidamente en diez millones de hogares.

Pero esta era una influencia póstuma, pues Dickens había dejado de existir catorce años atrás. Con su deceso se extinguía una de las almas más llenas de humanidad que ha conocido la historia. Moría en el momento en que ese público que tanto lo adoraba y aclamaba pedía, a imitación de **Oliver Twist**: "más".

Esta obra se terminó de imprimir el día 30 de enero de 1973 en los Talleres Gráficos de EDICIONES GUADALUPE LTDA.
Bogotá — Colombia

EDITADO POR



ediciones guadalupe ltda.
APARTADO AEREO 29765
BOGOTÁ, 1 - COLOMBIA