

José Gabriel Navarro

Arte y plagio (*)



A originalidad en el arte ha sido y sigue siendo una cuestión debatida sobre la cual, sin embargo, la mayoría de la gente, aún de la gente culta, tiene extrañas ideas. Pocos son los que distinguen entre plagio, falsificación, imitación y copia y más pocos todavía fuera los que se dan cuenta hasta dónde se extienden las lindes de la originalidad en una obra de arte, cuando en ellas se encuentran repetidos todos o algunos de los componentes de otra.

Como definir *a priori* la originalidad en el arte es más fácil que entenderla *a posteriori*, examinemos lo que son el plagio, la falsificación, la imitación y la copia en las obras de arte, para deducir después el concepto verdadero de su originalidad.

Definen los juristas el plagio como la apropiación del trabajo intelectual ajeno para utilizarlo en otra labor; pero sólo lo hacen posible cuando puede equipararse a la falsificación. Definición inadmisibles por defectuosa, porque en ella falta el dolo, condición indispensable para la malicia del acto en la apropiación de lo ajeno y, además, porque se hace en ella aparecer a la falsificación como de maldad superior a la del plagio, según lo afirmaba Renouard cuando decía que el plagio difería de la

(*) El presente trabajo corresponde a una conferencia dictada por el señor don José Gabriel Navarro, en la Universidad de Concepción, a donde fué invitado por el Departamento de Extensión Cultural.—N. de la D.

falsificación como lo menos de lo más: concepto aceptado por muchos juristas respetables como Marchangy. Para Renouard la falsificación es un delito de capitalistas y el plagio, de trabajadores y éste, para Marchangy, un imperceptible ladronicio.

Carrara, el gran criminalista italiano, dice que plagiar es «especular para propio lucro indebido y con daño del legítimo dueño con los productos del ingenio ajeno»: definición igualmente defectuosa por condicionarse el acto delictuoso a una simple cuestión pecuniaria, sin que importen un ardite el orden, el interés y la moral públicos.

Tal vez la mejor definición del plagio es la que dió, en una de sus sentencias, el Tribunal Supremo de Justicia de Milán. «El plagio, dijo, es la apropiación de pensamientos o trabajos ajenos para usufructuarlos en trabajos propios; apropiación que, para ser tal, ha de efectuarse en condiciones de grado y de extensión que pongan seriamente en peligro la propiedad ajena hasta el punto de hacer posible un verdadero lucro indebido».

«Para que haya plagio, dice Campoamor, es menester que, además de la idea fundamental que constituye el conjunto artístico, sea uno mismo el medio de expresión e idéntico el objeto de la obra expresada». Magnífica definición que ilustra con el siguiente ejemplo: Un historiador describe un hecho en prosa, un poeta lo canta en verso, un pintor lo dibuja con líneas o lo pinta con colores, un escultor lo copia en mármol, un músico lo canta en un himno alegórico, y siendo una misma la idea fundamental y unas mismas las ideas accesorias, resulta que todos estos artistas son originales, porque al describir un mismo objeto, todos usan diferentes medios de expresión. Rioja, añade Campoamor, en su Epístola moral, al trasladar al español las ideas de Séneca, hizo una imitación, no un plagio. Lo mismo puédesse decir de Jorge Manrique, cuyas célebres coplas recuerdan, hasta por el metro de su versificación las de un poeta árabe.

Así, pues, según Campoamor, cuando varía el medio de

expresión para una misma idea, no hay plagio. Un poeta puede imitar a otro poeta; pero no puede plagiar ni imitar a un prosista, aunque copie sus ideas con las mismas palabras, porque la poesía y la prosa son dos artes diferentes.

Como se va viendo, la cuestión de la originalidad en arte, no es tan simple como algunos creen. Juegan tantos factores en la obra de arte que, al fin y al cabo, el asunto mismo queda relegado a segundo plano. «Error es creer que la originalidad consista en las ideas», dice Menéndez y Pelayo, al hablar de Fray Luis de León. Y luego añade: «Nada propio tiene Garcilaso más que el sentimiento, y por eso sólo vive y vivirá cuanto dure la lengua». Boileau llegó a decir que el poeta que no imita a los antiguos, no será imitado de nadie, dando a entender con ello que el poeta que quiere renombre debe ser imitador.

Pero la copia no es lo mismo que la imitación, se dirá. No importa. Copiar, imitar o plagiar, para el caso es lo mismo. Porque si se plagió una obra desconocida y el genio del plagiario creó una nueva obra, no robó nada ni a nadie; y si plagió una obra clásica, por buena que resultare la nueva, de ningún modo queda amenguada la gloria del primer autor. Con algunos ejemplos voy a ilustrar mejor estos conceptos.

Si recorremos los museos de arte antiguo en el mundo, veremos como un mismo modelo de figura se repite indefinido número de veces. En los museos de Italia, por ejemplo vemos multiplicada la figura de la Afrodita de Praxíteles. Todas esas repeticiones que tienen muy ligeras variantes son consideradas como obras excelsas del arte griego, sin que a nadie se le hubiese ocurrido tacharlas o amenguarlas como copias de una primera. Más aún: gran parte de las obras maestras del genio griego y romano nos han llegado sólo en forma de copias. Copia es el Discóbolo de Mirón que se conserva en el palacio Lancellotti en Roma; la Athena Partenos de Fidias conocemos por la copia del Museo de Atenas; el Zeus, por la cabeza de la colección Jacobsen de Copenhague; la Athenea Pronacos, que estaba

colocada delante del Partenón, por la copia del Museo de Boston; la Athenea que esculpió Fidias para los atenienses de la isla de Lemnos, por la copia que está en Dresde y la cabeza en Bolonia; y si existe el original del Homero de Praxíteles en el Museo de Olimpia, sólo existen copias del Sileno, de Artemisa, de Zeus, de Dionisios y de Apolo; el Apoxiomeno del Vaticano y el Luchador Borghese del Louvre son copias de obras de Lisipo, la última firmada por Agasias de Efeso, como lo son también las innumerables estatuas de Heracles y de Alejandro que pueblan los museos.

Y en época muy cercana ¿no es una y misma la figura de Cristo crucificado que ha dado motivo para obras de arte maravillosas, como el de Benvenuto Cellini, del Escorial, el de Velázquez, en el Museo del Prado y las innumerables en madera de los grandes imagineros españoles?

En pintura podemos anotar ejemplos similares y en mayor número; pues en todo tiempo y lugar se ha admitido sin protesta que las obras de arte plásticas se copien y recopien sin cesar, como que el copiar es el fundamento de las artes gráficas. Gloria grande fué para Julio Romano haber alcanzado a imitar a Rafael hasta en el estilo y la manera. A este propósito dice Anatole France en *Le Lys rouge*: «Tiempos felices en los que ni siquiera se sospechaba de la originalidad que con tanta avidez se busca en nuestros días. El aprendiz no estudiaba sino el modo de hacer como su maestro, no tenía otra ambición que el imitarle y si resultaba la obra diferente, era sin querer. Todos trabajaban no por la gloria, sino sólo por el arte y la vida».

La Gioconda, de Leonardo y la Magdalena Doni, de Rafael son idénticas, excepto en el parecido individual. Rafael copió a Leonardo. El Dominiquino también copió de Agustín Caracci su cuadro «La Comunión de San Jerónimo». Consta que esta copia hizo el Dominiquino por encargo de unas religiosas y la realizó con ligeros cambios; apenas si varió de sitio la escena

primordial del cuadro: Caracci la puso a la derecha y el Dominiquino a la izquierda, enriqueciéndola con el precioso grupo de ángeles que se mueven en la parte superior. Ambos cuadros están en Museo: en el de Boloña, el primero; en el del Vaticano, el segundo; con la diferencia que el del Dominiquino opacó al original; pues hasta hoy disputa el puesto de honor en la pintura italiana.

El gran Alonso Cano se inspiraba en cuanta estampa caía en sus manos. «No era melindroso nuestro Cano—dice Palomino—en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuese de unas coplas; porque, quitando y añadiendo, tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos: y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondió «Hagan ustedes otro tanto, que yo se lo perdono».

Y en tiempos más próximos tenemos el precioso cuadro de Domenico Morelli (La Virgen con el Niño) imitado también estupendamente por Nicola Barabino. Algunos ven desigualdad en la expresión, sobre todo en la de la virginidad de la de Barabino; pero, todos están conformes en que, aparte de todo idealismo, hay demasiadas coincidencias y analogías, evidentes y claras, en las dos vírgenes y los dos niños.

En realidad de verdad, sólo es posible la copia de un objeto de arte con la firma del autor; pero esto no es plagio, sino fraude castigado por cualquier código penal del mundo.

El plagio en las artes gráficas, es difícil de definirlo, pues o se trata de una imitación o de una copia. Lo primero es difícil someterlo a frenos y censuras, ya que es peculiar del arte gráfico la imitación. Si se trata de una copia, la historia y la crítica nos están mostrando una multitud de copias que son de mucho mayor mérito que el original, como el caso de la comunión de San Jerónimo del Dominiquino. Cuenta Vassari que Federico II, Duque de Mantua, pidió, a Clemente VII le hiciese donación del retrato de León X hecho por Rafael. Como el Papa estaba

en condiciones de no poder negar nada que le solicitase el Duque, ordenó la entrega del admirable cuadro de Rafael. Pero Octaviano de Médicis, a quien le encomendó el encargo, angustiado por la pérdida que significaba para Florencia ese regalo, encomendó a Andrea del Sarto una copia del retrato, que resultó tan excelente que el mismo Julio Romano no titubeó en asegurar que era de Rafael y hasta aseguró que él había colaborado en la obra. Fué Vassari quién descubrió la treta, con admiración de todos; y la verdad de su afirmación probó mostrando las siglas de Andrea del Sarto en el reverso de la tela.

Si de las artes plásticas pasamos al arte literario, veremos que la copia en este terreno es formidable. Y precisamente por ello, ha sido el terreno más trillado por cuantos se han dedicado al estudio del plagio y a dilucidar la cuestión de la originalidad en el arte.

Campoamor, por ejemplo, tiene en su *Poética* todo el Capítulo III dedicado a tratar este asunto. Cierta día, un periódico español—*El Globo*—le tachó de plagiarlo. Indignado el poeta, escribió su panfleto «La originalidad y el plagio» que luego lo insertó en su *Poética* y en el cual se defendió magnífica y valientemente de la tacha, ya insertando opiniones de muchísimos escritores, como Chateaubriand, Lista, Alfredo de Musset, Menéndez y Pelayo, Tamayo y Baus, Juan Valera y Víctor Hugo; ya examinando el problema directamente desde el punto de vista de la filosofía del arte.

Casi no ha habido gran poeta al que no se le hubiese atacado de plagiarlo. A Alfredo de Musset le acusaron de tal y replicó lo siguiente: «Me acusan que tomo a Byron por modelo. Pues ¿no saben que Byron imitaba a Pulci? Si leyeran a los poetas italianos, verían cómo los desvalijó. Nada pertenece a nadie; todo pertenece a todos; y es preciso ser un ignorante como un maestro de escuela para formarse la ilusión de que decimos una sola palabra que nadie hubiese dicho antes. Hasta el plantar coles es imitar a alguien».

Un periódico acusó también a Tamayo y Baus de plagiarlo en su drama *Angela*. Tamayo confesó que, en efecto, se había inspirado en Shiller; pero impugnó a sus adversarios y los desbarató defendiendo su punto de vista sobre la imitación y el plagio; y recordando como Corneille imita «Las Mocedades del Cid» de Guillén de Castro; Racine traduce y se apropia trozos enteros de Eurípides y Séneca; Moliere copia a Plauto, a Terencio y a los españoles y declara con arrogancia: «tomo lo que me conviene donde quiera que lo encuentro»; Shakespeare copia en su *Rey Lear* a un autor contemporáneo suyo; en *Otelo*, a *Geraldi Cintio*; en *Julietta y Romeo*, a *Porta y Bandello*; en el *Mercader de Venecia* traduce la novela cuarta de *Giovani Fiorentino*; *Calderón de la Barca* imita a *Boccacio* en *La Vida es sueño*; *Lope de Vega* incrusta pensamientos de los líricos griegos y romanos; *Moreto* refunde y se apropia obras enteras de *Tirso de Molina* y de *Lope de Vega*: en «*El Desdén con el desdén*», «*Los milagros del desprecio de Lope*»; en «*La Ocasión hace al ladrón*», «*La Villana de Vallecas*»; y en el «*Rey Valiente y justiciero*», el «*Infanzón de Illescas*» de *Tirso*: todo esto sin contar los argumentos que se copian en todas las naciones y en todas las edades, como *Edipo*, que es el mismo desde *Sófocles* hasta *Martínez de la Rosa* y *Medea*, cuyos furores son idénticos en *Eurípides*, *Séneca*, *Corneille*, *Alfieri*, *Niccolini*, *La Valle* y otros.

Ocupándose don *Juan Valera* de las apropiaciones y plagios literarios, dice que apenas ha habido un poeta, como *Shakespeare*, que robara con menos escrúpulo cuanto encontraba a la mano. Recuerda, al efecto, que muchas obras de él son arreglos a refundiciones de otras que existían ya en los teatros de *Londres* de su tiempo.

Recuerda también cómo *Malme* demostró que apenas tiene *Shakespeare* un drama en que todo le pertenezca. Así, en la *Trilogía de Enrique VI*, de 6.043 versos, 1.771 son de un

autor oscuro anterior al gran poeta; 2 373, arreglo de versos de otros predecesores suyos, sólo 1 899, del propio Shakespeare.

Emerson pone como ejemplo de gran plagiario a Chaucer. Saqueó a Ovidio, dice, a Guido de Colonna, a Dares, a Estacio, a Boccacio, a Petrarca y a los poetas provenzales y, sin embargo, su influencia fué enorme en la literatura inglesa.

En la fábula ¿quién puede negar que Samaniego e Iriarte han copiado a Lafontaine, Lafontaine a Fedro, Fedro a Esopo y Esopo el Hitopadesa y el Panichalantra?

Pero en la Leyenda, la cosa es peor. Nadie inventa nada y todos se copian. Ya Ozaman y Labitte descubrieron o, más bien dicho, creyeron descubrir alguna fuente de la Divina Comedia del inmortal Alhigieri. Labitte escribió el estudio crítico «La Divina Comedia antes de Dante». Pero fué el eminente arabista español, Asín Palacios, quien, con su libro «La Escatología musulmana en la Divina Comedia» probó que todo el esqueletaje y algo más de esta inmortal obra, fueron aprovechados de una obra similar de los místicos árabe-andaluces, por Dante Alhigieri. Y Ariosto copió de todas partes y hasta tradujo trozos de los antiguos clásicos para escribir su «Orlando el furioso».

¿Quién no ha leído el libro «Viaje por España» de Teófilo Gautier? Pues ese libro ha sido un venero inagotable para otro tan precioso e interesante como él, escrito por un literato de igual fuste, Edmundo de Amicis. Domenico Guiriati, descubrió los plagios de Amicis y los demostró en un cotejo que al efecto hizo de los dos libros. Indudablemente: los libros de viajes son los más adecuados para el plagio y los más plagiados. Con razón dijo ya Mery en La Florida, que para descubrir bien un país es preciso no haber estado jamás en él. Basta leer lo que otros han visto y, con ello, lo que ha oído decir para mezclarlo con un poco de su propio ingenio. Bien es verdad que muchas de las descripciones del libro de Gautier recuerdan las similares de

Disraeli en su *Contarini-Fleming* y bien pudiera ser que la corrida de toros de Disraeli reconozca antecedentes en algún otro autor.

Cuando Enrique Thorez llamó a D'Anunzio el «superplagiario de los Abruzzos» de Italia y acaso de toda Europa, un diario de Milán abrió una encuesta sobre si esos plagios comprobados podían menoscabar el valor y el mérito de la producción d'anunziana y, en caso afirmativo hasta qué punto.

La opinión se dividió, pero la mayor parte se decidió por la negativa, alegando, unos, la casi inveterada costumbre de plagiar de todos los grandes escritores, y otros, la grandeza de la producción del insigne poeta y no faltaron los proclamadores de la libertad y de la licitud del plagio para los eximios maestros de las letras.

Uno de los más fervientes defensores de D'Anunzio fué Enrico Panzacchi, con una erudición llena de ejemplos tomados, no sólo de la literatura, sino de la pintura, de la escultura y de la música. En sus alegatos hizo mil distinciones interesantes, concurrentes todas a absolver de culpa y pena al plagiario que tuvo buen éxito, porque tuvo la habilidad de transformar la materia ajena, plasmándola con su estilo, sellándola con su personalidad e informándola de su espíritu. D'Anunzio, dijeron otros, es un constructor. ¿Quién habla contra los arquitectos del siglo XVI que con las piedras del Coliseo, edificaron esos magníficos palacios romanos, obras primorosas de arte incomparable?

No dejó de citarse la opinión de Byron, quien, distinguiendo como Campoamor el campo de la poesía y de la prosa en el arte literario, confesaba haber compuesto muchas de las estrofas de su *Peregrinación de Childe-Harold*, con las noticias o relaciones que en el «*Times*» salían de cierta expedición en Africa o en Asia. Algunas de esas noticias, decía Byron, no me han dado más trabajo que versificarlas con toda facilidad, pues venían ya bien preparadas y escritas.

Se ignora la fecha precisa en que nació el plagio. Indudablemente es coetáneo de la Humanidad que aspira siempre a apoderarse de lo ajeno. Dicen que los romanos lo aprendieron de los griegos y éstos, de los bárbaros; pero lo cierto es que fué Marcial el primero que aparece fustigando el plagio, con el apoyo de Virgilio. La palabra misma *plagio* aparece por primera vez en la Ley Fabia, pero con un significado diferente. Llamábase plagio al secuestrador de persona libre, o a su vendedor o comprador, o a quien hubiese inducido a un esclavo a huir de su dueño, o dándole refugio o facilitando su fuga. Se castigaba este delito con la deportación a las minas o con la pena capital para el ingenuo y arrojar a las fieras al liberto.

Es muy discutida la etimología de la palabra plagio aplicada al latrocinio artístico y literario. Giacomo Thomasius dice en su «Disertación filosófica acerca del plagio literario»: «no sé que antes de Marcial, otro escritor hubiese aplicado el nombre de plagiario a plagiatismo o los ladrones literarios, ni que desde Marcial se hubiese vuelto a emplearlo antes de estos dos últimos siglos». Thomasius nació a mediados del siglo XVII (1655-1728), precisamente cuando el plagio se difundió como una peste, provocando las iras de Lafontaine que lo flageló en su célebre fábula «El grajo vano y el Pavo Real»: sátira que surtió el efecto contrario, multiplicándose el plagio en Francia de manera tan escandalosa que un penalista tan severo como Brissot dijo: «el plagio de autores no merece perseguirse, por una razón contraria, porque es harto común».

En efecto, el plagio, estuvo en aquella época a la orden del día, distinguiéndose los sacerdotes, sobre todo los jesuítas. Un sacerdote Richesource llevó al plagio a la dignidad de arte, cuando lo definió: «el arte de cambiar o disfrazar toda clase de discursos, de tal suerte que ni el mismo autor sea capaz de conocer su propia obra», en su libro «Máscara de los oradores o manera de disfrazar toda clase de composiciones, cartas, sermones, etc.». Plagiario formidable fué el jesuíta Labbé y sobre

todo el Obispo Barberá, que firmó la obra «De Officio Episcopi» copiada por él de unos manuscritos adquiridos en una pescadería.

En el siglo XIX, el plagio siguió su curso corriente. Eugenio Mouton, en su obra «Arte de escribir un libro» declaraba como muchos escritores habían transformado en obras maestras más de uno de esos libros viejos perdidos en los estantes de un gabinete de lectura o de una biblioteca abandonada de un pueblo insignificante.

Para darse cuenta de ese desarrollo del plagio en aquel siglo, no hay lectura más entretenida e instructiva que la que proporciona un artículo escrito en 1899, en la «Revue des Revues», por Raoul Daberdt, con el título: «Los grandes plagios del siglo». Un verdadero martirologio de los desvalijados que habían hecho la gloria de sus desvalijadores! Qué serie! Qué letanía! Parece estarse leyendo el primer capítulo del Evangelio de San Mateo: Libro de la generación de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham. Abraham engendró a Isaac, Isaac engendró a Jacob, Jacob engendró a Judá y a sus hermanos, etc.

Chateaubriand plagió a Marcassus en la Reina casada de la isla Formosa, a Saint Lambert en el Abenaki, a Marmontel en los Incas y al inglés Aphra Behn en el Orinoco.

Madame Stael plagió al alemán Heinse en el Ardinghello, a Bastide en los Amores rivales.

Víctor Hugo plagió en su discurso de la Academia a Nepomuceno Lemercier; en Nuestra señora de París, las novelas escritas a principios del siglo por D'Arincourty y los melodramas de Caignez y de Pixérécourt; en el Han de Islandia al novelista irlandés Maturín; en Ruy Blas a León de Wailly; en el Antony a Burat de Gurgy, en los Burgraves a Thiessé; en Le Roi s'amuse a Paul Lacroix.

Alejandro Dumas (padre) plagió su Ricardo Darlington de Walter Scott y de Schiller; La Torre de Nesle de Roger de Beauvoir; el Matrimonio en tiempos de Luis XV de Alfonso

Brot; Los Tres Mosqueteros de Courtel de Sandras; La Reina Margot de Lockroy; La Dama de Monsoreau de Choiseul-Meuse y de D'Epagny.

Julio Janin tomó Rosetti de Godard D'Arcourt y el Príncipe Real de los artículos de Cuvillier-Fleury. Copió sin pizca de escrúpulo un cuento titulado Gaspar Hause publicado en el «Eco Británico» y por el plagio fué condenado por el Tribunal correccional de París. Con todo Julio Janin fué el pontífice de la crítica francesa durante una generación.

Jorge Sand tomó Lelia e Indiana de ciertos viejos noveluchos del tiempo de Luis XIV y la curiosa novela sobre Lamennais de Camus.

Eugenio Sué tomó sus Misterios de París de dos originales de Madame Monborne; y el Judío Errante, de La Mentira de Miguel Marsan.

Murger sacó sus Escenas de la vida bohemia de la comedia de Paul de Kock. Plaza Ventadour, quien lo había plagiado a Sonlié y éste, a ciertos libros publicados bajo la Restauración, entre ellos el de Cuisin: «Vida de soltero en los pisos amueblados de la capital o el amor al minuto».

Gustavo Flaubert halló Salambó en la Historia céltica de Amendorix y Celania de Hotman.

Alejandro Dumas (hijo) conocido y desvergonzado plagiario encontró La Dama de las Camelias en la Fernanda que un cierto Hipólito Auger quien vendió a Dumas (padre) en momentos de ir a Rusia como profesor; El demi-monde en Las Cortesanas de Pellisot y en las Cartas del Marqués de Roselle por Elías de Beaumont; el Señor Alfonso en la Doncella de Belleville de Paul de Kock; La Extranjera en el Godolphin de Miss Bury; Nuestros buenos lugareños en El Mercader del Havre de Paul Le-croix; La Familia Benoitin en Renata Mauperin de Diderot; Nuestros íntimos en Los falsos hombres del bien de Méry; Divorciémonos en la comedia de Rosier, Bruto suelta a César y la Mercela en el Tancredo de Voltaire.

Deberdt aclaró que su artículo no obedece a ningún afán de denigrar a los grandes sino de exaltar a los pequeños, a los olvidados. Pero un crítico notable, Paul Souday, y esteta de renombre, le salió al encuentro demostrándole que el vituperio contra los plagiarios es absolutamente pueril por dos razones: primera, porque el número de asuntos posibles para la obra de arte, no es ilimitado, y segundo, porque en literatura el asunto nada significa y todo está en la manera de tratarlo.

En realidad, el número de asuntos que pueden ser tema para tratar en arte no es ilimitado. Al contrario, es muy limitado. *Nihil novum sub sole*. Lo que comunica novedad al asunto para hacer original a la obra de arte y lo que realmente vale en ésta es el desarrollo del tema. De ahí que se diga que el asunto es nada y el desarrollo, todo. Excluido el *asunto de actualidad* que, por su misma condición es *resnullius*, los demás pueden ser plagiados, si en un tiempo cercano al nuestro han sido tratados por otra persona. En este caso hay que ver si el tema, siendo original y fecundo, fué tratado por un mal artista, en cuyo caso el que supo después aprovecharlo bien, triunfa; pues los empréstitos no se cuentan, sino se pesan, como dijo Montaigne, dando como ejemplo el de Crisipo, que increbía en sus libros obras enteras ajenas y el de Epicuro, que habiendo escrito trescientos volúmenes, jamás hizo una cita.

Siguiendo el concepto de Campoamor de que hay plagio cuando alguno, con perjuicio de otro, se apropia una invención ajena, es claro que en literatura no hay plagio posible. Sólo puede haberlo en las ciencias y en las industrias, porque en éstas, al usurpar una idea o un invento, es fácil despojar a otro ingenio de la gloria o de un provecho. Pero en literatura no cabe tal despojo; porque o se copia o se imita: si se copia, el copista es un mero amanuense del autor; si se imita y no se mejora, la idea primitiva subsiste en toda su intensidad; si se imita mejorando, entonces la idea primitiva queda, si no muerta, relegada a segundo plano, mientras la idea mejorada entrada a

figurar en el primero. Un pensamiento sublimado es como el hombre ennoblecido por sus méritos, el que se admira y respeta sin acordarse de su humilde linaje. Los pensamientos de Virgilio fueron sacados del lodazal de Ennio y sublimado con el genio que los ennobleció, mientras Ennio se quedó siendo un don nadie.

Los caricaturistas de su tiempo pintaban a Moreto y a Moliere buscando papeles y comedias viejas para hacerlas nuevas, sin que estas bromas hubiesen empañado un punto el oro brillante de su lucido ingenio.

En arte puede haber imitaciones, coincidencias o traducciones, pero nunca plagios, porque o la obra posterior es igual o diferente de la anterior. Si es igual, es una copia y si es diferente, o es mejor o peor. Si es peor, subsiste el original, si es mejor, el original muere. Por eso dice muy bien Víctor Hugo: «Si en literatura es malo robar, es en cambio mérito robar y matar».

La verdadera original consiste sólo en la impresión del carácter personal de un autor a su obra. Hay, sin embargo, que distinguir las originalidades de sus componentes: la originalidad de las ideas madres, de los pensamientos de construcción y la originalidad de los pensamientos secundarios y de las ideas de relleno y dar poca importancia a éstos y reservarla para la idea matriz. El Padre Vélez acusó al poeta Quintana por haber convertido a verso la prosa de Federico el Grande; pero esto no quita la originalidad de Quintana que hizo con las ideas y expresiones prosaicas del Rey filósofo una obra artística. Las ideas de Federico el Grande podrán caer en el olvido, más no la obra del gran poeta español por haberlas expuesto mejor que él. Dice Cánovas: «Nadie tiene como suyo sino lo que ha dicho como nadie». Los elementos diversos de toda clase que utiliza el artista para dar vida a su obra, en nada amenguan la propiedad de éste y su mérito por haber sido proporcionados por otros. Un escultor recibe de una persona un trozo de mármol para hacer una estatua. Una vez hecha ésta ¿qué es lo que

pertenece al que dió el mármol? Nada. ¿Qué es lo que pertenece al artista? Todo.

El arte es el conjunto de los medios que realizan belleza, dice Peladan y luego añade: «La belleza es la esencia de toda expresión por la forma». Encontraremos defectuosos estos conceptos como definiciones; pero ayudan a comprender la materia de la que estamos tratando. Formas, medios son los elementos de los que echa mano el artista para crear su obra. Estas formas y estos medios son en número limitado y se hallan al encuentro de todos. Y no se puede limitar el derecho a utilizarlos, por haberlos utilizado antes otro y tachar de plagiarlo al que así lo hiciera. Y es que en el arte no se reproduce la belleza dos veces bajo idéntico aspecto. El sentimiento individual se revoluciona ante la copia servil de las invenciones ajenas. Supongamos que tres eximios artistas, pintan por turno, un mismo modelo, en la misma posición y desde el mismo punto de vista. Quien hablara de plagiarlo ante el resultado de los tres cuadros, compuestos con los mismos elementos, ¿no sería un necio? Quién plagió a quién. Seguramente el segundo plagió al primero y el tercero a los dos artistas. No se necesita ser un esteta para rechazar semejante proposición. Los tres cuadros del ejemplo ejecutados por tres grandes pintores, serán tres obras de arte perfectamente originales, porque, aparte del tema y de los mismos elementos de su composición y desarrollo, cada uno llevará los signos y el sello de la personalidad de cada autor, además de los cambios naturales por efecto de la influencia de factores externos e internos en el modelo y en el propio artista, durante la ejecución.

La creación, aún en lo que tiene de esencial, la novedad de la síntesis, es una cosa muy variable. Todos los acontecimientos psíquicos revelan una parte de invención, una parte de imitación y una parte de rutina, en proporciones diversas. La rutina y la imitación son, tanto como la invención, síntesis y adaptaciones del espíritu. Si la invención está en el punto más elevado de la escala psicológica, la rutina está en el más bajo y la imita-

ción, en el medio. A veces un artista adquiere gran renombre de artista original, imitando. Imitar a lo antiguo, en la época del Renacimiento era casi inventar; traducir la obra de un poeta latino o griego, era, a los ojos de los contemporáneos, hacer obra original. Y eso tiene su explicación. Porque los que imitaban a lo antiguo en aquella época, recreaban la obra imitada y, al recrearla, la transformaban y daban nueva vida.

La obra de arte no vale por la originalidad del asunto, sino por lo que vale y representa la sensibilidad de su autor. El valor estético de una obra de arte es de tal manera independiente del interés del asunto, que no se mide por su novedad. Lo que hace el valor incomparable de la obra de arte, lo que hace de ella algo único y le comunica fuerza es la emoción que despierta y la expresión que trasluce de la personalidad del artista. En otros términos, el estilo. Así hay tantos grandes artistas cuantos estilos originales, si la grandeza de un estilo se mide por su originalidad. Manifestación directa de la emoción estética, con todo lo que ella implique de tintes y tonalidades individuales, expresión objetiva de la ley interna de actividad sensible que preside a la organización de las imágenes visuales o sonoras en la conciencia de cada artista, el estilo es verdaderamente lo que importa en una obra de arte. Sin el estilo, todo lo demás es lo de menos. La técnica misma no es indispensable sino en cuanto le sirve de instrumento. Es verdad que en las artes plásticas no se puede hacer abstracción del oficio; pero éste nunca debe estar divorciado del estilo. La importancia singular del estilo en las artes se reconoce cuando se piensa, cómo, mediante el estilo, un mismo asunto, un mismo tema, un mismo modelo, pueden ser indefinidamente utilizados sin caer en la monotonía. «Hace seiscientos años, escribe Ozamam, que la pintura religiosa produce obras maestras sin salir de los Cristos, de las Vírgenes y de las Santas Familias». ¿Qué importa que el tema sea antiguo, si el acento es nuevo?

Ruysdael y Claudio de Lerena pintan paisajes de diversa

manera. Y es precisamente esta diversidad, que revela la intención de una conciencia de artista, la que hace con su encanto, la originalidad de las obras de arte, sin reparar para nada en la repetición de los asuntos y motivos. Las cosas representadas no tienen sino una importancia secundaria; lo contrario de la manera cómo ellas han sido representadas, es decir, el estilo, principio y razón de la originalidad de las obras de arte.

La originalidad en el arte no es, pues, una cadena que ata al creador en sus sueños, sino un camino que le conduce a la realidad. La originalidad es la varita mágica que señala a los artistas su puesto de vista y su partida, para que la obra de arte sea de cada cual, aunque el asunto, el tema, el modelo y los diversos componentes de ella sean los mismos para todos. La originalidad en definitiva no es una exclusión, sino una comunión.

En el arte, de una parte está la realidad, la vida; de otra, la reproducción, la evocación de esa realidad. El artista pone su emoción y con ella engendra su obra. En toda obra de arte hay, pues, algo más que la realidad, la emoción del artista que por un camino recto nos conduce a su personalidad, ya que toda emoción es afirmación de sí mismo y, por tanto, todo lo que sale de un ser emocionado, lleva necesariamente la marca imborrable de su propio espíritu. De ahí que la verdad del arte no es universal, sino que pertenece a cada artista. Es su verdad y hay tantas verdades cuantos artistas que traducen su emoción en sus obras.

Según esto, toda obra de arte es realidad reproducida y emoción manifestada, réplica de la naturaleza, según una manera personal de sentirla y comprenderla. El arte oscila entre estos dos polos: realidad de un lado, emoción y personalidad de otro. La emoción es en arte una condición esencial. Por un mecanismo muy sencillo, toda emoción se resuelve en verdad y como no hay emoción sin una manera personal de ser emocionado, una fuerte personalidad en el artista, es una garantía de verdad.

El papel del artista y el objeto de su obra no son solamente ponernos en contacto con la naturaleza, sino comunicarnos una emoción superior a la de la naturaleza. No nos llame, pues, la atención, si el artista, cuando logra sellar con inconfundible personalidad a su obra, comunique a ésta la codiciada originalidad, es decir, la que sale de lo profundo de ella y no la que asoma sólo en los elementos que la forman, que como las flores del campo, Dios los ha puesto para que con ellas cada ser humano arregle como pueda su propio ramillete.