



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

UNA LUZ REPENTINA: TRADUCCIÓN COMENTADA Y ANOTADA DE ALGUNOS

FRAGMENTOS DE *STUDIES IN THE HISTORY OF THE RENAISSANCE*

DE WALTER PATER

TRADUCCIÓN COMENTADA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

JORGE CARLOS MONROY ELIZALDE

ASESOR: MTRO. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

CIUDAD DE MÉXICO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con la entrega de esta traducción comentada culmina una etapa de mi vida. Ahora, quiero agradecer a los que me acompañaron hasta aquí.

Primero, a mi familia. A mis padres, Carlos y Sonia, que me dieron, creo, una educación excelente en todos los sentidos. Ustedes me enseñaron a amar el arte y a perseverar en todo. Gracias por su apoyo, su confianza y su amor, por todo. A mi hermana Mariana, que muchas veces ha sido un ejemplo para mí.

A mis profesores. A Carlos y Violeta, que me enseñaron a escribir bien. A la Dra. Lourdes, que nos enseñó a hablar y escribir (bien) en inglés. A Argel, que nos enseñó a leer bien. A Karla, para quien no encuentro palabras que basten. Mil gracias por tus enseñanzas en lo divino y en lo mundano. A Juan Carlos, que nos enseñó a traducir elegante y rigurosamente, y que me asesoró para escribir esta traducción comentada. Muchísimas gracias por tus correcciones siempre puntuales, directas y sensatas. A Ana Elena, que fue para mí un ejemplo de excelencia y que guio este trabajo desde el principio. A Rocío y María Antonieta, que con sus clases reforzaron lo que habíamos aprendido y que leyeron este trabajo con tanto esmero. Muchas, muchas gracias. Y a Nattie, Claudia Lucotti, Emiliano, Adrián, Francisco, Gabriela, Aurora y Joaquín, que también me enseñaron muchas otras cosas.

A mis amigos. A los primeros: Alfonso, Rafa y Paulina. A Amulio, gurú. A Silvia, por haberme invitado a dar clases por primera vez. A los de francesas: David, Zuleima y Mario (que me asesoró en la traducción los poemas). A Juliana, que fue para mí como una luz repentina. Y a las mejores: Sofía, Jimena, Lore y Lore. Entre lo más valioso que me llevo de estos cuatro años están todas las ideas y libros que discutimos, las conclusiones a las que llegamos, todo lo que nos quejamos y reímos, y los momentos que pasamos juntos. Muchas, muchas gracias.

ÍNDICE

PREFACIO.....	4
LA INGLATERRA VICTORIANA	9
WALTER PATER Y <i>STUDIES IN THE HISTORY OF THE RENAISSANCE</i>	17
ANÁLISIS DEL TEXTO.....	22
ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN.....	32
CONCLUSIÓN.....	40
BIBLIOGRAFÍA.....	42
TRADUCCIÓN DE ALGUNOS FRAGMENTOS DE <i>STUDIES IN THE HISTORY OF THE RENAISSANCE</i>	44
NOTAS	71
GLOSARIO ONOMÁSTICO.....	82
APÉNDICE: ALGUNOS FRAGMENTOS DE <i>STUDIES IN THE HISTORY OF THE RENAISSANCE</i>	90

PREFACIO

Uno la mira y tiene que admitir que posee cierta belleza, cierto aire de misterio; sin embargo, no deja de preguntarse qué es lo que la hace tan especial, por qué ella de entre todas las demás ocupa un lugar tan preeminente, por qué tiene una fama y un prestigio al que la joven de la perla o Mada Primavesi jamás podrán aspirar. Nos referimos, por supuesto, a Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, también conocida como la *Mona Lisa* o la *Gioconda*. Es como si estuviese rodeada de un aura de grandeza: protegida por un cristal que pretende conservarla eternamente, en medio de un muro que está ahí para ella sola, resguardada por una baranda en forma de media luna que no permite que nadie se le acerque, iluminada por la luz del sol que cae desde una enorme ventana cenital; a sus lados y espaldas se amontonan en las paredes obras maestras de la pintura veneciana del siglo XVI y frente a ella se encuentra el otro cuadro de la sala que tiene un muro propio, no tanto por su importancia, sino por su tamaño: *Las bodas de Caná* de Paolo Veronese, que mide más de seis metros de alto y casi diez de largo. Sin embargo, es la *Gioconda*, con su pequeño marco de setenta y siete centímetros de alto por cincuenta y tres de largo, la que le da nombre a la sala en la que se encuentran: *La Salle de la Joconde*, ubicada en el primer piso del Museo del Louvre, en París.

Quizá esta preeminencia se debe a sus indiscutibles cualidades artísticas, a las innovaciones que Da Vinci implementó al pintar este retrato o a profundas verdades que se revelan en el cuadro; sin embargo, algunos podrían verla tan sólo como el resultado de un proceso de canonización o, incluso, de una exitosa estrategia de mercadotecnia. Entonces, para poder elaborar una opinión más personal e informada, el espectador debe preguntarse: ¿qué significa esta pintura *para mí*? ¿Qué efecto produce *en mí*? Al emitir un juicio de valor, ¿qué

influencia tiene *en mí* todo lo que he escuchado sobre ella? ¿Existe *en mí* alguna predisposición a aceptar o rechazar esta obra? ¿En un plano mundano o social, sería conveniente aceptarla o rechazarla? Para hacerse y responder estas preguntas, ya sea sobre la *Mona Lisa* o sobre cualquier otra obra de arte, el espectador, lector u oyente debe tener cierto conocimiento de los procesos de canonización. Conocer la historia del arte es muy útil para darse cuenta de estos fenómenos, saber que el prestigio de las obras, los autores, los movimientos artísticos e incluso el de las épocas fluctúa con el paso del tiempo. La lectura de textos críticos, de biografías de los artistas o de antologías permite, a aquellos que estén interesados en apreciar y entender el arte, tener una mejor perspectiva con respecto a las obras que les interesan. Esta es una de las razones por las que creo que la traducción al español de México de *Studies in the History of the Renaissance*, de Walter Pater, es una tarea pertinente y provechosa.

Esta colección de ensayos tuvo un papel fundamental en la construcción del prestigio del que goza el Renacimiento hoy en día y, por lo tanto, su estudio puede servir al lector para comprender algunos aspectos de ese complejo proceso que es la formación de cánones. El diálogo que Pater establece con el pensamiento y el arte del Renacimiento y con otros autores es representativo de la manera en la que la crítica se ha encargado de construir o derruir el prestigio de ciertas obras. Por ejemplo, a lo largo de su serie de ensayos, Pater demerita las obras de la Edad Media, tan queridas para John Ruskin, el crítico más influyente y prestigioso de toda la época victoriana. También afirma que el arte debe verse como un fin en sí mismo, independiente de cualquier moral o ideología, algo que contrasta enormemente con las ideas de Matthew Arnold, quizás el crítico victoriano con más influencia a largo plazo, que decía que la poesía era “la crítica de la vida” y que, por lo tanto, nos decía cuál era la manera correcta de vivir. Oscar Wilde, quizás el más famoso escritor victoriano en la actualidad, tomó las ideas que encontró en *Studies in the History of the Renaissance* y las llevó a límites que llegaron a incomodar al mismo

Pater. Que hoy la *Mona Lisa* ocupe un lugar tan preeminente, que ya nadie cuestione los méritos artísticos de Botticelli, que muchos consideren que la Edad Media fue una época de estancamiento cultural e intelectual es, en cierta medida, el resultado de la obra de Pater.

No sólo las obras se ven afectadas por los cambios en el canon, también los mismos constructores del canon y las distintas épocas y escuelas de pensamiento se encuentran, en algún momento u otro, con la aprobación o el rechazo, con el desinterés o con la admiración. Por ejemplo, la época victoriana, así como la Edad Media, se ha considerado muchas veces una entidad homogénea, monolítica, cuyas ideas y obras hay que ignorar o rechazar, por ser la expresión de una sociedad represiva, atrasada, estrecha de miras. Personalidades tan ilustres como Virginia Woolf y Lytton Strachey se encargaron de crear esta imagen, pues buscaban definirse a sí mismas diferenciándose de sus predecesores; incluso podría decirse que Pater y Wilde también contribuyeron a la creación de esta imagen. Hoy en día, con más perspectiva, se suele poner más énfasis en los avances de la época victoriana que en sus limitaciones. De hecho, “se ha vuelto una práctica común, casi una regla, empezar cualquier resumen sobre la época victoriana haciendo mención de la dramática mejora que su reputación ha tenido en años relativamente recientes.”¹

La obra de Pater, después de un rechazo inicial, ha sido muy afortunada en los procesos de canonización. Tiene, por ejemplo, su lugar en la *Oxford Anthology of English Literature*, prueba de la importancia que le dan los principales árbitros del canon literario inglés. Oscar Wilde, desde que leyó a Pater por primera vez en 1874, se convirtió en su principal promotor y discípulo; y la enorme popularidad que Wilde ha tenido desde finales del siglo XIX ha sido un factor clave para que la obra de Pater perdure. William Butler Yeats, que editó el *Oxford Book of Modern Verse* de

¹ *The Oxford Anthology of English Literature Volume II*. Ed. Frank Kermode, John Hollander et al. Oxford University Press, Nueva York, 1973. p. 789. Esta traducción y las que aparecen a lo largo del texto son mías.

1936, decidió poner al principio de la colección una versión en verso libre de la descripción que Pater hizo de la *Mona Lisa*. James Joyce incluyó en su célebre novela *Ulysses* un fragmento en el que imita el estilo de Pater. Así pues, tanto críticos como artistas han reconocido la importancia de su obra.

Es el reconocimiento de la crítica y el de otros artistas lo que hace que las obras perduren, pero es sólo a través de la traducción que pueden trascender sus ámbitos nacionales o lingüísticos para hacerse de un lugar en el canon universal. Creo que *Studies in the History of the Renaissance* es una obra que, por su influencia, su original visión del mundo, su valor como ejemplo de un proceso de canonización y su depurada prosa, merece tener esta clase de alcance.

Ya que se ha establecido la importancia del texto de Pater en el canon y su valor como muestra de los procesos de canonización, hay que hablar de una idea que propone y de la importancia que ésta puede tener a la hora de decidir cómo leerlo, traducirlo y anotarlo. Se encuentra en la conclusión y dice lo siguiente:

El servicio que le rinden la filosofía y la religión y la cultura al espíritu humano es el de avivarlo para que observe lo que ocurre a su alrededor con entusiasmo y atención. A cada momento, alguna mano, algún rostro, alcanza la perfección; cierto tono en las colinas o en el mar se vuelve más noble que los demás; alguna pasión o el entusiasmo por el conocimiento nos parecen irresistiblemente reales y atractivos: sólo por un momento.

...Mientras todo se derrite bajo nuestros pies, bien podemos aferrarnos a alguna pasión exquisita o a alguna contribución al conocimiento que parezca, al ampliar el horizonte, liberar el espíritu por un momento o a cualquier cosa que alborote los sentidos; tinturas y flores desconocidas y fragancias exóticas o el trabajo del artista o el rostro de un amigo. No distinguir a cada momento en los que nos rodean alguna actitud apasionada y en el lustre de sus dones alguna trágica división de fuerzas en sus caminos es, en este breve día de escarcha y sol, dormir antes del anochecer. ...Las teorías, las ideas religiosas o filosóficas, como puntos de vista, instrumentos de la crítica, pueden ayudarnos a notar lo que de otra forma podría haber pasado desapercibido.²

En *Studies in the History of the Renaissance* Pater presenta el mundo y la vida como algo verdaderamente emocionante, en donde cada pequeño detalle puede ser una fuente de placer si se

² Walter Pater. *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford University Press, Nueva York, 2010. p. 119-120.

le observa con atención. Quiero que el mismo principio guíe mi traducción y la edición que haré del texto: sólo se pueden disfrutar estos ensayos si se les mira atentamente y se les entiende a detalle. Los conocimientos que tenía Pater y que se requieren para entender cabalmente *Studies in the History of the Renaissance* son muy diferentes a los de la gran mayoría de sus lectores potenciales. Es por eso que quiero que mi traducción permita al lector apreciar este texto con gran detalle, entendiendo no sólo el texto en sí, sino todo lo que lo rodea. Buscar los lugares que se mencionan en un mapa, las biografías de los personajes reales, imágenes de los edificios y paisajes descritos y encontrar la manera de entender cada palabra desconocida y cada referencia, nos otorga la oportunidad de ver mucho más, un mundo detallado, complejo, emocionante y lleno de variedad. Nunca antes había sido tan sencillo hacer esto; la manera en la que podemos leer hoy en día es algo completamente nuevo, tenemos la oportunidad de apreciar la literatura con una exactitud que en el pasado era inimaginable, todo gracias a la cantidad de información que tenemos a la mano.

Con esta traducción pretendo demostrar el valor de la lectura microscópica, que busca entender y apreciar hasta el último detalle; aportar algo al lector invitándolo a leer con gran curiosidad, cuidado y atención, a leer cabalmente. Leer, traducir y editar así son tareas arduas y, llevadas al extremo, imposibles, pero también gratas como pocas. Ahora, antes de presentar la traducción y sus estrategias, conviene hablar un poco sobre el autor, su obra y su época.

LA INGLATERRA VICTORIANA

De todos los aspectos que caracterizaron a la época victoriana pondré especial atención en tres elementos: la educación de los jóvenes de la élite, los viajes al continente europeo y la formación de la clase “intelectual”. Decidí hacer esto por una razón muy importante para la contextualización de *Studies in the History of the Renaissance*: fue en esta época en la que, en Inglaterra, comenzó a verse al conocimiento como un bien de consumo que podía otorgar prestigio social. Lo que los victorianos habían leído, los lugares a los que habían viajado, las obras de arte que apreciaban o los temas de los que podían hablar (y la manera en la que hacían todas estas cosas) les servían para distinguirse unos de otros tanto como los lugares en los que vivían, las ropas que usaban, las personas con las que se codeaban y los alimentos que consumían. El conocimiento pasó a ser una de las marcas del prestigio social: ya no bastaba con ser económicamente exitoso, además había que ser “culto”, “educado”. Esto ya ocurría desde hacía mucho en algunos círculos, pero ahora la clase media, cuyo número e importancia crecieron tanto en el siglo XIX, comenzó a participar en y a dirigir este fenómeno.

El siglo XIX fue una época en la que se dieron profundos cambios en la estructura de la sociedad inglesa; sin duda, la protagonista de este proceso fue la clase media. El concepto que la Inglaterra victoriana tenía de ésta era muy distinto al actual. Lo que definía a la clase media era, evidentemente, su posición intermedia: estaba por debajo de la aristocracia y por encima de la clase trabajadora. Así pues, incluía a los dueños de tiendas o negocios pequeños y a los profesionistas, pero también a los dueños de las fábricas, los banqueros y los grandes empresarios. Los que pertenecían a los estratos más bajos de la clase media vivían casi como la clase trabajadora, mientras que los que pertenecían a los más altos vivían casi como los

aristócratas. Para mediados de siglo pertenecer a la aristocracia había dejado de ser una garantía de éxito económico y poder político; algunos miembros de la clase media, los dueños de las fábricas y los comerciantes, empezaron a tener más dinero y propiedades que muchos miembros de la aristocracia y obtuvieron una mayor relevancia en el campo de la política; poco a poco se fueron adueñando de los escaños de la Cámara de los Comunes. Incluso algunos aristócratas empezaron a dedicarse a los negocios o a trabajar como profesionistas. Ganar dinero a través del trabajo ya no era algo deshonroso para ellos: ahora eran los grandes propietarios los que, sin necesidad de tener un título nobiliario, marcaban la pauta de lo que era deseable. Se trataba de una lucha por el prestigio; los que no eran miembros de la nobleza, y además tenían el poder económico suficiente para hacerlo, se dedicaron a imitarla: compraron grandes propiedades y empezaron a vivir rodeados de fastuosidad.

La educación se volvió fundamental para esta nueva clase dominante; sus hijos fueron a escuelas privadas como St. Paul's, Charterhouse, Winchester, Rugby, Eton y Harrow. Lo que distinguía a estas escuelas es que admitían a niños de diferentes localidades, ofrecían alojamiento a la mayoría de sus alumnos y eran exclusivamente para los hijos varones de las familias acaudaladas, las únicas que podían pagar sus cuotas. Un nombre que no puede dejar mencionarse cuando se habla de las escuelas privadas de Inglaterra es el de Thomas Arnold, director de Rugby de 1828 a 1841, que “añadió el estudio del francés, el alemán y las matemáticas al currículo tradicional y puso nuevo énfasis en la enseñanza de la historia y la geografía”³, además de que implementó una serie de reformas mayores en lo que se refiere a los métodos de enseñanza y a la disciplina. Otro elemento importante en el currículo de estas escuelas fue la enseñanza del griego antiguo y el latín y la de la literatura clásica, pues los victorianos pensaban que ésta podía hacer más “humanos” y más “civilizados” a sus lectores. El éxito de los métodos de Arnold hizo que

³ *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. W. W. Norton, Nueva York, 2010. p. 691.

pronto otras escuelas empezaran a imitar a Rugby. Fue en esta época que estas escuelas ganaron el enorme prestigio que conservan hasta hoy en día. Sus egresados eran los que después entraban a las universidades más prestigiosas, Oxford y Cambridge, para más tarde trabajar como profesionistas o hacerse de un puesto importante en el ejército, la iglesia o el gobierno, ya fuera en el Reino Unido o en las colonias.

A mediados del siglo XIX hubo en Oxford y Cambridge una serie de reformas que fueron determinantes para la obra de Pater. Era ahí donde tradicionalmente se educaban los miembros de la aristocracia y el clero británicos; así pues, había una estrecha relación entre el estado protestante, las universidades de élite y la Iglesia Anglicana. Ser miembro de esta última era un requisito indispensable para poder asistir a Oxford o Cambridge. Sin embargo, a partir de 1850 los disidentes de la Iglesia Anglicana y los católicos, haciendo uso de su creciente poder político, empezaron a ejercer presión para que estas universidades se laicizaran; lo lograron en 1871, cuando en ambas se abolieron las pruebas de fe. El agnosticismo se volvió una postura aceptable, lo que permitió a Pater y a otros agnósticos ocupar cargos académicos. Por otra parte, “los estatutos universitarios se reformaron, para que los profesores se convirtieran en profesionales de tiempo completo y dejaran de ser clérigos a la espera de un nombramiento en la iglesia.”⁴ Además, se puso un mayor énfasis en materias laicas como la historia, las lenguas extranjeras y las ciencias naturales. Una de las consecuencias de estos cambios fue que las universidades se convirtieron en el centro de la vida intelectual. Hasta entonces, ésta se había desarrollado principalmente en Londres, donde los literatos y los que podían darse el tiempo de leer y escribir extensamente se encargaban de comentar y discutir sobre historia, filosofía y literatura en numerosas revistas trimestrales como *The Quarterly Review*, *The Westminster Review*, *Fraser's*

⁴ “Learning: Education, class and culture”. Robert Anderson en *The Victorian World*. Ed. Martin Hewit. Routledge, Nueva York, 2012. p. 487.

Maganize, Macmillan's Magazine, The Fortnightly Review y The Pall Mall Gazette. Su objetivo era llegar a todo el público educado, no a un puñado de especialistas; pero la profesionalización que imperaba en Oxford y Cambridge, con sus rigurosas metodologías y sus comunidades y revistas especializadas, hizo que el trabajo de los intelectuales tradicionales se tomara cada vez con menor seriedad.

Pasaron muchos años antes de que las mujeres pudieran aspirar a una educación igual a la de los hombres, sin importar a qué clase social pertenecieran. Por ejemplo, las universidades de Oxford y Cambridge no admitieron mujeres sino hasta 1870, mientras que otras universidades más pequeñas y menos prestigiosas empezaron a admitirlas alrededor de la década de 1850. Por otra parte, la clase trabajadora, más de la mitad de la población, no podía permitirse los gastos que implicaba una educación. Fue hasta 1870 que el estado comenzó a financiar escuelas públicas en Gales e Inglaterra; antes de eso, sólo una parte de los niños y niñas de las clases no privilegiadas asistía a escuelas dirigidas por instituciones religiosas o financiadas a través de la caridad. Finalmente, en 1880 la educación básica se volvió obligatoria para los niños menores de diez años y en 1902 se empezaron a financiar las primeras secundarias públicas. A finales del siglo XIX, el analfabetismo había sido casi completamente erradicado en Inglaterra y Gales; ahora casi todos tenían una educación, aunque era corta, superficial y precaria para la gran mayoría. Sólo la centésima parte de la población asistía a la universidad y sólo el 3% se educaba hasta los dieciocho años. Esta nueva actitud hacia la educación de la clase trabajadora tenía como fin imponer los valores de la clase media en los estratos más bajos de la sociedad; no tenía pretensiones democratizadoras o igualitarias. Vale la pena citar lo que dijo Matthew Arnold en calidad de inspector de escuelas públicas: que éstas eran cruciales para “civilizar a la próxima

generación de las clases bajas, que, como van las cosas, tendrá la mayor parte del poder político de este país en sus manos.”⁵ Así pues, la educación estaba repartida de manera muy desigual.

Otro aspecto que distinguió a las clases acaudaladas de la Inglaterra del siglo XIX fue el de los viajes al continente europeo, que se reanudaron después de las Guerras Napoleónicas. “El viaje era una odisea cultural, que frecuentemente culminaba en Italia, un país en el cual el viajero podía cultivar sus conocimientos sobre la herencia clásica en la civilización occidental y su esplendor renacentista.”⁶ Los trenes, los barcos de vapor, las agencias de viajes y las guías turísticas hicieron que los viajes fueran mucho más rápidos y sencillos. Estas últimas empezaron a publicarse al final de la década de 1830 y tuvieron un enorme éxito. La relación de John Ruskin con estos libros es representativa de la manera en que los victorianos viajaban y veían los viajes. El propósito de una guía turística era ahorrarle dificultades e incomodidades al turista, decirle qué es lo que había que ver en determinado país, región o ciudad y ayudarle a resolver cuestiones prácticas como la alimentación y el alojamiento. Cuando Ruskin viajó a Italia en 1845, llevó consigo una de las guías de la colección de John Murray, las más populares de aquella época. Como era de esperarse de un gran conocedor de arte como él, encontró en la guía para el norte de Italia muchos errores, imprecisiones y omisiones, y además le pareció que se prestaba demasiada atención a las obras del Renacimiento y muy poca a las de la Edad Media, que tanto apreciaba. Así pues, decidió escribirle al editor para hacerle varias sugerencias y proponerle nuevos comentarios. John Murray estaba consciente del prestigio que les otorgaría a sus guías la colaboración de un crítico de arte reconocido como Ruskin, así que decidió agregarlos a la nueva edición de la guía, publicada en 1847. Sin embargo, con el paso del tiempo, el editor y el crítico de arte se distanciaron: en 1860 casi todos los comentarios de Ruskin habían sido eliminados de

⁵ *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. p. 692.

⁶ Sean Purchase. *Key Concepts in Victorian Literature*. Palgrave, Nueva York, 2006. p. 135.

la guía o se le habían dejado de atribuir. En consecuencia, Ruskin escribió su propia guía turística: *Mornings in Florence: being simple studies of Christian Art, for English Travellers*, en la que once veces hace referencia a las guías de su antiguo editor.

La mayoría de las alusiones a los libros de Murray son sarcásticas y desdeñosas, señalan despiadadamente algunos errores en las guías: algunas se refieren a los datos, pero la mayoría tienen que ver con cuestiones estéticas: pretenden demostrar que el gusto de Murray es vulgar, superficial y filisteo.⁷

Ruskin, didáctico como siempre, no duda en criticar las prácticas de viaje de sus lectores y en exponer sus ideas sobre el arte. Por ejemplo, dice que:

Quizás (*ustedes, los lectores*) han asignado media hora para Santa María Novella; media hora para San Lorenzo; una hora para el museo de escultura del Bargello; una hora para ir de compras; y luego será hora de comer y definitivamente tienen que estar en Roma mañana por la mañana.⁸

Con respecto a la Capilla de los Españoles de la Basílica de Santa María Novella, asume:

Que (*ustedes, los lectores*) le dedicarán dos minutos y medio a cada lado, dos al techo y tres a estudiar las explicaciones de Murray o las mías... y me di cuenta, durante las cinco semanas que trabajé en la capilla, que los visitantes ingleses rara vez permanecen tanto tiempo.⁹

En la versión resumida de su obra *The Stones of Venice*, que pretendía servir como una guía turística, dice: “Casi vale la pena dedicar una hora a la observación sucesiva de cinco edificios, pues ilustran la degradación final del Renacimiento.”¹⁰ Así pues, a través de sus guías turísticas, Ruskin promovió la que él creía que era la manera *legítima* de viajar (dedicando tiempo a la contemplación y el análisis, en busca de conocimiento) y las obras artísticas que él consideraba merecían mayor atención, es decir, las de la Edad Media. Sus libros nunca tuvieron el mismo éxito que los de Murray, pero son muestra del origen de ciertas maneras de viajar y de ver los

⁷ Elsa Damien. “Ruskin vs. Murray: Battles for Tourist Guidance in Italy” en *Nineteenth-Century Contexts*. Vol. 32, No. 1, marzo 2010. p.24.

⁸ John Ruskin *cit. pos.* Elsa Damien en *op. cit.* p. 24.

⁹ *Ibidem.* p. 24.

¹⁰ *Ibidem.* p. 26.

viajes que siguen vigentes hoy en día. Los que llevaban el libro de Ruskin a Italia, además de la guía de Murray (que no podía faltar), buscaban *distinguirse* de los demás turistas, darles otros significados a sus viajes, buscar algo más enriquecedor y más profundo, ser menos frívolos.

Gracias a la expansión de la clase media, a los cambios en la educación superior que esta trajo y al contacto que se volvió a establecer con el resto de Europa a mediados del siglo XIX, empezó a formarse en Inglaterra una “comunidad de intelectuales”. Por primera vez en la historia había una gran cantidad de personas (la clase media) capaces de e interesadas en pagar por conocimiento: hubo un aumento inaudito en la venta de libros y revistas, cientos de personas asistían a conferencias sobre temas científicos, artísticos y filosóficos y se creaban sociedades como la Asociación Británica para el Avance de la Ciencia, la Sociedad para la Difusión del Conocimiento Útil y la Asociación Nacional para el Avance del Arte. Así se formó un grupo de personas que se dedicaba a estudiar, investigar y escribir, y que podía mantenerse con los ingresos que esto generaba. Por supuesto, había quienes tenían un enorme éxito económico y la atención del público y quienes recibían poca atención y poco dinero.

Esta clase intelectual tenía costumbres, ideas políticas y gustos similares; de hecho, empezaron a casarse entre ellos y a formar una especie de sociedad aparte: los Darwin, los Huxley, los Trevelyan y los Stephen son sólo algunos ejemplos. El lugar de este grupo en la época victoriana es difícil de establecer. Por un lado, Carlyle decía que el intelectual era un producto del mundo moderno y que servía de profeta, pastor y divinidad a sus contemporáneos; por otro, W. H. Mallock satirizaba a los intelectuales en su novela *The New Republic* y planteaba varias preguntas pertinentes: ¿no eran los intelectuales personas frívolas que trataban temas frívolos y que se tomaban demasiado en serio? ¿No se alejaban en realidad de los temas realmente importantes para discutir lo que les interesaba sólo a ellos? Las respuestas no son

sencillas; baste decir que Mallock escribía sobre la futilidad de la escritura y que se burlaba de las ideas de otros para que las suyas se tomaran en serio.

La obra de Pater, así como la de Ruskin y la de Arnold, surge como respuesta a preguntas sobre la identidad de la nueva clase media educada. Ya que tienen acceso al conocimiento y tiempo para dedicarle, ¿cómo han de acercarse a él? ¿Qué obras o períodos merecen su atención? ¿En qué época se encuentran valores e ideales que correspondan a los suyos? ¿En qué época hay valores e ideales superiores a los suyos y que sean dignos de ser imitados? Las obras de estos pensadores tratan tanto del arte como de las conclusiones que ellos sacaron a partir de él y que les sirvieron para proponer nuevas formas de pensar, sentir y actuar. En las ideas de los tres hay una gran reverencia hacia el arte, como si en él se pudiera encontrar *la verdad*. En una época de grandes cambios, en donde el orden social se estaba reformando y la religión tenía que responder a los cuestionamientos de la ciencia, el arte se erigió como una guía que podía decirles quiénes eran y cómo debían actuar.

WALTER PATER Y *STUDIES IN THE HISTORY OF THE RENAISSANCE*

Walter Pater nació en 1839 en Stepney, en la parte este de Londres. Su padre, médico, falleció apenas dos años después; no era un distinguido especialista, sino alguien que ejercía la medicina entre los más pobres. Así pues, Pater se distingue entre los grandes críticos ingleses del siglo XIX por haber tenido orígenes relativamente humildes. A los catorce años comenzó a asistir a la King's School de Canterbury, una escuela privada, y en 1858, con el apoyo económico de un amigo de la familia, entró al Queen's College de la Universidad de Oxford. No tuvo mucho éxito, pues, a pesar de que antes de entrar a la universidad se había hecho de una buena reputación gracias a su destacada inteligencia y a su compromiso con la Iglesia Anglicana, no pudo obtener un título con honores en Letras Clásicas y, además, perdió su fe, lo cual le impidió obtener un curato en 1862, después de que un antiguo amigo, John Rainer McQueen, lo acusara de apostasía ante el obispo de Londres por medio de una carta. Esto le dificultó la obtención de un puesto en Oxford; aun así, en 1864 comenzó a trabajar como profesor de Letras Clásicas en Brasenose College.

En el verano de 1865, Pater viajó a Italia con su amigo y exalumno Charles Lancelot Shadwell; a él le dedicó más tarde su primer libro, *Studies in the History of the Renaissance*, que basó principalmente en las impresiones recolectadas durante ese viaje y que publicó en febrero de 1873. Se trata de una serie de ensayos, acompañados de un prefacio y una conclusión, en los que Pater explora su muy particular e innovadora concepción del Renacimiento. Se analizan la escultura de Luca de la Robbia, la pintura de Sandro Botticelli y Leonardo Da Vinci, el pensamiento de Pico della Mirandola y Johann Joachim Winckelmann, la *chante-fable* titulada

Aucassin et Nicolette y la poesía de Miguel Ángel y Joachim du Bellay. Pater no consideraba el Renacimiento un movimiento artístico propio de la Italia del siglo XV, sino una manera de ver el mundo y de vivir, una filosofía proveniente de la antigua Grecia y que tuvo un resurgimiento del siglo XII al XVIII, en Francia, Italia y Alemania. Dice que:

Hoy en día la palabra *Renacimiento* se utiliza generalmente para denominar no sólo ese resurgimiento de la antigüedad clásica que tuvo lugar en el siglo XV y al cual se asignó la palabra por primera vez, sino todo un movimiento complejo, del cual ese resurgimiento de la antigüedad clásica fue sólo un elemento o síntoma. Para nosotros el Renacimiento es el nombre de un movimiento polifacético y, a la vez, unitario, en el cual el amor por los asuntos del intelecto y la imaginación por sí mismos, el deseo de una manera más liberal y agradable de concebir la vida, se hicieron presentes, e impulsaron a aquellos que experimentaban este deseo a buscar medios para el disfrute intelectual o imaginativo una y otra vez, y los dirigieron no sólo al descubrimiento de fuentes de este disfrute ya viejas y olvidadas, sino a idear nuevas fuentes, nuevas experiencias, nuevos temas para la poesía, nuevas formas de arte.¹¹

Pater no pretende dar cuenta de todo un contexto histórico o político, sino ilustrar la concepción que él tenía del Renacimiento a través de ensayos críticos que trataban la vida y las obras de artistas y pensadores. Es tanto un elogio a un tiempo ya pasado como una crítica al presente en el que Pater se encontraba. Y, en varios momentos a lo largo del libro, Pater invita al lector a revivir este espíritu renacentista, a pensar y vivir de otra manera.

Las teorías de Pater sobre el arte pusieron en tela de juicio la autoridad de los dos principales críticos de la época: John Ruskin y Matthew Arnold. Las afirmaciones que hace en el prefacio —de que la belleza y la moral son relativas y de que cualquier definición abstracta de la belleza es intrascendente— y el hecho de que haya elegido el Renacimiento como tema de estudio son muestra de un claro rechazo a las ideas de Ruskin. En el segundo párrafo del prefacio, Pater cita a Arnold sólo para contradecirlo:

Se ha dicho, y con justicia, que “ver el objeto tal y como es en realidad, por sí mismo”, es el objetivo de toda crítica verdadera; y en la crítica de arte el primer paso para ver un objeto tal y

¹¹ Walter Pater. *Op. cit.*, 2010. p. 9.

como es consiste en conocer la impresión que produce en uno tal y como es, distinguirla, apreciarla con claridad.¹²

Así pues, mientras que Arnold proponía la posibilidad de ver un objeto sin que en ello influyera la propia subjetividad y la posibilidad de alcanzar una verdad definitiva, Pater proponía aceptar la propia subjetividad, entenderla y distinguirla. Dicha manera de ver y analizar el arte daría lugar no a opiniones homogéneas, que apuntaran todas a una misma dirección, sino a múltiples visiones distintas, personales e incluso contradictorias que podrían coexistir y complementarse precisamente porque su valor radicaría en el hecho de que todas fueran distintas.

El libro de Pater no tardó en provocar un encendido debate. George Eliot, por ejemplo, lo calificó como “en extremo venenoso por sus falsos principios críticos y sus concepciones erróneas sobre la vida.”¹³ Wilde dijo que para él era “el libro dorado del espíritu y los sentidos, la sagrada palabra de la belleza”¹⁴. Los árbitros de la moral victoriana lo consideraron un peligro para la moral de los más jóvenes. En la “Conclusión” Pater habla de la brevedad y fragilidad de la vida humana, y para sobrellevarla no propone un acercamiento a la religión, el cumplimiento del deber o un noble propósito, sino la búsqueda de nuevos placeres y experiencias. De cierta forma, los que temían por los más jóvenes tuvieron razón: se dice que, en la última década del siglo XIX, uno podía escuchar a los estudiantes de Oxford recitando fragmentos del libro de Pater al unísono.

El escándalo que provocó el libro coartó la carrera académica de Pater; y las posibilidades que tenía de ascender en la escala jerárquica de Oxford se terminaron en 1874, cuando se supo que mantenía correspondencia con un alumno abiertamente homosexual llamado William Money Hardinge. Luego, en 1875, vino el sermón en el que el obispo de Oxford, John Fielder

¹² *Ibidem.* p. 3.

¹³ George Eliot *cit. pos.* Matthew Beaumont en “Introduction” en Walter Pater. *Op. cit.* p. viii.

¹⁴ Oscar Wilde *cit. pos.* Matthew Beaumont en “Introduction” en *Ibidem.* p. xxi.

Mackerness, condenaba el hecho de que en Oxford se enseñara a los alumnos a rechazar la autoridad cristiana y a entregarse al escepticismo y citó algunos pasajes de la “Conclusión” de Pater para ejemplificar lo que él consideraba una gran amenaza para toda la sociedad inglesa. Al año siguiente apareció la novela *The New Republic* de W. H. Mallock, en la que se ridiculizaba a Pater a través del personaje satírico de Mr. Rose. Finalmente, en 1877, Pater y J. A. Symonds se vieron obligados a renunciar a la candidatura para Profesor de Poesía de Oxford por las acusaciones veladas de homosexualidad que se hicieron en su contra. De no haber sido por estos escándalos, Pater habría podido acceder a un puesto importante en Oxford, tal y como lo hicieron Arnold y Ruskin; una vez que ellos dejaron sus puestos, Pater trató de ocuparlos sin ningún éxito.

En 1877 apareció la segunda edición del libro con un nuevo título, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. En esta edición se eliminó la “Conclusión”, se expandió el capítulo dedicado a *Aucassin y Nicolette*, que a partir de entonces se llamó “Two Early French Stories”, y se hicieron algunos cambios menores en el resto del texto. La tercera edición se publicó en 1888, con un nuevo capítulo, “The School of Giorgione”, y con la “Conclusión”, acompañada de una nota:

Esta breve ‘Conclusión’ se omitió en la segunda edición de este libro, pues me imaginé que podría desorientar a algunos de los hombres jóvenes en cuyas manos llegara a caer. A fin de cuentas, consideré que era mejor volver a incluirla aquí, con algunos cambios mínimos que la acercan más a lo que quería decir. Traté con más detalle los pensamientos que propone en *Mario el epicúreo*.¹⁵

La cuarta edición no presenta cambios sustanciales con respecto a la tercera y actualmente es la que se considera el texto definitivo y la que más se publica y traduce. Es, por ejemplo, la que eligió Donald L. Hill para su edición anotada, la más reconocida actualmente, y también la que Marta Salís tradujo al español en 1999.

¹⁵ Walter Pater *cit. pos.* Matthew Beaumont en “Explanatory Notes” en *Ibidem*. p. 177.

Pater pasó en Oxford casi toda su vida; vivió un tiempo en Londres y viajó varias veces al continente europeo, pero, en general, se dedicó a enseñar, a leer y a escribir. Sus ensayos, que invitan con vehemencia a la búsqueda incesante de nuevas experiencias, contrastan enormemente con la vida tranquila y monótona que llevó. Apenas si tuvo contacto con los otros intelectuales de su tiempo, algo poco común en aquella época, y no tardó en alejarse de los que sí llegó a conocer, como Henry James, Oscar Wilde y J. A. Symonds. Después del escándalo que suscitó su primer libro, la biografía de Pater queda reducida casi sólo a sus publicaciones: *Marius the Epicurean*, *Imaginary Portraits*, *Appreciations* y *Plato and Platonism* fueron algunas. Murió en Oxford en 1894, a los cincuenta y cuatro años.

ANÁLISIS DEL TEXTO

Studies in the History of the Renaissance es una colección de ensayos en los que se trata la vida de varios artistas y pensadores del Renacimiento, y en los que se considera esta época una filosofía de vida más que un periodo histórico definido. Son, básicamente, ensayos académicos, pero también didácticos, líricos, descriptivos y analíticos. Lo que más resalta es su clara intención didáctica, algo que tienen en común con el resto de los grandes ensayos de la época victoriana, por ejemplo, los de John Ruskin y Matthew Arnold. Estos críticos no se limitaron a comentar obras de arte, también escribieron sobre los problemas de la sociedad y del individuo, y propusieron maneras de resolverlos. Hablan sobre una gran variedad de temas, sobre la “vida” y la “manera correcta de vivir”, con una seguridad y una convicción que hoy parecen inimaginables. Eran, además de críticos de arte, guías morales y políticos. En estos ensayos el autor se dirige directa y claramente al lector, le dice con toda seguridad cuál es la verdad y cómo ha de actuar en consecuencia. Se entiende que al autor le interesa decirle esto al lector y que a este le interesa escucharlo. Es quizás en este periodo cuando el autor y su obra fueron más estimados que nunca: en aquel entonces los lectores buscaban la *verdad* en los libros. Dicha intención didáctica está indisolublemente ligada al estilo. La elección de los temas y la manera de abordarlos, la prosa compleja y adornada de Ruskin y de Pater, la prosa clara y directa de Arnold, la convicción con la que expresaban sus pensamientos y el despliegue de conocimiento que hacían a cada momento son las herramientas de persuasión que hacen que sus ensayos sean a la vez líricos y didácticos.

Pareciera que el lector ideal de *Studies in the History of the Renaissance* es alguien que busca una guía que le muestre cómo ha de apreciar el arte, para de ahí extraer conclusiones que le

indiquen cómo ha de vivir. Ese lector ideal fue Oscar Wilde. Como se mencionó anteriormente, una vez dijo que para él era “el libro dorado del espíritu y los sentidos, la sagrada palabra de la belleza”¹⁶. Más tarde, en su novela *The Picture of Dorian Gray*, hizo que su personaje principal se encontrara con un libro que lo seduce y corrompe; por las referencias que se hacen a la novela *Marius the Epicurean* de Walter Pater, puede afirmarse que Wilde estaba explorando el efecto que *Studies in the History of the Renaissance* había tenido en él. Y finalmente, cuando estaba en la cárcel, se refirió al libro de Pater como “ese libro que ha tenido una influencia tan extraña en mi vida”.¹⁷ Es un libro escrito para tomarse en serio, como un manifiesto o una guía.

Ahora, en la época actual, los ensayos de Pater no son muy útiles para alguien que quiera entender el Renacimiento. Se ha demostrado que el libro está lleno de inexactitudes en lo que respecta a la atribución de obras y los datos biográficos, además de que no presta atención alguna al contexto político, social y económico en el que se encontraban inscritos los personajes que analiza. Es decir, como texto académico y descriptivo, *Studies in the History of the Renaissance* ya no está vigente. Como texto analítico o crítico ya tampoco sirve de mucho, por su enfoque limitado, sus inexactitudes, sus opiniones abiertamente subjetivas y por ideas que ya no son bien vistas en la academia, como tomar en cuenta la biografía del autor a la hora de juzgar su obra o decir que el arte “avanza” o “retrocede”. Por supuesto, siempre ha sido y será interesante para el estudioso del arte, de la crítica y de sus respectivas historias. Hay, a pesar de lo anterior, mucho en este libro que puede interesarle y gustar al lector actual y no profesional.

Son los aspectos lírico y didáctico de *Studies in the History of the Renaissance* los que no han perdido vigencia. Lo que Pater dice sobre la obra de Wordsworth también puede aplicarse a la suya: en medio de muchos versos que uno bien podría no leer, hay fragmentos de una belleza

¹⁶ Oscar Wilde *cit. pos.* Matthew Beaumont en “Introduction” en *Studies in the History of the Renaissance* p. xxi.

¹⁷ Oscar Wilde *cit. pos.* Matthew Beaumont en *Ibidem.* p. xxii.

excepcional. Podemos encontrarla en las enumeraciones que hace y en las imágenes que estas evocan, en la descripción de vidas dedicadas a la búsqueda del conocimiento y la perfección, en la pasión con la que insta al lector a buscar lo nuevo y emocionante en todas partes y en todo momento y, por supuesto, en la prosa que utiliza. Un buen ejemplo de todo lo anterior es la última oración del ensayo sobre Joachim du Bellay. La gracia de estos fragmentos es imprescindible para el propósito didáctico de estos ensayos; es por eso que prestaré especial atención a conservarla en la traducción.

Ahora, el aspecto didáctico ya no funciona como en la época victoriana. Hoy sería ridículo que alguien dijera, como Carlyle en el siglo XIX, que el autor es profeta, pastor y divinidad. El lector de hoy en día es mucho más escéptico y mucho más reacio a tomar en serio a alguien que habla con tal seguridad sobre “la vida” y “la manera correcta de vivir”. Sin embargo, hay en estos ensayos ideas interesantes y que merecen ser tomadas en cuenta; así como la belleza, están desperdigadas en distintas partes del texto. Como ejemplo está analizar la propia subjetividad antes de evaluar una obra, estudiar el arte del pasado para poder entender el del presente, prestar atención a los detalles, en todas partes y en todo momento. Por supuesto, resumidas así dichas ideas suenan a lugares comunes; para que no se trivialicen hay que ser especialmente cuidadoso con el estilo a la hora de traducir. Los aspectos líricos y didácticos de estos ensayos, los que hacen que el texto siga teniendo valor para alguien además de los estudiosos, son interdependientes. Si se descuida el estilo, el propósito didáctico no se cumple y el libro pasa a ser irrelevante.

En el prefacio de *Studies in the History of the Renaissance*, cuando Pater expone qué ha de hacer el crítico de arte, dice que la función de este es:

distinguir, analizar y separar de lo que la rodea la virtud por la cual una pintura, un paisaje o una personalidad agradable en la vida o en un libro produce esta impresión especial de belleza o placer, indicar cuál es su origen y bajo qué condiciones se experimenta. Su trabajo está hecho cuando ha

aislado y examinado esta virtud, así como el químico examina los elementos naturales, para sí mismo y para otros.¹⁸

Entonces, lo que propone y lo que pretende hacer él mismo, es describir una impresión, el efecto que provoca una obra de arte. La comparación que hace entre el químico y el crítico de arte es muy acertada, pues ambos examinan objetos cuyas propiedades no son apreciables a simple vista y necesitan conocimientos previos para llevar a cabo un análisis; además nos hace pensar en la paradoja de entender mejor las cosas: mientras más (y con más detalle) se observe algo, más preguntas surgen, todo se vuelve más complejo y difícil de explicar o describir. Pero no es sólo el arte y las impresiones que provoca lo que le interesa a Pater; conforme uno lee los ensayos, se da cuenta de que en realidad habla de la vida como un todo, y esto se confirma en la conclusión, en la que habla de la manera en la que el arte puede enriquecer la vida. Ahí dice esto de la percepción del mundo:

O si comenzamos con el mundo interno del pensamiento y el sentimiento, el torbellino es aún más rápido, la flama más vehemente y voraz...El análisis va todavía un paso más allá y nos dice que esas impresiones del individuo a las cuales se reduce la experiencia para cada uno de nosotros están en perpetua huida; que cada una de ellas está limitada por el tiempo y que, como el tiempo es infinitamente divisible, también cada una de ellas es infinitamente divisible; pues todo lo que hay de real en él es un momento, que pasa mientras tratamos de aprehenderlo, y del cual siempre será más preciso decir que dejó de ser, que decir que es. A un trémulo soplo que se transforma constantemente en el viento, a una sola impresión clara, con apenas un dejo, una reliquia más o menos efímera, de uno de esos momentos pasados, se reduce lo que es *real* en nuestras vidas.¹⁹

El estilo de Pater está determinado por esta visión de la realidad, que percibe como pasajera y fugaz. Así pues, lo que intenta hacer como escritor no es sólo describir las impresiones que provoca una obra de arte, sino también la realidad y la vida misma como él las percibe, describir sensaciones y momentos precisos. Una prosa clara y directa, de corto aliento, en la que las palabras tengan límites definidos, no sirve para expresar su visión del mundo. Sus oraciones

¹⁸ Walter Pater. *Op. cit.* p. 4

¹⁹ *Ibidem.* p. 118-119.

deben ser largas y complejas, coordinadas y subordinadas, repletas de adverbios y adjetivos, de manera que sean un vehículo adecuado para comunicar la complejidad de la experiencia humana. Su vocabulario es preciso, técnico y formal, y la manera en la que lo usa para describir o evocar sensaciones sirve para que lo subjetivo de su propia impresión tenga objetividad y autoridad. Estos elementos hacen que su prosa sea en sí misma una experiencia artística, casi independiente de las obras que comenta. Su prosa tiene que ser como eso que él denomina *real*: fugaz, inasible, abarrotada de impresiones, extremadamente compleja. A la hora de traducir a Pater, hay que tomar en cuenta que este es el estilo que él eligió para convencer a sus lectores de la riqueza y las posibilidades de una vida dedicada a la apreciación del arte; por eso es fundamental respetar y conservar sus características.

Por otra parte, puede decirse que *Studies in the History of the Renaissance* es un texto “difícil”. Para explicar esta afirmación utilizaré la tipología que elaboró George Steiner en su ensayo “Sobre la dificultad”. Sólo tomaré en cuenta dos de los cuatro tipos de dificultad que Steiner propone, pues el segundo y el cuarto no me parecen relevantes para el análisis de este texto, aunque no está de más comentarlos brevemente. Cabe mencionar que el ensayo de Steiner habla de la dificultad que puede existir cuando se lee poesía, pero creo que la tipología que presenta puede aplicarse también a la prosa e, incluso, con algunos ajustes, al cine, a la pintura y a la música.

La primera clase de dificultad que Steiner describe es la contingente. Ésta se presenta cuando nos encontramos con alguna palabra, algún término o nombre propio que desconocemos, por ejemplo, una palabra arcaica, poco común, inventada por el autor, o perteneciente a una lengua extranjera o a algún dialecto específico; por lo general, se resuelve consultando un diccionario o una enciclopedia. Esta clase de dificultad se presenta (o puede presentarse) incontables veces en la obra de Pater, pues da por sentado que el lector conoce numerosos artistas

y obras de arte, además de la historia de Europa y varios idiomas. Por ejemplo, en el prefacio, dice que “lo que se dice a veces de la época de Pericles es cierto en la de Lorenzo.” Para entender el significado concreto de esta oración, para que nos haga pensar, imaginar o sentir algo, necesitamos saber quiénes fueron Pericles y Lorenzo y qué es lo que se dice de la época de Pericles. Lo mismo ocurre en el ensayo sobre Joachim du Bellay, pues ahí Pater menciona a numerosos artistas, mecenas y pensadores con los cuales el lector podría no estar familiarizado: François Clouet, Villon, Ana de Bretaña, Francisco I, Píndaro, Demóstenes, Malherbe, Boccaccio, Navagero, etc. Además, Pater da por sentado que sus lectores saben latín, griego, francés, italiano y alemán. Hay numerosas citas y palabras aisladas en estos idiomas; a veces Pater hace traducciones aproximadas, parafrasea, presenta; pero otras sólo cita y comenta sobre lo citado. En el ensayo sobre Joachim du Bellay, por ejemplo, hay un fragmento de un poema de Rémy Belleau y dos poemas completos de Du Bellay en su idioma original; además, Pater intercala el francés con el inglés a lo largo del ensayo. De poco sirve comprender lo que dice Pater en inglés si uno no puede leer los poemas que comenta y entender las palabras en francés que utiliza, sobre todo porque las incluye precisamente por su significado particular *en francés*.

Así pues, si uno no puede leer estos otros idiomas, tampoco puede evaluar la pertinencia de los comentarios de Pater: uno sólo sabe qué es lo que él opina sobre determinada obra de arte o idea, pero no puede decidir si está de acuerdo o no, o siquiera entender por qué dice lo que dice. Y, por si fuera poco, a veces Pater prepara al lector para algo especialmente importante, para una frase, un término o un ejemplo que engloban todo lo que se ha estado discutiendo, y termina con una cita en otro idioma:

...and the rule for those who would reach this end is stated with great exactness in the words of a recent critic of Sainte-Beuve: ‘De se borner à connaître de près les belles choses, et à s’en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis.’²⁰

²⁰ Walter Pater. *Op. cit.* p. 4.

Este ejemplo aparece en el prefacio, cuando se enumeran las características que debe tener el verdadero estudioso de la estética y se propone un método para su formación. La gran exactitud de esta máxima se pierde, evidentemente, si el lector no puede, por lo menos, entender su sentido más literal. Otro buen ejemplo aparece en el ensayo sobre Joachim du Bellay, donde Pater dice:

It is in Du Bellay's 'Olive,' a collection of sonnets in praise of a half-imaginary lady, *Sonnetz a la louange d'Olive*, that these characteristics are more abundant. Here is a perfectly crystallized specimen:—

'D'amour, de grace, et de haulte valeur...'²¹

Ocurre lo mismo: de nada sirve este ejemplo tan representativo y cuidadosamente elegido si el lector no puede comprenderlo. En el mismo tenor, Pater comienza la conclusión con un epígrafe en griego antiguo. Leer *Studies in the History of the Renaissance* sin comprender estos pasajes esenciales es una tarea inútil y, sin duda, nada gratificante.

La tercera clase de dificultad que Steiner trata, y la segunda de nuestro interés, es la dificultad táctica, la que el escritor busca imprimir en su texto de manera consciente:

Es la aspiración del poeta cargar un cuerpo de lenguaje con suprema intensidad y autenticidad de sentimiento, "hacer nuevo" su texto en el sentido más permanente de percepción iluminadora y aguda. Pero el lenguaje a su disposición es, por definición, general, de uso común... ¿Cómo puede este sistema empañado servir a la más individual e innovadora de las necesidades?... Debe, literalmente, crear nuevas palabras y formas sintácticas... Reanimará los recursos lexicográficos y gramáticos que han caído en desuso. Fundirá y conjugará las palabras en formas neológicas. Se afanará por socavar, mediante la distorsión, mediante el aumento hiperbólico, mediante la elisión y el desplazamiento, las determinaciones banales y constrictoras de la sintaxis ordinaria pública... La maniobra subyacente es de *rallentando*. No se espera que entendamos fácil y rápidamente. La adquisición inmediata nos es negada.²²

Pater creía, como el poeta del que habla Steiner y como Ronsard, que ser natural no bastaba para aquel que quisiera producir una obra trascendente. Sus oraciones son casi todas largas y

²¹ *Ibidem*. p. 82.

²² George Steiner. *Sobre la dificultad y otros ensayos Trad.* Adriana Margarita Díaz Enciso. Fondo de Cultura Económica, México, 2013. p. 62-63.

complejas. Por ejemplo, utiliza la aposición para igualar ideas tan disímiles que bien podrían estar unidas por una conjunción. En el primer párrafo del libro dice:

To define beauty not in the most abstract, but in the most concrete terms possible, not to find a universal formula for it, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.²³

Y en la conclusión encontramos un ejemplo similar en una de las oraciones más memorables del ensayo: “To burn always with this hard gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.”²⁴ También utiliza conjunciones cuando podría utilizar comas, quizá con la intención de poner en pie de igualdad los distintos elementos que enumera. En la conclusión dice:

The theory, or idea, or system, which requires of us the sacrifice of any part of this experience, in consideration of some interest into which we cannot enter, or some abstract morality we have not identified with ourselves, or what is only conventional, has no real claim upon us.²⁵

Quizá tiene la misma intención (poner en pie de igualdad los elementos que enumera) cuando deja de usar una conjunción. Por ejemplo, en la introducción dice:

To him, the picture, the landscape, the engaging personality in life or in a book, La Gioconda, the hills of Carrara, Pico of Mirandola, are valuable for their virtues, as we say in speaking of a herb, a wine, a gem; for the property each has of affecting one with a special, unique impression of pleasure.²⁶

Hace lo mismo al final del ensayo sobre Joachim du Bellay:

A sudden light transfigures a trivial thing, a weather-vane, a wind-mill, a winnowing flail, the dust in the barn door; a moment, —and the thing has vanished, because it was pure effect; but it leaves a relish behind it, a longing that the accident may happen again.²⁷

La manera en la que Pater utiliza, o deja de utilizar, las comas y conjunciones, aunada a la longitud y complejidad de sus oraciones, dificulta la lectura, pero también es lo que hace que su prosa sea especial, y es esencial para la transmisión de su pensamiento: cuando pone dos ideas en

²³ Walter Pater. *Op. cit.* p.3.

²⁴ *Ibidem.* p. 120.

²⁵ *Ibidem.* p. 120.

²⁶ *Ibidem* p. 4.

²⁷ *Ibidem.* p. 85.

aposición nos *está diciendo* que para él son lo mismo; cuando en una lista utiliza el polisíndeton o el asíndeton, nos *está diciendo* que los distintos elementos que se enumeran son igual de importantes. La dificultad impresa en el texto tiene la función de obligar al lector a leer con cuidado y detenimiento, a releer desde la primera lectura, para que así, mientras trata de entender, encuentre la lógica del pensamiento de Pater; la oscuridad del texto obliga al lector a pensar más, a imaginar más allá de lo obvio.

El segundo tipo de dificultad que aparece en el ensayo de Steiner, y que no se tomará en cuenta para esta traducción, es la dificultad modal, que se presenta cuando no podemos entender una obra en el sentido de que no podemos responder a ella, no nos provoca nada, incluso si logramos resolver sus dificultades contingentes, porque es una forma de arte con la que no estamos familiarizados; es decir, no corresponde a nuestra idea de lo que debe ser el arte. A veces se puede aprender a apreciar estas obras, a veces no. Por ejemplo, si después de haber resuelto las dificultades contingentes de *The Waste Land* o de algún poema alegórico de la Edad Media, uno no puede responder con algún sentimiento, es porque no ha superado la dificultad modal. Los ensayos de *Studies in the History of the Renaissance* no son tan distintos a lo que los lectores potenciales de la traducción podrían esperar como para ser desconcertantes; los ensayos actuales suelen ser más cautelosos a la hora de hacer afirmaciones, pero la certeza de estar diciendo algo verdadero y la intención de convencer, el propósito didáctico, siguen estando en muchos de ellos; y, aunque la prosa de Pater es difícil de leer, los ensayos y el libro tienen unidad temática y tienen coherencia y cohesión, no experimentan de manera radical con la forma. Si bien alguien podría decir que no *entiende* los ensayos por considerarlos crípticos, erráticos o frívolos, no creo que haya nada que pueda hacer como traductor para resolver la posible dificultad modal del texto sin traicionar su sentido y su estética.

Finalmente, el cuarto tipo de dificultad es la ontológica, que aparece cuando el autor no pretende que sus palabras sean entendidas, cuando escribe para sí mismo, o para nadie. Es claro que este no es el caso de Pater, pues su propósito es didáctico, aunque pretenda que sólo algunas personas puedan entender su texto, no lo está cerrando completamente.

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

Antes de empezar a comentar los objetivos y estrategias de mi traducción, es conveniente hablar de qué texto y qué fragmentos elegí para traducir. Me basaré en la edición que Oxford University Press publicó como parte de su colección Oxford World's Classics, en la que se reproduce el texto de la primera edición, el único titulado *Studies in the History of the Renaissance*. Creo que es el texto en el que Pater se expresó más libre y sinceramente, además de que es el que tuvo un mayor impacto en sus contemporáneos. Las razones por las que elegí este texto son muy parecidas a las que Matthew Beaumont, el editor del libro en el que me baso, tuvo para elegirlo también. Dice en una nota al texto:

En la presente edición decidí reproducir el texto de *Studies in the History of the Renaissance*, el libro que apareció en 1873. Tomé esta decisión principalmente porque esta es la obra que causó mayor controversia en los debates contemporáneos sobre estética y ética. Esta es la edición que, sencillamente, escandalizó a la clase media. Quizá tanto por el modo en el que se consumió como por el modo en el que se compuso, parece ser lo que más se acerca a un manifiesto de la crítica inglesa del siglo XIX.²⁸

Esta edición es la que tuvo mayor impacto y trascendencia a largo plazo y es además en la que Pater escribe con más seguridad. Pareciera que, con cada edición, su discurso se suavizó cada vez más. La nota que adjuntó a la “Conclusión” en la tercera edición, por ejemplo, parece estar disculpándose por la interpretación que se hizo de ella en 1873, arguyendo que los cambios que realizó la adaptan más a “lo que quería decir”. Cabe mencionar que no explica qué era lo que quería decir y que los cambios son mínimos: comas, conjunciones y reformulaciones. Así, mientras que la primera edición dice en la conclusión: “Failure is to form habits”²⁹, la cuarta dice

²⁸ Matthew Beaumont en “Note on the text” en *Studies in the History of the Renaissance*. p. xxxi.

²⁹ Walter Pater. *Op cit.* p. 120.

“In a sense it might even be said that our failure is to form habits”³⁰. Creo que, más que depurar y matizar su pensamiento, Pater estaba autocensurándose y que, por lo tanto, traducir la primera edición es lo más conveniente y emocionante. Decidí traducir el “Prefacio” y la “Conclusión” por la manera en la que engloban las distintas ideas que se tratan a lo largo de los ensayos, por su importancia dentro del canon literario y por su trascendencia en la discusión de la relación entre el arte y la moral. Finalmente, de entre los ensayos, decidí traducir el que habla de Joachim du Bellay, porque es sobre un poeta y no sobre un pintor o pensador.

En esta traducción me interesa conservar tanto el aspecto lírico como el propósito didáctico de los ensayos. Como dije anteriormente, estos elementos están indisolublemente ligados: para que los ensayos de Pater cumplan su propósito (convencer al lector y sugerirle una manera de apreciar el arte) deben traducirse respetando el estilo del texto original. Así pues, traté de encontrar palabras que tuvieran un efecto equivalente³¹, y conservé las figuras retóricas que Pater utilizó, por ejemplo, el asíndeton y el polisíndeton y las aposiciones, con la intención de que la prosa de la traducción fuera tan compleja y rica como la del original. Para demostrar cómo pretendí lograr lo anterior, presentaré algunos fragmentos de mi traducción y los contrastaré con la traducción que Marta Salís hizo en 1999.

De los fragmentos que traduje, considero que la oración final del ensayo sobre Joachim du Bellay es un buen ejemplo de qué fue lo que me propuse hacer. Esta es la oración de la que hablo:

A sudden light transfigures a trivial thing, a weather-vane, a wind-mill, a winnowing flail, the dust in the barn door; a moment, —and the thing has vanished, because it was pure effect; but it leaves a relish behind it, a longing that the accident may happen again.³²

³⁰ Walter Pater. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Dover, Nueva York, 2005. p. 154.

³¹ En mi traducción busco obtener lo que Eugene Nida llamó equivalencia dinámica, es decir, transferir el mensaje del texto original utilizando las normas gramaticales del español y buscar palabras que tengan un efecto parecido al del original en lugar de equivalentes léxicos, con la intención de que mi traducción al español de México produzca en el lector un efecto equivalente al que produce o produjo el original en inglés. Con esto me refiero a que intentaré crear un texto que convenza al lector de que vale la pena tomar en cuenta esta visión del arte en lugar de alguna otra.

³² Walter Pater. *Op. cit.* 2010. p. 85.

Esta es mi traducción:

Una luz repentina transfigura algo trivial, una veleta, un molino de viento, un biello, el polvo en la puerta del granero; un instante... y todo se desvanece, pues no era más que artificio, pero deja cierto gozo tras de sí, el anhelo de que el accidente vuelva a suceder.

Aquí Pater, a manera de conclusión, está describiendo la poesía de Du Bellay con una prosa que mimetiza uno de sus efectos estilísticos: la evocación de un paisaje rural apacible, lozano y colorido. Al mismo tiempo, ejemplifica y reproduce la impresión que en él causa el poema de Du Bellay que cita anteriormente. Ahora, para contrastar las traducciones, veamos el texto original de la cuarta edición:

A sudden light transfigures some trivial thing, a weather-vane, a wind-mill, a winnowing fan, the dust in the barn door; a moment, —and the thing has vanished, because it was pure effect; but it leaves a relish behind it, a longing that the accident may happen again.³³

Y la traducción que de él hizo Marta Salís:

Una luz repentina transfigura las cosas más comunes: una veleta, un molino de viento, el polvo sobre una puerta... Un instante y todo desaparece, pues tan sólo se trata de una impresión; pero deja tras de sí el sabor de algo especial, el ansia de volver a experimentar una idéntica emoción.³⁴

Primero, al traducir *trivial* como “las cosas más comunes”, Salís está haciendo una paráfrasis innecesaria, pues la palabra “trivial” basta para transmitir la idea del original y es más específica. No todo lo que es común es trivial, depende de cómo se le vea. Para Pater, el campo era algo trivial y el mérito de Du Bellay consistía en tratar este tema con habilidad para hacer una obra de arte. Salís también omite *a winnowing fan*, lo cual reduce la escena que el original evoca. Se enumeran elementos rurales que tienen un movimiento constante y apacible, con la intención de evocar la atmósfera del poema “D’un vanneur de blé aux vents”. Omitir “a winnowing fan” es especialmente desafortunado, pues es el instrumento de trabajo de los campesinos del poema al

³³ Walter Pater. *Op. cit.* 2005. p. 85.

³⁴ Walter Pater. *El Renacimiento: estudios sobre arte y poesía*. Trad. Marta Salís. Alba Editorial, Barcelona, 1999. p.176

que se hace referencia. Asimismo, al traducir *effect* como “impresión” y *accident* como “una idéntica emoción” no transmite la idea del arte como producto de un tratamiento habilidoso. Es por eso que yo empleé “artificio” y “accidente”, que, en el *Diccionario del español de México*, tienen las siguientes acepciones: “Cosa elaborada o usada con habilidad para sustituir la función de otra y lograr cierto resultado”³⁵ y “Acontecimiento inesperado y no intencionado que altera el curso normal de las cosas”³⁶. Estas palabras, a diferencia de las que eligió Salís, sirven para reforzar el argumento principal del ensayo: que el mérito la poesía de Du Bellay radica en tratar con habilidad un tema que por sí mismo es trivial.

Algo que distingue al estilo de Pater es que sus oraciones son la mayoría de las veces largas y complejas. Cuando hablé de la dificultad táctica en los ensayos de Pater expliqué por qué eran así y puse como ejemplo la siguiente oración:

To define beauty not in the most abstract, but in the most concrete terms possible, not to find a universal formula for it, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.³⁷

Aquí Pater está diciendo que definir la belleza de la manera más concreta posible es lo mismo que encontrar la fórmula que explique de la manera más adecuada alguna de sus manifestaciones particulares. Por lo tanto, yo propongo la siguiente traducción:

Definir la belleza, no en los términos más abstractos, sino en los más concretos posibles; encontrar, no su fórmula universal, sino la que explique de la manera más adecuada alguna de sus manifestaciones particulares, es el objetivo del verdadero estudioso de la estética.

Por otra parte, la traducción de Marta Salís no transmite la misma idea (cito también el original de la cuarta edición, en la que ella se basó):

³⁵ Diccionario del español de México. Colegio de México. <http://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>. Consultado el 1 de noviembre del 2016.

³⁶ Diccionario del español de México. Colegio de México. <http://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>. Consultado el 1 de noviembre del 2016.

³⁷ Walter Pater. *Op. cit.* 2010. p. 3.

To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find, not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.³⁸

Definir la belleza, no en los términos más abstractos sino en los más concretos que sea posible, y encontrar, no su fórmula universal sino aquella que mejor exprese cada una de sus diferentes manifestaciones, son los únicos objetivos del verdadero estudioso de la estética.³⁹

El uso de la conjunción “y” hace que en esta traducción “definir la belleza de la manera más concreta posible” y “encontrar la fórmula que explique de la manera más adecuada alguna de sus manifestaciones particulares” aparezcan como dos ideas diferentes. Nótese que para Pater el verdadero estudioso de la estética tiene un solo objetivo; en esta traducción tiene dos. Simplificar la prosa de Pater afecta su significado y desvirtúa su propósito: dar cuenta de la complejidad de la experiencia humana.

Ahora, volviendo al tema del detalle, mi traducción pretende proporcionar al lector un texto que tenga las dificultades contingentes resueltas, haciendo uso de notas y de un glosario onomástico, con el propósito de que sea más sencillo y placentero para el lector hacer una lectura microscópica, cabal, de los ensayos de Pater. Para mis anotaciones, pretendo seguir más o menos el mismo criterio que Matthew Beaumont utilizó para elaborar las suyas. En su edición de *Studies in the History of the Renaissance*, Beaumont puso las notas al texto al final, numerándolas de acuerdo a la página a la que se refieren, e incluyó un glosario onomástico. Yo también pondré las notas después del texto e incluiré un glosario. A la hora de decidir qué debe anotarse y qué no, creo que vale la pena mantener criterios rigurosos en lugar de tomar decisiones particulares. Beaumont, por ejemplo, no incluye en su glosario de nombres ni a Byron ni a Wordsworth, quizás porque, pensando en un público angloparlante, da por sentado que sus lectores están familiarizados con sus obras. Por otra parte, no incluye a Goethe ni a Sainte-Beuve, pero sí a

³⁸ Walter Pater. *Op. cit.* 2005. p. 1.

³⁹ Walter Pater. *Op. cit.* 1999. p. 15.

Dante y a Boccaccio. En las notas a mi traducción incluiré todos los nombres de obras, lugares y ciudades, excepto las capitales, y una traducción de todas las palabras que no aparezcan en inglés en el original; en el glosario onomástico incluiré todos los nombres propios. Si bien podría decirse que no es necesario anotar qué es la *Mona Lisa* o las montañas de Carrara, yo creo que es necesario hacerlo para dar información específica y que contribuye a la apreciación del texto. No dudo que los lectores conozcan el cuadro, pero dudo que puedan decir cuándo fue realizado; saber las fechas es importante para entender el desarrollo del Renacimiento como un todo. Seguramente algunos sabrán que de Carrara se extrae mármol, pero los que no lo sepan tienen que saberlo para entender por qué Pater eligió mencionar estas montañas y no los Pirineos o los Alpes; la elección no es gratuita, menciona estas montañas justo por su relación con el arte del Renacimiento.

Ahora, con respecto a las traducciones de los textos que Pater cita en otras lenguas, creo que es necesario, de la misma manera, seguir criterios rigurosos en lugar de tomar decisiones particulares; por eso decidí traducir en las notas todo lo que aparece en un idioma diferente al inglés en el original. En la traducción sólo dejé en inglés los títulos de algunos poemas, mismos que traduje en las notas. También traduje los poemas y el fragmento de poesía que aparecen en el ensayo sobre Joaquim du Bellay, con el propósito de que sirvan para ilustrar los argumentos de Pater. Por lo tanto, para traducirlos, traté de mantener un metro más o menos definido y seguí los mismos patrones de rima de los originales.

El glosario de nombres puede ayudar al lector a apreciar el texto con mucho más detalle. Tomemos como ejemplo la oración que cité anteriormente: “Lo que se dice a veces de la época de Pericles es cierto en la de Lorenzo.” Probablemente los lectores sepan que se trata de estadistas, uno ateniense y el otro florentino, pero hay mucho más. Hay razones por las que se habla de “la época de Pericles” y la “época de Lorenzo” y no de la “época de Fidias” o la “época

de Miguel Ángel”: fueron Pericles y Lorenzo de Medici quienes en tiempos de gran inestabilidad política lograron conservar el poder y dar a sus ciudades esplendor político, económico y cultural. El arte clásico de Grecia y el del Renacimiento italiano existen gracias a estos hombres, el mérito les pertenece tanto como a los artistas. Cuando el lector lea “Pericles” tiene que recordar la guerra contra Persia y la Acrópolis, cuando lea “Lorenzo” tiene que pensar en espléndidas festividades y en la obra de Miguel Ángel. Una oración que bien podría pasar desapercibida puede estar cargada de sentido, provocar toda clase de emociones; mi intención al anotar el texto es que el lector tenga a la mano la información necesaria para sentir plenamente lo que los ensayos pretenden provocar.

George Steiner dice que “La interpretación de un acto de lenguaje es inagotable precisamente porque su contexto es el mundo.”⁴⁰ Para entender el texto de Pater hay que entender otras cosas y para entender estas hay que entender otras y así hasta el infinito. La lectura cabal, en el sentido de algo completo y perfecto, es imposible; la lectura cabal, en el sentido de algo apropiado, justo, puede lograrse si uno resuelve las dificultades en un primer nivel. Mi objetivo es hacer una traducción que se preste e invite a esta lectura. Lo que pretendo es crear un texto autocontenido, que no requiera que el lector investigue en otras fuentes. Ya es bastante arduo y tardado detenerse a leer las notas. Investigar es muchas veces divertido e interesante, pero ciertamente hace que la lectura sea mucho más lenta. Creo que mi objetivo se justifica por el hecho de que, si aceptamos que el mundo es un contexto infinito, no podemos dar por sentado ni esperar, ni exigir, que nuestros lectores compartan el mismo conjunto de conocimientos que el autor de la obra que se traduce o su público inicial. Matthew Beaumont, en la nota al texto que incluye su edición, comenta el aparato crítico de ésta y dice: “Espero... que estas notas explicativas, y el glosario onomástico que también incluí, sirvan al final para concentrar, más que

⁴⁰ George Steiner. *Op. cit.* p.51.

para diluir, el placer a menudo intoxicante de leer a Pater.”⁴¹ Las notas y el glosario de nombres que he incluido tienen este mismo propósito.

⁴¹ Matthew Beaumont. “Note to the text” en *Studies in the History of the Renaissance*. p. xxxi.

CONCLUSIÓN

Me imagino que quienes utilizaron los primeros microscopios debieron de sentirse, además de sorprendidos, angustiados. Esta herramienta, por un lado, les permitía ver las cosas con un detalle hasta entonces inimaginable, pero, por otro, revelaba un mundo completamente nuevo y desconocido, que además ponía en tela de juicio muchos de los conocimientos que ya se tenían. Si el mundo que se podía percibir a simple vista era ya bastante complicado, ahora había que tomar en cuenta también sus componentes más elementales. Es algo que parece emocionante, pero también abrumador. Ahora, mucho tiempo después, los microscopios nos han permitido entender, hasta cierto punto, mediante el estudio de las cosas más pequeñas, cómo es que funciona el cuerpo, cómo se componen las cosas y el universo mismo. Lo cual, a su vez, ha planteado preguntas aún más complejas.

La lectura microscópica, así como la traducción o la edición, tiene sus limitaciones y desventajas. Primero, toma más tiempo y trabajo que una lectura superficial. Segundo, como con el microscopio, hay cosas que simplemente no se pueden ver; llevada al extremo es imposible. Así como no se pueden ver los átomos, en los textos hay fragmentos que son irremediamente crípticos. Esta traducción tiene las mismas limitaciones: las notas no bastan para explicar todo. Del mismo modo, mi traducción no es “microscópicamente” idéntica al original, por el simple hecho de que las lenguas son diferentes y no existe una correspondencia exacta entre ellas.

Por otra parte, considero que el mayor aporte de mi traducción y edición de este texto es que invitan a hacer una lectura microscópica y, a la vez, dan muestra de sus posibilidades. Si bien Pater no presta mucha atención al contexto histórico de los artistas y pensadores sobre los que escribe, las notas y el glosario que he incluido dan al lector una visión más amplia del todo que es

el Renacimiento y hacen que el texto de Pater sea más comprensible y que se le pueda apreciar más y con más detalle. Al mismo tiempo, mi traducción y edición me permiten hacer una afirmación sobre la lectura, decir algo que yo creo, sin intervenir en el texto en sí: así como Pater invita al lector a ver el arte y la vida de cierta manera, yo lo invito a leer de una forma particular, con la esperanza de que pueda encontrarse con las mismas experiencias gratas que esta forma de lectura me ha dado a mí.

BIBLIOGRAFÍA

Bénézit, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Gründ, París, 1999. Tomo 9.

Damien, Elsa. "Ruskin vs. Murray: Battles for Tourist Guidance in Italy" en *Nineteenth-Century Contexts*. Vol. 32, No. 1, Marzo 2010.

Nida, Eugene. "Principles of Correspondence" en *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Routledge, London, 2000.

Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. Donald L. Hill. University of California Press, Berkeley, 1980.

Pater, Walter. *El Renacimiento: estudios sobre arte y poesía*. Trad. Marta Salís. Alba Editorial, Barcelona, 1999.

Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Dover, Nueva York, 2005.

Pater, Walter. *Studies in the history of the Renaissance*. Ed. Matthew Beaumont. Oxford University Press, Nueva York, 2010.

Purchase, Sean. *Key Concepts in Victorian Literature*. Palgrave, Nueva York, 2006.

Steiner, George. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. Trad. Adriana Margarita Díaz Enciso. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.

The Norton Anthology of Theory and Criticism. Ed. Vincent B. Leitch. W. W. Norton, Nueva York, 2010.

The New Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica, E.U.A., 2007. Tomos 1-12

The Oxford Anthology of English Literature Volume II. Ed. Frank Kermode, John Hollander et al. Oxford University Press, Nueva York, 1973.

The Victorian World. Ed. Martin Hewit. Routledge, Nueva York, 2012.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. <http://dle.rae.es/?w=diccionario>. Consultado el 4 de noviembre del 2016.

Diccionario del español de México. Colegio de México. <http://dem.colmex.mx/Default.aspx>. Consultado el 1 de noviembre del 2016.

Histoire et patrimoine. <http://www.ville-gaillon.fr/histoire.html>. Consultado el 20 de agosto del 2015.

Le château de Gaillon. <http://www.ville-gaillon.fr/passe.html>. Consultado el 20 de agosto del 2015.

Le Folgoët. <http://www.lefolgoet.fr/decouvrir-la-commune/article/il-etait-une-fois-au-folgoet>. Consultado el 19 de agosto del 2015.

Mona Lisa – Portrait of Lisa Gherardini, wife of Francesco del Giocondo <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo?selection=44896>. Consultado el 22 de marzo del 2016.

Palais de Justice. <http://www.rouen.fr/palais-de-justice>. Consultado el 20 de agosto del 2015.

Psalm 103. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalm+103&version=KJV>. Consultado el 4 de noviembre del 2016.

Salmo 103. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Salmos+103&version=BLPH>. Consultado el 4 de noviembre del 2016.

Traducción de algunos capítulos de
Studies in the History of the Renaissance de Walter Pater

Nota del traductor y editor

Cuando empecé a traducir los ensayos de Pater, me di cuenta de que la lectura era mucho más placentera y fácil de seguir si se contaba con información adicional con respecto a los personajes históricos, los edificios y las obras que ahí se mencionaban, así como con traducciones de lo que está en un idioma diferente al inglés en el original. Decidí entonces hacer una edición anotada y con un glosario onomástico; para esto tomé como modelo la edición que Matthew Beaumont hizo para Oxford University Press. La información que aquí presento la tomé principalmente de la *Encyclopædia Britannica* y de las notas de Beaumont. Las notas están señaladas con número consecutivo y se encuentran al final del texto. El glosario se presenta también al final, con los nombres en orden alfabético, pero estos no están marcados en el texto. Espero que el lector encuentre en mis anotaciones información útil y que esto le ayude a disfrutar más los ensayos de Pater, tal como me pasó a mí con la edición de Beaumont.

Prefacio

Ya muchas veces los que escriben sobre el arte y la poesía han tratado de definir la belleza de manera abstracta, de explicarla en los términos más generales, de encontrar cuál es su fórmula universal. Lo valioso de estos intentos ha estado la mayoría de las veces en los comentarios profundos y sugerentes que se han hecho en el proceso. Tales discusiones nos ayudan muy poco a disfrutar lo que está bien hecho en el arte o en la poesía, a distinguir entre lo que es más y lo que es menos excelente en ellos o a usar palabras como belleza, excelencia, arte, poesía con mayor precisión. La belleza, como todas las demás cualidades que se le presentan a la experiencia humana, es relativa; y su definición se vuelve insensata e inútil de manera proporcional a su nivel de abstracción. Definir la belleza, no en los términos más abstractos, sino en los más concretos posibles; encontrar, no su fórmula universal, sino la que explique de la manera más adecuada alguna de sus manifestaciones particulares, es el objetivo del verdadero estudioso de la estética.

Se ha dicho, y con justicia, que “ver el objeto tal y como es en realidad, por sí mismo”,¹ es el objetivo de toda crítica verdadera; y en la crítica de arte el primer paso para ver un objeto tal y como es consiste en conocer la impresión que produce en uno tal y como es, distinguirla, apreciarla con claridad. Los objetos con los que trata la crítica de arte, la música, la poesía, las formas de vida humana artísticas y consumadas, son el resultado de múltiples fuerzas y energías; poseen, como los elementos de la naturaleza, múltiples virtudes y cualidades. ¿Qué significa este poema o esta pintura, esta personalidad cautivadora que se presenta en la vida real o en un libro, para *mí*? ¿Qué efecto produce realmente en mí? ¿Me proporciona placer? Y si es así, ¿qué clase o qué grado de placer? ¿Cómo cambia mi naturaleza ante su presencia y bajo su influencia? Las respuestas a estas preguntas son los datos básicos con los que el crítico de arte tiene que trabajar;

y, como en el estudio de la luz, de la moral, de los números, uno debe encontrar estos datos por sí mismo, o no hacerlo en absoluto. Y aquel que experimente estas impresiones intensamente y de inmediato se dedique a distinguir las y analizarlas no tiene necesidad de molestarse con la pregunta abstracta de qué es la belleza en sí misma, o cuál es exactamente su relación con la verdad o la experiencia: cuestiones metafísicas, tan inútiles como cualquier otra cuestión metafísica. Puede considerarlas todas, tengan respuesta o no, intrascendentes.

El crítico de arte, entonces, considera todos los objetos con los que trabaja, todas las obras de arte y las formas más logradas de la naturaleza y de la vida humana, fuerzas o energías que producen sensaciones placenteras, cada una perteneciente a una clase más o menos particular y única. Siente esta influencia y desea explicarla, analizándola y separando los elementos que la componen. Para él, una pintura, un paisaje, una personalidad cautivadora en la vida real o en un libro, La Gioconda, las montañas de Carrara,² Pico della Mirandola, son valiosos por sus virtudes, así como cuando hablamos de una hierba, de un vino, de una gema, por la característica que cada uno tiene para provocar una impresión placentera especial, única. Nuestra educación crece en proporción a qué tanto nuestra susceptibilidad a estas impresiones se incrementa en profundidad y variedad. Y la función del crítico de arte es distinguir, analizar y separar de lo que la rodea la virtud por la cual una pintura, un paisaje o una personalidad agradable en la vida o en un libro produce esta impresión especial de belleza o placer, indicar cuál es su origen y bajo qué condiciones se experimenta. Su trabajo está hecho cuando ha aislado y examinado esta virtud, así como el químico examina los elementos naturales, para sí mismo y para otros; y la regla para aquellos que logran esto queda expresada con gran exactitud en las palabras de una reciente crítica de Sainte-Beuve: “De se borner à connaître de près les belles choses, et à s’en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis.”³

Lo que importa entonces no es que el crítico tenga una definición correcta y abstracta de la belleza para el intelecto, sino cierta clase de temperamento, la capacidad de sentirse profundamente conmovido por la presencia de objetos hermosos. Recordará siempre que la belleza existe en muchas formas. Para él todos los periodos, clases, escuelas del gusto están en pie de igualdad. En todas las épocas ha habido algunos artistas excelentes y algunas obras de arte excelentes. La pregunta que se hace siempre es: ¿en quién la agitación, el genio, el sentimiento del periodo se encontró a sí mismo? ¿En quién están contenidos su refinamiento, su elevación, su gusto? “Las épocas son todas iguales —dice William Blake—, pero el genio siempre está por encima de su época.”

Muchas veces será necesaria una gran precisión para aislar esta virtud de los elementos más comunes con los que podría encontrarse mezclada. Pocos artistas, ni siquiera Goethe o Byron, trabajan con total limpieza, desechando todos los escombros, dejándonos sólo lo que el calor de su imaginación ha fundido y transformado completamente. Tomemos como ejemplo la obra de Wordsworth. El calor de su genio, al atravesar la materia de su obra, ha cristalizado una parte, pero sólo una parte, y en esa gran masa de verso hay mucho que bien podría olvidarse. Pero, esparcida de arriba a abajo, a veces fundiendo y transformando poemas enteros, como las estrofas de “Resolution and Independence” y la “Ode on the Recollections of Childhood”,⁴ a veces, como por casualidad, dejando un hermoso cristal aquí y allá, en una materia que no atraviesa o transforma completamente, podemos notar la acción de su excepcional e indescriptible habilidad, esa extraña y mística sensación de vida en las cosas naturales, y de la vida del hombre como parte de la naturaleza, que extrae fuerza y color y carácter de las influencias locales, de los montes y los riachuelos y de lo que se escucha y se ve en la naturaleza. ¡Bien!, esa es la *virtud*, el principio activo de la poesía de Wordsworth, y entonces la función del crítico de Wordsworth es encontrar ese principio activo, aislarlo, señalar en qué grado penetra sus versos.

Tomé los temas de los siguientes estudios de la historia del Renacimiento; tratan los que, en mi opinión, fueron los puntos principales de ese complejo y polifacético movimiento. Explico en el primero de ellos cómo entiendo yo el término, dándole un alcance mucho mayor que el que pretendieron darle aquellos que lo usaron originalmente para denominar únicamente ese resurgimiento de la Antigüedad en el siglo XV, que fue sólo uno de los muchos resultados de una agitación e iluminación general de la mente humana, de las cuales el gran propósito y los logros de lo que, como arte cristiano, muchas veces se contraponen erróneamente al Renacimiento, fueron otro resultado. Este estallido del espíritu humano puede apreciarse desde la misma edad media,⁵ con sus cualidades ya claramente declaradas, la preocupación por la belleza física, el culto al cuerpo, la ruptura de esas limitaciones que el sistema religioso de la edad media impuso en los corazones y en la imaginación. Tomé, como ejemplo de este movimiento, este Renacimiento más temprano que está dentro de la misma edad media, y como una expresión de sus cualidades, una pequeña composición en francés antiguo; no porque constituya la mejor expresión de éstas, sino porque contribuye a la unidad de mi serie de estudios, en la medida en que el Renacimiento también termina en Francia, en la poesía francesa, en una fase cuyo ejemplo más perfecto son, de muchas maneras, las obras de Joachim du Bellay; el Renacimiento tuvo así un remanente en Francia, un hermoso desarrollo tardío, cuyos productos están llenos de esa dulzura sutil y tenue que corresponde a una decadencia refinada y agradable; exactamente así como sus primeras fases tienen la frescura que corresponde a todos los periodos de crecimiento en el arte, el encanto de la *ascesis*, el curtimiento serio y austero de la juventud.

Pero es en Italia, en el siglo XV, en donde está lo más interesante del Renacimiento, en ese solemne siglo XV que difícilmente podría estudiarse demasiado, no sólo por sus resultados positivos en los asuntos del intelecto y la imaginación, sus obras de arte, sus personalidades

singulares y prominentes, con su profundo encanto estético, sino por su espíritu y carácter generales, por las cualidades éticas de las cuales es un modelo consumado.

Las diversas formas de actividad intelectual que juntas forman la cultura de una época se mueven por lo general desde diferentes puntos de partida y a través de caminos incomunicados. Como productos de una misma generación comparten, en efecto, un carácter común e inconscientemente se sostienen unos a otros, pero, en lo que respecta a los productores, los grupos son individuales, con las ventajas y desventajas que pueda haber en el aislamiento intelectual. El arte y la poesía, la filosofía y la vida religiosa y esa otra vida de placeres y acciones refinados en los lugares notables del mundo están confinados cada uno a su propio círculo de ideas, y los que se dedican a alguno de ellos sienten por lo general poca curiosidad por los pensamientos de otros. De cualquier modo, se dan, de vez en cuando, épocas con condiciones más favorables, en las que los pensamientos de los hombres se acercan más de lo acostumbrado y los muchos intereses del mundo intelectual se combinan en un modelo completo de cultura general. El siglo XV en Italia es una de estas épocas más felices y lo que se dice a veces de la época de Pericles es cierto en la de Lorenzo: es una época fructífera en personalidades, polifacética, centralizada, completa. Aquí, artistas y filósofos y aquellos a quienes la acción mundana ha elevado y entusiasmado no viven aislados, sino que respiran un mismo aire y reciben la luz y el calor de los pensamientos de los otros. Hay un espíritu general de exaltación e iluminación en el que todos se comunican por igual. Es la unidad de este espíritu lo que da unidad a los diversos productos del Renacimiento y es a esta íntima alianza con la mente, a esta colaboración en los mejores pensamientos que produjo la época, que el arte de Italia en el siglo XV debe mucha de su solemne dignidad e influencia.

Añadí un ensayo sobre Winckelmann, que no desentona con los estudios que le preceden, pues él, aunque vivió en el siglo XVIII, en realidad pertenece en espíritu a una época anterior.

Por su entusiasmo por los asuntos del intelecto y la imaginación en sí mismos, por su helenismo, por su eterna lucha por alcanzar el espíritu griego, está en armonía con los humanistas de un siglo ya pasado. Él es el último fruto del Renacimiento y explica de manera impactante sus motivaciones y tendencias.

JOAQUIM DU BELLAY

A mediados del siglo XVI, cuando el espíritu del Renacimiento estaba en todas partes y la gente empezaba a mirar con aversión las obras de la edad media, el antiguo estilo gótico tuvo todavía una última oportunidad, al tomar algo prestado del rival que estaba a punto de reemplazarlo. De esta manera se produjo, principalmente en Francia, una nueva y particular fase del gusto, con cualidades y encanto propios, que mezclaba la gracia un tanto atenuada de la ornamentación italiana con los marcos generales del diseño del norte. De aquí vienen el Château de Gaillon⁶ (como aún puede usted verlo en los delicados grabados de Israel Silvestre, una torre del homenaje gótica cubierta por un finísimo velo hecho de delicadas tracerías italianas), Chenonceaux, Blois, Chambord y la iglesia de Brou.⁷ En lo que respecta a la pintura, vinieron de Italia artistas como el Maître Roux⁸ y los maestros de la escuela de Fontainebleau,⁹ cuya voluptuosidad, propia del tardío Renacimiento italiano, fue moderada por las cualidades sencillas y argénteas del estilo local; y caracteriza a estos pintores que fueron de lo más exitosos en la elaboración de vitrales, ese arte tan esencialmente medieval. Continuaron con la labor que la edad media había comenzado, encontraron todo su trabajo en las más finas sutilezas del color y la línea y manteniéndose dentro de los verdaderos límites de su material obtuvieron de él toda una nueva gama de efectos y encontraron el camino hasta refinamientos del color que esos artistas anteriores, los que hicieron los vitrales de Chartres o Le Mans,¹⁰ jamás soñaron. Entonces, lo que se llama el Renacimiento en Francia no es tanto la introducción de un gusto completamente nuevo y ya confeccionado desde Italia, sino más bien la fase más fina y más sutil de la misma edad media, su último esplendor pasajero, su último verano de San Martín.¹¹ En cuanto a la poesía, el espíritu gótico había producido en Francia mil poemas, y en el Renacimiento la poesía

francesa tan sólo tomó algo prestado para mezclarlo con los materiales locales, y los poemas de Ronsard, con su ingenio, sus superficies delicadamente decoradas, su brevedad, sus artificiosos patrones de rima, son justo el equivalente de las tracerías de la casa de Jacques Cœur en Bourges o la ‘Maison de Justice’ de Ruan.¹²

En verdad había en el gusto francés algo naturalmente afín a esa *finesse*¹³ italiana. Lo que caracterizaba a las obras francesas había sido siempre cierta precisión, *une netteté remarquable d'exécution*.¹⁴ En las pinturas de François Clouet, por ejemplo, o más bien en las de los Clouet, pues eran una familia entera, pintores notables por su resistencia a las influencias italianas, hay una cualidad argéntea en el color y una claridad de expresión que los distingue muy claramente de sus vecinos flamencos, Memling o los Van Eyck. Y esta precisión es también lo que caracteriza a la poesía antigua de Francia. Una delicadeza tenue, etérea, una elegancia simple, *une netteté remarquable d'exécution*: éstas son características esenciales tanto de la poesía de Villon como de las *Horas de Ana de Bretaña*.¹⁵ También son lo que caracteriza a cientos de grabados y tracerías del gótico francés. Así en las antiguas catedrales góticas, como en su contraparte, las antiguas *chansons de geste*¹⁶ del gótico, la masa áspera e imponente se convierte, como pasando por un momento a condiciones más felices o a través de un estrato del aire más amable, en algo refinado y lleno de gracia, como los helechos grabados en la iglesia de granito de Folgoët¹⁷ o los versos que describen las hermosas y sacerdotales manos del arzobispo Turpin en el *Cantar de Roldán*,¹⁸ aunque debajo de ambos haya tan sólo una base de fuerza o pesadez gótica.

Y la poesía de Villon y las pinturas de Clouet son así. Es el toque de grandeza que se hace sentir aquí y allá, que se deja descubrir, como la sangre noble en un linaje inferior, a través de una buena línea o un buen gesto o expresión, el giro de una muñeca, un dedo que se ahúsa. En la época de Ronsard ese elemento más áspero parecía estar destinado a predominar. Nadie puede

dar vuelta a las páginas de Rabelais sin sentir cuánta necesidad había de suavizar, de reprender. Encargarse de hacer esto fue el objetivo de la revolución de la poesía que se asocia con el nombre de Ronsard. Cuando buscaba los medios para refinar y salvar el espíritu de la literatura francesa, aceptó ese influjo del gusto del Renacimiento, que, dejando los edificios, el lenguaje, el arte, la poesía de Francia, en el fondo, tal como eran, todavía del antiguo gótico francés, cubre de oro sus superficies y les otorga un aspecto delicioso, extraño, extranjero, que pasa por encima de toda esa tierra del norte, sin ser menos superficial o más permanente que un fortuito efecto de luz. Refuerza, duplica la *netteté* francesa con la *finesse* italiana. Así pues, casi toda la fuerza y toda la seriedad de las obras francesas desaparecen; sólo perduran la elegancia, el toque etéreo y la técnica perfecta. Sin embargo, esta elegancia, esta técnica, esta *netteté d'exécution* son consumadas y tienen un indiscutible valor estético.

Así, la antigua *chanson*¹⁹ francesa que, como el antiguo ornamento gótico del norte, aunque a veces este se refinara hasta tener una suerte de elegancia extraña, era a menudo, en el fondo, algo primitivo y carente de forma, se convirtió en manos de Ronsard en una oda pindárica.²⁰ Él le dio estructura, un sistema sustentado, estrofa y antistrofa, y una versatilidad y variedad métrica que mantiene la curiosidad siempre entusiasmada, de manera que hasta su mismo aspecto, así como está escrito en la página, lleva la vista suavemente hacia adelante, de lo cual este es un buen ejemplo:

Avril, la grace, et le ris
De Cypris,
Le flair et la douce haleine ;
Avril, le parfum des dieux,
Qui, des cieux,
Sentent l'odeur de la plaine ;

C'est toy, courtois et gentil,
Qui, d'exil
Retire ces passageres,
Ces arondelles qui vont,

Et qui sont
Du printemps les messageres.²¹

Esto no es de Ronsard, sino de Rémy Belleau, puesto que Ronsard pronto llegó a tener una escuela. Otros seis poetas se aventuraron con él en su revolución literaria: este mismo Rémy Belleau, Antoine de Baif, Pontus de Tyard, Étienne Jodelle, Jean Dorat y, finalmente, Joachim du Bellay; y con ese extraño amor a los emblemas que es característico de la época, que cubrió todas las obras encargadas por Francisco I con la salamandra, y todas las de Enrique II con el doble creciente, y todas las de Ana de Bretaña con el cordón anudado, por mencionar algunos, se llamaron a sí mismos *La Pléyade*,²² siete en total, aunque, así como sucede con la Pléyade celestial, si usted examina esta constelación de poetas con más cuidado podría encontrar ahí un gran número de estrellas menores.

Joachim du Bellay fue el que tocó la primera nota de esta revolución literaria, en un pequeño tratado escrito a la corta edad de veinticuatro años, que llega a nosotros después de tres siglos y parece de ayer; tan lleno está de esas sutiles observaciones críticas que a veces se consideran exclusivas de los escritores modernos. Este libro lleva como título *La Deffense et Illustration de la Langue Françoise*²³ y trata la cuestión de cómo ilustrar o ennoblecer la lengua francesa, cómo darle lustre. Estamos acostumbrados a referirnos al variado movimiento crítico y creativo de los siglos XV y XVI como el *Renacimiento*, y como tenemos un solo nombre para él, a veces podríamos imaginarnos que había más unidad en el movimiento en sí de la que en realidad había. Incluso la Reforma,²⁴ ese otro gran movimiento de los siglos XV y XVI, tuvo mucha menos unidad, mucha menos acción conjunta, que lo que se piensa a primera vista; y el Renacimiento fue infinitamente menos unificado, menos consciente de la acción conjunta, que la Reforma. Pero si en algún momento el Renacimiento se volvió consciente, como podría decir un filósofo alemán, si alguna vez aquellos que participaron en él lo entendieron como un

movimiento sistemático, fue en este pequeño libro de Joachim du Bellay, que no se puede leer sin dejar de sentir la emoción, el entusiasmo del cambio, del descubrimiento. *La prose*, dice M. Sainte-Beuve, *chose remarquable et à l'inverse des autres langues, a toujours eu le pas chez nous, sur notre poésie*.²⁵ La prosa de Du Bellay es perfectamente transparente, flexible y sobria. De muchas maneras es un ejemplo más característico de la cultura de la Pléyade que cualquiera de sus versos; y aquel que ame el movimiento del que la Pléyade es una parte por tener una extraña gracia extranjera y que quizás esté buscando una verdadera muestra de ésta, no encontrará una mejor que Joachim du Bellay y su pequeño tratado.

El propósito de Du Bellay es ajustar la cultura francesa existente a la cultura clásica redescubierta; y al discutir este problema y al desarrollar las teorías de la Pléyade, sacó a la luz muchos principios de permanente veracidad y aplicabilidad. Había algunos que no tenían fe alguna en la lengua francesa, que pensaban que era por naturaleza incapaz de tener la elegancia y abundancia del griego y el latín —*cette élégance et copie qui est en la langue Greque et Romaine*—,²⁶ que sólo si se utilizaban las lenguas muertas se podía hablar de ciencia de manera adecuada y escribir poesía noble. “Los que hablan así —dice Du Bellay— me hacen pensar en esas reliquias que uno puede ver sólo a través de un pequeño cristal y que no debe tocar con las manos. Eso es lo que hacen estas personas con todas las ramas de la cultura, las mantienen encerradas en libros en griego y latín, sin dejar que uno las vea de otra manera o que las transporte de las palabras muertas a aquellas que están vivas y que emprendan el vuelo diariamente desde las bocas de los hombres.” “Las lenguas —dice una vez más— no nacen como las plantas y los árboles, algunas por naturaleza débiles y enfermizas, otras sanas y fuertes y más aptas para soportar el peso de los pensamientos del hombre, sino que toda su virtud se genera en el mundo de la elección y el libre albedrío de los hombres que las hablan. Por lo tanto, no creo que haya denuncia que baste para reprender la imprudencia de algunos de nuestros compatriotas, que son todo menos griegos o

latinos, y desprecian y rechazan con un desdén más que estoico todo lo que está escrito en francés; tampoco puedo expresar mi sorpresa ante la extraña opinión de algunos eruditos que piensan que nuestra lengua vulgar es completamente incapaz de producir erudición y buena literatura.”

Era una época de traducciones: el mismo Du Bellay tradujo dos libros de la *Eneida*²⁷ y otros poemas, antiguos y nuevos, y hubo algunos que pensaron que la traducción de la literatura clásica era el medio apropiado para *ennoblec*er la lengua francesa: *nous favorisons toujours les étrangers*.²⁸ Du Bellay modera sus expectativas. “No creo que uno pueda aprender su uso correcto —está hablando de figuras y ornamentos en el lenguaje— de las traducciones porque es imposible reproducirlos con la misma gracia con la que el autor original los usó. Pues cada lengua tiene su propio no sé qué de particular y si usted se obliga a expresar la naturalidad, *le naïf*,²⁹ de este en otra lengua, acatando la ley de la traducción, es decir, sin extenderse más allá de los límites del autor, sus palabras serán poco naturales, frías y carentes de gracia.” Luego establece la prueba de toda buena traducción: “Para demostrar esto, léame a Demóstenes y a Homero en latín, a Cicerón y a Virgilio en francés, y vean si producen en ustedes la misma simpatía que experimentaron al leer a esos autores en su lengua original.”

En este esfuerzo por ennoblecer la lengua francesa, por darle gracia, métrica, perfección y, como hacen los pintores con sus pinturas, *cette dernière main que nous désirons*,³⁰ por lo que Du Bellay está abogando es por su lengua materna, es decir, en la que uno percibirá en el mayor grado lo que es conmovedor y apasionado. Reconoció la fuerza que tienen la música y la dignidad de las lenguas, cómo entran hasta lo más íntimo de las cosas, y, cuando aboga por el cultivo de la lengua francesa, no aboga por mero interés escolástico,³¹ sino por libertad, impulso, realidad, no sólo en la literatura, sino en la comunión diaria del habla. Después de todo, era imposible tener este impulso en griego y en latín, lenguas muertas, *péris et mises en reliquaires*

de livres.³² Con ayuda de esta pobre *plante et vergette*³³ que es la lengua francesa, debe de hablar delicada, conmovedoramente, si es que alguna vez ha de hablar así; ésta, o ninguna, debe ser para él el medio de lo que llama, en una de sus grandes frases, *le discours fatal des choses mondaines*,³⁴ y es un patriota por no perder la esperanza en ella; la ve ya *parfait en toute élégance et venuste de paroles*.³⁵

Du Bellay nació en el desastroso año de 1525, el año de la batalla de Pavía y del cautiverio de Francisco I.³⁶ Pronto murieron sus padres y a él, el más joven de la familia, le correspondió la pequeña propiedad de su madre, a orillas del Loira, *ce petit Lyrè*,³⁷ el amado lugar de su nacimiento. Fue criado por un hermano sólo un poco mayor que él y, dejados a su suerte, los dos niños pasaron sus días soñando despiertos con la gloria militar. Se descuidó su educación: “Los días de mi juventud —dice Du Bellay— se perdieron, como la flor a la que ninguna llovizna riega y que ninguna mano cultiva”. Tenía apenas veinte años cuando su hermano murió, dejando a Joachim como tutor de su hijo. Fue con pesar, con un sentimiento de incapacidad que lo intimidaba, que tomó la carga de esta responsabilidad. Hasta entonces había aspirado a una carrera militar, como sus antepasados. Pero en esta época lo atacó una enfermedad que le infligió enormes sufrimientos y que parecía ser mortal. Fue entonces que leyó por primera vez a los poetas griegos y latinos. Estos estudios llegaron demasiado tarde como para convertirlo en lo que tanto deseaba ser, un diletante de los versos griegos y latinos, como tantos otros hombres de su tiempo, ya olvidados; en lugar de eso, lo convirtieron en un amante de su humilde lengua materna, esa pobre *plante et vergette* que era la lengua francesa. Fue a través de esta afortunada deficiencia en su educación que se volvió nacional y moderno, y aprendió después a recordar el jardín salvaje de su juventud con sólo un ligero remordimiento. Cierta cardenal Du Bellay fue el miembro exitoso de la familia, un hombre que muchas veces se vio envuelto en asuntos oficiales de importancia. Hacia él se dirigieron los pensamientos de Joachim cuando fue necesario elegir

una profesión y en 1552 acompañó al cardenal a Roma. Permaneció allí casi cinco años, agobiado por el peso de sus funciones y languideciendo por la añoranza de su hogar. Aun así, fue bajo estas circunstancias que su genio dio sus mejores frutos. Desde Roma, que a la mayoría de los hombres de un temperamento imaginativo como el suyo hubiera proporcionado tantas sensaciones placenteras, con todas las curiosidades del Renacimiento todavía frescas, sus pensamientos volvían con dolor, con añoro, al país del Loira, con sus vastos campos de trigo ondulante, sus acogedores y puntiagudos techos de pizarra gris y el aroma del océano que está a lo lejos. Pudo volver a casa al final, pero sólo para morir ahí, muy repentinamente, un día de invierno, a la temprana edad de treinta y cinco años.

Mucha de la poesía de Du Bellay deja ver más la época y la escuela a las que perteneció que su propio genio y temperamento. Como con los escritos de Ronsard y de los demás poetas de la Pléyade, lo que la hace interesante no depende tanto de la marca del genio individual sino del hecho de que alguna vez fue poesía *à la mode*,³⁸ de que es parte de la técnica de una época; una época que dio una gran importancia a la técnica y que la llevó a un alto grado de perfección. Es una de las decoraciones de una era que puso gran parte de su energía en el trabajo decorativo. Sentimos un placer nostálgico al contemplar estos adornos que se desvanecen poco a poco y al observar cómo, en verdad, un grupo de hombres y mujeres se complacieron hace mucho tiempo. Los poemas de Ronsard son una especie de epítome de su era. De un lado de esa era, es verdad, del enérgico, progresivo, serio movimiento que estaba teniendo lugar entonces, hay muy poco, pero del lado católico, el lado perdedor, la esperanza inútil, apenas falta una figura. La Reina de los Escoceses,³⁹ cuyo deseo llevó a Ronsard a publicar sus odas, al leerlo en su prisión en el norte, sintió que le llevaba de vuelta el verdadero sabor de días pasados en la corte de Catalina en el Louvre,⁴⁰ con sus exóticas diversiones italianas. Aquellos que desdeñaban esa poesía lo hacían porque les parecía que aquella época era desagradable en sí misma. Llegó la

poesía de Malherbe, con su estilo sostenido y su profunda emoción, pero sin nada que pusiera a la gente a cantar; y los amantes de esa poesía vieron en la de la Pléyade tan sólo la última baratija de la edad media. Pero llegó el momento en el que también la escuela de Malherbe vio el final de sus días y los Romanticistas,⁴¹ que, en su avidez de emoción, de música y metáforas inauditas, volvieron a las obras de la edad media, aceptaron también a la Pléyade y, en esa nueva edad media que su genio evocó, la poesía de la Pléyade encontró su lugar. Al principio, como a Malherbe, es posible que les parezca, como la arquitectura, el modo de vida e incluso la vestimenta de aquella época, disparatada, difusa, *rococó*. Pero si la observan el tiempo suficiente como para entenderla, para concebir su sentimiento, encontrarán que hay un espíritu que guía los caprichos de esas extravagantes líneas. Porque hay *estilo* ahí, un temperamento ha formado el todo; y todo lo que tiene estilo, lo que se ha hecho como ningún otro hombre o época hubiera podido hacerlo, lo que, a pesar de todos nuestros esfuerzos, jamás podría volverse a hacer, es en verdad valioso e interesante. Observémosla por un momento y tratemos de recolectar ahí esa *fleur particulier*,⁴² esa flor especial, que el mismo Ronsard nos dice que hay en todo jardín.

Es poesía, no para la gente común, sino para un grupo selecto, para los cortesanos, los grandes señores y las personas eruditas, gente que desea ser complacida, gratificar cierta voluptuosidad refinada que hay en ellos, como la del emperador romano que sólo comía pescado si estaba lejos del mar. Ronsard ama, o sueña que ama, un tipo de belleza peculiar y poco común, *la petite pucelle Angevine*,⁴³ de pelo rubio y ojos oscuros. Pero él tiene la ambición de ser no sólo un cortesano y un amante, sino también un gran erudito; le preocupa la ortografía, la letra *è Grecque*, la correcta escritura de los nombres latinos en francés y la restauración de la *i voyelle en sa première liberté*.⁴⁴ Su poesía está llena de erudición inusual y esotérica. Es tan sólo un poco pedante, fiel siempre a su sentencia categórica de que ser natural no es suficiente para aquel que en poesía desea producir una obra merecedora de inmortalidad. Así, algunas palabras griegas, que

encantaron a Ronsard y a su círculo por su jovialidad y precisión y cierto aire de elegancia extranjera, lograron colarse a la lengua francesa; y hubo otras palabras extrañas que los poetas de la Pléyade forjaron por sí mismos y que tuvieron sólo una existencia efímera.

Con esto se mezclaba el deseo de saborear una música más exquisita y variada que la de los antiguos versos franceses o la de los poetas clásicos. La música de los versos medidos y acentuados de la poesía griega y latina es una cosa; la música de los versos rimados, no medidos, de Villon y los antiguos poetas franceses, *la poésie chantée*,⁴⁵ es otra. Unir estas dos clases de música en una nueva escuela de poesía francesa, crear versos tanto medidos como rimados, encontrar y armonizar la medida exacta de cada sílaba e incorporarla al veloz, fugaz como una golondrina, movimiento de la rima, penetrar su poesía con una melodía doble: ésta era la ambición de la Pléyade. Su deseo de música es insaciable, no pueden cansarse de ella; quieren música con una tesitura quizás más amplia que la que las palabras pueden ofrecer, extraer hasta las últimas gotas de dulzura que alguna nota o acento pueda contener.

Este entusiasmo por la música es casi el único aspecto serio en la poesía de la Pléyade; y fue Goudimel, el severo y el protestante Goudimel, quien musicalizó los poemas de Ronsard. Pero, con esta excepción, estos poetas no son nunca serios. La mitología, que con los grandes italianos había sido un motivo tan solemne y grave, se convierte con ellos en tan sólo un juego. Ese ‘señor de terrible aspecto’, Amor, se convierte en el *petit enfant Amour*.⁴⁶ Les encantan las bromas sutiles; se deleitan con los diminutivos: *ondelette, fondelette, doucelette, Cassandrette*.⁴⁷ Sus amores son sólo medianamente verdaderos, un vano esfuerzo por prolongar los amores imaginarios de la edad media más allá de su vida natural. Escriben poemas de amor por encargo. Como las personas del *Decamerón* de Boccaccio,⁴⁸ forman un grupo que, en una época de grandes problemas, penurias, angustias, se entretiene con el arte, la poesía, la intriga; pero se entretienen con una maravillosa elegancia y a veces su alegría se vuelve satírica, ya que, mientras

ellos juegan, se insinúan pasiones verdaderas, por lo menos la evidencia de la muerte; expresan con una reiteración casi fastidiosa su abatimiento ante la idea de dejar *le beau sejour du commun jour*.⁴⁹ Pero también son capaces de jugar con este sentimiento; la imaginería de la muerte les sirve como un delicado ornamento y tejen sus trilladas reflexiones sobre la vanidad de la vida en la etérea vaciedad de sus versos; así como los grutescos del osario se mezclan con las aves y las flores y las fantasías de la mitología pagana en los frisos de la arquitectura de aquella época, que con sus delicados arabescos juguetea con las imágenes de la vejez y la muerte.

Ronsard se quedó sordo a los dieciséis años y fue esto lo que finalmente lo hizo decidirse a ser un hombre de letras en lugar de un diplomático; y es significativo, uno podría imaginarse, de cierta vejez prematura y de la dulzura tranquila y templada que le es propia, en la escuela poética que fundó. Su encanto es el de algo, no vigoroso u original, sino lleno de la gracia que se obtiene con el estudio prolongado y los refinamientos constantes y muchos pasos repetidos y muchos ángulos suavizados, con una sutileza exquisita, una *faveur exquise*,⁵⁰ cierta tenuidad y caducidad, como para aquellos que no pueden soportar nada vehemente o fuerte; para príncipes cansados del amor, como Francisco I, o del placer, como Enrique III, o de la acción, como Enrique IV. Sus méritos son los de los viejos, la gracia y el acabado, perfectos en su minucioso detalle. Pues estas personas están un poco hartas y constantemente desean alguna emoción tenue y sutil, para darle un poco de calor a su imaginación encallada. Adoran el constante cambio de rima en la poesía y en sus casas esa urdimbre fantástica y extraña de líneas delgadas como carrizos, que son una especie de retórica en la arquitectura.

Pero la poesía de la Pléyade es fiel no sólo a la fisonomía de su época, sino también a su país, ese *pays du Vendomois*,⁵¹ cuyos nombres y escenarios tan frecuentemente aparecen en ella; el gran Loira, con sus tramos de arena blanca; el pequeño río Loir; las tierras altas cubiertas de brezos, *Le Bocage*,⁵² con sus estanques dispersos y el yermo junto a sus caminos; *La Beauce*,⁵³ el

granero de Francia, donde los vastos y ondulantes campos de trigo parecen anticipar el gran océano occidental. Está llena de las cualidades de ese país. Vemos cómo Du Bellay y Ronsard cuidan su jardín o cazan con sus perros u observan los pasatiempos de un día lluvioso; y con esto se conecta una domesticidad, una sencillez y una bondad simple, con la cual este país del norte se acerca al sur. Tienen el amor por la calidez propio de los viejos y entienden la poesía de invierno, pues no están lejos del Atlántico, y el céfiro que llega de ahí y cubre de blanco los álamos no perdona a esta nueva Italia en Francia. Entonces el fuego del hogar aparece a menudo, con los placeres del invierno alrededor de las enormes chimeneas blasonadas de la época y una *bonhomie*⁵⁴ como la de los niños o los ancianos.

Es en la *Olive* de Du Bellay, una colección de sonetos escritos en alabanza de una dama parcialmente imaginaria, *Sonnetz a la louange d'Olive*,⁵⁵ que estas características son más abundantes. He aquí un espécimen perfectamente cristalizado:

‘D’amour, de grace, et de haulte valeur
Le feux divins estoient ceinctz et les cieulx
S’estoient vestuz d’un manteau precieux
A raiz ardens de diverse couleur:
Tout estoit plein de beauté, de bonheur,
La mer tranquille, et le vent gracieulx
Quand celle la nasquit en ces bas lieux
Qui a pillé du monde tout l’honneur.
Ell’ prist son teint des beaux lyz blanchissans,
Son chef de l’or, sea deus levres des rozes,
Et du soleil ses yeux resplandissans:
Le ciel usant de liberalité,
Mist en l’esprit ses semences encloses,
Son nom des Dieux prist l’immortalité.’⁵⁶

El hecho de que sea un espécimen característico del gusto poético de aquella época es sin duda lo que más hace interesante a Du Bellay. Pero si su trabajo ha de provocar la más alta clase de interés, si ha de hacer algo más que satisfacer la curiosidad, si ha de tener una estética que pueda distinguirse de su valor histórico, no es suficiente para un poeta haber sido el verdadero

hijo de su época, haberse adaptado a sus condiciones estéticas y así haberla encantado y estimulado; es necesario que en su trabajo pueda percibirse algo particular, inventivo, único, la impronta del temperamento y la personalidad del escritor. M. Sainte-Beuve cree haber encontrado esta impronta en las *Antiquités de Rome* y en los *Regrets*,⁵⁷ los cuales clasifica como lo que se ha llamado *poésie intime*,⁵⁸ esa clase de poesía intensamente moderna en la cual el escritor tiene como objetivo el retratar sus más íntimos estados de ánimo, para ganarse así la confianza del lector. En esa generación hay otros ejemplos de esta intimidad: los *Ensayos* de Montaigne⁵⁹ están llenos de ella, los grabados de la iglesia de Brou también. M. Sainte-Beuve quizás exageró la influencia de esta cualidad en los *Regrets* de Du Bellay; pero el mismo nombre del libro tiene un toque de Rousseau y hace a uno acordarse de toda una generación de poetas autocompasivos de tiempos modernos. Fue en la atmósfera de Roma, para él tan extraña y lúgubre, que crecieron estas pálidas flores; pues ese viaje a Italia, que él lamentaba como el más grande infortunio de su vida, le dio total posesión de su talento e hizo que emergiera toda su originalidad. Y, en efecto, usted encuentra *intimité*, intimidad, aquí. Se analiza la desventura de su vida y su sentimiento se transmite directamente a nuestras mentes: no una gran pena o pasión, sino sólo la sensación de una pérdida en cada día que pasa, el *ennui*⁶⁰ de un soñador que tiene que sumergirse en los asuntos mundanos, la oposición entre la vida y el ideal, un anhelo de descanso, nostalgia, añoranza, esa pena preeminentemente infantil, pero tan sugerente, de alguna manera significativa del último pesar de todas las creaturas humanas: dejar la tierra conocida y el cielo limitado. Frecuentemente se describe la emoción por el paisaje como moderna, aún más la emoción por la antigüedad, el sentimiento de las ruinas. Du Bellay tiene este sentimiento. La permanencia de los contornos duros y definidos de las cosas es una pena para él, y al pasar sus fastidiosos días entre las ruinas de la antigua Roma se consuela con el pensamiento de que todo ha de terminarse un día, con el sentimiento de la grandeza de la nada, *la grandeur du rien*.⁶¹ Con

un extraño toque de antiquísimo misticismo, cree que incluso *le grand tout*,⁶² en el que terminan todas las cosas, debería a veces perecer y desaparecer. No hay otra cosa que pueda mitigar su fastidio. Desde la majestuosidad de Roma sus pensamientos volvían continuamente a Francia, a las chimeneas humeantes de su pequeña villa, los largos crepúsculos del norte, *la douceur Angevine*;⁶³ aunque no tanto a la Francia real, podemos estar seguros, con sus calles oscuras y sus techos de pizarra toscamente cortada, como a ese otro país con torres más esbeltas y ríos más serpenteantes y árboles como flores y luz que cae más suavemente sobre campos y caminos más graciosamente proporcionados, que la imaginación del exiliado y la del peregrino y la del estudiante que está lejos de casa y la de aquellos que contra su voluntad están en casa construye en todas partes, delante y detrás de ellos.

Finalmente volvió a casa atravesando los Grisones,⁶⁴ viajando lentamente, y, ahí, en el aire fresco de su país, bajo sus cielos de un azul más tenue, brotó la más dulce de las flores de su genio. Ha habido poetas cuya fama ha estado fundada en un solo poema, como la de Gray en “Elegy in a Country Churchyard”⁶⁵ o la de Ronsard, como muchos críticos han dicho, en las dieciocho líneas de una célebre oda. Du Bellay fue casi un poeta de un solo poema, y este poema suyo es algo italiano transplantado a los verdes campos de Anjou,⁶⁶ sacado de los versos en latín de Naugerius, al francés; pero es algo en lo que el tema es casi nada y la forma casi todo; y la forma del poema tal como está, escrito en francés medio, es sólo de Du Bellay. Es una canción que, se supone, los aventadores de trigo cantan cuando trabajan en el campo e invocan a los vientos para que pasen suavemente a través del grano.

D’UN VANNEUR DU BLE AUX VENTS

A vous troupe légère
Qui d’aile passagère
Par le monde volez,

Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doulcement esbranlez,
J'offre ces violettes,
Ces lis & ces fleurettes,
Et ces roses icy,
Ces vermeillettes roses
Sont freschement écloses,
Et ces celliets aussi.
De vostre douce haleine
Eventez ceste plaine
Eventez ce sejour :
Ce pendant que j'ahanne
A mon blé que je vanne
A la chaleur du jour.⁶⁷

Este poema posee en el más alto grado las cualidades, lo más valioso, de toda la escuela poética de la Pléyade, de toda la fase del gusto de la que deriva esa escuela, cierta gracia argétea en la imaginación y casi todo el placer que nos provoca se debe a la sorpresa que causa la manera lograda y habilidosa en la que se trata algo que por sí mismo es anodino. Su dulzura, definitivamente, no es algo que pueda obtenerse por medio de la molienda, así como cuando uno muele hierbas salvajes para obtener su perfume. Es como si uno escuchara la apacible caída de los bieldos con el mismo placer que un niño que presencia el incidente por primera vez, en uno de esos grandes almacenes de la región de Du Bellay, *La Beauce*, el granero de Francia. Una luz repentina transfigura algo trivial, una veleta, un molino de viento, un bieldo, el polvo en la puerta del granero; un instante... y todo se desvanece, pues no era más que artificio, pero deja cierto gozo tras de sí, el anhelo de que el accidente vuelva a suceder.

CONCLUSIÓN

Λέγει που Ἡράκλειτος ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει.⁶⁸

Considerar todo y todos los principios como procesos o modas inconstantes se ha vuelto una tendencia cada vez más común en el pensamiento moderno. Empecemos con lo que está en el exterior: nuestra vida física. Examinemos con atención uno de sus más exquisitos intervalos: el delicioso momento en el que uno emerge del agua en una calurosa mañana de verano. ¿Qué es la vida física en ese momento sino una combinación de elementos naturales a los que la ciencia ha dado nombres? Pero estos elementos, el fósforo y la cal y los tejidos delicados, no están presentes sólo en el cuerpo humano: podemos encontrarlos en los lugares más diversos. Nuestra vida física es su perpetuo movimiento: la sangre que corre, el cristalino que se desgasta y se repara, los tejidos del cerebro que se modifican ante cada rayo de luz o sonido, procesos que la ciencia divide en fuerzas más simples y más elementales. Así como los elementos que nos componen, estas fuerzas se extienden más allá de nuestros cuerpos: hacen que el hierro se oxide y que el trigo madure. A nuestro alrededor, en todas partes y direcciones, estos elementos se esparcen, llevados por muchas fuerzas; y el nacimiento y el gesto y la muerte y las violetas que crecen sobre la tumba son sólo algunas de las diez mil combinaciones resultantes. Ese contorno claro y perpetuo del rostro y los miembros es tan sólo una imagen que nosotros creamos para contenerlos, un dibujo hecho en una red, cuyos hilos en realidad van más allá de él. Nuestra vida tiene por lo menos esto en común con una flama, que no es más que la concurrencia, renovada a cada momento, de fuerzas que tarde o temprano han de partir en diferentes direcciones.

O si comenzamos con el mundo interno del pensamiento y el sentimiento, el torbellino es aún más rápido, la flama más vehemente y voraz. Ya no se trata del gradual obscurecimiento del

ojo ni del color que se desvanece en una pared, el movimiento de la orilla, donde el agua efectivamente fluye, aunque en aparente calma, sino del brío de la corriente principal, un cúmulo de actos del pensamiento y la vista y la pasión, que dura tan sólo un momento. A primera vista, la experiencia parece aplastarnos como una avalancha de estímulos externos, presionándonos con una realidad aplastante e inoportuna, llamándonos para que salgamos de nosotros mismos, a tomar acción en mil distintas maneras. Pero cuando la reflexión comienza a actuar sobre dichos estímulos éstos se disipan bajo su influencia; su fuerza cohesiva se suspende como por arte de magia; cada objeto se desintegra para formar una serie de impresiones —color, olor, textura— en la mente del observador. Y si seguimos observando este mundo, no un mundo de objetos con la solidez que el lenguaje les otorga, sino un mundo de impresiones inestables, efímeras, inconsistentes, que arden y se extinguen con nuestra percepción de ellas, todo se reduce aún más; toda la capacidad de observación queda confinada a la estrecha cámara de la mente individual. La experiencia, ya reducida a un enjambre de impresiones, toma forma para cada uno de nosotros al pasar por el sólido muro de la personalidad, que ninguna voz real ha logrado atravesar para llegar hasta nosotros o para salir de nosotros a aquello que sólo podemos presumir que está afuera. Cada una de esas impresiones es la de un individuo aislado; cada mente sueña, como un prisionero solitario, su propio sueño de un mundo.

El análisis va todavía un paso más allá y nos dice que esas impresiones del individuo a las cuales se reduce la experiencia para cada uno de nosotros están en perpetua huida; que cada una de ellas está limitada por el tiempo y que, como el tiempo es infinitamente divisible, también cada una de ellas es infinitamente divisible; pues todo lo que hay de real en él es un momento, que pasa mientras tratamos de aprehenderlo, y del cual siempre será más preciso decir que dejó de ser, que decir que es. A un trémulo soplo que se transforma constantemente en el viento, a una sola impresión clara, con apenas un dejo, una reliquia más o menos efímera, de uno de esos

momentos pasados, se reduce lo que es *real* en nuestras vidas. Es con el movimiento, el paso y la disolución de impresiones, imágenes, sensaciones, que el análisis se detiene: ese continuo desvanecimiento, ese extraño y perpetuo tejer y destejer de nosotros mismos.

Philosophiren, dice Novalis, *ist dephlegmatisiren, vivificiren*.⁶⁹ El servicio que le rinden la filosofía y la religión y la cultura al espíritu humano es el de avivarlo para que observe lo que ocurre a su alrededor con entusiasmo y atención. A cada momento, alguna mano, algún rostro, alcanza la perfección; cierto tono en las colinas o en el mar se vuelve más noble que los demás; alguna pasión o el entusiasmo por el conocimiento nos parecen irresistiblemente reales y atractivos: sólo por un momento. No el fruto de la experiencia, sino la experiencia en sí misma es el fin. Tan sólo se nos otorga un determinado número de latidos en esta vida dramática y dispar. ¿Cómo hemos de ver en ella todo lo que hay por ver, con los más aguzados sentidos? ¿Cómo podemos pasar más rápidamente de un punto a otro y estar siempre presentes en el centro, en donde el mayor número de fuerzas vitales se une con su más pura energía?

Arder siempre, con esta llama tenaz, parecida a una gema, mantenerse en este éxtasis, es triunfar en la vida. Formar hábitos es fracasar, pues el hábito es propio de un mundo estereotipado, cuando es sólo una mirada burda la que hace que dos personas, cosas, situaciones, parezcan semejantes. Mientras todo se derrite bajo nuestros pies, bien podemos aferrarnos a alguna pasión exquisita o a alguna contribución al conocimiento que parezca, al ampliar el horizonte, liberar el espíritu por un momento o a cualquier cosa que alborote los sentidos: tinturas y flores desconocidas y fragancias exóticas o el trabajo del artista o el rostro de un amigo. No distinguir a cada momento en los que nos rodean alguna actitud apasionada y en el lustre de sus dones alguna trágica división de fuerzas en sus caminos es, en este breve día de escarcha y sol, dormir antes del anochecer. Estando conscientes del esplendor de nuestra experiencia y de su terrible brevedad, dejándolo todo en un desesperado intento por ver y tocar, apenas hemos de

tener tiempo para hacer teorías acerca de lo que vemos y tocamos. Lo que tenemos que hacer es siempre dejarnos llevar por la curiosidad, poner a prueba nuevas opiniones y andar a la caza de nuevas impresiones, nunca transigir con una ortodoxia simplona, como la de Comte o Hegel, o con la propia. Las teorías, las ideas religiosas o filosóficas, como puntos de vista, instrumentos de la crítica, pueden ayudarnos a notar lo que de otra forma podría haber pasado desapercibido. *La philosophie, c'est le microscope de la pensée.*⁷⁰ La teoría o idea o sistema que requiera que sacrifiquemos cualquier parte de esta experiencia, en consideración a algún interés que no compartamos o a alguna moral abstracta con la que no nos hayamos identificado o a lo que simplemente es una convención, no tiene ninguna autoridad real sobre nosotros.

Una de las partes más hermosas de los escritos de Rousseau es aquella del sexto libro de las *Confesiones*⁷¹ en donde describe el despertar de su instinto literario. Siempre estuvo envuelto en un inefable miasma de muerte y ahora, en su primera juventud, creía ser víctima de una enfermedad mortal. Se preguntó cómo habría de aprovechar al máximo el tiempo que le quedaba y no hubo nada en su vida pasada que lo influenciara cuando decidió que tenía que ser a través del entusiasmo por el conocimiento, que encontró en los escritos lúcidos y amenos de Voltaire. Pues bien, todos somos *condamnés*, como dice Victor Hugo: *les hommes sont tous condamnés a morte avec des sursis indéfinis.*⁷² Tenemos cierto tiempo, dejamos de existir y nunca se sabrá dónde estuvimos. Algunos pasan este tiempo sumidos en el letargo, otros en grandes pasiones, los más sabios lo dedican al arte y la poesía. Pues nuestra única esperanza es expandir ese intervalo, sentir todas las emociones posibles en el tiempo que tenemos. Las grandes pasiones propician esta exaltación de la conciencia de la vida, el éxtasis y las penas del amor, el entusiasmo político o religioso, o el “entusiasmo por la humanidad”.⁷³ Tan sólo asegúrese de que se trate de una pasión, que verdaderamente dé como fruto la exaltación, la multiplicación, de la conciencia. En la pasión por la poesía, en el deseo de belleza, en el amor al arte por el arte

mismo, es en donde más podemos encontrar esta sabiduría; pues el arte se acerca a nosotros para declarar con franqueza que lo único que ha de hacer es darle a nuestros momentos la más alta calidad y todo por esos mismos momentos.

NOTAS

¹ “*ver el objeto tal y como es en realidad, por sí mismo*”: Matthew Arnold dijo que ésta era la principal tarea del intelecto europeo en sus ensayos “Sobre la traducción de Homero” y “La función de la crítica en la época actual”. Véase Arnold en el Glosario de nombres.

² *La Gioconda*: El nombre oficial de este retrato es *Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo* y fue realizado por Leonardo da Vinci, entre 1503 y 1517, aproximadamente. No está claro si la mujer del retrato es Lisa Gherardini, ni si fue Francesco del Giocondo, su esposo, un comerciante de telas florentino, quien comisionó el cuadro. También se le conoce como *La Gioconda* y *La Mona Lisa*. Se cree que Da Vinci nunca entregó el retrato a Francesco del Giocondo y que se le llevó a Francia, donde pasó a formar parte de la colección de Francisco I. La atención que se presta a la modelo es algo nuevo en la pintura italiana de la época, así como la coherencia espacial y la ilusión de una atmósfera.

las montañas de Carrara: Carrara es una ciudad del centro-norte de Italia, en la región de la Toscana. Está a orillas del río Carrione y al pie de los Alpes Apeninos. Es famosa por sus minas de mármol blanco, que han servido a los escultores durante siglos.

³ *De se borner à connaître de près les belles choses, et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis* : “Limitarse a conocer de cerca las cosas bellas y a nutrirse de ellas para convertirse en refinados amantes, en humanistas consumados.”

⁴ “*Resolution and Independence*” y “*Ode on the Recollections of Childhood*”: Poemas de William Wordsworth, “Resolución e independencia” y “Oda a las memorias de infancia”.

⁵ *edad media*: Aunque la norma dicta, tanto en español como en inglés, que se escriba con mayúscula, Pater siempre usó minúsculas en este libro. Quizás para contrarrestar la influencia de su contemporáneo John Ruskin, que ponía las obras de la Edad Media muy por encima de las del Renacimiento.

⁶ *Château Gaillon*: El castillo de Gaillon fue construido sobre las ruinas de una fortaleza medieval. Por muchos años fue propiedad de los arzobispos de Ruan y cada uno de ellos hizo varias modificaciones al edificio. El más famoso fue Jorge de Amboise, que también era el primer ministro de Luis XII y que se propuso llevar a Francia las últimas tendencias del arte italiano, por el cual sentía una gran admiración. Así pues, entre 1502 y 1509 remodeló el castillo para convertirlo en un palacio renacentista. Para llevar a cabo esta tarea convocó a pintores, escultores y arquitectos de Italia y Francia. Los sucesores de Jorge se esforzaron por mantener lo que él había construido y por expandirlo. El castillo se encuentra en la comuna de Gaillon, en el norte de Francia.

⁷ *Chenonceaux*: El Castillo de Chenonceaux, que atraviesa el río Cher, comenzó a construirse alrededor de 1514, sobre el pilotaje de un molino, por órdenes de Thomas Bohier, ministro de finanzas de Normandía. Es un ejemplo de la transición del estilo gótico al renacentista. La parte que está del lado derecho del Cher se completó en 1522. En 1535, Francisco I confiscó el castillo. Más tarde, Enrique II obsequió el castillo a su amante, Diana de Poitiers, y, cuando murió el rey, su viuda, Catalina de Medici, obligó a la amante a abandonar el castillo (a cambio le dio el Castillo de Chaumont) y construyó la galería que atraviesa el Cher. El castillo fue restaurado en el siglo XIX. Se encuentra en el pueblo de Chenonceaux, en el noroeste de Francia.

Blois: En el Castillo de Blois pueden encontrarse ejemplos de los estilos arquitectónicos predominantes entre los siglos XIII y XVII. El ala que construyó Luis XII entre 1498 y 1503, por ejemplo, da cuenta de la transición entre el gótico y el Renacimiento y la fachada de Francisco I, con su escalera de caracol octagonal, del Renacimiento pleno. Fue aquí donde se asesinó a Enrique de Guisa y a su hermano, por órdenes de Enrique III. El castillo se encuentra en la ciudad de Blois, ubicada en el centro de Francia, a orillas del río Loira.

Chambord: El castillo de Chambord tiene cuatrocientas cuarenta habitaciones y es el más grande de los castillos del Loira. Originalmente era un pabellón de caza para los condes de Blois, pero Francisco I y Enrique II lo reconstruyeron por completo. Molière escribió ahí *El señor de Pourceaugnac* (1669) y *El burgués gentilhomme* (1670); también ahí las puso en escena para Luis XIV.

la iglesia de Brou: La iglesia de Brou fue construida por órdenes de Margarita de Austria, en memoria de su difunto esposo, Felipe IV de Saboya, y de su madre, Margarita de Borbón. Es una obra maestra del gótico tardío. Se encuentra cerca de la ciudad de Bourg-en-Bresse, en el centro-este de Francia.

⁸ *Maître Roux*: Véase Battista en el glosario de nombres.

⁹ *escuela de Fontainebleau*: Se llama Escuela de Fontainebleau al grupo de artistas, franceses y extranjeros, que trabajaron en la corte de Francisco I en Fontainebleau. Francisco comenzó a reconstruir el castillo medieval de Fontainebleau en 1528 y en los años siguientes convenció a pintores como Giovanni Battista di Jacopo (véase Glosario de nombres) y Francesco Primaticcio de que fueran a vivir y trabajar ahí. La manera en la que representaron la figura humana, con miembros alargados, cuellos delgados y cabezas pequeñas, prevaleció en la pintura francesa hasta finales del siglo XVI.

¹⁰ *Chartres*: Pater se refiere a los vitrales de la Catedral de Nuestra Señora de Chartres, que se distingue por la unidad de su estilo, pues fue construida casi completamente en tan sólo treinta años, a mediados del siglo XIII. Destacan sus vitrales y su coro, de estilo renacentista. Se encuentra en la ciudad de Chartres, en el norte de Francia.

Le Mans: Pater se refiere a los vitrales de la Catedral de San Julián, construida entre los siglos XI y XV, que combina el estilo románico con el gótico. El portal del lado derecho fue esculpido en el siglo XII; la torre de uno de los extremos del transepto fue construida entre los siglos XII y XV; el coro, uno de los más bellos y altos de Francia, fue construido en el siglo XIII y está sostenido por una serie de arbotantes de excepcional elegancia; tiene además vitrales del siglo XIII y dos tumbas renacentistas. Se encuentra en la ciudad de Le Mans, en el noroeste de Francia.

¹¹ *verano de San Martín*: Nombre que se le da en el norte de Europa a un período en el que el clima se vuelve cálido días antes de la fiesta de San Martín, que se celebra el 11 de noviembre.

¹² *casa de Jacques Cœur*: Jacques Cœur fue el comerciante más exitoso de su época; comenzó a construir su palacio, o casa, en la ciudad francesa de Bourges en 1443 y lo terminó en 1450. Véase Cœur en el glosario de nombres.

Bourges: Es una ciudad ubicada casi exactamente en el centro de Francia, a orillas del río Yèvre. Luis XI, que nació ahí, ordenó que se le construyera una universidad: fue completada en 1463 y clausurada durante la Revolución Francesa. Fue en Bourges donde Calvino adoptó las ideas de Martín Lutero. Destacan la Catedral de Saint Étienne, de estilo gótico, construida entre los siglos XII y XIII, y el Palacio de Jacques Cœur.

Maison de Justice: “Palacio de Justicia”. El Palacio de Justicia de Ruan comenzó a construirse en 1499 y fue utilizado en un principio como ayuntamiento y corte judicial y financiera. Entre 1508 y 1509 el arquitecto Roulland le Roux se encargó de ampliarlo; las obras terminaron a mediados del siglo XVI. El ala central destaca por la riqueza de su decoración. Francisco I ordenó que el edificio se convirtiera en el parlamento de Normandía.

Ruan: Es una ciudad ubicada en el noroeste de Francia, a orillas del río Sena. En esta ciudad Juana de Arco fue encarcelada en 1430 y condenada y llevada a la hoguera al año siguiente. Entre sus construcciones destacan el Palacio de Justicia y la Catedral de Ruan, que reúne varios estilos, desde el gótico primitivo hasta el gótico flamígero. Ahí nacieron Corneille y Flaubert.

¹³ *finesse*: fineza.

¹⁴ *une netteté remarquable d'exécution*: una notable nitidez en la ejecución

¹⁵ *las Horas de Ana de Bretaña*: Ana de Bretaña comisionó a Jean Bourdichon la elaboración de un libro de horas en 1508, aproximadamente. Un libro de horas es un manuscrito que se elabora para una persona en particular y contiene oraciones en alabanza a la Virgen María; éstas corresponden a las horas canónicas, de ahí su nombre. Los libros de horas pueden contener también salmos e ilustraciones. Véase Ana de Bretaña en el Glosario de nombres.

¹⁶ *chansons de geste*: cantares de gesta. Los cantares de gesta son los poemas épicos escritos en francés antiguo que conforman las leyendas de Carlomagno. Fueron escritos entre los siglos XII y XV, pero tratan hechos acontecidos en los siglos VIII y IX. Generalmente los poemas están basados en un hecho real, que se adorna con situaciones ficticias. El más importante es el *Cantar de Roldán*.

¹⁷ *la iglesia de granito de Folgoët*: La basílica de Nuestra Señora de Folgoët es famosa por su coro, su pórtico con estatuas de los apóstoles y su campanario de cincuenta y tres metros de alto. Fue construida entre los siglos XIV y XV y es un ejemplo consumado del gótico flamígero. Juan IV de Bretaña colocó la primera piedra en 1365 y su hijo Juan V completó la construcción. La iglesia recibió la visita de Ana, reina de Francia y duquesa de Bretaña, en 1494 y en 1505, y la de su hija Claudia, acompañada de su esposo Francisco I, en 1518. Se encuentra en la comuna de Folgoët, en el extremo noroeste de Francia.

¹⁸ *Cantar de Roldán*: El Cantar de Roldán es, sin lugar a dudas, el mejor y quizás el más antiguo de los cantares de gesta. Probablemente su autor fue Tuold, un poeta normando. Tiene como base histórica la batalla de Roncesvalles de 778, una escaramuza entre franceses y vascos, que en el cantar se convierte en una gran batalla entre franceses y sarracenos. El poema comienza con Carlomagno y sus pares que, en el camino de vuelta a España después de haber conquistado toda España (excepto Zaragoza), reciben una oferta de paz del rey sarraceno. Para dialogar envían a Ganelón, padrastro de Roldán, por sugerencia de este último. Resentido, Ganelón conspira con los sarracenos para asesinar a Roldán y a su vuelta se encarga de que sea él quien resguarde la retaguardia del ejército francés al partir de España. Mientras cruzan los Pirineos, un enorme ejército sarraceno embosca a la retaguardia francesa. Mueren ahí tres pares de Carlomagno: Oliver, el arzobispo Turpin y Roldán. Este último pelea hasta el último momento y obtiene así una muerte digna de un caballero como él.

¹⁹ *chanson*: este término, que significa “canción” en francés, se utiliza para referirse a los poemas acompañados de música que se escribieron en Francia durante la Edad Media y el Renacimiento. Empezaron a componerse en el siglo XII; al principio estaban escritas para sólo un cantante, a partir del siglo XV empezaron a escribirse para dos o tres y en el siglo siguiente llegaron a ser cinco o seis. Casi todas las *chansons* pueden clasificarse como baladas, rondas o *virelais*. Su estilo es generalmente sofisticado, están escritas para un público selecto y cultivado. El tema de las canciones es generalmente el amor cortés.

²⁰ *oda Pindárica*: Se trata de una oda escrita por, o que imita el estilo de, Píndaro (véase Píndaro en Glosario de nombres), que utilizó la estructura tríadica de Estesícoro, compuesta de una estrofa (dos o más versos con la misma métrica), seguida de una antistrofa (que debe tener el mismo número de versos que la estrofa y la misma métrica) y un epodo (con una métrica diferente a la de la estrofa y la antistrofa). En 1550, Ronsard publicó sus *Odas*, más bien basadas en las de Horacio.

²¹ *Avril, la grace, et le ris
De Cypris,
Le flair et la douce haleine ;
Avril, le parfum des dieux,
Qui, des cieux,
Sentent l'odeur de la plaine ;
C'est toy, courtois et gentil,*

*Qui, d'exil
Retire ces passageres,
Ces arondelles qui vont,
Et qui sont
Du printemps les messageres.*

Abril, la risa y la gracia
de Cipria,
tu aroma y aliento dulce,
el mayor de los placeres,
tú eres
de los dioses el perfume;
eres tú gentil y cortés,

tú nos traes
del exilio mensajeras,
son golondrinas que cantan,
proclaman,
que llega la primavera.

Traducción de Carlos Monroy

²² *La Pléyade*: Es el grupo de poetas formado por Rémy Belleau, Antoine de Baif, Pontus de Tyard, Etienne Jodelle, Jean Dorat, Joachim du Bellay y Ronsard en 1556. El nombre hace referencia al grupo de siete estrellas del mismo nombre que se encuentra en la constelación de Tauro y a un grupo de siete poetas alejandrinos que fue denominado así por críticos, también alejandrinos, del siglo III a.C. Véanse los nombres en el Glosario de nombres.

²³ *Deffense et illustration de la langue françoise: Defensa e ilustración de la lengua francesa*, de Joachim du Bellay, fue publicado en 1549.

²⁴ *Reforma*: Movimiento religioso del siglo XVI, por medio del cual se formaron las iglesias protestantes. Sus principales figuras fueron Martín Lutero y Juan Calvino. A partir de 1517, la Iglesia católica comenzó a escindirse; el enorme poder económico y político que había adquirido y sus prácticas abusivas, como la venta de indulgencias, la hicieron perder autoridad moral; además, los gobernantes se empeñaron en reducir la influencia que tenía en sus territorios. Así, durante el siglo XVI, el luteranismo se extendió por Europa del norte, el calvinismo en Francia y Suiza, mientras que en Europa del este surgieron formas más variadas y más radicales de protestantismo; en

Inglaterra Enrique VIII creó la Iglesia Anglicana y en Escocia John Knox difundió el presbiterianismo. España e Italia se convirtieron en los bastiones de la contrarreforma.

²⁵ *La prose... chose remarquable et à l'inverse des autres langues, a toujours eu le pas chez nous, sur notre poésie:* “La prosa, un hecho notable y algo contrario a lo que ocurre en otras lenguas, con nosotros siempre ha llevado la delantera, yendo por delante de la poesía.” Este fragmento proviene de un ensayo sobre Du Bellay que Sainte-Beuve escribió en 1840.

²⁶ *cette élégance et copie qui est en la langue Greque et Romaine:* “Esta elegancia y abundancia que hay en las lenguas griega y romana.”

²⁷ *Eneida:* Du Bellay tradujo los libros cuarto y sexto de la *Eneida* y los publicó en 1552 y 1560 respectivamente. La *Eneida* es un poema épico latino que narra cómo Eneas, hijo de Afrodita y Anquises y primo de Héctor, huye de Troya después de que ésta cae a manos de los griegos, viaja a Italia y funda la ciudad de Lavinium, predecesora de Alba Longa y de Roma. Es la obra maestra de Virgilio; la escribió entre los años 29 y 19 a.C. y murió antes de poder terminarla.

²⁸ *nous favorisons toujours les étrangers:* “siempre damos preferencia a los extranjeros”.

²⁹ *le naïf:* “lo cándido, sin artificio”

³⁰ *cette dernière main que nous désirons:* “esta última mano que queremos”.

³¹ *escolástico:* relativo al escolasticismo, la filosofía de la Edad Media en la que se utiliza la dialéctica para resolver cuestiones de fe y de razón. Destacan en esta escuela los filósofos Pedro Abelardo, Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. El escolasticismo floreció gracias a las universidades y al redescubrimiento de los pensadores griegos, principalmente de Aristóteles, que fue posible gracias a los filósofos musulmanes Averroes y Avicena. A partir del Renacimiento muchos humanistas, protestantes e incluso algunos teólogos católicos se apartaron del escolasticismo y lo denunciaron como algo inútil.

³² *péris et mises en reliquaires de livres:* “muertos y guardados en libros como en relicarios”.

³³ *plante et vergette:* “planta y pequeño brote”.

³⁴ *le discours fatal des choses mondaines:* “el discurso fatídico de los asuntos mundanos”.

³⁵ *parfait en toute élégance et venuste de paroles*: “perfecto en toda la elegancia y belleza de sus palabras”.

³⁶ *Batalla de Pavía y el cautiverio de Francisco I*: Pavía es una ciudad al norte de Italia, en la región de Lombardía. El 24 de febrero de 1525 tuvo lugar ahí la Batalla de Pavía, en la que se enfrentaron Francisco I, rey de Francia, que iba al frente de 28,000 hombres, y Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y rey de Castilla y Aragón, que envió a Fernando Francisco de Ávalos con 23,000 hombres. El ejército francés fue casi exterminado y Francisco I quedó preso. En esta batalla se comprobó la enorme ventaja que otorgaban las armas de fuego por encima de las armas blancas. Véase Francisco I en el Glosario de nombres.

³⁷ *Loira*: Es el río más largo de Francia, nace en el Macizo Central, al sur del país, y desemboca en el Atlántico, al sur de la península de Bretaña. A sus orillas se encuentran varias de las ciudades más importantes de Francia.

ce petit Lyrè: “esta pequeña Liré”. Liré es una comuna del noroeste de Francia, se encuentra en la región histórica de Anjou. Du Bellay hace referencia a ella en el trigésimo primer soneto de su colección *Les Regrets*.

³⁸ *à la mode*: a la moda

³⁹ *Reina de los Escoceses*: Véase María Estuardo en el Glosario de nombres.

⁴⁰ *Louvre*: En 1546 Francisco I derrumbó la fortaleza que Felipe II había construido en el siglo XII para construir una nueva residencia real: así comenzó a construirse el palacio del Louvre. A partir de entonces, casi todos los monarcas franceses le hicieron adiciones. Fue sólo una pequeña porción de lo que es hoy lo que Francisco encomendó construir al arquitecto Pierre Lescot. Dejó de ser una residencia real en 1682, cuando Luis XIV trasladó la corte a Versalles. A partir del siglo XVIII comenzó a transformarse en museo, pero fue hasta 1993 que todo el conjunto se destinó a este fin. Posee una de las colecciones de arte más importantes del mundo.

⁴¹ *Romanticistas*: una generación de escritores franceses que tuvo un gran éxito en la primera mitad del siglo XIX y que incluye a Victor Hugo (1802-1855), Alphonse de Lamartine (1790-1869) y a Alfred de Musset (1810-1857). Se caracterizaron por su rechazo al clasicismo de Malherbe y Boileau; y crearon una poética intencionalmente opuesta a la de ellos. En consecuencia, también restauraron la reputación de los poetas de la Pléyade.

⁴² *fleur particulier*: “flor particular, especial”.

⁴³ *la petite pucelle Angevine*: “la pequeña doncella angevina”.

⁴⁴ “*è Grecque*” e “*i voyelle en sa première liberté*”: “*è griega*” e “*i vocal en su primera libertad*”. Ronsard trata estas cuestiones en el “Aviso al lector” de sus *Odas*.

⁴⁵ *poésie chantée*: “poesía cantada”.

⁴⁶ *Amor*: Es el nombre, en la poesía latina, del dios romano Cupido. Es hijo de Mercurio, el mensajero de los dioses, y de Venus, la diosa del amor. A veces se le representaba como un hombre con armadura y alas, cruel e indiferente, y a veces como un niño alado, que cargaba un arco y flechas, más bien travieso.

petit enfant Amour: “el pequeño niño Amor”. Ronsard lo llama así en *El cuarto libro de las odas*.

⁴⁷ *ondelette, fondelette, doucelette, Cassandrette*: “olita, fuentecita, Casandrita” “*doucelette*” sería el diminutivo de “dulce”, utilizado como adjetivo.

⁴⁸ *Decamerón*: El *Decamerón*, la obra maestra de Giovanni Boccaccio, compuesta alrededor de 1348 y 1353, tuvo una enorme influencia en la literatura renacentista europea y es el mejor ejemplo de la prosa clásica italiana. Narra la historia de diez hombres y mujeres jóvenes que huyen de Florencia durante la peste y se refugian en una casa de campo durante quince días, de los cuales ocupan diez para contar historias; de ahí el título del libro, que significa “diez días”. Tienen conversaciones ingeniosas, intrigan, cuentan historias de amor, felices y fallidas, historias divertidas y licenciosas. Debajo de la aparente frivolidad de esta obra se discute cómo es que uno ha de lidiar con la fortuna y sobreponerse a sus reveses.

⁴⁹ *le beau séjour du commun jour*: “el bello hogar del día común”.

⁵⁰ *fadeur exquise*: “tenuidad exquisita”.

⁵¹ *pays du Vendomois*: “hogar de los de Vendôme”, una ciudad del centro-norte de Francia; la atraviesa el río Loir.

Loir: río del centro-noroeste de Francia, es un afluente del Sarthe e indirectamente, del Loira.

⁵² *Le Bocage*: Se llama *bocage* a las áreas rurales del oeste de Francia en las que los campos son pequeños y de forma irregular y están separados por arbustos y arboledas.

⁵³ *La Beauce*: Región del noroeste de Francia, que tradicionalmente ha sido un área agrícola. Se trata de una planicie de piedra caliza, sin árboles, excepcionalmente plana y fértil, en la que antes se plantaba principalmente trigo y

remolacha azucarera. Chartres, Châteaudun, Étampes y Pithiviers son las principales ciudades y todas tienen grandes mercados agrícolas.

⁵⁴ *bonhomie*: bondad, sencillez

⁵⁵ *Sonnetz a la louange d'Olive*: “Sonetos en alabanza a Olive”. Es una secuencia de sonetos petrarquistas publicada en 1549.

⁵⁶ *D'amour, de grace, et de haulte valeur*
Le feux divins estoient ceinctz et les cieulx
S'estoient vestuz d'un manteau precieux
A raiz ardens de diverse couleur:
Tout estoit plein de beauté, de bonheur,
La mer tranquille, et le vent gracieulx
Quand celle la nasquit en ces bas lieux
Qui a pillé du monde tout l'honneur.
Ell' prist son teint des beaux lyz blanchissans,
Son chef de l'or, sea deus levres des rozes,
Et du soleil ses yeux resplandissans:
Le ciel usant de liberalité,
Mist en l'esprit ses semences encloses,
Son nom des Dieux prist l'immortalité.

De gran valor, de gracia y de amor,
así se cubrieron las llamas divinas
y los cielos de túnicas tejidas
con rayos ígneos y multicolor:
el mar en calma, el viento un rumor,
todo estaba lleno de alegría
mientras ella en baja cuna nacía,
la que robó del mundo el honor.
Se llevó la blancura de los lirios,
tomó del sol ojos resplandecientes,
del rubí labios y del oro rizos;
los Dioses con gran prodigalidad
pusieron en su espíritu simientes
y a su nombre dieron la inmortalidad.

Traducción de Carlos Monroy

⁵⁷ *Antiquités de Rome*: “*Antigüedades de Roma*”. Secuencia de sonetos publicada en 1558.

Regrets: “*Remordimientos*”. Secuencia de sonetos, publicada en 1558.

⁵⁸ *poésie intime*: “poesía íntima”.

⁵⁹ *los Ensayos de Montaigne*: Los *Ensayos* de Montaigne se empezaron a publicar a partir de 1580. Se considera que él fue quien inventó el género. Véase Montaigne en el Glosario de nombres.

⁶⁰ *ennui*: “aburrimiento, tedio”.

⁶¹ *la grandeur du rien* : “la grandeza de la nada”.

⁶² *le grand tout*: “el gran todo”.

⁶³ *la douceur Angevine*: “la dulzura angevina”.

⁶⁴ *Grisones*: el Cantón de los Grisones es el más grande de los cantones en los que se divide Suiza. Se encuentra en el extremo oriental de ese país. Casi todo el territorio es montañoso, con excepción de algunos valles. Toma su nombre de la Grauerbund (Liga Gris), que se fundó ahí en 1395 y que se llama así por el color de la tela que fabricaban sus pobladores para confeccionar sus ropas.

⁶⁵ *Elegy in a Country Churchyard*: “Elegía escrita en el cementerio de una aldea”. Véase Gray en el Glosario de nombres.

⁶⁶ *Anjou*: es una región histórica de Francia. Cubría lo que ahora es el departamento de Maine-et-Loire y otros territorios.

⁶⁷ D’UN VANNEUR DU BLE AUX VENTS

A vous troupe légère
Qui d’aile passagère
Par le monde volez,
Et d’un sifflant murmure
L’ombrageuse verdure
Doulcement esbranlez,
J’offre ces violettes,
Ces lis & ces fleurettes,
Et ces roses icy,
Ces vermeillettes roses
Sont fraîchement écloses,
Et ces celliets aussi.
De vostre douce haleine
Eventez ceste plaine
Eventez ce séjour :
Ce pendant que j’ahanne
A mon blé que je vanne
A la chaleur du jour.

DE UN AVENTADOR DE TRIGO A LOS VIENTOS

Para ti, tropa ligera,
que con ala pasajera
el mundo entero atraviesa
y que silbante murmura
cuando en la verde espesura
se pasea con gentileza,
he traído estas violetas,
estos lirios y azucenas
y estas rosas de aquí,
estas rosas escarlatas,
abiertas esta mañana,
y estos claveles, para ti.
Con tu cálido aliento
abanica este momento,
abanica esta campiña,
sopla así mientras yo brego,
mientras aviento mi trigo,
bajo el calor del día.

Traducción de Carlos Monroy

⁶⁸ *Λέγει που 'Ηράκλειτος ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει*: Esta máxima, que Sócrates cita en el *Cratilo* de Platón, dice: “Heráclito dice que todo está en movimiento y que nada permanece”.

⁶⁹ *Philosophiren... ist dephlegmatisiren, vivificiren*: “Filosofar es ahuyentar la flema, vivificar”.

⁷⁰ *La philosophie, c'est le microscope de la pensée*: “La filosofía es el microscopio del pensamiento”. Esta cita es de *Los Miserables*, de Victor Hugo.

⁷¹ *Confesiones*: La autobiografía de Rousseau, que cubre sus primeros cincuenta y tres años de vida, hasta 1767. Se publicó de manera póstuma en dos partes, en 1782 y en 1789.

⁷² *Les hommes sont tous condamnés a morte avec des sursis indéfinis*: “Todos los hombres son condenados a muerte con una prórroga indefinida”.

⁷³ *entusiasmo de la humanidad*: Pater se refiere a la idea de la “religión de la humanidad”, que Auguste Comte expuso en su libro *Sistema de política positiva* (1854), en el que proponía un nuevo modelo social basado en el positivismo. En esta nueva sociedad, la “religión de la humanidad” reemplazaría a las otras religiones, un grupo de sociólogos se encargaría de la educación y la moral pública y serviría de guía a la sociedad, los empresarios y banqueros se encargarían de gobernar y de controlar la economía, mientras que la moral privada estaría en las manos de las madres y las esposas.

GLOSARIO ONOMÁSTICO

Ana de Bretaña (1477-1514) fue duquesa de Bretaña y dos veces reina consorte de Francia. Se casó con Maximiliano de Austria en 1490. Al año siguiente, Carlos VIII de Francia atacó el ducado y obligó a Ana a anular su matrimonio y a casarse con él; murió siete años después, sin dejar un heredero. En 1499, Ana se casó con su sucesor, Luis XII. Ana dedicó el resto de su vida a proteger la independencia de su ducado. Al final, su hija y heredera, Claudia, se casó con Francisco de Angulema, que más tarde se convirtió en el rey Francisco I, con lo que Bretaña pasó a formar parte del territorio francés.

Arnold Matthew Arnold (1822-1888), poeta y crítico inglés, fue inspector de escuelas durante gran parte de su vida y Profesor de poesía de Oxford durante diez años. De su obra destacan: “Sobre la traducción de Homero”, los *Ensayos críticos* y *Cultura y anarquía*. En su obra dio gran importancia a la función del arte en la sociedad; dijo, por ejemplo, que la poesía era la “crítica de la vida” y la cultura “el estudio de la perfección”.

Battista Giovanni Battista di Jacopo (1495-1540), pintor y decorador florentino, fue uno de los fundadores de la Escuela de Fontainebleau; también se le conocía como Rosso Fiorentino, Il Rosso y Maître Roux. Después de huir del saqueo de Roma en 1527, trabajó en distintas ciudades italianas y en 1530 fue a Francia por invitación de Francisco I. Ahí trabajó en el castillo de Fontainebleau, donde, junto con Francesco Primaticcio, desarrolló un estilo decorativo cuya influencia puede apreciarse en toda Europa del norte y cuyo ejemplo más consumado es la Galería Francisco I.

Belleau Rémy Belleau (1528-1577), fue un poeta y traductor francés. Gozó del favor de Carlos IX y Enrique III, que lo hizo secretario de la alcoba real. Su traducción de las *Odas* de Anacreonte le permitió entrar al grupo de La Pléyade. Por su colección de poemas *El aprisco*. Ronsard lo llamó “el pintor de la naturaleza”.

Blake William Blake (1757-1827), poeta, pintor y grabador inglés, fue ignorado mientras vivió y muchas veces tuvo que enfrentarse a la pobreza, mientras que ahora se le considera uno de los primeros y más importantes exponentes del romanticismo. En su obra argumentó que la ley y la razón limitaban la imaginación y las energías del espíritu humano. Sus obras más famosas son *los Cantos de inocencia y de experiencia* y *El matrimonio del cielo y el infierno*.

Boccaccio Giovanni Boccaccio (1313-1375), poeta y humanista italiano, se le conoce principalmente por haber escrito el *Decamerón*. Aunque estaba muy interesado en la literatura clásica, también se esforzó por dar a la literatura escrita en italiano la dignidad que aquella tenía, por medio de su propia obra y de sus escritos sobre Dante, lo cual lo distingue del otro precursor del Renacimiento italiano, su amigo y maestro, Petrarca.

Byron George Gordon, Lord Byron (1788-1824), poeta y dramaturgo inglés, tuvo una vida y una personalidad tan fascinantes como la obra que produjo. Después de llevar una vida de carencias, a los diez años, George heredó, sin esperarlo, el título nobiliario y las propiedades de su tío abuelo William, Lord Byron. Con la fortuna que heredó pudo acceder a una educación excelente. A lo largo de su vida tuvo un enorme éxito literario. Durante mucho tiempo viajó y vivió en Europa. En 1816 dejó Inglaterra para nunca regresar. Después participó en las luchas de independencia de Italia y de Grecia, donde murió en 1824 y fue nombrado héroe nacional.

Catalina de Medici (1519-1589) fue reina consorte de Francia, al lado de Enrique II y más tarde regente en varias ocasiones. Tres de sus hijos fueron reyes: Francisco II, Carlos IX y Enrique III. Se trata de una figura clave en las Guerras de religión de Francia, pues ella se encargó de limitar el poder de los españoles y del papa durante los reinados de sus hijos.

Cicerón Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.), estadista, abogado, estudioso y escritor romano, trató de evitar el final de la República Romana. Fue cónsul de Roma en el año 63 a.C. Escribió discursos y tratados sobre retórica, filosofía y política. Durante toda su carrera buscó aliarse con Pompeyo, pero siempre se opuso a César y trató de separarlos. Finalmente fue ejecutado por órdenes de Marco Antonio.

Clouet François Clouet (1515-1572), pintor francés, immortalizó con sus retratos a los miembros de la casa real de Valois. Trabajó junto con su padre, Jean Clouet, y en 1540 lo reemplazó como pintor oficial de Francisco I. Mantuvo este puesto durante los reinados de Enrique II, Francisco II y Carlos IX. También estuvo a cargo de la decoración en los funerales y entradas triunfales de los reyes franceses. Se codeaba con otros artistas de su tiempo. Poetas como Ronsard y Du Bellay elogiaron su obra.

Cœur Jacques Cœur (1395-1456), comerciante y consejero de Carlos VII de Francia. Ocupó varios cargos públicos y logró hacerse de una enorme fortuna gracias a sus negocios. Comerció en Francia, Italia, Escocia y en las costas del Mediterráneo. Tenía el apoyo de reyes, gobernantes y papas, que le permitieron comerciar con los musulmanes en Alejandría. En 1451 fue arrestado y condenado a prisión, después de ser acusado injustamente de haber planeado el envenenamiento de Agnès Sorel, la amante del rey, y de haber especulado de manera deshonesto. Con ayuda de sus amigos escapó de prisión y se refugió en Florencia y más tarde en Roma. Murió en 1456 en la isla de Quíos.

Comte Auguste Comte (1798-1857), filósofo francés, fue el fundador de la sociología y el positivismo. A partir de su lectura de David Hume e Immanuel Kant formuló su noción de positivismo: que la teología y la metafísica son formas de conocimiento que deben ser reemplazadas por el conocimiento positivo, es decir, el que se basa en los fenómenos naturales, sus propiedades y relaciones y que puede verificarse utilizando métodos empíricos. Pensaba que el conocimiento era siempre algo relativo y que, por lo tanto, en lugar de buscar verdades universales, había que concentrarse en descubrir las leyes que regían fenómenos específicos.

De Baïf Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), poeta, traductor y dramaturgo francés, fue uno de los siete poetas que formaron el grupo de La Pléyade. Fue alumno de Jean Dorat en el Colegio de Coqueret de París, al lado de Pierre de Ronsard. Ahí se les unió Joachim du Bellay para revolucionar la poesía francesa. De Baïf contribuyó con dos colecciones de sonetos petrarquistas al movimiento que empezaron: *Los amores de Méline* y *El amor de Francine*.

Demóstenes (384-322 a.C.), estadista y orador ateniense, era, se dice, tartamudo y tuvo que corregir este problema él solo para convertirse en uno de los más grandes oradores que ha habido.

Dorat Jean Dorat (1508-1588), humanista, helenista y poeta francés, fue, durante muchos años, el maestro de los poetas de La Pléyade. Perteneció a una familia noble y fue tutor de los pajes de Francisco I. Fue maestro de Ronsard, Belleau y Pontus de Tyard, antes de que formaran La Pléyade. Impulsó a sus alumnos a estudiar poesía griega y latina y se dice que escribió más de quince mil versos en griego y latín.

Du Bellay Jean du Bellay (1492-1560), cardenal y diplomático francés, fue uno de los principales consejeros de Francisco I y un defensor de los humanistas y los reformistas religiosos. François Rabelais fue su secretario y doctor. Du Bellay apoyó a escritores como Étienne Dolet y Salmon Macrin y escribió tres libros de poesía en latín y una defensa de Francisco I.

Du Bellay Joachim du Bellay (1522-1560), poeta francés, lideró, junto con Pierre de Ronsard, el grupo de La Pléyade. Fue él quien elaboró el manifiesto del grupo, la *Defensa e ilustración de la lengua francesa* (1549). Nació en una familia prominente y estudió leyes y humanidades en Poitiers y en París. A partir de 1549 publicó sus primeros sonetos, inspirados en los de Petrarca. De su obra destacan *Las antigüedades de Roma* (1558) y *Las Añoranzas* (1558). Introdujo a la literatura francesa los libros de odas y los sonetos amorosos.

Enrique II (1519-1559), rey de Francia de 1547 a 1559, fue un buen administrador y un acérrimo enemigo de los protestantes franceses. Fue el segundo hijo de Francisco I y Claudia de Francia. En 1533 se casó con Catalina de Medici y tres años después, cuando su hermano mayor murió, se convirtió en heredero al trono francés. Continuó con la guerra en contra de Carlos V, hasta que en 1559 firmó la paz de Cateau-Cambrésis para dedicarse a combatir a los protestantes en Francia. Tres de sus hijos fueron reyes: Francisco II, Carlos IX y Enrique III. Su hija Margarita se casó con Enrique de Navarra, que más tarde sería rey de Francia como Enrique IV.

Enrique III (1551-1589), rey de Francia de 1574 a 1589, fue el tercer hijo de Enrique II y Catalina de Medici. También fueron reyes sus hermanos Francisco II y Carlos IX. Las Guerras de religión de Francia continuaron durante su reinado. Mantuvo periodos de paz intermitente hasta que en 1584 murió Francisco, su hermano menor, y Enrique de Navarra, líder hugonote y esposo de Margarita, hermana de Enrique III, quedó como heredero al trono francés. Aunque Enrique se comprometió a que no permitiría que Enrique de Navarra llegara al trono, la Santa Liga consideró que sus acciones eran demasiado tibias y decidieron derrocarlo; esto obligó al rey a buscar el apoyo de Enrique de Navarra, que heredó el trono después de que Enrique fuera asesinado en 1589.

Enrique IV (1533-1610), rey de Navarra de 1572 a 1589 y a partir de entonces rey de Francia, puso fin a las Guerras de religión y reunificó y llevó prosperidad al reino francés. En 1584 murió Francisco, hermano de Enrique III y duque de Anjou, y Enrique se convirtió en el próximo heredero de la corona francesa. La Santa Liga, dirigida por Enrique de Guisa, y Enrique III le negaron el derecho a heredar el trono: así comenzó la Guerra de los Tres Enríques. Al final Enrique III se alió con Enrique de Navarra para expulsar a la Santa Liga de París, y antes de morir lo nombró heredero al trono francés.

Francisco I (1494-1547), rey de Francia, fue quizás la figura más importante del Renacimiento francés. Subió al trono en 1515, a los veinte años de edad. Al principio de su reinado, Francisco tuvo algunas victorias militares y aciertos diplomáticos. La bonanza que esto trajo le permitió comprar territorios y financiar la construcción de castillos y las obras de grandes artistas, entre los cuales destaca Leonardo da Vinci. Formó una corte brillante, llena de poetas, músicos, pintores y estudiosos; con ellos y con los nobles se dedicó a celebrar torneos, banquetes y bailes. Todo esto cambió en 1521, cuando perdió Milán a manos de Carlos V. Desde entonces y hasta 1534 se enfrentaron en numerosas ocasiones, en la mayoría de las cuales Francisco resultó perdedor. Pasó sus últimos años enfermo y débil; aun así, fundó el Colegio de Francia y el puerto de Havre, envió a Jacques Cartier a Canadá e hizo del francés la lengua oficial.

Goethe Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán, es la figura más importante del romanticismo y de toda la literatura de su país. Estudió leyes en Leipzig y en Estrasburgo. Se unió al movimiento *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu) y contribuyó a este con su novela *Las cuitas del joven Werther*. Mantuvo una larga amistad con el dramaturgo Friedrich von Schiller. Fue un autor prolífico durante toda su vida. El año de su muerte terminó su obra maestra, el drama de *Fausto*.

Goudimel Claude Goudimel (1510-1572), compositor francés, es famoso por haber compuesto música para acompañar la versión de los Salmos que tradujo al francés el poeta Clément Marot. Las iglesias protestantes rápidamente adoptaron su música para cantar los salmos. Fue asesinado en Lyon, a finales de agosto de 1572, durante la Masacre del día de San Bartolomé.

Gray Thomas Gray (1716-1771), poeta inglés, es conocido por haber escrito la “Elegía escrita en el cementerio de una aldea inglesa”, uno de los poemas líricos más célebres de la literatura inglesa y que bastó para convertirlo en el poeta más importante de mediados del siglo XVIII y en un precursor del romanticismo. Ya había escrito otros poemas en latín y en inglés, pero fue hasta 1751 que este poema lo lanzó a la fama. Murió a los cincuenta y cinco años y fue enterrado en el panteón de Buckinghamshire que aparece en su elegía.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemán, creó un sistema filosófico que proponía que el progreso de la humanidad podía explicarse a través de la dialéctica, es decir, a través del conflicto que se da entre tesis y antítesis para llegar a una síntesis. También proponía que la dialéctica podía observarse no sólo en el

pensamiento abstracto, sino también en los fenómenos simples. Este sistema pretendía explicar el mundo como un todo sistemático.

Homero (¿s. VIII-IX a.C.?), poeta griego, que probablemente escribió la *Ilíada* y la *Odisea*. Aunque prácticamente nada se sabe sobre Homero a ciencia cierta, los estudiosos concuerdan en que fue un poeta jonio que vivió en algún momento entre los siglos XVIII y IX a.C., que compuso la *Ilíada* basándose en la tradición oral y que más tarde alguien más compuso la *Odisea*. Ambas han tenido una enorme influencia en la literatura occidental y se han traducido incontables veces.

Hugo Víctor Hugo (1802-1885), poeta, novelista y dramaturgo francés, fue el más importante de los románticos y uno de los más importantes escritores de su país. Al principio escribió poesía realista, lo cual le permitió obtener una pensión de Luis XVIII, pero más tarde se convirtió en un defensor de Napoleón y de la Tercera República. Sus obras de teatro le valieron sus primeros éxitos, que continuaron con sus novelas, como *Nuestra Señora de París* y *Los miserables*. Por su involucramiento con la política se convirtió en héroe nacional y en un símbolo de la causa republicana.

Jodelle Étienne Jodelle (1532-1573), poeta y dramaturgo francés, fue el miembro de la Pléyade encargado de aplicar los principios del grupo al teatro. Buscó crear algo completamente diferente a los misterios y las obras de moralidad que entonces dominaban los escenarios franceses, quería que sus obras imitaran las de la literatura clásica. Aunque sus obras se hayan ganado la reputación de ser imposibles de montar y de leer, fue Jodelle el que sentó las bases para que Corneille y Racine llevaran la tragedia francesa a su máxima expresión.

Leonardo da Vinci (1452-1519), pintor, proyectista, escultor, arquitecto e ingeniero florentino, se le considera el epítome del ideal renacentista. Fue aprendiz del escultor Andrea del Verrocchio. Comenzó a pintar en Florencia y en 1482 fue a Milán para trabajar como asesor en ingeniería y arquitectura. Después trabajó en varias ciudades italianas, hasta que en 1516 fue a Francia por invitación del rey Francisco I; ahí gozó de un gran prestigio y murió en 1519.

Lorenzo Lorenzo de Medici (1449-1492) fue un estadista y mecenas florentino. Se le llamaba “El Magnífico” por su liberalidad a la hora de organizar festividades y de patrocinar a los artistas. Él fue el principal responsable del florecimiento del arte y el intelecto florentinos del siglo XV. Recolectó textos antiguos y formó la Academia Platónica, que incluía a su maestro Marsilio Ficino, al humanista Pico della Mirandola y al poeta Angelo Poliziano. Entre los artistas que estuvieron bajo su protección se cuentan Giuliano da Sangallo, Botticelli, Verrocchio y uno de sus aprendices, Leonardo da Vinci. Lorenzo también abrió una escuela de escultura; ahí conoció a Miguel Ángel y, cautivado por su trabajo, se lo llevó a casa para criarlo como a un hijo. Lorenzo murió a los cuarenta y tres años. Sus obsequias fueron sencillas, tal como él lo había pedido, pero ahí estuvieron todos los florentinos para despedirse de él.

Malherbe François de Malherbe (1555-1628), poeta francés que se describía a sí mismo como un “excelente acomodador de sílabas”, insistió siempre en la importancia de la forma, la medida y la pureza del lenguaje. Sentó las bases del clasicismo francés. En 1605 Malherbe entró a la corte de Enrique IV y se hizo de un grupo de discípulos. Aunque su obra fue escasa y repetitiva, sus aportaciones a la forma del verso francés perduraron durante siglos.

María Estuardo (1542-1587), apodada Reina de los escoceses, fue reina de Escocia de 1542 a 1567 y reina consorte de Francia de 1559 a 1560. En 1558 se casó con Francisco, heredero al trono francés. Él murió dos años después y ella volvió a Escocia. En 1565 se casó con su primo Enrique Estuardo, conde de Darnley, y tuvo un hijo, Jacobo. En 1567, Enrique Estuardo fue asesinado; tres meses después, María se casó con James Hepburn, conde de Bothwell. Los nobles escoceses se volvieron contra la reina y la hicieron abdicar en nombre de su hijo. Después huyó a Inglaterra, donde su prima Isabel, tomando como excusa el asesinato de Enrique Estuardo, la mantuvo en prisión durante dieciocho años. En 1586 fue condenada a muerte por conspirar contra Isabel. Fue ejecutada al año siguiente. Su hijo Jacobo heredó los tronos de Inglaterra y Escocia.

Memling, Hans Memling (c.1430-1494) fue uno de los más importantes miembros de la Escuela Flamenca de pintura. En 1465 se estableció en Brujas y abrió un taller en el que elaboró numerosos retablos y retratos. Sus clientes eran los miembros del clero y los comerciantes y administradores más acaudalados. Cuando Hans Memling murió, el notario escribió en el registro que se trataba de “el más diestro pintor de toda la cristiandad”.

Montaigne Michel de Montaigne (1533-1592) fue un escritor francés. Se le considera el creador del género ensayístico por sus *Essais* (*Ensayos*). Nació en una familia de la nobleza menor, lo cual le permitió acceder a una educación excepcional. Tuvo varios cargos públicos, hasta que en 1570 se retiró al castillo de su familia para leer, escribir y meditar. En 1572 empezó a escribir los *essais*, una serie de ciento siete ensayos que tratan diversos temas y en los que expone ideas audaces para su tiempo y cuestiona las costumbres y las normas establecidas. Un aspecto notable de su obra es la enorme presencia que tiene en los textos la personalidad de su autor.

Naugerius es el nombre latinizado de Andrea Navagero (1483-1529). Escribió poesía pastoral en latín, editó la obra de Cicerón y fue encargado de la Biblioteca de San Marcos en Venecia desde 1516 hasta 1526, cuando fue enviado en una misión a la corte de Carlos V en Madrid.

Novalis, fue el pseudónimo de Friedrich Leopold, barón de Hardenberg (1772-1801). Fue un poeta y teórico y uno de los primeros escritores románticos alemanes.

Pericles (495-429 a.C.), estadista ateniense, fue el que permitió que la democracia y el imperio atenienses alcanzaran su máximo esplendor y que se convirtieran en el centro político y cultural de Grecia. Mientras gobernó Atenas, financió a artistas como Esquilo y Fidias. Tucídides afirma que, aunque Atenas era en apariencia una democracia, era Pericles quien dirigía la ciudad. Durante su gobierno se enfrentó a los persas, a los espartanos y a distintas ciudades del imperio ateniense que trataron de rebelarse. Al finalizar la guerra con los persas, convocó a los líderes de las

otras ciudades griegas para convencerlos de que otorgaran tributos para la reconstrucción de los templos que habían sido destruidos. La Acrópolis fue uno de los resultados de este proyecto.

Pico Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), filósofo y humanista italiano, recibió desde muy joven una esmerada educación; estudió derecho canónico en Bolonia y filosofía aristotélica en Padua y aprendió hebreo, arameo y árabe en París y Florencia. Formó parte de la Academia Platónica del filósofo Marsilio Ficino en Florencia, financiada por Lorenzo de Medici. Al final de su vida se convirtió en uno de los seguidores del estricto predicador Girolamo Savonarola, enemigo de Lorenzo de Medici.

Píndaro (518-438 a.C.) fue un poeta lírico griego. De su obra se conservan cuatro libros de epinicios, odas corales que celebraban los triunfos obtenidos en los Juegos Olímpicos, Píticos, Ístmicos y Nemeos. Su obra ha tenido una gran influencia en la literatura occidental.

Rabelais François Rabelais (1494-1553), escritor, médico y eclesiástico francés, es famoso por haber escrito los cuatro libros de *Gargantúa y Pantagruel*, sátiras que tratan con incontables cuestiones y que se caracterizan por la exuberancia y el exceso. A lo largo de su vida, Rabelais contó con la protección de varios nobles y prelados. Durante muchos años fue médico y amigo del cardenal Jean du Bellay.

Ronsard Pierre de Ronsard (1524-1585), poeta francés, fue el líder del grupo de La Pléyade. Trató de seguir una carrera diplomática y militar, pero una enfermedad lo dejó parcialmente sordo y esto lo llevó a dedicarse a la literatura. Durante su vida gozó de prestigio y reconocimiento, en los siglos XVII y XVIII se le prestó poca atención y en el siglo XIX Sainte-Beuve se encargó de reestablecer su reputación.

Rousseau Jean Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo, escritor y teórico político francés, cuyos tratados y novelas sirvieron de inspiración a los líderes de la revolución francesa y a los románticos. De su obra destacan *Emilio, o de la educación*, *El contrato social* y sus escritos autobiográficos, *Las confesiones*.

Sainte-Beuve Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), crítico literario e historiador de la literatura francesa, se distinguió por investigar el entorno y la biografía de los autores que estudiaba para así tener bases con las que interpretar sus obras.

Silvestre Israël Silvestre (1621-1691) nació en la ciudad de Nancy. En 1662, fue nombrado dibujante y grabador del rey Luis XIV, maestro de dibujo del delfín de Francia y maestro de dibujo de los pajes de las Caballerizas Reales. Cuatro de sus hijos también fueron artistas. Murió en París en 1691.

Tyard Pontus de Tyard (1522-1605), poeta y traductor francés, fue uno de los miembros de La Pléyade, además de un teórico y un difusor de los saberes del Renacimiento entre la élite francesa. En 1549 publicó su colección de poemas *Los errores amorosos*, que contiene una de las primeras secuencias de sonetos en francés y revivió la sextina

en Francia, y en 1551 tradujo del italiano los *Diálogos de amor* de León Hebreo. Escribió también una serie de tratados neoplatónicos titulada *Discursos filosóficos*. El primero de estos tratados sirve como complemento a la *Defensa e ilustración de la lengua francesa* de Joachim du Bellay y así se completa el programa poético de La Pléyade.

Van Eyck Jan van Eyck (a.1395-a.1441), pintor flamenco, perfeccionó la técnica de la pintura al óleo, en aquel entonces nueva. Pintó principalmente retratos y escenas religiosas. Fue el primer pintor flamenco en firmar sus pinturas; casi todas llevan su nombre “IOHANNES DE EYCK” y, algunas, su lema: “Als ich chan” (“Lo mejor posible”). Aún no se sabe si tuvo un hermano llamado Hubert van Eyck y si él colaboró para realizar su obra maestra, el *Altar de Gante*.

Villon François Villon (1431- d.1463), uno de los más grandes poetas líricos franceses, es famoso también por su vida criminal. Destacan sus poemas “El legado”, “El testamento” y “La balada de los ahorcados”. En 1463 fue condenado a la horca, pero logró que el Parlamento le conmutara la pena a un exilio de diez años. Después desapareció y no se volvió a saber nada de él.

Virgilio (70-19 a. C.) fue el más importante poeta de Roma. Aunque llevó una existencia tranquila, vivió en una época marcada por las guerras civiles que siguieron al ascenso de Octavio al poder. Se unió a la corte de este último, donde contó con la protección y apoyo de Mecenas, el famoso patrón de las artes que también apoyó a Horacio. De su obra destacan las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, su obra maestra, que dejó sin terminar. Murió en Brindisium, la actual Brindisi, a causa de una fiebre que contrajo durante un viaje a Grecia.

Voltaire, cuyo verdadero nombre era François Marie Arouet (1694-1778), fue un escritor francés que en sus escritos se opuso a la tiranía y a la intolerancia, haciendo uso de su singular ingenio y espíritu crítico. Además de numerosos escritos filosóficos, Voltaire publicó obras narrativas como *Micromegas*, *Zadig* y *Cándido*, su obra más conocida.

Winckelmann Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), fue un arqueólogo e historiador del arte alemán que con sus obras llamó la atención del público hacia el arte clásico, principalmente el de la antigua Grecia. De sus escritos destacan las descripciones de obras de arte particulares, por ser meticulosas y tener un estilo espontáneo y apasionado. Sus obras tuvieron una gran influencia en el arte y el pensamiento occidental y fueron fundamentales para el movimiento neoclásico, además de que proporcionaron a la disciplina de la historia del arte fundamentos y una metodología.

Wordsworth William Wordsworth (1770-1850), uno de los poetas más importantes de Inglaterra, hizo, junto con Samuel Taylor Coleridge, que el movimiento romántico tomara vuelo en su país. Fue nombrado poeta laureado de Inglaterra en 1843, puesto que mantuvo hasta su muerte en 1850. El crítico Matthew Arnold fue uno de los encargados de establecer la enorme reputación de la que goza hoy en día.

APÉNDICE: ALGUNOS FRAGMENTOS DE *STUDIES IN THE HISTORY OF THE RENAISSANCE*

PREFACE

MANY attempts have been made by writers on art and poetry to define beauty in the abstract, to express it in the most general terms, to find a universal formula for it. The value of such attempts has most often been in the suggestive and penetrating things said by the way. Such discussions help us very little to enjoy what has been well done in art or poetry, to discriminate between what is more and what is less excellent in them, or to use words like beauty, excellence, art, poetry, with more meaning than they would otherwise have. Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. To define beauty not in the most abstract, but in the most concrete terms possible, not to find a universal formula for it, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of æsthetics.

‘To see the object as in itself it really is’ has been justly said to be the aim of all true criticism whatever; and in æsthetic criticism the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly. The objects with which æsthetic criticism deals, music, poetry, artistic and accomplished forms of human life, are indeed receptacles of so many powers or forces; they possess, like natural elements, so many virtues or qualities. What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to *me*? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? and if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence and under its influence? The answers to these questions are the original facts with which the æsthetic critic has to do; and, as in the study of light, of morals, of number, one must realise such primary data for oneself or not at all. And he who experiences these impressions strongly, and drives directly at the analysis and discrimination of them, need not trouble himself with the abstract question what beauty is in itself, or its exact relation to truth or experience, —metaphysical questions, as unprofitable as metaphysical questions elsewhere. He may pass them all by as being, answerable or not, of no interest to him.

The æsthetic critic, then, regards all the objects with which he has to do, all works of art and the fairer forms of nature and human life, as powers or forces, producing pleasurable sensations, each of a more or less peculiar and unique kind. This influence he feels and wishes to explain, analysing it, and reducing it to its elements. To him, the picture, the landscape, the engaging personality in life or in a book, La Gioconda, the hills of Carrara, Pico of Mirandola, are valuable for their virtues, as we say in speaking of a herb, a wine, a gem; for the property each has of affecting one with a special, unique impression of pleasure. Education grows in proportion as one’s susceptibility to these impressions increases in depth and variety. And the function of the æsthetic critic is to distinguish, analyse, and separate from its adjuncts, the virtue by which a

picture, a landscape, a fair personality in life or in a book, produces this special impression of beauty or pleasure, to indicate what the source of that impression is, and under what conditions it is experienced. His end is reached when he has disengaged that virtue, and noted it, as a chemist notes some natural element, for himself and others; and the rule for those who would reach this end is stated with great exactness in the words of a recent critic of Sainte-Beuve: 'De se borner à connaître de près les belles choses, et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis.'

What is important, then, is not that the critic should possess a correct abstract definition of beauty for the intellect, but a certain kind of temperament, the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects. He will remember always that beauty exists in many forms. To him all periods, types, schools of taste, are in themselves equal. In all ages there have been some excellent workmen and some excellent work done. The question he asks is always, In whom did the stir, the genius, the sentiment of the period find itself? who was the receptacle of its refinement, its elevation, its taste? 'The ages are all equal,' says William Blake, 'but genius is always above its age.'

Often it will require great nicety to disengage this virtue from the commoner elements with which it may be found in combination. Few artists, not Goethe or Byron even, work quite cleanly, casting off all debris, and leaving us only what the heat of their imagination has wholly fused and transformed. Take for instance the writings of Wordsworth. The heat of his genius, entering into the substance of his work, has crystallised a part, but only a part, of it; and in that great mass of verse there is much which might well be forgotten. But scattered up and down it, sometimes fusing and transforming entire compositions, like the Stanzas on 'Resolution and Independence' and the Ode on the 'Recollections of Childhood,' sometimes, as if at random, turning a fine crystal here and there, in a matter it does not wholly search through and transform, we trace the action of his unique incommunicable faculty, that strange mystical sense of a life in natural things, and of man's life as a part of nature, drawing strength and colour and character from local influences, from the hills and streams and natural sights and sounds. Well! that is the *virtue*, the active principle in Wordsworth's poetry; and then the function of the critic of Wordsworth is to trace that active principle, to disengage it, to mark the degree in which it penetrates his verse.

The subjects of the following studies are taken from the history of the Renaissance, and touch what I think the chief points in that complex, many-sided movement. I have explained in the first of them what I understand by the word, giving it a much wider scope than was intended by those who originally used it to denote only that revival of classical antiquity in the fifteenth century which was but one of many results of a general stimulus and enlightening of the human mind, and of which the great aim and achievements of what, as Christian art, is often falsely opposed to the Renaissance, were another result. This outbreak of the human spirit may be traced far into the middle age itself, with its qualities already clearly pronounced, the care for physical beauty, the worship of the body, the breaking down of those limits which the religious system of the middle age imposed on the heart and the imagination. I have taken as an example of this movement, this

earlier Renaissance within the middle age itself, and as an expression of its qualities, a little composition in early French; not because it is the best possible expression of them, but because it helps the unity of my series, inasmuch as the Renaissance ends also in France, in French poetry, in a phase of which the writings of Joachim du Bellay are in many ways the most perfect illustration; the Renaissance thus putting forth in France an aftermath, a wonderful later growth, the products of which have to the full the subtle and delicate sweetness which belong to a refined and comely decadence; just as its earliest phases have the freshness which belongs to all periods of growth in art, the charm of *asceticism*, of the austere and serious girding of the loins in youth.

But it is in Italy, in the fifteenth century, that the interest of the Renaissance mainly lies, in that solemn fifteenth century which can hardly be studied too much, not merely for its positive results in the things of the intellect and the imagination, its concrete works of art, its special and prominent personalities, with their profound æsthetic charm, but for its general spirit and character, for the ethical qualities of which it is a consummate type.

The various forms of intellectual activity which together make up the culture of an age, move for the most part from different starting points and by unconnected roads. As products of the same generation they partake indeed of a common character and unconsciously illustrate each other; but of the producers themselves, each group is solitary, gaining what advantage or disadvantage there may be in intellectual isolation. Art and poetry, philosophy and the religious life, and that other life of refined pleasure and action in the open places of the world, are each of them confined to its own circle of ideas, and those who prosecute either of them are generally little curious of the thoughts of others. There come however from time to time eras of more favourable conditions, in which the thoughts of men draw nearer together than is their wont, and the many interests of the intellectual world combine in one complete type of general culture. The fifteenth century in Italy is one of these happier eras; and what is sometimes said of the age of Pericles is true of that of Lorenzo—it is an age productive in personalities, many-sided, centralised, complete. Here, artists and philosophers and those whom the action of the world has elevated and made keen, do not live in isolation, but breathe a common air and catch light and heat from each other's thoughts. There is a spirit of general elevation and enlightenment in which all alike communicate. It is the unity of this spirit which gives unity to all the various products of the Renaissance, and it is to this intimate alliance with mind, this participation in the best thoughts which that age produced, that the art of Italy in the fifteenth century owes much of its grave dignity and influence.

I have added an essay on Winckelmann, as not incongruous with the studies which precede it, because Winckelmann, coming in the eighteenth century, really belongs in spirit to an earlier age. By his enthusiasm for the things of the intellect and the imagination for their own sake, by his Hellenism, his life-long struggle to attain to the Greek spirit, he is in sympathy with the humanists of an earlier century. He is the last fruit of the Renaissance, and explains in a striking way its motive and tendencies.

JOACHIM DU BELLAY

IN the middle of the sixteenth century, when the spirit of the Renaissance was everywhere and people had begun to look back with distaste on the works of the middle age, the old Gothic manner had still one chance more in borrowing something from the rival which was about to supplant it. In this way there was produced, chiefly in France, a new and peculiar phase of taste with qualities and a charm of its own, blending the somewhat attenuated grace of Italian ornament with the general outlines of Northern design. It produced Château Gaillon—as you may still see it in the delicate engravings of Israel Silvestre, a Gothic donjon veiled faintly by a surface of delicate Italian trceries—Chenonceaux, Blois, Chambord and the church of Brou. In painting there came from Italy workmen like Maître Roux and the masters of the school of Fontainebleau, to have their later Italian voluptuousness attempered by the naïve and silvery qualities of the native style; and it was characteristic of these painters that they were most successful in painting on glass, that art so essentially mediæval. Taking it up where the middle age had left it, they found their whole work among the last subtleties of colour and line; and keeping within the true limits of their material they got quite a new order of effects from it, and felt their way to refinements on colour never dreamed of by those older workmen, the glass-painters of Chartres or Lemans. What is called the Renaissance in France is thus not so much the introduction of a wholly new taste ready made from Italy, but rather the finest and subtlest phase of the middle age itself, its last fleeting splendour and temperate Saint Martin's summer. In poetry, the Gothic spirit in France had produced a thousand songs; and in the Renaissance French poetry too did but borrow something to blend with a native growth, and the poems of Ronsard, with their ingenuity, their delicately figured surfaces, their slightness, their fanciful combinations of rhyme, are but the correlative of the trceries of the house of Jacques Coeur at Bourges or the 'Maison de Justice' at Rouen.

There was indeed something in the native French taste naturally akin to that Italian *finesse*. The characteristic of French work had always been a certain nicety, *une netteté remarquable d'exécution*. In the paintings of François Clouet, for example, or rather of the Clouets, for there was a whole family of them, painters remarkable for their resistance to Italian influences, there is a silveriness of colour and a clearness of expression, which distinguish them very definitely from their Flemish neighbours, Hemling or the Van Eycks. And this nicety is not less characteristic of old French poetry. A light, aerial delicacy, a simple elegance, *une netteté remarquable d'exécution*—these are essential characteristics alike of Villon's poetry, and of the 'Hours of Anne of Brittany.' They are characteristic too of a hundred French Gothic carvings and trceries. Alike in the old Gothic cathedrals and in their counterpart, the old Gothic *chansons de geste*, the rough and ponderous mass becomes, as if by passing for a moment into happier conditions or through a more gracious stratum of air, graceful and refined, like the carved ferneries on the granite church at Folgoat, or the lines which describe the fair priestly hands of Archbishop Turpin in the song of Roland; although below both alike there is a fund of mere Gothic strength or heaviness.

And Villon's songs and Clouet's painting are like these. It is the higher touch making itself felt here and there, betraying itself, like nobler blood in a lower stock, by a fine line or gesture or expression, the turn of a wrist, the tapering of a finger. In Ronsard's time that rougher element seemed likely to predominate. No one can turn over the pages of Rabelais without feeling how much need there was of softening, of castigation. To effect this softening is the object of the revolution in poetry which is connected with Ronsard's name. Casting about for the means of thus refining upon and saving the character of French literature, he accepted that influx of Renaissance taste which, leaving the buildings, the language, the art, the poetry of France, at bottom, what they were, old French Gothic still, gilds their surfaces with a strange delightful foreign aspect, passing over all that Northern land neither deeper nor more permanent than a chance effect of light. He reinforces, he doubles the French *netteté* by Italian *finesse*. Thereupon nearly all the force and all the seriousness of French work disappear; only the elegance, the aerial touch, the perfect manner remain. But this elegance, this manner, this *netteté d'exécution* are consummate, and have an unmistakeable æsthetic value.

So the old French chanson, which, like the old Northern Gothic ornament, though it sometimes refined itself into a sort of weird elegance was often at bottom something rude and formless, became in the hands of Ronsard a Pindaric ode. He gave it structure, a sustained system, strophe and antistrophe, and taught it a changefulness and variety of metre which keeps the curiosity always excited, the very aspect of which as it lies written on the page carries the eye lightly onwards, and of which this is a good instance:—

‘Avril, la grace, et le ris
 De Cypris,
 Le flair et la douce haleine;
 Avril, le parfum des dieux,
 Qui, des cieux,
 Sentent l'odeur de la plaine;
 C'est toy, courtois et gentil,
 Qui d'exil
 Retire ces passageres,
 Ces arondelles qui vont,
 Et qui sont
 Du printemps les messageres.’

That is not by Ronsard, but by Remy Belleau, for Ronsard soon came to have a school. Six other poets threw in their lot with him in his literary revolution—this Remy Belleau, Antoine de Baif, Pontus de Tyard, Etienne Jodelle, Jean Daurat, and lastly Joachim du Bellay; and with that strange love of emblems which is characteristic of the time, which covered all the works of Francis the First with the salamander, and all the works of Henry the Second with the double crescent, and all the works of Anne of Brittany with the knotted cord, and so on, they called themselves the *Pleiad*, seven in all, although as happens with the celestial Pleiad, if you

scrutinize this constellation of poets more carefully you may find there a great number of minor stars.

The first note of this literary revolution was struck by Joachim du Bellay in a pamphlet written at the early age of twenty-four, which coming to us through three centuries seems of yesterday, so full is it of those delicate critical distinctions which are sometimes supposed peculiar to modern writers. The book has for its title *La Deffense et Illustration de la Langue Françoise*; and its problem is how to illustrate or ennoble the French language, to give it lustre. We are accustomed to speak of the varied critical and creative movement of the fifteenth and sixteenth centuries as the *Renaissance*, and because we have a single name for it we may sometimes fancy that there was more unity in the thing itself than there really was. Even the Reformation, that other great movement of the fifteenth and sixteenth centuries, had far less unity, far less of combined action, than is at first sight supposed; and the Renaissance was infinitely less united, less conscious of combined action, than the Reformation. But if anywhere the Renaissance became conscious, as a German philosopher might say, if ever it was understood as a systematic movement by those who took part in it, it is in this little book of Joachim du Bellay's, which it is impossible to read without feeling the excitement, the animation of change, of discovery. *La prose*, says M. Sainte-Beuve, *chose remarquable et à l'inverse des autres langues, a toujours en le pas chez nous, sur notre poésie*. Du Bellay's prose is perfectly transparent, flexible and chaste. In many ways it is a more characteristic example of the culture of the *Pleiad* than any of its verse; and one who loves the whole movement of which the *Pleiad* is a part for a weird foreign grace in it, and may be looking about for a true specimen of it, cannot have a better than Joachim du Bellay and this little treatise of his.

Du Bellay's object is to adjust the existing French culture to the rediscovered classical culture; and in discussing this problem and developing the theories of the *Pleiad* he has lighted upon many principles of permanent truth and applicability. There were some who despaired of the French language altogether, who thought it naturally incapable of the fulness and elegance of Greek and Latin—*cette élégance et copie qui est en la langue Greque et Romaine*—that science could be adequately discussed and poetry nobly written only in the dead languages. 'Those who speak thus,' says Du Bellay, 'make me think of those relics which one may only see through a little pane of glass and must not touch with one's hands. That is what these people do with all branches of culture, which they keep shut up in Greek and Latin books, not permitting one to see them otherwise, or transport them out of dead words into those which are alive, and wing their way daily through the mouths of men.' 'Languages,' he says again, 'are not born like plants and trees, some naturally feeble and sickly, others healthy and strong and apter to bear the weight of men's conceptions, but all their virtue is generated in the world of choice and men's free-will concerning them. Therefore, I cannot blame too strongly the rashness of some of our countrymen, who being anything rather than Greeks or Latins, depreciate and reject with more than stoical disdain everything written in French, nor can I express my surprise at the odd opinion of some learned men who think that our vulgar tongue is wholly incapable of erudition and good literature.'

It was an age of translations. Du Bellay himself translated two books of the *Æneid*, and other poetry old and new, and there were some who thought that the translation of classical literature was the true means of *ennobling* the French language—*nous favorisons toujours les étrangers*. Du Bellay moderates their expectations. ‘I do not believe that one can learn the right use of them,’—he is speaking of figures and ornaments in language—‘from translations, because it is impossible to reproduce them with the same grace with which the original author used them. For each language has I know not what peculiarity of its own, and if you force yourself to express the naturalness, *le naïf*, of this in another language, observing the law of translation, which is not to expatiate beyond the limits of the author himself, your words will be constrained, cold and ungraceful;’—then he fixes the test of all good translation,—‘To prove this read me Demosthenes and Homer in Latin, Cicero and Virgil in French, and see whether they produce in you the same affections which you experience in reading those authors in the original.’

In this effort to ennoble the French language, to give it grace, number, perfection, and as painters do to their pictures, *cette dernière main que nous désirons*, what Du Bellay is pleading for is his mother-tongue, the language, that is, in which one will have the utmost degree of what is moving and passionate. He recognised of what force the music and dignity of languages are, how they enter into the inmost part of things; and in pleading for the cultivation of the French language he is pleading for no merely scholastic interest, but for freedom, impulse, reality, not in literature merely, but in daily communion of speech. After all it was impossible to have this impulse in Greek and Latin, dead languages, *péris et mises en reliquaires de livres*. By aid of this poor *plante et vergette* of the French language, he must speak delicately, movingly, if he is ever to speak so at all; that, or none, must be for him the medium of what he calls, in one of his great phrases, *le discours fatal des choses mondaines*; and it is his patriotism not to despair of it; he sees it already, *parfait en toute élégance et venuste de paroles*.

Du Bellay was born in the disastrous year 1525, the year of the battle of Pavia and the captivity of Francis the First. His parents died early, and to him, as the youngest of the family, his mother’s little estate on the Loire side, *ce petit Lyrè*, the beloved place of his birth descended. He was brought up by a brother only a little older than himself; and left to themselves the two boys passed their lives in day-dreams of military glory. Their education was neglected; ‘the time of my youth,’ says Du Bellay, ‘was lost, like the flower which no shower waters, and no hand cultivates.’ He was just twenty years old when this brother died, leaving Joachim to be the guardian of his child. It was with regret, with a shrinking feeling of incapacity, that he took upon him the burden of this responsibility. Hitherto he had looked forward to the profession of a soldier, hereditary in his family. But at this time a sickness attacked him which brought him cruel sufferings and seemed likely to be mortal. It was then for the first time that he read the Greek and Latin poets. These studies came too late to make him what he so much desired to be, a trifler in Greek and Latin verse, like so many others of his time now forgotten; instead, they made him a lover of his own homely native tongue, that poor *plante et vergette* of the French language. It was through this fortunate shortcoming in his education that he became national and modern, and he learned afterwards to look back on that wild garden of his youth with only half regret. A certain Cardinal du Bellay was the successful man of the family, a man often employed in high official

affairs. It was to him that the thought of Joachim turned when it became necessary to choose a profession, and in 1552 he accompanied the Cardinal to Rome. He remained there nearly five years, burdened with the weight of affairs and languishing with home-sickness. Yet it was under these circumstances that his genius yielded its best fruits. From Rome, which to most men of an imaginative temperament like his would have yielded so many pleasureable sensations, with all the curiosities of the Renaissance still fresh there, his thoughts went back painfully, longingly, to the country of the Loire, with its wide expanses of waving corn, its homely pointed roofs of grey slate, and its far-off scent of the sea. He reached home at last, but only to die there, quite suddenly, one wintry day, at the early age of thirty-five.

Much of Du Bellay's poetry illustrates rather the age and school to which he belonged than his own temper and genius. As with the writings of Ronsard and the other poets of the *Pleiad*, its interest depends not so much on the impress of individual genius upon it, as on the circumstance that it was once poetry *à la mode*, that it is part of the manner of a time, a time which made much of manner, and carried it to a high degree of perfection. It is one of the decorations of an age which threw much of its energy into the work of decoration. We feel a pensive pleasure in seeing these faded decorations, and observing how a group of actual men and women pleased themselves long ago. Ronsard's poems are a kind of epitome of his age. Of one side of that age, it is true, of the strenuous, the progressive, the serious movement, which was then going on, there is little; but of the catholic side, the losing side, the forlorn hope, hardly a figure is absent. The Queen of Scots, at whose desire Ronsard published his odes, reading him in her northern prison, felt that he was bringing back to her the true flavour of her early days in the court of Catherine at the Louvre, with its exotic Italian gaieties. Those who disliked that poetry, disliked it because they found that age itself distasteful. The poetry of Malherbe came, with its sustained style and weighty sentiment, but with nothing that set people singing; and the lovers of that poetry saw in the poetry of the *Pleiad* only the latest trumpery of the middle age. But the time came when the school of Malherbe too had had its day; and the Romantics, who in their eagerness for excitement, for strange music and imagery, went back to the works of the middle age, accepted the *Pleiad* too with the rest; and in that new middle age which their genius has evoked the poetry of the *Pleiad* has found its place. At first, with Malherbe, you may find it, like the architecture, the whole mode of life, the very dresses of that time, —fantastic, faded, *rococo*. But if you look long enough to understand it, to conceive its sentiment, you will find that those wanton lines have a spirit guiding their caprices. For there is *style* there; one temper has shaped the whole; and everything that has style, that has been done as no other man or age could have done it, as it could never for all our trying, be done again, has its true value and interest. Let us dwell upon it for a moment, and try to gather from it that *fleur particulier*, that special flower, which Ronsard himself tells us every garden has.

It is poetry not for the people, but for a confined circle, for courtiers, great lords and erudite persons, people who desire to be humoured, to gratify a certain refined voluptuousness they have in them, like that of the Roman Emperor who would only eat fish far from the sea. Ronsard loves, or dreams that he loves, a rare and peculiar type of beauty, *la petite pucelle Angevine*, with blond hair and dark eyes. But he has the ambition not only of being a courtier and a lover, but a great

scholar also; he is anxious about orthography, the letter *è Grecque*, the true spelling of Latin names in French writing, and the restoration of the *i voyelle en sa première liberté*. His poetry is full of quaint remote learning. He is just a little pedantic, true always to his own express judgment that to be natural is not enough for one who in poetry desires to produce work worthy of immortality. And therewithal a certain number of Greek words, which charmed Ronsard and his circle by their gayness and nicety, and a certain air of foreign elegance about them, crept into the French language; and there were other strange words which the poets of the *Pleiad* forged for themselves, and which had but an ephemeral existence.

With this was mixed the desire to taste a more exquisite and various music than that of the older French verse, or of the classical poets. The music of the measured scanned verse of Latin and Greek poetry is one thing; the music of the rhymed, unscanned verse of Villon and the old French poets, the *poésie chantée*, is another. To unite together these two kinds of music in a new school of French poetry, to make verse which would scan and rhyme as well, to search out and harmonise the measure of every syllable and unite it to the swift, flitting, swallow-like motion of rhyme, to penetrate their poetry with a double music,—this was the ambition of the *Pleiad*. They are insatiable of music, they cannot have enough of it; they desire a music of greater compass perhaps than words can possibly yield, to drain out the last drops of sweetness which a certain note or accent contains.

This eagerness for music is almost the only serious thing in the poetry of the *Pleiad*; and it was Goudimel, the severe and protestant Goudimel, who set Ronsard's songs to music. But except in this these poets are never serious. Mythology, which with the great Italians had been a motive so weighty and severe, becomes with them a mere toy. That 'lord of terrible aspect,' *Amor*, has become the *petit enfant Amour*. They are full of fine railleries; they delight in diminutives, *ondelette, fondelette, doucelette, Cassandrette*. Their loves are only half real, a vain effort to prolong the imaginative loves of the middle age beyond their natural lifetime. They write love-poems for hire. Like the people in Boccaccio's 'Decameron,' they form a party who in an age of great troubles, losses, anxieties, amuse themselves with art, poetry, intrigue; but they amuse themselves with wonderful elegance, and sometimes their gaiety becomes satiric, for as they play, real passions insinuate themselves, at least the reality of death; their dejection at the thought of leaving *le beau séjour du commun jour* is expressed by them with almost wearisome reiteration. But with this sentiment too they are able to trifle; the imagery of death serves for a delicate ornament, and they weave into the airy nothingness of their verses their trite reflections on the vanity of life; just as the grotesques of the charnel-house nest themselves together with birds and flowers and the fancies of the pagan mythology in the traceries of the architecture of that time, which wantons in its delicate arabesques with the images of old age and death.

Ronsard became deaf at sixteen, and it was this which finally determined him to be a man of letters instead of a diplomatist; and it was significant, one might fancy, of a certain premature agedness, and of the tranquil temperate sweetness appropriate to that, in the school of poetry which he founded. Its charm is that of a thing not vigorous or original, but full of the grace that comes of long study and reiterated refinements, and many steps repeated, and many angles worn down, with an exquisite faintness, a *fadeur exquisite*, a certain tenuity and caducity, as for those

who can bear nothing vehement or strong; for princes weary of love, like Francis the First, or of pleasure, like Henry the Third, or of action like Henry the Fourth. Its merits are those of the old, grace and finish, perfect in minute detail. For these people are a little jaded, and have a constant desire for a subdued and delicate excitement, to warm their creeping fancy a little. They love a constant change of rhyme in poetry, and in their houses that strange fantastic interweaving of thin reed-like lines, which are a kind of rhetoric in architecture.

But the poetry of the *Pleiad* is true not only to the physiognomy of its age, but also to its country, that *pays du Vendomois*, the names and scenery of which so often occur in it; the great Loire, with its spaces of white sand; the little river Loir; the heathy, upland country, *Le Bocage*, with its scattered pools of water and waste road-sides; *La Beauce*, the granary of France, where the vast rolling fields of corn seem to anticipate the great western sea itself. It is full of the traits of that country. We see Du Bellay and Ronsard gardening or hunting with their dogs, or watch the pastimes of a rainy day; and with this is connected a domesticity, a homeliness and simple goodness, by which this Northern country gains upon the South. They have the love of the aged for warmth, and understand the poetry of winter; for they are not far from the Atlantic, and the west wind which comes up from it, turning the poplars white, spares not this new Italy in France. So the fireside often appears, with the pleasures of winter, about the vast emblazoned chimneys of the time, and a *bonhomie* as of little children or old people.

It is in Du Bellay's 'Olive,' a collection of sonnets in praise of a half-imaginary lady, *Sonnetz a la louange d'Olive*, that these characteristics are most abundant. Here is a perfectly crystallised specimen:—

‘D’amour, de grace, et de haulte valeur
Les feux divins estoient ceinctz et les cieulx
S’estoient vestuz d’un manteau precieux
A raiz ardens de diverse couleur:
Tout estoit plein de beauté, de bonheur,
La mer tranquille, et le vent gracieulx,
Quand celle la nasquit en ces bas lieux
Qui a pillé du monde tout l’honneur.
Ell’ prist son teint des beaux lyz blanchissans,
Son chef de l’or, sea deus levres des rozes,
Et du soleil ses yeux resplandissans:
Le ciel usant de liberalité,
Mist en l’esprit ses semences encloses,
Son nom des Dieux prist l’immortalité.’

That he is thus a characteristic specimen of the poetical taste of that age, is indeed Du Bellay's chief interest. But if his work is to have the highest sort of interest, if it is to do something more than satisfy curiosity, if it is to have an æsthetic as distinct from an historic value, it is not enough for a poet to have been the true child of his age, to have conformed to its æsthetic conditions, and

by so conforming to have charmed and stimulated that age; it is necessary that there should be perceptible in his work something individual, inventive, unique, the impress there of the writer's own temper and personality. This impress M. Sainte-Beuve thought he found in the 'Antiquités de Rome' and the 'Regrets,' which he ranks as what has been called *poésie intime*, that intensely modern sort of poetry in which the writer has for his aim the portrayal of his own most intimate moods, to take the reader into his confidence. That generation had other instances of this intimacy of sentiment: Montaigne's Essays are full of it, the carvings of the church of Brou are full of it. M. Sainte-Beuve has perhaps exaggerated the influence of this quality in Du Bellay's 'Regrets'; but the very name of the book has a touch of Rousseau about it, and reminds one of a whole generation of self-pitying poets in modern times. It was in the atmosphere of Rome, to him so strange and mournful, that these pale flowers grew up; for that journey to Italy, which he deplored as the greatest misfortune of his life, put him in full possession of his talent, and brought out all its originality. And in effect you do find *intimité*, intimacy, here. The trouble of his life is analysed, and the sentiment of it conveyed directly to our minds; not a great sorrow or passion, but only the sense of loss in passing days, the *ennui* of a dreamer who has to plunge into the world's affairs, the opposition between life and the ideal, a longing for rest, nostalgia, homesickness—that preeminently childish, but so suggestive sorrow, as significant of the final regret of all human creatures for the familiar earth and limited sky. The feeling for landscape is often described as a modern one; still more so is that for antiquity, the sentiment of ruins. Du Bellay has this sentiment. The duration of the hard sharp outlines of things is a grief to him, and passing his wearisome days among the ruins of ancient Rome, he is consoled by the thought that all must one day end, by the sentiment of the grandeur of nothingness, *la grandeur du rien*. With a strange touch of far-off mysticism, he thinks that *le grand tout* itself, into which all things pass, ought itself sometimes to perish and pass away. Nothing less can relieve his weariness. From the stately aspects of Rome his thoughts went back continually to France, to the smoking chimneys of his little village, the longer twilight of the North, *la douceur Angevine*; yet not so much to the real France, we may be sure, with its dark streets and roofs of rough-hewn slate, as to that other country with slenderer towers, and more winding rivers, and trees like flowers, and softer sunshine on more gracefully proportioned fields and ways, which the fancy of the exile, and the pilgrim, and of the schoolboy far from home, and of those kept at home unwillingly, everywhere builds up before or behind them.

He came home at last through the Grisons, by slow journeys, and there in the cooler air of his own country, under its skies of milkier blue, the sweetest flower of his genius sprang up. There have been poets whose whole fame has rested on one poem, as Gray's on the 'Elegy in a Country Churchyard,' or Ronsard's, as many critics have thought, on the eighteen lines of one famous ode. Du Bellay has almost been the poet of one poem, and this one poem of his is an Italian thing transplanted into that green country of Anjou; out of the Latin verses of Naugerius, into French; but it is a thing in which the matter is almost nothing, and the form almost everything; and the form of the poem as it stands, written in old French, is all Du Bellay's own. It is a song which the winnowers are supposed to sing as they winnow the corn, and they invoke the winds to lie lightly on the grain.

D'UN VANNEUR DE BLE AUX VENTS

A vous troupe légère
Qui d'aile passagère
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doulcement esbranlez,
J'offre ces violettes,
Ces lis & ces fleurettes,
Et ces roses icy,
Ces vermeillettes roses
Sont fraîchement écloses,
Et ces celliets aussi.
De vostre douce haleine
Eventez ceste plaine
Eventez ce séjour:
Ce pendant que j'ahanne
A mon blé que je vanne
A la chaleur du jour.

That has in the highest degree the qualities, the value of the whole Pleiad school of poetry, of the whole phase of taste from which that school derives, a certain silvery grace of fancy, nearly all the pleasure of which is in the surprise at the happy and dexterous way in which a thing slight in itself is handled. The sweetness of it is by no means to be got at by crushing, as you crush wild herbs to get at their perfume. One seems to hear the measured falling of the fans with a child's pleasure on coming across the incident for the first time in one of those great barns of Du Bellay's own country, *La Beauce*, the granary of France. A sudden light transfigures a trivial thing, a weather-vane, a wind-mill, a winnowing flail, the dust in the barn door; a moment,—and the thing has vanished, because it was pure effect; but it leaves a relish behind it, a longing that the accident may happen again.

CONCLUSION

Λέγει που Ἡράκλειτος ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει.

To regard all things and principles of things as inconstant modes or fashions has more and more become the tendency of modern thought. Let us begin with that which is without—our physical life. Fix upon it in one of its more exquisite intervals, the moment, for instance, of delicious recoil from the flood of water in summer heat. What is the whole physical life in that moment but a combination of natural elements to which science gives their names? But these elements, phosphorus and lime and delicate fibres, are present not in the human body alone: we detect them in places most remote from it. Our physical life is a perpetual motion of them—the passage of the blood, the wasting and repairing of the lenses of the eye, the modification of the tissues of the brain by every ray of light and sound—processes which science reduces to simpler and more elementary forces. Like the elements of which we are composed, the action of these forces extends beyond us; it rusts iron and ripens corn. Far out on every side of us these elements are broadcast, driven by many forces; and birth and gesture and death and the springing of violets from the grave are but a few out of ten thousand resulting combinations. That clear perpetual outline of face and limb is but an image of ours under which we group them—a design in a web, the actual threads of which pass out beyond it. This at least of flame-like our life has, that it is but the concurrence, renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways.

Or if we begin with the inward world of thought and feeling, the whirlpool is still more rapid, the flame more eager and devouring. There it is no longer the gradual darkening of the eye and fading of colour from the wall, —the movement of the shore side, where the water flows down indeed, though in apparent rest,—but the race of the midstream, a drift of momentary acts of sight and passion and thought. At first sight experience seems to bury us under a flood of external objects, pressing upon us with a sharp importunate reality, calling us out of ourselves in a thousand forms of action. But when reflection begins to act upon those objects they are dissipated under its influence; the cohesive force is suspended like a trick of magic; each object is loosed into a group of impressions,—colour, odour, texture,—in the mind of the observer. And if we continue to dwell on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further; the whole scope of observation is dwarfed to the narrow chamber of the individual mind. Experience, already reduced to a swarm of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us, or from us to that which we can only conjecture to be without. Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world.

Analysis goes a step further still, and tells us that those impressions of the individual to which, for each one of us, experience dwindles down, are in perpetual flight; that each of them is limited by time, and that as time is infinitely divisible, each of them is infinitely divisible also; all that is

actual in it being a single moment, gone while we try to apprehend it, of which it may ever be more truly said that it has ceased to be than that it is. To such a tremulous wisp constantly reforming itself on the stream, to a single sharp impression, with a sense in it, a relic more or less fleeting, of such moments gone by, what is *real* in our life fines itself down. It is with the movement, the passage and dissolution of impressions, images, sensations, that analysis leaves off,—that continual vanishing away, that strange perpetual weaving and unweaving of ourselves.

Philosophiren, says Novalis, *ist dephlegmatisiren, vivificiren*. The service of philosophy, and of religion and culture as well, to the human spirit, is to startle it into a sharp and eager observation. Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive for us,—for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself is the end. A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How can we pass most swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy?

To burn always with this hard gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life. Failure is to form habits; for habit is relative to a stereotyped world; meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. While all melts under our feet, we may well catch at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems, by a lifted horizon, to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange flowers, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend. Not to discriminate every moment some passionate attitude in those about us, and in the brilliance of their gifts some tragic dividing of forces on their ways is, on this short day of frost and sun, to sleep before evening. With this sense of the splendour of our experience and of its awful brevity, gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch. What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte or of Hegel, or of our own. Theories, religious or philosophical ideas, as points of view, instruments of criticism, may help us to gather up what might otherwise pass unregarded by us. *La philosophie, c'est la microscope de la pensée*. The theory, or idea, or system, which requires of us the sacrifice of any part of this experience, in consideration of some interest into which we cannot enter, or some abstract morality we have not identified with ourselves, or what is only conventional, has no real claim upon us.

One of the most beautiful places in the writings of Rousseau is that in the sixth book of the 'Confessions,' where he describes the awakening in him of the literary sense. An undefinable taint of death had always clung about him, and now in early manhood he believed himself stricken by mortal disease. He asked himself how he might make as much as possible of the interval that remained; and he was not biassed by anything in his previous life when he decided that it must be by intellectual excitement, which he found in the clear, fresh writings of Voltaire. Well, we are all *condamnés*, as Victor Hugo says: *les hommes sont tous condamnés a morte avec des sursis indéfinis*: we have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this

interval in listlessness, some in high passions, the wisest in art and song. For our one chance is in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into the given time. High passions give one this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, political or religious enthusiasm, or the 'enthusiasm of humanity.' Only, be sure it is passion, that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of this wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for art's sake has most; for art comes to you professing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.