

FILOSOFÍA DEL ARTE

HIPÓLITO ADOLFO TAINÉ
TOMO IV Y ÚLTIMO

TRADUCCIÓN: FEDERICO CLIMENT TERRER

Editado por
elaleph.com

© 2000 – Copyright www.elaleph.com
Todos los Derechos Reservados

FILOSOFÍA DEL ARTE

QUINTA PARTE

DEL IDEAL EN EL ARTE

Señores:

El asunto de que voy a ocuparme parece que no puede ser tratado más que en poesía. Cuando se nombra el ideal es el propio corazón el que habla; pensamos entonces en el hermoso y vago ensueño, expresión de los más íntimos sentimientos; no lo pronunciamos mas que en voz baja, con una especie de exaltación contenida; y cuando en alta voz discurremos acerca de ello, es siempre en verso, en un cauto poético. No nos atrevemos mas que a rozarlo con nuestros dedos, o a tocarlo religiosamente, con las manos juntas, como al tratar de la felicidad, del cielo y del amor. Nosotros, según nuestra costumbre, lo estudiaremos metódicamente como naturalistas; procederemos por análisis y trataremos de llegar, no a una oda, sino a una ley.

Preciso es, en primer lugar, entender el significado de la palabra *ideal*; la explicación gramatical no es difícil. Recordemos la definición de la obra de arte que encontramos al comienzo de este curso. Hemos dicho que la obra de arte tiene como fin manifestar algún carácter esencial o saliente con más claridad e intensidad que lo manifiestan los objetos reales. Para ello el artista se forma una idea de ese carácter, y en consecuencia con su idea, transforma el objeto real. Este objeto, transformado de tal suerte, se halla en *conformidad con la idea*, o, en otros términos, *es ideal*. Así, las cosas pasan de la realidad al ideal, cuando el artista las reproduce modificándolas conforme a su idea, y las modifica conforme a su cuando, advirtiendo y destacando

Hipólito Adolfo Taine

en ellas algún carácter de importancia, altera sistemáticamente las relaciones naturales de los elementos del objeto para hacer visible y dominante aquel carácter.

CAPÍTULO PRIMERO

Especies y grados del ideal.

I

Entre las ideas que los artistas dejan impresas en sus obras ¿hay algunas que sean superiores a las demás? ¿Puede determinarse si un carácter tiene más valor que otro? ¿Hay para cada objeto una forma ideal fuera de la que todo sea un error o una desviación? ¿Puede descubrirse un principio para clasificar las obras de arte, como si hubiese diferentes categorías entre ellas?

A primera vista nos sentimos inclinados a contestar con una negativa; la definición a que llegamos anteriormente parece cerrar el paso a toda investigación en el sentido de las preguntas; nos inclina a pensar que todas las obras de arte están al mismo nivel y que hay campo libre para lo más arbitrario. En efecto, si el objeto deviene ideal sólo por la circunstancia de ser adecuado a la idea, lo de menos es la idea misma; pertenece por entero a la elección del artista y escogerá ésta o aquella conforme a sus gustos; no tenemos derecho a protestar de nada. El mismo asunto puede ser tratado de una manera, de la manera opuesta y de todas las infinitas maneras intermedias. Y aun parece, en este caso, que la historia va de acuerdo con la lógica y que la teoría está confirmada por los hechos. Consideremos los distintos siglos, las distintas naciones y las distintas escuelas. Como los artistas son diferentes por la raza, por el espíritu y por la educación, tienen impresiones distintas ante el mismo objeto; cada cual descubre en él un carácter diferente; cada cual se forma acerca del objeto una idea original, y esta idea, manifestándose en la nueva obra, levanta de pronto en la galería de las formas ideales una obra maestra entera-

mente nueva, como un nuevo dios en un olimpo que parecía estar completo.

Plauto llevó a la escena a Euclión, el avaro pobre; Molière toma de nuevo el mismo personaje y lo convierte en Harpagón, el avaro rico. Dos siglos después el avaro, no ya necio y ridículo como entonces, sino temible y triunfador, se convierte en el Padre Grandet en manos de Balzac; y el mismo avaro, arrancado de la provincia, convertido en parisiense, cosmopolita y poeta para andar por casa, proporciona al propio Balzac el tipo de Gobseck, el usurero. Una, sola situación, la del padre maltratado por su ingrata prole, ha inspirado sucesivamente el *Edipo de Colona*, de Sófocles; el *Rey Lear*, de Shakespeare, y el *Padre Goriot*, de Balzac. Todas las obras y todas las novelas teatrales representan unos jóvenes que se quieren mucho y desean casarse. ¡De cuántas maneras distintas ha reaparecido esta eterna pareja desde Shakespeare a Dickens y de madame La Fayette a Jorge Sand! Los enamorados, el padre, el avaro, todos estos grandes tipos pueden ser renovados siempre; lo fueron incesantemente y lo serán todavía de un modo ilimitado. La señal del genio, su única gloria, la obligación hereditaria de los espíritus geniales estriba en inventar formas nuevas fuera de lo convencional y acostumbrado.

Si después de las obras literarias consideramos las artes del dibujo, parece aún más innegable el derecho de elegir, por voluntad propia, un carácter con exclusión de los demás.

Una docena de personajes y de escenas evangélicas o mitológicas han bastado para proporcionar asuntos a toda la pintura de gran estilo. Lo arbitrario del artista se manifiesta en ella, tanto por la diversidad de obras como por la plenitud del acierto. No osamos alabar a uno más que a otro, ni colocar una obra perfecta por bajo de otra obra también perfecta, como tampoco decir si es mejor inspirarse en la escuela de Rembrandt que en la de Veronés, o afirmar todo lo contrario. Pero ¡qué enorme contraste entre ambos pintores! En la *Comida en Emmaús*, el Cristo de Rembrandt es un resucitado de rostro cadavé-

co, amarillento y dolorido, que conoce el frío de la tumba y cuya mirada triste y misericordiosa se fija una vez más en las miserias humanas. Junto al Maestro se hallan dos discípulos, obreros viejos y fatigados, de cabeza calva y encanecida; están sentados en la mesa de una posada; un mozo de cuadra, jovencillo, mira con aire estúpido; ciñendo la cabeza del crucificado que se aparece brilla una extraña claridad de otro mundo; en el *Cristo de los cien florines* se expresa con más fuerza la misma idea.

Ese es el Cristo del pueblo, el Salvador de los pobres, de pie, en una de aquellas bodegas flamencas donde en otro tiempo rezaban y tejían los partidarios de Lollard. Mendigos cubiertos de harapos, residuos de hospital, tienden hacia el Cristo sus manos suplicantes; una tosca aldeana, de rodillas, le mira con los ojos extáticos de la fe profunda; traen a un paralítico atravesado en una carretilla. Por todas partes se ven harapos agujereados, capas viejas y mugrientas, descoloridas por la intemperie; miembros deformes llenos de escrófulas; rostros pálidos, gastados o embrutecidos; montón lamentable de fealdad y de miserias, bajos fondos de la humanidad que los dichosos del siglo, el burgomaestre panzudo y unos lucios ciudadanos, miran con insolente indiferencia, pero sobre las cuales el Cristo, lleno de bondades, extiende sus manos que sanan a los enfermos, mientras que la claridad sobrenatural que derrama su figura atraviesa la obscuridad y resplandece hasta en los muros, que rezuman agua.

Si la miseria, la tristeza y el aire oscuro atravesado por vagos resplandores han proporcionado obras maestras, la riqueza, la alegría, la luz cálida y riente del pleno sol producen también otra obra maestra. Consideremos en Venecia o en el Louvre las tres comidas de Cristo por Veronés. El ancho cielo se extiende por encima de una arquitectura de balaustradas, estatuas y columnas; la reluciente blancura del mármol y sus abigarradas coloraciones encuadran una reunión de caballeros y damas que celebran un festín. Es una fiesta ostentosa, veneciana y del siglo XVI. El Cristo está en el centro, y, en largas hil e-

ras, a sus lados, nobles con jubones de seda, princesas con trajes de brocado comen y ríen, mientras que lebreles, negritos, enanos y músicos distraen la vista y el oído de los asistentes. Las túnicas recamadas de negro y plata ondulan junto a las faldas de terciopelo bordadas de oro; las gorgueras de encaje aprisionan la sedosa blancura de las nuca; las perlas lucen en las rubias trenzas; la carnación florida hace adivinar la fuerza de una sangre rica que circula con facilidad por todas las venas; las cabezas, vivas y espirituales, están próximas a la sonrisa, y, por encima del brillo argentino o rosado del tono general, los amarillos de oro, el azul turquí, el escarlata intenso, los verdes rayados, los tonos contrapuestos o reunidos completan, con su armonía deliciosa y elegante, la poesía de aquel lujo aristocrático y voluptuoso.

¿Qué hay- en otro tipo- más determinado que el Olimpo pagano? La literatura y la estatuaría griega han precisado todos sus contornos; parece que en ese campo cualquier innovación sería imposible, porque todas las formas están definidas y la imaginación se encuentra totalmente atada. Y, sin embargo, cada pintor al transportarlo a su lienzo hace perceptible un nuevo carácter que hasta entonces no había tenido valor alguno. El Parnaso de Rafael presenta ante nuestras miradas mujeres jóvenes y bellas de una gracia y de una dulzura enteramente humanas; un Apolo que con la mirada en el espacio olvida cuanto le rodea escuchando los acordes de su cítara; una arquitectura mesurada de formas rítmicas y apacibles; puras desnudeces que el tono sobrio y casi apagado del fresco hacen todavía más castas.

Con opuestos caracteres, Rubens emprende de nuevo la misma obra. No hay nada menos clásico que sus mitologías. En sus manos las divinidades griegas se convierten en cuerpos flamencos, de pulpa límfica y sanguínea, y sus fiestas celestiales recuerdan las mascaradas que en aquel momento Ben Jonson preparaba en la corte de Jacobo I. Atrevidos desnudos, realzados además por el esplendor de los pliegues majestuosos de las telas; Venus gordas y blancas que retienen a sus

amantes con el ademán de abandono de una cortesana; Ceres llenas de picardía, que miran intencionada mente; torsos torneados y palpitantes de sirenas retorcidas; blandas y amplias inflexiones de la carne viva y estremecida; empuje violento; ímpetu de los deseos; ostentación magnífica de la sensualidad desenfrenada, triunfadora, sostenida por el temperamento, a extramuros de lo consciente, que llega a ser poética, rebosando animalidad, y que, por una coincidencia única, junta en sus goces toda la libertad de la naturaleza y toda la pompa de la civilización. Con esto se llega también a otra cumbre; el “colosal buen humor” cubre y arrastra cuanto encuentra: «el Titán neerlandés tenía alas tan poderosas que voló hasta el sol, a pesar de que de sus piernas colgaban muchos quintales de queso de Holanda».

Si, por fin, en lugar de comparar dos artistas de distinta raza nos limitamos a una sola nación, podemos tomar como ejemplo las obras italianas que os he descrito: tantas Crucifixiones, Natividades, Asunciones, Madonas con el niño; tantos Júpiter, Apolos, Venus y Dianas, y, para concretar vuestros recuerdos, fijémonos en la misma escena tratada sucesivamente por tres maestros: Leonardo de Vinci, Miguel Ángel y Corregio. Hablo de sus *Ledas*, de las cuales, por lo menos, conoceréis alguna reproducción. La *Leda* de Leonardo está en pie, púdica, con los ojos bajos, y las líneas sinuosas, serpentinas, de su hermoso cuerpo, ondulan con soberana y refinada elegancia, con un ademán de esposo, el cisne, casi humano, la envuelve con su ala, y los lindos gemelos que brotan junto a él tienen la mirada oblicua del ave. Nunca el misterio de los remotos tiempos, el profundo parentesco del hombre y el animal, el vago sentimiento pagano y filosófico de la vida universal y una, ha sido expresado con más exquisita intención ni ha hecho patentes las intuiciones maravillosas de genio más comprensivo y más sagaz. La *Leda* de Miguel Ángel es una reina de la raza colosal y militante, una hermana de las vírgenes sublimes que en la capilla de los Médicis duermen fatigadas o se despiertan dolorosamente para proseguir la lucha de la vida. Su cuerpo, grande y alto, tiene los mis-

mos músculos y la misma estructura; sus mejillas son enjutas; no hay en todo su ser la menor señal de goce o de abandono; hasta en un momento semejante permanece seria, acaso sombría. El alma trágica de Miguel Ángel suscita esos miembros poderosos, yergue el torso heroico y presta dureza a la mirada bajo el pensativo ceño.

Pasa el tiempo y los sentimientos varoniles ceden el puesto a otros más femeninos. La escena, en Corregio, se transforma en un baño de muchachas jóvenes, bajo los suaves reflejos verdes de los árboles y entre el ágil movimiento de las aguas que corren murmurando. Todo es allí seductor y atractivo; los sueños de dicha, la graciosa dulzura la voluptuosidad perfecta nunca ha dilatado el corazón, turbándolo, al mismo tiempo, con un lenguaje más insinuante y lleno de vida. La belleza de los cuerpos y las cabezas no es noble, sino sugestiva y acariciadora. Risueñas y de gratas redondeces, tienen el brillo sedoso y primaveral de flores iluminadas por el sol; la frescura de la adolescencia más gentil hace tersa y firme la delicada blancura de su carne impregnada de luz. Una, rubia, complaciente, con torso y cabellera ambigua de efebo, aparta al cisne; otra, pequeñita, linda, pícara, sostiene una camisa; su compañera entra en la nívea prenda, y el tejido tenue, que apenas la roza, no vela enteramente los contornos plenos de su hermoso cuerpo; otras, juguetonas, de estrecha frente, labios y barbilla carnosos, juegan en el agua con un abandono retozón y tierno. Con mayor abandono aún, y feliz al entregarse, Leda sonríe y desfallece. La sensación deliciosa, embriagadora, que se exhala de toda la escena llega al colmo en el éxtasis y el desfallecer de Leda.

¿Cuál de estas obras debemos preferir? ¿Qué carácter es el superior? ¿La gracia encantadora de la felicidad desbordante, la trágica grandeza de la altiva energía o la hondura de la comprensión inteligente y refinada? Todos estos caracteres corresponden a alguna porción esencial de nuestra naturaleza o a algún momento esencial del desenvolvimiento humano. La dicha y la tristeza, la sana razón y el ensueño místico, la fuerza activa o la fina sensibilidad, las altas miras

del espíritu inquieto y el amplio desbordamiento del goce animal, todas las grandes concepciones de un aspecto de la vida tienen su valor propio. Durante siglos, pueblos enteros se han esforzado para sacarlos a la luz; lo que la historia nos ha enseñado el arte lo resume, y así como los diversos seres naturales, cualesquiera que sean su estructura e instintos, encuentran un lugar en el mundo y su explicación en la ciencia, las diversas creaciones de la imaginación humana, cualquiera que sea el principio que las anima y la dirección que manifiestan, hallan su justificación en la simpatía de la crítica y su lugar en el proceso del arte.

II

Y, sin embargo, en el mundo de la imaginación, como en el mundo real, hay diversas categorías porque hay valores distintos. El público y los inteligentes conceden las unas y aprecian los otros. Este ha sido nuestro propósito durante los cinco años empleados en estudiar las escuelas de pintura de Italia y de los Países Bajos y la escultura en Grecia. Constantemente y a cada paso hemos emitido juicios; sin darnos cuenta de ello, llevábamos en la mano una medida. Los demás hombres hacen lo que nosotros hemos hecho, y en el arte, como fuera de él, existen verdades adquiridas. Todo el mundo reconoce hoy que algunos poetas, como Dante y Shakespeare, algunos compositores, como Mozart y Beethoven, ocupan el primer lugar en las artes respectivas, como asimismo se coloca a Goethe antes de todos los demás escritores de nuestro siglo. Entre los flamencos nadie puede negar esa situación a Rubens; entre los holandeses, a Rembrandt, entre los alemanes, a Alberto Durero; entre los venecianos, a Ticiano. Tres artistas del Renacimiento de Italia, Leonardo de Vinci, Miguel Ángel y Rafael, se destacan con una notoria superioridad sobre todos los demás.

Además, esos juicios definitivos que la posterioridad pronuncia justifican su autoridad por la especial manera con que son emitidos.

En primer lugar, los contemporáneos del artista se han reunido para juzgarle, y esta opinión, a la cual tantos espíritus diferentes por temperamento y por educación han contribuido, es ya muy importante, puesto que las limitaciones de cada gusto individual han sido subsanadas por la diversidad de otros gustos; los prejuicios al entrechocarse se equilibran, y esa compensación mutua y continua determina poco a poco la opinión final, muy próxima a lo verdadero. Después de esto ha comenzado otro siglo, dotado de un espíritu nuevo; después de éste, otro. Cada uno de ellos ha revisado el proceso pendiente, cada cual desde su punto de vista. Y cada uno de estos juicios son otras tantas rectificaciones profundas y poderosas confirmaciones. Cuando la obra, después de haber pasado de esta suerte de tribunal en tribunal, sale de todos calificada de la misma manera, y los jueces, escalonados a lo largo de los siglos, coinciden en el fallo, es muy probable que la sentencia sea justa. Porque si la obra no fuese superior no hubiera reunido las simpatías más diferentes en un solo haz. Si la estrechez de espíritu, propia de las épocas y los pueblos, les lleva algunas veces, lo mismo que a los individuos, a juzgar desacertadamente y a comprender de manera imperfecta, en este caso, como para los individuos, las divergencias rectificadas y las oscilaciones, anulándose mutuamente, llegan, por grados, a ese estado de fijeza y certidumbre en el cual la opinión se halla sólida, y legítimamente establecida para que podamos asentir a su juicio con toda confianza y razón.

Por encima de la coincidencia instintiva de los diversos gustos, los modernos procedimientos de la crítica vienen a sumar la autoridad de la ciencia a la autoridad del sentido común. El crítico sabe ahora que su gusto personal no tiene valor alguno; que debe hacer abstracción de su temperamento, de sus inclinaciones, de su partido, de sus intereses; que antes de todo su talento está la simpatía, y que la primera operación en historia consiste en situarse en el lugar de los hombres que vamos a juzgar, penetrando en sus instintos y en sus costumbres; en adoptar sus sentimientos, en repensar sus ideas, en reproducir en sí

mismo su estado interno; en representarse minuciosamente y de manera palpable el medio en que vivían, en seguir con la imaginación las circunstancias y las impresiones que, actuando sobre su carácter innato, han determinado los hechos y guiado la vida de aquellas gentes. Este trabajo, colocándonos en el punto de vista del artista, nos ayuda a entenderle mejor y, como se compone, de análisis, es, al igual de toda la operación científica, susceptible de comprobación y perfeccionamiento. Siguiendo este método hemos podido aprobar y desaprobado a algún artista, censurar un fragmento y alabar otro de la misma obra, establecer valores, indicar progresos y desaciertos, reconocer la floración y las degeneraciones, no arbitrariamente, sino conforme a una regla general. Esta regla escondida es la que voy a tratar de deducir, de precisar y de probar ante vuestra atención.

III

Consideremos para ello las distintas partes de la definición que hemos obtenido. Hacer que un carácter predomine sobre todos los demás: tal es el fin de la obra de arte. Por esto, cuanto más se acerque a ese fin, tanto más perfecta será una obra. En otros términos: cuanto más exacta y completamente llene las condiciones indicadas, ocupará un lugar más alto en la escala de los valores. Las condiciones son dos: es preciso que el carácter sea lo más notable posible y que aparezca como dominante en el más alto grado. Estudiemos con detenimiento estas dos obligaciones del artista.

Para abreviar el trabajo voy sólo a examinar las artes de imitación: la escultura, la música dramática, la pintura, la literatura, y especialmente las dos últimas. Esto nos basta, puesto que conocéis la relación que existe entre las artes de imitación y las que no tienen este carácter. Unas y otras tratan de hacer dominante algún carácter de importancia. Unas y otras lo consiguen empleando un conjunto de

partes ligadas entre sí cuyas relaciones combinan o modifican. La única diferencia consiste en que las artes de imitación, la pintura, la escultura y la poesía, reproducen relaciones orgánicas y morales, haciendo las obras correspondientes a los objetos reales, mientras que, las otras artes, la música propiamente dicha y la arquitectura, combinan relaciones matemáticas para crear obras que no corresponden a los objetos reales. Pero una sinfonía, un templo, construidos de este modo, son seres tan vivos como un poema escrito o una figura pintada. Porque son también seres orgánicos cuyas partes conservan una dependencia mutua regidas por un principio director, tienen también una fisonomía, manifiestan una intención, hablan con su expresión propia producen un efecto determinado. Por todos estos títulos son criaturas ideales del mismo orden que las demás obras de arte, sometidas a idénticas leyes de formación, como asimismo a las leyes de la crítica; no constituyen mas que un grupo distinto de la clase total, y con una restricción conocida de antemano, las verdades encontradas, dejando a un lado estas obras, se aplican, sin embargo a ellas.

CAPITULO II

Del grado de importancia del carácter.

I

Y ahora preguntamos: ¿qué es un carácter de importancia? Entre dos caracteres dados, ¿cuál es el más importante de ambos? Al plantear esta cuestión nos hallamos transportados al dominio de las ciencias, puesto que se trata ahora de apreciar los seres en sí mismos y la misión de las ciencias es precisamente valorar los distintos caracteres que integran cada ser. Tenemos que hacer una escapada hacia la historia natural; os pido perdón de antemano; si la materia parece en un principio seca y abstracta, la primera impresión no debe preocuparnos. El parentesco que liga el arte con la ciencia es un honor tanto para uno como para otro; es una gloria para la ciencia proporcionar a la belleza sus principales fundamentos; es una gloria para el arte basar sus más elevadas construcciones en los cimientos de la verdad.

Hace próximamente cien años que las ciencias naturales descubrieron una regla de valoración de la que vamos a hacer uso en nuestros trabajos; fue ésta el *principio de la subordinación de los caracteres*. Todas las clasificaciones de botánica y de zoología han sido hechas ateniéndose a este principio, y su importancia queda demostrada por descubrimientos tan inesperados como profundos. En una planta o en un animal, determinados caracteres han sido reconocidos como más importantes que el resto de ellos; estos caracteres principales son los *menos variables*; sólo por esta condición tiene mayor fuerza que todos los demás, porque resisten mejor al ataque de las circunstancias interiores o exteriores que pueden destruirlos o alterarlos. Por ejemplo: en una planta la altura y el desarrollo que adqui-

ra son menos importante que su estructura. El guisante, que se arrastra por el suelo, y la acacia, que eleva su tronco en el aire, son leguminosas muy semejantes; un tallo de trigo de tres pies de alto y un bambú que tiene treinta son gramíneas; el helecho, poco desarrollado en nuestros climas, es un árbol en los países tropicales.

De un modo análogo, en un vertebrado el número, la disposición y el empleo de los miembros tienen menos importancia que la presencia de glándulas mamarias. Podrá ser acuático, terrestre o volátil; e experimentar todos cambios que trae consigo el cambio de medio sin que por ello se altere o se destruya la estructura que le capacita para amamantar a sus crías. El murciélago y la ballena son mamíferos, como el perro, el caballo y el hombre. La potencia constructora que, adelgazando los miembros del murciélago, ha transformado sus manos en alas; que ha soldado, acortando y borrando casi por completo, las extremidades posteriores de la ballena, no ha actuado ni en uno ni en otro caso sobre los órganos lactantes, y el mamífero que vuela, como el mamífero que nada, son hermanos del mamífero que anda. Esto ocurre lo mismo en toda la escala de los seres y en toda la escala de los caracteres. Una determinada disposición orgánica tiene un peso considerable que no puede conmovérsele fuerzas que, actuando sobre el mismo ser, son capaces de alterar caracteres de menos importancia.

De consiguiente, cuando una de las masas se desplaza, arrastra consigo masas proporcionales. O lo que es lo mismo: un carácter lleva consigo otros caracteres de tanta mayor importancia y permanencia cuanto más importante e invariable es aquel determinado carácter. Por ejemplo: la presencia de las alas, que es un carácter muy subalterno, no trae consigo más que leves modificaciones y no altera la estructura general. Animales de clases muy distintas pueden tener alas; junto a las aves se hallan los mamíferos alados, como el murciélago; lagartos con alas, como el antiguo pterodáctilo; peces voladores, como los exocetos. Y aun la disposición especial que hace imposible el vuelo tiene tan pocas consecuencias, que se encuentra hasta en ramas distintas.

No sólo muchos vertebrados, sino muchos articulados, tienen alas, y, por otra parte, esta facultad es tan poco importante que sucesivamente se manifiesta o no existe en una misma clase; como familias de insectos vuelan y no vuela la última, la de los ápteros.

Por el contrario, la presencia de las glándulas mamarias, que es un carácter de gran importancia, trae consigo modificaciones considerables y determina, en sus rasgos esenciales, la estructura del animal. Todos los mamíferos pertenecen al mismo orden; todo mamífero es indefectiblemente vertebrado. Y aun hay más; la presencia de las glándulas mamarias trae siempre consigo la doble circulación, la reproducción vivípara, la circunscripción de los pulmones, en la pleura, lo cual les distingue del resto de los vertebrados: aves, reptiles, anfibios y peces. En general, si leéis el nombre de una clase, de una familia, de un grupo cualquiera de los seres naturales, nombre que expresa el carácter esencial, os mostrará la disposición orgánica que se ha escogido como tipo. Leed luego las dos o tres líneas que van a continuación; en ellas encontraréis enumerados una serie de caracteres que son compañeros inseparables del primero y cuyo número e importancia determinan el valor de las masas que le acompañan cuando aparece y desaparece.

Si ahora investigamos la razón que confiere a determinados caracteres mayor importancia e invariabilidad, casi siempre se apoya en la siguiente consideración. En todo ser vivo pueden distinguirse dos partes: los elementos y la disposición de ellos, la disposición es ulterior, los elementos son primitivos. Puede alterarse la disposición sin que se alteren los elementos en sí mismos; no pueden alterarse éstos sin que se altere su disposición. Así, pues, deben distinguirse dos clases de caracteres: unos, profundos, íntimos, originales, fundamentales, que son los materiales o elementos. Otros, superficiales, extremos, derivados, superpuestos, que constituyen la disposición o agrupación.

Tal es el principio de la teoría más fecunda de las ciencias naturales, la de la analogía de caracteres, por la cual Geoffroy Saint-

Hilaire explicó la estructura de los animales y Goethe la estructura de las plantas. En el esqueleto de un animal hay que separar dos formaciones de caracteres distintos; una, a que corresponden las piezas anatómicas y sus conexiones; otra, que comprende sus prolongaciones, reducciones, suturas y adaptaciones a una u otra función. La primera es una formación primitiva; la segunda es derivada. Las mismas articulaciones análogas se observan en el brazo del hombre, en el ala del murciélago, en la pata del caballo, en la del gato, en la aleta de la ballena. Por otra parte, en la *serpiente de vidrio*, en la boa, algunas piezas, que ya no son útiles subsisten como vestigios; y estos rudimentos conservados, lo mismo que la unidad de plan que persiste, atestiguan la existencia de fuerzas elementales que las transformaciones ulteriores no han logrado aniquilar.

Del mismo modo se ha demostrado que primitivamente y en el fondo todas las partes de la flor no son mas que hojas; y esta distinción de dos naturalezas, una esencial, otra accesoria, ha explicado abortos, monstruosidades y analogías tan numerosas como oscuras, oponiendo la trama íntima del tejido vivo a los pliegues, las soldaduras y los adornos que vienen a diversificarla y enmascararla. De estos descubrimientos parciales se ha deducido una regla general, a saber: que para discernir el carácter más importante es necesario considerar el ser en sus orígenes o en sus elementos, observarle en la forma más sencilla- como se hace en la embriogenia- o notar los caracteres distintivos que son comunes a todos sus elementos- como se hace en la anatomía y fisiología general-. Efectivamente, en vista de los caracteres suministrados por el embrión, o según la manera de desenvolverse todas las partes de éste, se clasifica en la actualidad el innumerable ejército de las plantas; estos dos caracteres son de tan extraordinaria importancia que van mutuamente ligados y contribuyen ambos a establecer la misma clasificación. Según que el embrión está provisto de hojitas primitivas o carezca de ellas; según posea una o dos de estas hojas, entra en uno de los tres grandes grupos del reino vegetal. Si

tiene dos hojas, los tallos estarán formados de capas concéntricas más duras en el centro que en la circunferencia; su raíz procede del eje primario; sus verticilos florales se componen de dos piezas, de cinco, o de un número de piezas múltiples de dos o de cinco. Si no tiene más que una de esas hojuelas, su tallo estará compuesto de haces diseminados y será más blando en el centro que en la circunferencia; su raíz procederá de ejes secundarios, sus verticilos florales serán siempre de tres piezas o de un número de éstas múltiplo de tres.

Esta correspondencia, tan general y permanente se observa en el reino animal, y la conclusión que, como término de sus trabajos, legan las ciencias naturales a las ciencias del espíritu es que los caracteres son más o menos importantes conforme sean el resultado de fuerzas más o menos poderosas; que se encuentra la medida de su fuerza en el grado de la resistencia al ataque, y que, por tanto, su invariabilidad, más o menos grande, les señala en la jerarquía un lugar más o menos elevado; y que, finalmente, su invariabilidad será mayor a medida que dichos caracteres constituyen en el ser una capa más profunda, perteneciente no a la disposición, sino a los elementos constitutivos.

II

Apliquemos este principio al hombre, y ante todo al hombre moral y a las artes que lo toman como objeto; es decir, a la música dramática, a la novela, al teatro y, en general, a la literatura. ¿Cuál es, en este caso, el orden de importancia de los caracteres y cómo comprobar los diversos grados de variabilidad? La historia nos proporciona un medio muy sencillo y seguro; porque los acontecimientos, actuando en el hombre, alteran en distintas proporciones las diversas capas de ideas y sentimientos que observamos en él. El tiempo va desmoronando y ahondando nuestro ser como un cavador que remueve el terreno y así pone de manifiesto nuestra geología moral: con la inten-

sidad de su esfuerzo todos nuestros terrenos superpuestos desaparecen poco a poco, unos muy lentamente, otros con mayor rapidez. Los primeros golpes del azadón arrancan con facilidad un terreno movedizo, una especie de aluvión blando y enteramente externo; vienen después las gravas más coherentes, las arenas de mucho espesor, que para ser arrancadas necesitan un trabajo más largo. Mas en lo hondo se extienden las calizas, mármoles, esquistos superpuestos, resistentes y compactos. Se necesitan largas etapas de trabajo asiduo, zanjas profundas, explosiones numerosas para acabar con toda esa formación. Más abajo aun, se hunde, a profundidades desconocidas, el granito primitivo, sostén de los demás materiales; y aunque el ataque de los siglos tenga una extraordinaria potencia, no llega a arrancar totalmente esos cimientos misteriosos.

En la superficie del hombre se hallan las costumbres, las ideas, una especial aptitud de espíritu que duran tres o cuatro años; éstos corresponden a la moda, y al momento. Un viajero que se marcha a América o a la China no halla a su regreso el mismo París que dejó. Se encuentra ahora provinciano y desorientado; los chistes y bromas son otros; el vocabulario de los clubs y teatrillos es diferente; el elegante que impera no tiene la misma clase de elegancia, luce otras corbatas y otros chalecos; sus escándalos y caprichos repercuten de otra manera; el nombre con que se le conoce es también distinto: hemos tenido sucesivamente el *petit-maitre*, el *incroyable*, el *mirliflor*, el *dandy*, el *lión*, el *gandin*, el *cocodès* y el *petit crevé*. Bastan unos cuantos años para barrer y reemplazar el nombre y la cosa. Las variaciones en la manera de vestir miden las variaciones de ese estado de espíritu; de todos los caracteres del hombre, éste es el más superficial e inestable.

Más abajo se extiende una capa de caracteres algo más sólidos: dura veinte, treinta, cuarenta años; próximamente la mitad de un período histórico. Acabamos de ver terminar una de estas épocas: aquella que tuvo su centro en las inmediateces del año 1830. Podéis

encontrar el personaje reinante en el *Antony* de Alejandro Dumas, en los galanes del teatro de Víctor Hugo, en los recuerdos y los relatos de nuestros padres y tíos. Se trata de un hombre de pasiones exaltadas, de ensueños lúgubres, entusiasta y lírico, político y rebelde, humanitario e innovador, con mucha frecuencia enfermo del pecho, víctima de la fatalidad, de aspecto melancólico, con chalecos trágicos, con cabellera de gran efecto, como nos muestran las estampas de Dévéria. Actualmente le encontramos enfático e ingenuo, pero no podemos evitar que nos parezca ardiente y generoso. En suma, es el plebeyo de nueva raza, dotado ricamente de facultades y deseos, que al llegar por primera vez a las cumbres sociales ostenta ruidosamente la turbación de su espíritu de su corazón. Sus ideas y sentimientos son los de una generación entera, y es necesario que pase una generación para verlos desaparecer. Tal es la segunda capa del terreno, y el tiempo que la historia tarda en arrastrarla nos da a conocer el grado de importancia que tiene al mostrarnos el grado de profundidad a que se halla.

Ya hemos llegado a las capas de tercer orden, de gran extensión y espesor. Los caracteres que la constituyen duran un período histórico completo, como la Edad Media, el Renacimiento o la época clásica. La misma forma de espíritu se mantiene durante uno o varios siglos y resiste al desgaste sordo, a las destrucciones violentas, a todos los golpes de zapa y de mina que durante un largo intervalo no cesan de atacarla. Nuestros abuelos vieron desaparecer una de estas formaciones: el período clásico, que terminó con la revolución de 1879, en la literatura, con Delille y Mr. de Fontanes; en religión, con la figura de José de Maistre y la caída del galicanismo. Había comenzado en la política con Richelieu; en literatura, con Malherbe; en la religión, por la reforma pacífica y espontánea que en los comienzos del siglo XVII renovó el catolicismo francés. Subsistió cerca de dos siglos y puede reconocerse en muchos signos exteriores. Al traje de caballero y valentón que llevaban los elegantes del Renacimiento sucede un verdadero traje de etiqueta tal como se necesita en los sajones y en la corte;

la peluca, los encañonados, el calzón, el vestido cómodo que se adapta a los ademanes mesurados y varios del hombre de mundo, las telas de seda bordadas, doradas, adornadas con encajes; los atavíos agradables y majestuosos, hechos para señores que quieren lucir, conservando su rango. A través de variaciones continuas y secundarias este traje dura hasta que el pantalón, la bota republicana y el frac negro, serio y utilitario, vinieron a reemplazar los zapatos de hebilla, las medias de seda, las chorreras de encaje, los chalecos floreados y la casaca rosa, azul pálido o verde manzana de la antigua corte. En todo este intervalo domina un carácter que aun Europa entera nos atribuye: el francés galante, fino, diestro en las artes del trato social, de palabra correcta, calcado más o menos directamente del cortesano de Versalles, fiel al estilo noble y a todas las conveniencias monárquicas del lenguaje y las maneras. Todo un grupo de doctrinas y sentimientos se une a este especial modo de ser o se deriva de esas circunstancias: la religión, el Estado, la filosofía, el amor y la familia reciben entonces las huellas del carácter, reinante, y este conjunto de disposiciones morales constituye uno de los tipos más elevados que guardará siempre la memoria del hombre, porque reconoce en su existencia una de las formas principales del desenvolvimiento humano.

Por firmes y duraderos que sean estos tipos, también acaban. Vemos, desde hace ochenta años, al francés, absorbido por el régimen democrático, perder una gran parte de su finura, casi toda su galantería, usar un estilo más cálido y más vario; entender de modo distinto todos los grandes intereses de la sociedad y del espíritu. Un pueblo, en el transcurso de su larga vida, pasa por muchas renovaciones semejantes, y sin embargo permanece siempre el mismo, no sólo por la continuidad de las generaciones que la componen, sino aun más por la persistencia del carácter que le ha formado. En esto consiste la capa primitiva; más abajo de las corrientes poderosas que los períodos históricos arrastran se hunde y se extiende un fundamento mucho más resistente que los períodos históricos no pueden arrastrar.

Consideremos sucesivamente los grandes pueblos desde su aparición hasta la época presente; siempre hallaréis en ellos un grupo de instintos y aptitudes que están en la sangre y con ella se transmiten; se necesita para alterarlos una alteración de la sangre, es decir, una invasión, una conquista durante largos años, y, por tanto, un cruce de razas, o cuando menos una alteración del medio físico, esto es, una emigración con las huellas lentas y permanentes que va marcando un nuevo clima; es decir, una transformación del temperamento y de la estructura corporal.

Cuando en el mismo país la sangre conserva idéntica vitalidad, el mismo fondo de alma y el espíritu que se manifestó en los primeros antepasados se conserva en los últimos descendientes. El aqueo de Homero, el héroe decidor y charlatán que en el campo de batalla explica genealogías y narra historias a su adversario antes de herirle con su lanza, es en puridad lo mismo que el ateniense de Eurípides, filósofo, sofista, ergotista, que recita en pleno teatro sentencias académicas y discursos del ágora; más tarde reaparece en el *Græculus dilettante*, agradable parásito de la dominación romana, en el crítico bibliófilo de Alejandría, en el teólogo discutidor del Bajo Imperio; los Juanes Cantacucenos y los razonadores que se obcecaban discutiendo la luz increada del monte Athos son herederos directos de Néstor y de Ulises; a través de veinticinco siglos de civilización y decadencia persiste el mismo don de palabra, de análisis, de dialéctica y de sutileza.

De un modo semejante, el anglosajón, tal como se dibuja a través de las costumbres, las leyes civiles y los antiguos poemas de la época bárbara, especie de fiera llena de pasiones, carnívoro y militante, pero heroico y dotado de muy nobles instintos morales y poéticos, reaparece, después de quinientos años de conquista normanda y de importación francesa, en el teatro pasional e imaginativo del Renacimiento, en la brutalidad y cinismo de la Restauración, en el sombrío y austero puritanismo revolucionario, en el establecimiento de la libertad política y el triunfo de la literatura moral en la energía, el orgullo, la trist e-

za, la elevación de las costumbres y los preceptos que sostienen y alimentan en Inglaterra al trabajador y al ciudadano.

Mirad el español que describen Estrabón y los historiadores latinos: solitario, altivo, indomable, vestido de un sayo pardo, y vedle más tarde, en la Edad Media, igual a la silueta anterior, aunque los visigodos hayan traído algo de sangre nueva que corre por sus venas: tan obstinado, tan intratable y tan altanero; arrinconado junto al mar por los moros, ganando paso a paso todas sus tierras, en una cruzada de ocho siglos; exaltado y endurecido a consecuencia de una lucha tan larga; fanático y estrecho de espíritu, encerrado en los hábitos de inquisidor o de caballero, el mismo en tiempos del Cid que en los de Felipe II o Carlos II; Idéntico en la guerra de 1700, en la de 1808 y en el caos del despotismo y sublevaciones por que atraviesa actualmente.

Consideremos, en fin, a los galos, nuestros antecesores; los romanos al hablar de ellos decían que tenían a gala dos cosas: luchar con valentía, y hablar con agudeza. Estos son, en efecto, las grandes dotes naturales que resplandecen en nuestras obras y en nuestra historia: de una parte, el espíritu militar, el valor esforzado, a veces insensato; de otra, el talento literario, el encanto de la conversación, la delicadeza del estilo. Inmediatamente que nuestro idioma está formado, en el siglo XII, el francés alegre, malicioso, que quiere divertirse y divertir a los demás, habla con soltura y a veces demasiado; que sabe dirigirse a las mujeres; que le gusta brillar; que ama el peligro por bravata y por verdadera valentía; muy sensible a la idea del honor, menos a la del deber, aparece en la literatura y en las costumbres. Las canciones de gesta y los *fabliaux*, la *Novela de la rosa*, Carlos de Orleáns, Joinville y Froissart os lo presentan tal y como le veréis más tarde en Villon, Brantome y Rebelais, como seguirá siendo en los momentos de mayor esplendor en la época de La Fontaine, Moliere y Voltaire, en los encantadores salones del siglo XVIII y hasta en el siglo de Béranger. Lo mismo ocurre en cada pueblo: basta comparar una época de su historia con la época contemporánea de la historia de

otro pueblo para encontrar, bajo alteraciones secundarias, el fondo nacional siempre intacto y persistente.

Este es el granito primitivo, subsiste durante la vida entera de un pueblo y sirve de apoyo a las capas sucesivas que los períodos anteriores vienen a depositar en la superficie. Si ahondáis más aún, hallaréis más profundos yacimientos: son los estratos oscuros y gigantescos que la lingüística comienza a descubrir. Bajo los caracteres de los pueblos yacen los caracteres de la raza. Algunos rasgos comunes acusan arcaicos parentescos entre naciones de genio diferente: los latinos, los griegos, los germanos, los eslavos, los celtas, los persas, los indios, son brotes de la misma antigua raíz; ni las emigraciones, ni los cruces, ni las transformaciones del temperamento han podido deshacer en ellos ciertas aptitudes filosóficas y sociales, determinadas maneras de concebir la moral, de entender la naturaleza, de expresar el pensamiento. Por otra parte, esos rasgos fundamentales que son comunes a todos no se encuentran en una raza diferente, por ejemplo, en el semita o el chino; éstos poseen otros caracteres del mismo orden. Las diferentes razas tienen entre sí la misma relación, en lo moral, que las que tienen entre sí un vertebrado, un articulado y un molusco en lo físico: son seres contruidos con arreglo a planes distintos y que pertenecen a distintos grupos. En fin, en la capa más profunda se encuentran los caracteres propios de toda raza superior, capaz de civilización espontánea, es decir, dotada de esa aptitud para las ideas generales que es patrimonio del hombre y que lleva a fundar sociedades, religiones, filosofías, artes; estas disposiciones subsisten a través de todas las distintas razas, y las diversidades fisiológicas que dominan en todo lo demás no llegan a modificarlas.

Tal es el orden en que se superponen los estratos de sentimientos, de ideas, de aptitudes y de instintos que componen el alma humana. Podéis observar que, a medida que se desciende de las superiores a las más hondas, cada vez tienen más espesor y su importancia se mide por su estabilidad. La regla que hemos tomado de las ciencias natura-

les encuentra aquí plena justificación y se comprueba en todas sus consecuencias. Porque los caracteres más permanentes en la historia natural son los más elementales, los más íntimos y los de mayor generalidad.

En el individuo psíquico como en el individuo orgánico es necesario diferenciar los caracteres primitivos y los caracteres ulteriores; los elementos, que son datos primordiales, de la disposición que es necesariamente derivada. Un carácter es elemental cuando es común a todas las funciones de la inteligencia; tal acontece con la aptitud de pensar por imágenes desligadas unas de otras, o por largas series de ideas encadenadas con precisión. Tal aptitud no es sólo característica de ciertas funciones de la inteligencia; establece su imperio en todas las provincias del pensamiento humano y ejerce su acción en todas las producciones del espíritu del hombre; así que éste razona, imagina y habla, siempre la condición anteriormente citada se halla presente, ejerciendo su dominio; impele al hombre en su sentido determinado y le cierra al mismo tiempo otros caminos, y así sucede en otros respectos. Cuanto más elemental es un carácter tanto más extensión tiene su influjo.

Pero cuanto mayor es la extensión de su influjo mayor estabilidad tiene el carácter. Las situaciones muy generalizadas: y, por tanto, las disposiciones no menos generales son las que determinan los períodos históricos con su personaje reinante: el plebeyo, desorientado e insaciable de nuestro siglo; el señor cortesano y hombre de salón de la edad clásica, el barón solitario e independiente de la Edad Media. Caracteres más íntimos, relacionados con el temperamento físico, son los que constituyen el genio nacional: en España, el ansia de sensaciones ásperas y penetrantes, y el empuje temible de la imaginación frenética y reconcentradas en Francia, el deseo de ideas claras y coherentes; y el caminar ligero de la razón ágil. Las disposiciones elementales, la lengua con gramática o sin ella, la frase adecuada para el período o incapaz de tomar esta forma: el pensamiento; ya

reducido a una árida notación algebraica, ya flexible, poético y lleno de matices ya apasionado, rudo y de explosiones violentas, es lo que constituyen las razas: el chino, el ario, el semita. Aquí, como en la historia natural, es preciso observar el embrión del espíritu naciente para descubrir en él los rasgos distintivos del espíritu desarrollado y completo; los caracteres de las edades primitivas son los, de más alta significación. Por la estructura de la lengua y del género de los mitos se vislumbra la forma futura de la religión, de la filosofía, de la sociedad y del arte, como por la carencia y el número de cotiledones se deduce a que grupo pertenece la planta y los rasgos esenciales del tipo vegetal.

Ya habéis visto cómo en el reino del hombre, lo mismo que en el reino de los animales o de las plantas, el principio de la subordinación de caracteres establece la misma jerarquía; el puesto más elevado y la mayor importancia corresponden a los caracteres más estables, y si éstos tienen la condición de estabilidad es porque, siendo más elementales, se hallan presentes en una superficie mucho más amplia y no son arrastrados mas que por una revolución mucho más intensa.

III

A esta escala de valores morales corresponde, grado por grado, la escala de valores literarios. Suponiendo que todas las condiciones de un libro sean en apariencia iguales, la obra es más o menos bella según que el carácter expresado por el autor sea más o menos importante, es decir, más o menos elemental y permanente. Veréis de esta suerte cómo los estratos de la geología moral comunican a las obras literarias que los expresan el mismo grado de intensidad y de duración.

Hay en primer lugar una literatura de actualidad, expresión del carácter que está en boga; dura, en consonancia con tal estado del

espíritu, tres o cuatro años; en algunas ocasiones menos todavía; por lo general brota y muere con las hojas del año. Eso son la romanza, el sainete, el folleto, la novela de moda. Podéis leer, si a tanto alcanza vuestro valor, una pieccecita de teatro de 1835; el libro se os caerá de las manos. Algunas veces se ha intentado ponerla otra vez en escena; hace veinte, años tenía un gran éxito; ahora, los espectadores bostezan y muy pronto el título desaparece de los carteles. Aquella romanza que se cantaba junto a todos los pianos se vuelve ridícula, nos parece falsa y sin gracia; acaso os la volváis a encontrar en una provincia escondida y atrasada; la canción, sin duda, expresó algunos de los sentimientos efímeros que en un ligero cambio de costumbres son barridos definitivamente. Cuando la oímos, ya pasada de moda, nos asombra que aquellas tonterías hayan podido gustarnos alguna vez. El tiempo criba incesantemente los escritos abundantísimos que salen a la luz cada día y condena a la desaparición a aquellas obras que expresaban los caracteres más superficiales y menos duraderos.

Otras producciones literarias corresponden a caracteres algo más estables y parecen obras maestras a la generación que las lee. Así fue la célebre *Astrea* que compuso d'Urfé al comenzar el siglo XVII; novela pastoril, infinitamente larga, extraordinaria mente insípida, toldo de florida verdura donde los hombres, hartos de la muerte y bandidaje de las guerras religiosas, vinieron a escuchar los suspiros y ternezas de Celadón. Esto mismo fueron las novelas de mademoiselle de Seudéry, el *Gran Ciro*, la *Clelia*, obras en que la galantería exagerada, pulida y ceremoniosa, introducida en Francia por las reinas españolas, los nobles discreteos de la nueva lengua, las sutilezas sentimentales y el ceremonial de la cortesía se ostentan como los trajes majestuosos y las envaradas reverencias del palacio de Rambouillet. Numerosos escritos han tenido este mismo éxito y en la actualidad no son mas que documentos históricos, por ejemplo, el *Euphues*, de Lyly; el *Adone*, de Marini; el *Hudibras*, de Butler; las pastorales bíblicas de Gessner. Tampoco ahora carecemos de obras análogas; pero prefiero no citar-

las; tened en cuenta únicamente que hacia 1806 «Mon sieur Esménard pasaba en París por un grande hombre» y que hay muchas obras que parecieron sublimes al comienzo de la revolución literaria y cuya decadencia en el juicio público estamos presenciando: *Atala*, *El último Abencerraje*, *los Natchez* y muchas creaciones de Mme. de Stael y de Lord Byron. Ahora que han recorrido el primer estadio de la carrera, podemos apreciar a distancia el énfasis y la afectación que los contemporáneos no llegaron a ver. La célebre elegía de Millevoye acerca de *La caída de las hojas* nos deja tan fríos como las *Micénicas* de Casimiro de la Vigne, y es porque ambas obras, medio clásicas, medio románticas, convenían por su carácter mixto a una generación situada en las fronteras de estos dos períodos, y su éxito tuvo, justamente, la duración del carácter moral que manifiestaban.

Varios casos muy interesantes muestran, con absoluta evidencia, cómo aumenta y disminuye el valor de la obra en razón directa del valor del carácter expresado en ellas. Parece como si la naturaleza, de modo consciente, hubiera establecido con intención la prueba y la contraprueba. Se pueden citar como ejemplo muchos escritores que entre veinte obras secundarias han dejado una de primer orden. En uno y otro caso el talento, la cultura, la preparación, el esfuerzo, eran casi enteramente los mismos, pero en el primero salió del crisol una obra vulgar, mientras que en el segundo brotó a la luz una obra maestra. El motivo es que en el primer caso el escritor no había expresado más que caracteres superficiales y pasajeros, mientras que en el segundo escogió caracteres hondos y permanentes. Lesage escribió doce tomos de novelas imitadas de la literatura española y el abate Prevost veinte volúmenes de novelas trágicas, y conmovedoras; sólo los eruditos las conocen; pero en cambio todo el mundo ha leído *Gil Blas* y *Manon Lescaut*. Por dos veces una feliz casualidad puso bajo la mano del artista un tipo estable, del cual todos reconocemos los rasgos característicos en la sociedad que nos rodea o en los sentimientos del propio corazón. Gil Blas, es un burgués que ha recibido una educación

clásica, que ha pasado por muchas condiciones sociales que al fin ha hecho fortuna; de conciencia un poco ancha, algo lacayo durante toda su vida, un tanto «pícaro» en su juventud, acomodaticio con la moral del siglo, nada estoico y aun menos patriota, sacando su tajada, comiendo a dos carrillos de la olla grande; pero alegre, simpático, nada hipócrita, capaz de jugarse a sí mismo en ocasiones, con arranques de probidad, con un fondo de honor y rectitud, termina en una vida honesta y ordenada. Un carácter de este género, término medio en todo; una suerte tan azarosa y compleja se encuentra hoy, se encontrará mañana, lo mismo que en el siglo XVIII. De un modo semejante *Manon Lescaut*, la cortesana que es buena muchacha, inmoral por la necesidad de lujo, pero afectuosa por instinto, capaz al cabo de pagar con un amor igual el amor absoluto que ha hecho por ella todos los sacrificios, es un tipo tan duradero que George Sand en *Leone Leoni* y Víctor Hugo en *Marion de Lorme* lo han vuelto a escoger para ponerlo en acción, alterando los papeles o el momento.

De Foe escribió doscientos volúmenes y Cervantes yo no sé cuántos dramas y novelas; el uno con la minuciosidad, la verosimilitud y la precisión árida en todos los pormenores, propias de un puritano, hombre de negocios; el otro con el ingenio, la brillantez, la insuficiencia y la generosidad de un caballero español y aventurero. Del uno ha quedado *Robinsón Crusoe*; del otro, *Don Quijote de la Mancha*. Y es porque Robinsón es ante todo un verdadero inglés, amasado con los profundos instintos de la raza, todavía perceptible en el marino y en el *squater* del país; violento e inflexible en sus decisiones, protestante y bíblico de corazón; con ese oscuro fermentar de la fantasía y de la conciencia que traen consigo la crisis de la conversación y la gracia; enérgico, obstinado, paciente, infatigable, nacido para el trabajo, capaz de roturar y colonizar continentes. El mismo personaje, además de su carácter esencialmente nacional, pone, ante nuestra vista la prueba más grande de la vida humana y el compendio de todos los inventos del hombre, presentándonos al individuo separado de la so-

ciudad civilizada y obligado a encontrar, con su esfuerzo aislado, tantas artes e industrias cuyos beneficios nos rodean continuamente sin advertirlo, como el agua rodea al pez que vive dentro de ella.

De un modo análogo, en Don Quijote vemos en primer lugar al español caballeresco, enfermo de alma, producto de ocho siglos de cruzada y de exaltados sueños, pero al mismo tiempo es uno de los personajes eternos de la historia humana; el idealista heroico, sublime, fantástico, flaco y maltrecho, y a su lado, para realzar la impresión, al palurdo sensato, positivista, vulgar y bien mantenido. ¿Habré de citar todavía otro de esos personajes inmortales en los que una raza y una época se ven retratados y cuyo nombre llega a ser uno de los más corrientes del idioma, el Fígaro de Beaumarchais, esa especie de Gil Blas, más exaltado y revolucionario? Y, sin embargo, su autor era sólo un hombre de talento; tenía un ingenio chispeante en exceso para crear, como Molière, almas vivientes; pero un día, pintándose a sí mismo con su alegría, sus mañas, sus irreverencias, sus salidas, su valor, su bondad fundamental, su gracia inagotable, pintó, sin proponérselo, el retrato del francés en cuerpo y alma, y entonces el autor llegó a la altura del genio.

También se ha realizado la contraprueba de esto, viéndose hombres geniales que han descendido al nivel del mero talento. Algún escritor que sabe crear y mover tipos llenos de vida deja, en medio del pueblo de personajes que ha creado, algunos seres que no son viables y que al cabo de un siglo parecen muertos o extravagantes, heridos por el ridículo, cuyo interés sólo subsiste para el anticuario y el historiador. Por ejemplo, los galanes de Racine son marqueses de su tiempo; como único carácter tienen los buenos modales; el autor acomodaba los sentimientos de los enamorados al gusto de los *petit maîtres*; eran modelos de galantería, muñecos de corte. Todavía actualmente los extranjeros, aun siendo cultos, no pueden soportar a M. Hippolyte y M. Xipharès. De un modo análogo en Shakespeare, los graciosos ya no nos divierten y los jóvenes nobles nos hacen un efecto extraño. Se ne-

cesita ser crítico y curioso de profesión para colocarse en aquel punto de vista; sus retruécanos nos repelen, sus metáforas son incomprensibles, su galimatías pretencioso es un modo convencional de hablar en el siglo XVI, como los largos y correctos encajan en los gustos del siglo XVII. Estos tipos son personajes de moda; lo externo y la impresión del momento predominan de tal suerte en ellos que todo el resto desaparece. Ya hemos visto, por esta doble experiencia, la importancia de los caracteres profundos y duraderos, puesto que cuando faltan desciende al segundo lugar la obra del hombre de genio y con su presencia elevan la obra de un talento secundario a la más alta categoría.

Por esta razón, si recorremos las grandes obras literarias hallaremos que todas expresan un carácter profundo y permanente y que su categoría artística es tanto más elevada cuanto más permanente y profundo es aquel carácter. Son resúmenes que presentan al espíritu bajo una forma sensible, ya los rasgos principales de un período histórico, ya los instintos y facultades primordiales de una raza, ya algunos fragmentos del hombre universal y esas fuerzas psíquicas, elementales que son la razón última de los acontecimientos humanos. Para convencernos de la verdad de estas afirmaciones nos bastará recorrer las diversas literaturas y observar cómo se utilizan actualmente las obras literarias para la historia. Con ellas se suple la insuficiencia de memorias, constituciones y piezas diplomáticas, mostrándonos, con una claridad y precisión asombrosas, los sentimientos de las diversas épocas, los instintos y aptitudes de las distintas razas, todos los grandes resortes ocultos cuyo equilibrio sostienen las sociedades y cuya alteración trae consigo las revoluciones.

La historia positiva y la cronología de la India antigua apenas existen; pero nos quedan sus poemas heroicos y sagrados, y vemos en ellos su alma al desnudo, con lo cual quiero decir que vemos la clase y estado de su imaginación, la magnitud enorme de sus sueños, la hondura e incertidumbre de sus adivinaciones filosóficas, el principio interno de su religión e instituciones. Pensad en España al terminar el

siglo XVI o a principios del XVII; si leéis *Lazarillo de Tormes* y las novelas picarescas, si estudiáis el teatro de Lope, de Calderón y de otros dramaturgos, veréis surgir ante vosotros dos figuras vivas, el pícaro y el hidalgo, que os mostrarán todas las miserias, todas las grandezas y toda la locura de esa extraña civilización. Cuanto más bella es la obra más íntimos son los caracteres que manifiesta.

De Racine se podría sacar todo el conjunto de sentimientos monárquicos de nuestro siglo XVII, el retrato del rey, de la reina, de los infantes, de los nobles cortesanos, de las damas de honor y de los preladados; todas las ideas directrices de aquel período de fidelidad feudal, honor caballeresco, sujeción de antecámara, cortesía palaciega, abnegación de súbdito y de servidor, corrección en las maneras, imperio y tiranía de las conveniencias, delicadezas artificiales y espontáneas del lenguaje, del corazón, del cristianismo y de la moral, es decir, los hábitos y sentimientos que constituyen los rasgos esenciales del antiguo régimen.

Nuestras dos grandes epopeyas modernas, la *Divina Comedia* y el *Fausto*, son el resumen de las dos grandes épocas de la historia europea. Una expresa la manera que tuvo la Edad Media de considerar la vida; la otra nos muestra cómo la consideramos nosotros. Ambas manifiestan la verdad más elevada que han podido alcanzar dos espíritus soberanos cada cual según el ideal de su tiempo. El poema de Dante es la pintura del hombre, arrebatado lejos de este mundo perecedero y que recorre el mundo sobrenatural, único definitivo y eterno; llega a esas sublimes alturas llevado por dos poderosas fuerzas: el amor exaltado, entonces rey de la vida humana, y la teología infalible, reina entonces del pensamiento especulativo; sus sueños, ya espantosos, ya celestes, son la alucinación mística, que era en aquella época el estado perfecto del espíritu humano.

El poema de Goethe es la pintura del hombre que, discurriendo a través de la ciencia y de la vida, queda dolorido, desalentado, camina a tientas sin rumbo fijo, y al fin se refugia resignadamente en la a-

ción práctica, sin que nunca, en medio de tantas experiencias dolorosas y curiosidades insaciables, deje de vislumbrar, bajo el velo legendario, el reino superior de las formas ideales y de las fuerzas incorpóreas, en cuyo umbral se detiene el pensamiento y donde sólo pueden penetrar los presentimientos del corazón.

Entre tantas obras perfectas que manifiestan el carácter esencial de una época o de una raza hay algunas que, por una extraña coincidencia, expresan al mismo tiempo algún sentimiento, algún tipo común a casi todos los grupos de la humanidad. Así sucede en los Salmos hebreos, que colocan al hombre monoteísta frente al Dios Todopoderoso, rey y justiciero; la *Imitación de Cristo*, que pinta el coloquio del alma enamorada con el Dios piadoso y consolador; los poemas de Homero y los *Diálogos* platónicos, que representan la juventud heroica del hombre entregado a la acción o la encantadora adolescencia del hombre pensante; casi toda esa literatura griega que tuvo el privilegio de representar los sentimientos sanos y sencillos; Shakespeare, por fin, el más grandioso creador de almas, el más profundo observador de los hombres, el más perspicaz de cuantos han comprendido el mecanismo de las pasiones humanas, la sorda fermentación y las violentas explosiones de un cerebro imaginativo, los súbitos desequilibrios internos, la tiranía de la carne y de la sangre, las fatalidades del carácter y las causas misteriosas de nuestra locura y de nuestra razón. *Don Quijote*, *Cándido*, *Robinson Crusoe* son libros de un alcance parecido. Las obras de esta clase sobreviven al siglo y pueblo que las produjeron. Rebasan los ordinarios límites del tiempo y del espacio; son comprendidas dondequiera que se encuentra un espíritu que piensa; su popularidad es indestructible e ilimitada su duración. Última prueba de la correlación que liga entre sí los valores morales con los valores literarios, y del principio que ordena jerárquicamente las obras de arte atendiendo a la importancia, estabilidad y hondura del carácter histórico o psicológico que han expresado.

IV

Réstanos ahora construir una escala análoga para el hombre en su parte física y las artes que lo representan, es decir, la escultura, y muy especialmente la pintura. Siguiendo el mismo método buscaremos primero cuáles son en el hombre, físicamente considerado, los caracteres más estables, puesto que serán al mismo tiempo los de más importancia.

Claro es, desde luego, que el traje de moda es un carácter muy secundario; cambia cada dos años o cuando menos cada diez. Lo mismo ocurre con el vestido, tomado en general; es algo externo, puramente decorativo; puede cambiarse en un abrir y cerrar de ojos; lo esencial del cuerpo vivo es el cuerpo vivo en sí mismo; todo lo demás es artificial y accesorio. Otros caracteres que también en un aspecto pertenecen a la parte corporal son asimismo de escasa importancia; me refiero a las particularidades del oficio o profesión. El herrero tiene los brazos distintos de los del abogado; un militar anda de otra manera que un sacerdote; un campesino, que trabaja todo el día, tiene otros músculos, otro color, otra curvatura de espinaza, otras arrugas en el rostro, otra presencia que un hombre ciudadano que pasa el día en los salones o en la oficina. Verdad es que estos caracteres tienen una cierta estabilidad porque el hombre los conserva durante toda su vida; después que el pliegue se ha formado, es persistente; pero la causa de esta alteración ha sido un accidente de poca importancia y podría haberse evitado con otro accidente también insignificante. Tuvieron origen en un azar de nacimiento y de educación; cambiad al hombre de medio y de género de vida y hallaréis en él las características opuestas; el ciudadano educado como un campesino tendrá el aspecto de campesino, y el campesino educado como un ciudadano tendrá también el aire de un hombre de ciudad. La señal de origen que persiste después de treinta años de educación no será visible, dado

caso que perdure, mas que para el psicólogo y el moralista, el cuerpo no conservará mas que huellas imperceptibles, y los caracteres íntimos y permanentes que constituyen su esencia forman una capa mucho más profunda y a la que no atacan las causas transitorias.

Otras causas de un gran influjo sobre el espíritu no dejan mas que señales muy leves en lo corporal; me refiero a las épocas históricas. El conjunto de ideas y sentimientos que llenaba el alma humana en tiempo de Luis XIV era enteramente distinto del actual, pero el armazón físico no difería apenas del de los hombres de ahora; a lo sumo, después de consultar los retratos, estatuas y estampas, parece descubrirse entonces una mayor costumbre de las actitudes nobles y mesuradas. Lo que más cambia es el rostro: una cara del Renacimiento, tal como las vemos en los retratos del Bronzino o de Van Dyck es más enérgica y más sencilla que un rostro moderno; desde hace tres siglos la multitud de ideas con infinitos matices que se suceden sin cesar; la complicación de nuestros gustos, la inquietud febril del pensamiento, el predominio de la vida cerebral, la tiranía del continuo trabajo han refinado, haciendo al mismo tiempo inquieta y atormentada la expresión del rostro y de los ojos. Finalmente, si se toman largos períodos, se podrá descubrir una cierta alteración de la cabeza, en sí misma; los fisiólogos que han medido cráneos del siglo XII han encontrado menos capacidad en ellos que en los actuales. Pero, a pesar de todo, la historia, que lleva un registro tan exacto de las variaciones morales, no aprecia mas que en grandes conjuntos y con mucha imprecisión los cambios físicos. Y es porque las mismas alteraciones que en la parte moral del ser humano son enormes, son pequeñísimas en la parte física: una modificación imperceptible del cerebro puede producir un loco, un imbécil o un genio. Una revolución social que al cabo de dos o tres siglos renueva todos los resortes del espíritu y de la voluntad no hace sino rozar apenas el organismo; y la historia, que nos proporciona los medios de subordinar unos caracteres del alma a otros caracteres tam-

bién del espíritu, no ofrece medios de subordinar unos caracteres del cuerpo a otros caracteres también corporales.

Necesitamos emprender otro camino, y al llegar a este punto nos ha de guiar asimismo el principio de la subordinación de caracteres. Ya hemos visto que un carácter es estable cuando es más elemental, es decir, cuando su duración tiene como causa la profundidad. Investiguemos en el cuerpo vivo cuáles son los caracteres propios de los elementos, y para esto recordad un modelo que habréis tenido a la vista en vuestras salas de estudio. Es un hombre desnudo. ¿Qué hay de común en cada partícula de esa superficie animada? ¿Cuál es el elemento que, repetido y diversificado, aparece en todas las partes del conjunto? Desde el punto de vista de la forma es un hueso provisto de tendones y revestido de músculos; aquí, el omoplato y la clavícula; allí, el fémur y el hueso de la cadera, más arriba, la columna vertebral y el cráneo, cada cual con sus articulaciones, sus depresiones, sus salientes, su aptitud para servir de punto de apoyo o de palanca, y esos haces de fibras retráctiles que se distienden, o se contraen para comunicarles los movimientos y actitudes. Un esqueleto articulado, revestido de músculos lógicamente encadenados, admirable y sabia máquina de acción y de esfuerzo: tal es el fondo del hombre visible. Si ahora tomamos en cuenta las modificaciones que la raza, el clima y el temperamento producen en la parte física; la blandura o firmeza de los músculos, las proporciones diversas de las distintas partes, la estatura elevada o baja, los miembros alargados o cortos, tendréis el conjunto del armazón interno del cuerpo humano tal como la aprecia la escultura o el dibujo.

Sobre la superficie de los músculos se extiende una segunda envoltura, también común a todas las partes del conjunto: la piel con papilas vibrátiles, vagamente azulada por la red de venillas, vagamente amarilla por la afloración de las cubiertas de los tendones, vagamente enrojecida por la afluencia de la sangre, nacarada al contacto de las aponeurosis; unas veces lisa, otras estriadas; de una riqueza y

variedad incomparable de matices, luminosa en la sombra, palpitante a la luz, dejando traslucir, por su sensibilidad nerviosa, la delicadeza de la blanda pulpa y la renovación de la carne movediza, cuyo velo transparente constituye. Si además de esto advertís las diferencias de la raza, el clima y el temperamento; si observáis cómo en el linfático, el bilioso o el sanguíneo, esa carne, es ya tierna, fofa, rosada, blanca, lívida; ya firme, consistente, ambarina, ferrínea, tendréis el segundo elemento de la vida visible cuya expresión sólo posee el pintor colorista. Estos son los caracteres internos y profundos del hombre físico, y no necesito demostraros que son permanentes puesto que son inseparables del individuo vivo.

V

A esta escala de valores físicos corresponde, grado por grado, la escala de valores plásticos. Suponiendo que todas las condiciones de un cuadro o de una estatua sean en apariencia iguales, la obra es más o menos bella según que el carácter expresado por el autor sea de más o menos importancia. Por eso, en lugar más inferior encontramos esos dibujos, esas acuarelas y pasteles, esas estatuillas que pintan, no el hombre, sino el vestido, y con más propiedad, el vestido de moda. Las revistas ilustradas están llenas de cosas de este género; casi son figurines; allí aparecen todas las exageraciones del vestido: talles de avispa, faldas monstruosas, peinados fantásticos y abrumadores; al artista no le preocupa la deformación del cuerpo humano; lo que le agrada es la elegancia del momento, el brillo de las telas, la pulcritud de los guantes, la perfección del moño. Junto a los periodistas de la pluma existen los periodistas del lápiz, que tienen, sin duda, talento y gracia, pero que no se dirigen mas que al gusto pasajero, y los trajes se pasan de moda muy de prisa. Muchos apuntes de ese género, que parecían llenos de vida en 1830, ahora no son mas que grotescas caricaturas o

documentos históricos. Numerosos retratos de las exposiciones anuales no son otra cosa que el retrato de un vestido, porque junto a los pintores del hombre existen los pintores del raso y del terciopelo. Otros pintores, aunque de más altura que éstos, permanecen todavía en los grados inferiores de la actividad artística, o mejor dicho, tienen talento, pero inadecuado a su arte. Son observadores descentrados, que, habrían nacido para escribir novelas y estudios de costumbres, y que en lugar de la pluma manejan el pincel. Lo que les interesa son las particularidades del oficio, de la profesión, del género de vida; las huellas que marcan el vicio o la virtud, la pasión o el hábito. Hogarth, Wilkie, Mulready y otros muchos pintores ingleses han tenido estas dotes tan literarias y tan escasamente pictóricas. En el hombre físico no ven más que el hombre moral.

Para ellos, el color, el dibujo, la verdad y la belleza del cuerpo humano son condiciones subordinadas. Su propósito es presentar, por medio de formas, actitudes y colores, unas veces la frivolidad de una dama a la moda, otras el dolor honrado de un anciano intendente, ya el envilecimiento de un jugador; muchas comedias y dramas menudos de la vida real, todos ellos sin duda muy instructivos e interesantes, destinados, casi siempre, a inspirar buenos sentimientos o a corregir tendencias viciosas. A decir verdad, no pintan más que almas, espíritus, emociones; cargan la mano en este aspecto de una suerte que fuerzan o amaneran la forma; muchas veces los cuadros parecen caricaturas, y siempre no son sino ilustraciones; las ilustraciones de un idilio de aldea o de una novela de interior que Burns, Fielding o Dickens debieron haber escrito. Las mismas preocupaciones no les abandonan cuando tratan asuntos históricos; los tratan no como pintores, sino como historiadores; para mostrar los sentimientos morales de un personaje y de una época; la mirada de Lady Russell, que ve comulgar piadosamente a su marido, condenado a muerte; la desesperación de Edith, la del cuello de cisne al encontrar a Haroldo entre los muertos de Hastings. Sus obras, compuestas de datos arqueológicos y dou-

mentos de psicología, no se dirigen mas que a los arqueólogos o a los entendidos en psicología o, por lo menos, a curiosos y filósofos. A lo más desempeñan el papel de una sátira o un drama; el espectador siente tentaciones de reír o de llorar como en el quinto acto de una obra de teatro. Pero, sin duda alguna, esto constituye, más que una excentricidad, una invasión de la pintura en el terreno literario o, mejor dicho, una invasión de la literatura en el campo pictórico. Nuestros artistas de 1830, Delaroche el primero, incurrieron, aunque sin tanta intensidad, en la misma equivocación. La belleza de una obra plástica es plástica ante todo, y un arte se rebaja siempre cuando, prescindiendo de sus propios medios, toma de prestado los de un arte distinto.

Llegamos ahora al ejemplo más grande, que encierra dentro de sí todos los demás: me refiero a la historia general de la pintura, y ante todo de la pintura italiana. Una serie de pruebas y contra pruebas demuestran, en este caso durante quinientos años, la importancia pictórica del carácter, reconocido por la teoría como la esencia del hombre material. En un momento determinado, el animal humano, el armazón óseo recubierto de músculos, la carne y la piel coloreadas y sensibles fueron entendidas plenamente y amadas sobremanera sólo por su propio valor. Esta es la época gloriosa, y las obras que nos ha legado pasan, por juicio unánime, como las mejores; todas las escuelas buscan en ellas modelos y enseñanzas. En otras épocas el sentimiento del cuerpo es ya insuficiente, ya se halla mezclado con otras preocupaciones o subordinado a otras preferencias; éstas son las épocas de infancia, de alteración o de decadencia. Aunque los artistas tengan dotes maravillosas no producen mas que obras inferiores o secundarias; su talento no va bien encaminado, porque no han percibido, o perciben imperfectamente, el carácter fundamental del hombre corpóreo. Vemos así que constantemente el valor de la obra es proporcional al predominio del carácter más importante; para el escritor se trata, ante todo, de crear almas que vivan; para el escultor y el pintor lo primero

es crear hombres que tengan vida también. Con arreglo a este principio habéis visto la clasificación de los sucesivos períodos del arte.

Desde Cimabue a Masaccio, el pintor desconoce la perspectiva, el relieve, la anatomía; no hace mas que entrever el cuerpo palpable y sólido a través de un velo. La consistencia, la vitalidad, la estructura activa, los músculos vigorosos del tronco y los miembros no le interesan; los personajes para él son contornos y sombras humanas, en ocasiones almas incorpóreas y bienaventuradas. El sentimiento religioso se impone al instinto plástico; representa símbolos teológicos como Taddeo Gaddi, ejemplaridades como Orcagna, visiones seráficas como M. Beato Angélico. El pintor, refrenado por el espíritu de la Edad Media, camina a tientas y se detiene en la puerta del pleno arte. Al fin penetra en su recinto gracias al descubrimiento de la perspectiva, al perfeccionamiento del relieve, al estudio de la anatomía, al empleo del óleo, con Paolo Uccello, Masaccio. Fra Filippo Lippi, Antonio Pollaiuolo, Verocchio, Ghirlandajo y Antonello de Mesina, casi todos formados en la tienda de algún orfebre, amigos o sucesores de Donatello, Ghiberti y otros grandes escultores de la época; todos apasionados observadores del cuerpo humano, todos admiradores enteramente paganos de los músculos y la energía animal, tan llenos del sentimiento de la vida física, que sus obras, a pesar de ser rígidas, incompletas y plagadas de imitaciones, les colocan en una situación única, en la que aun actualmente conservaron todo su valor. Los maestros que las han superado no han hecho mas que desarrollar los gérmenes que en ellas existían; la gloriosa escuela del renacimiento florentino les reconoce por fundadores. Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo y Miguel Ángel son sus discípulos; Rafael estudió en ellos y la mitad de su genio a ellos es debido.

Ese es el centro del arte italiano, del arte más grande. La idea directriz de todos estos maestros es la del cuerpo lleno de vida, sano, enérgico, activo, dotado de todas las cualidades animales y atléticas. «El punto más importante en el arte del dibujo- dice Cellini- es pintar

con acierto un hombre y una mujer desnudos.» Y habla con entusiasmo «de los admirables huesos de la cabeza, de los omoplatos, que cuando el brazo hace un esfuerzo dibujan magníficos rasgos; de las cinco costillas falsas que, al inclinarse el torso hacia delante o hacia atrás, forman en torno del ombligo surcos y relieves maravillosos». «Dibujarás- dice- el hueso que se halla entre las dos caderas; es de una gran belleza y se llama crupión o sacro.» Uno de los discípulos de Verocchio, Nanni Grosso, estando agonizante en el hospital rechazó un vulgar crucifijo que le presentaban y se hizo traer uno de Donatello, diciendo «que de otra suerte moriría en la desesperación, porque no podía soportar las obras malas del arte a que se había dedicado». Luca Signorelli, habiendo perdido a un hijo idolatrado, hizo despojar al cadáver de todas las ropas y dibujó escrupulosamente la musculatura; porque, como, según su criterio, era lo más esencial de hombre, quería grabar en su memoria la imagen de su hijo.

En este instante sólo falta dar un paso más para completar el hombre corpóreo; insistir con mayor cuidado en el estudio de la envoltura que cubre los músculos; en la suavidad y en el tono de la piel viva; en la vitalidad delicada y múltiple de la carne sensible: Corregio y los Venecianos dan ese paso más, entonces el arte se detiene. Ha llegado a la completa floración; el sentimiento del cuerpo humano encuentra su expresión perfecta. Pero poco a poco va decayendo y aminorándose; no es tan sincero ni tan concienzudo en las obras de Julio Romano, el Rosso, el Primaticci; acabando por degenerar en un convencionalismo de escuela, en una tradición académica, en una receta de taller. A partir de este instante, a pesar de la buena voluntad estudiosa de los Carraccio, el arte se altera, se hace menos plástico y más literario. Los tres Carraccio, sus discípulos o continuadores Dominiquino, Guido, Guercino, el Baroco, persiguen efectos dramáticos: mártires ensangrentados, escenas conmovedoras, expresiones sentimentales. La insípidez del *sigisbeismo* y de la devoción se mezclan con las reminiscencias del estilo heroico. Unidas a torsos atléticos y

musculaturas contorsionadas contempláis cabezas graciosas y sonrisas beatíficas. La coquetería y los melindres de la vida mundana apuntan en las Madonas soñadoras, en las lindas Herodías, en las seductoras Magdalenas pintadas a gusto del público. La pintura, en su ocaso expresa desacertadamente matices propios de la ópera, que comienza a alborear. El Albano es un pintor de *boudoir*; Dolci, Cigoli, Sassoferrato, son almas delicadas, casi modernas. Luca Giordano y Pietro de Cortona transforman las escenas de la leyenda sacra y profana en agradables mascaradas de salón. El artista no es mas que un improvisador brillante, entretenido, de moda, y acaba la pintura justamente al comenzar la música, cuando la atención humana cesa de interesarse por la energía corporal y vuelve sus ojos a las emociones del corazón.

Si ahora consideráis las grandes escuelas extranjeras, hallaréis que su florecimiento y excelencia dependieron también del predominio del mismo carácter, y que idéntico sentimiento de la vida física suscitó en Italia y fuera de ella las obras maestras del arte. Lo que diferencia unas escuelas de otras es que cada cual representa un temperamento: el característico de su clima y de su pueblo. El genio de los artistas consiste en crear una raza; en este respecto son verdaderos fisiólogos como son psicólogos los escritores; muestran todas las consecuencias y variedades del temperamento bilioso, linfático, nervioso o sanguíneo, lo mismo que los grandes novelistas y dramaturgos muestran los reflejos y diversidades del espíritu fantástico, razonador, civilizado o inculto.

Hemos visto en los pintores florentinos el tipo esbelto, alargado, musculoso, de instintos nobles y aptitudes gimnásticas, tal como puede percibirse en una raza sobria, elegante, activa, de espíritu sutil, en un país seco. Hemos visto también en los maestros venecianos las formas redondeadas, ondulantes y opulentas, la carne amplia y blanca, los cabellos rojos o rubios, el tipo sensual inteligente, feliz, tal como puede concebirse en un país luminoso y húmedo, entre italianos, que por el clima se aproximan a los flamencos y que son artistas en materia de

voluptuosidad. Podemos ver en Rubens, el germano blanco o lívido, sonrosado o rojizo, linfático, sanguíneo, la gran fiera que come con abundancia, el hombre de la región septentrional y acuática, bien cortado, pero nada pulido, de forma irregular y desbordante, de carne excesiva, brutal y desenfrenado en sus instintos y cuya pulpa fofa se enrojece súbitamente ante la emoción, se altera con facilidad al contacto de la intemperie y se deshace con espantosa rapidez en los brazos de la muerte.

Los pintores españoles pondrán ante nuestros ojos el tipo de su raza: el animal enjuto, nervioso, de músculos firmes, endurecido por el aire de las sierras y el fuego del sol, tenaz o indómito, hirviendo en pasiones contenidas, ardiendo en fuego interior, sombrío, austero y seco, en medio de los tonos discordes de telas oscuras y humaredas negruzcas que de pronto se entreabren para dejarnos ver el rosa más encantador, la púrpura más viva, rebosante de juventud, de belleza, de amor, de entusiasmo, en unas mejillas femeninas.

Cuanto más grande es el artista con más profundidad expresa el temperamento de su raza; sin saberlo, aporta, lo mismo que el poeta, los documentos históricos más valiosos. Extrae y amplifica lo esencial del ser corpóreo, así como el poeta extrae y amplifica lo esencial del espíritu; y el historiador distingue por medio de los cuadros cuáles son la estructura e instintos corporales de una raza, lo mismo que distingue por medio de las letras la estructura y las aptitudes espirituales de una civilización.

VI

La correlación es, pues, perfecta, y los caracteres comunican a la obra de arte el mismo valor que tenían en la Naturaleza. Según que encierren en sí mismo más o menos valor, transmiten ese mismo valor, grande o pequeño, a la obra de arte. Cuando a través de la inteligencia del escritor o del artista pasan del mundo real al mundo ideal, no dejan de ser lo que fueron antes, después de ese tránsito se conservan tales y como eran; son todavía fuerzas, más o menos poderosas, más o menos resistentes a los ataques, capaces de resultados más o menos vastos y profundos. Así se comprende cómo la jerarquía de las obras de arte no es más que la representación de la jerarquía de los caracteres. En las cumbres de la naturaleza hay potencias soberanas que dominan a las otras; en las cimas del arte están las obras maestras que superan a todas las demás; ambas cumbres están a un mismo nivel y las potencias soberanas de la naturaleza tienen su expresión en las obras maestras del arte.

CAPÍTULO III

El grado de la condición benéfica del carácter.

I

Existe un segundo punto de vista desde el cual deben compararse los caracteres; porque éstos son fuerzas naturales y, en este respecto, cada fuerza puede ser valorada de dos maneras distintas: primero, en relación con las demás; después, en relación consigo misma. Considerada en relación con las demás, es mayor cuando las resiste y las vence. Considerada en relación consigo misma, es mayor cuando el curso natural de sus consecuencias la lleva, no a la anulación, sino al acrecentamiento. Tiene de esta suerte dos medidas, puesto que se halla sometida a dos pruebas: primero, sufrir la presión de las otras fuerzas; segundo, sufrir sus propios efectos. El examen que hicimos anteriormente nos ha mostrado la primera prueba y la categoría más o menos elevada de los caracteres según que sean más o menos duraderos y que expuestos al ataque de las mismas causas destructoras, permanezcan más o menos intactos en el mayor espacio de tiempo. Un segundo examen nos mostrará la segunda prueba y el lugar más o menos elevado que obtienen los caracteres según que, entregados a sí mismos, lleguen más o menos completamente al aniquilamiento o al propio desarrollo del individuo o del grupo en quien se hallan representadas. En el primer caso descendimos escalón por escalón hacia las potencias elementales, que son el principio de la naturaleza, y vimos el parentesco del arte con la ciencia. En el segundo caso subiremos paso a paso hacia las formas superiores, que son el fin de la naturaleza, y veréis el parentesco que existe entre el arte y la moral. Primero consi-

deramos los caracteres según su mayor o menor *importancia*; vamos ahora a considerarles según sean más o menos *benéficos*.

II

Empecemos por el hombre moral y las obras de arte, que son su adecuada expresión. Es cosa manifiesta que los caracteres de que el hombre se halla dotado son más o menos beneficiosos, dañinos o mixtos. Vemos cada día individuos y sociedades que prosperan, aumentan su poder, fracasan en sus empresas, se arruinan y se hunden; y en cada caso, si se toma su vida en conjunto, pronto se advierte que la causa de su caída es algún vicio en la estructura general; la exageración de una tendencia, lo desproporcionado de una situación o aptitud, lo mismo que el éxito, tiene por causa la estabilidad del equilibrio interno, la moderación de una concupiscencia o la energía de una facultad. En la corriente tempestuosa de la vida, los caracteres son plomos o flotadores que unas veces nos hunden al fondo y otras nos sostienen en la superficie. Así se establece una segunda escala; los caracteres se clasifican en ella según que sean más o menos perjudiciales o convenientes, por la magnitud de la dificultad o del apoyo que aporten a nuestra vida para destruirla o conservarla.

Se trata de vivir, y para el individuo la vida tiene dos direcciones principales: el conocimiento o la acción, razón por la cual pueden distinguirse en el hombre dos facultades principales: inteligencia y voluntad. De donde se sigue que todo carácter de la voluntad y de la inteligencia que empuja, al hombre a la acción y al conocimiento es beneficioso y su contrario perjudicial. En el sabio y en el filósofo su obra depende de la observación y la memoria exacta del pormenor, unidas a la intuición rápida de las leyes generales y a la prudencia escrupulosa que somete todas las hipótesis a comprobaciones continuadas y metódicas. En el hombre de Estado y en el de negocios es un tacto de piloto, siempre vigilante y seguro; es la tenacidad del buen

sentido, la adaptación incesante del espíritu al cambio de las cosas, una especie de balanza interior pronta a apreciar todas las fuerzas ambientes; es una imaginación limitada y reducida a las invenciones prácticas; es el instinto imperturbable de lo que es posible y real. En el artista es la sensibilidad delicada, la simpatía vibrante, la reproducción interna y voluntaria de las cosas, la súbita y original comprensión del carácter dominante y todas las armonías del medio que le envuelve. Encontraríamos para cada una de las actividades intelectuales un grupo de disposiciones análogas y distintas. Estas son las fuerzas que llevan al hombre a la consecución de su fin, y es claro que cada cual en su dominio es beneficiosa, puesto que si se altera es insuficiente o nula, trae como consecuencia, en su esfera propia, la aridez y la esterilidad.

De un modo análogo y en el mismo sentido la voluntad es una potencia y, considerada en sí misma, es un bien. Admiramos la persistencia de una resolución que una vez tomada subsiste invencible al agudo choque del dolor físico y la prolongada obsesión del dolor moral, al trastorno de las conmociones súbitas, al atractivo de las seducciones refinadas, a toda la diversidad de las pruebas que, por la violencia o la ternura, por el trastorno del espíritu o el desfallecimiento del cuerpo tratan de quebrantarla. Ya sea, el punto en que se afianza esta resolución el éxtasis del mártir, la razón del estoico, la insensibilidad del salvaje, la terquedad nativa o el orgullo adquirido, siempre es hermosa, porque no sólo buscamos modalidades de la inteligencia: lucidez, genio, talento, razón, tacto, sutileza, sino modalidades de la voluntad: valor, iniciativa, actividad, firmeza, serenidad, fragmentos todos del hombre ideal que intentamos ahora reconstruir, porque forman al mismo tiempo las líneas de ese carácter beneficioso que de antemano hemos trazado.

Necesitamos luego observar a este hombre en el grupo de que forma parte. ¿Cuál es la disposición que hará beneficiosa su existencia para la sociedad en donde vive? Ya conocemos los instrumentos inte-

riores que son útiles para él; pero ¿dónde se halla el resorte interno que lo hará útil para los demás? Sólo existe uno: su capacidad de amor; porque amar es tener como único fin la dicha de otro ser, someterse a él, emplearse en su afecto y consagrarse su felicidad. En esto reconoceréis el carácter beneficioso por excelencia que es, sin duda, el primero de todos en la escala que estamos formando. Cualquiera que sea su apariencia siempre nos conmueve; llámese generosidad, delicadeza, ternura, bondad natural; nuestra simpatía se emociona en su presencia cualquiera que sea su objeto; ya constituya el amor propiamente dicho, la entrega completa de una persona humana a otra de sexo distinto y la íntima compenetración de dos vidas que se funden en una sola; ya lleve a las diversas formas del afecto familiar, cariño entre padres e hijos, de hermano a hermana; ya dé por resultado la amistad inquebrantable, la completa confianza, la fidelidad mutua de dos hombres que no están ligados por el lazo de la sangre.

Cuando más vasto es su objeto más hermoso nos parece. Y es porque su carácter beneficioso aumenta al mismo tiempo que se ensancha el grupo a quien favorece. Por eso, en la historia y en la vida consagramos nuestra admiración más ferviente para la abnegación puesta al servicio de intereses generales; para el patriotismo, tal como se manifestó en Roma en los tiempos de Aníbal; en Atenas, en los de Temístocles; en Francia, en 1792; en Alemania, en 1813; para el gran sentimiento de caridad universal que lleva a los misioneros budistas o cristianos a vivir en medio de pueblos bárbaros; para el entusiasmo sin límites que sostiene a tantos inventores desinteresados y suscita en el arte, la ciencia, la filosofía y la vida práctica todas las obras y todas las instituciones bellas o salvadoras.; pero todas esas virtudes superiores que bajo el nombre de probidad, justicia, honor, capacidad de sacrificio, subordinación del individuo a una elevada idea de conjunto, realizan el desenvolvimiento de la civilización humana, y de los cuales los estoicos, en primer lugar Marco Aurelio, dieron a la vez el ejemplo y

el precepto. No necesito demostraros cómo en la escala construida de esta suerte los caracteres inversos ocupan también el lugar inverso. Hace largo tiempo que fue hallado este orden: la noble moral de la filosofía antigua lo estableció con seguridad de juicio y sencillez de método incomparables; con un buen sentido, enteramente romano, Cicerón le resumió en su tratado *De officiis*. Si las edades posteriores han añadido desarrollos de algún aspecto, en cambio han cometido muchos errores y, en moral como en arte, debemos buscar nuestros preceptos en la antigüedad. Los filósofos de este tiempo decían que el estoico conformaba su razón y su alma con las de Júpiter; los hombres de entonces hubieran debido desear que Júpiter conformase su razón y su alma con las de los estoicos.

III

A esta clasificación de valores morales corresponde, paso a paso, una clasificación de los valores literarios. Suponiendo iguales los demás elementos, la obra literaria que expresa un carácter beneficioso superior a la obra que expresa un carácter perjudicial. Dadas dos obras, si ambas reproducen con el mismo acierto de ejecución fuerzas naturales de la misma intensidad, la que representa un héroe vale más que la que retrata un badulaque, y veréis cómo en esa galería de obras de arte viables, que forman el museo definitivo del pensamiento humano, se establece, en consonancia, con el nuevo principio hallado, una valoración nueva.

En los grados inferiores se hallan los tipos preferidos de la literatura realista y el teatro cómico, es decir, los personajes limitados, sin relieve, recios, egoístas, débiles, y vulgares. En efecto, éstos son los que aparecen en la vida corriente y los que se prestan al ridículo.

En ninguna parte podéis hallar un conjunto más completo de estos tipos que en las *Escenas de la vida burguesa* de Enrique Monnier.

Entre ellos se reclutan casi siempre las figuras secundarias de las grandes novelas: el Sancho de *Don Quijote*, los raídos hampones de las novelas picarescas, *lo squires*, los teólogos y los criados de Fiel-ding; los *lairds* económicos y los agrios predicadores de Walter Scott; toda la baja multitud que se remueve en la *Comedia humana* de Balzac y en las novelas inglesas contemporáneas. Los escritores que se proponen pintar los hombres como son se han visto obligados a pintarlos defectuosos, vacilantes, inferiores, casi siempre malogrados en el carácter o cohibidos por la condición social. En el teatro cómico basta citar a Turcaret, Basilio, Orgon, Arnolfo, Harpagón, Tartuffe, Jorge Dandin, todos los marqueses, criados, pedantes, galanes y médicos de Molière, lo cómico consiste justamente en mostrar ante nuestros ojos, la insuficiencia humana.

Pero los grandes artistas, que por las exigencias del género que cultivan o por amor a la verdad sin velos han tenido que estudiar esta triste especie, disimulan con dos artificios principales la vulgaridad y desagrado de los caracteres que pintan. O bien los colocan como fondo o accesorio que hace destacarse la figura principal; tal es el procedimiento más usado por los novelistas, como puede estudiarse en *Don Quijote*, de Cervantes; en *Eugenia Grandet*, de Balzac; en *Madame Bovary*, de Gustavo Flaubert, o bien nos hacen antipático el tipo llevándolo de disparate en disparate, provocando la risa de venganza o de censura contra ellos, poniendo de manifiesto intencionadamente los resultados de su incapacidad, arrojando y expulsando de la vida el defecto que domina al personaje. El espectador, que ya es hostil, se muestra satisfecho; goza tanto viendo aplastar la necedad y el egoísmo como contemplando el triunfo de la bondad y de la fuerza; la derrota del necio vale por el éxito del discreto. Tal es el gran procedimiento de los autores cómicos; pero los propios novelistas los emplean, y el excelente resultado del procedimiento es visible no sólo en las *Preciosas*, *la Escuela de las mujeres*, *las Mujeres sabias* y en tantas otras

obras de Molière, sino en *Tom Jones*, de Fielding; en *Martin Chuzzlewit*, de Dickens. Y en la *Solterona*, de Balzac.

Y, sin embargo, el espectáculo de esas almas mezquinas y torcidas acaba por producir en el lector una vaga sensación de fatiga, de disgusto, casi de enojo y amargura. Si son numerosas y ocupan los principales puestos, nos quedamos descorazonados. Sterne, Swift, los escritores cómicos ingleses del tiempo de la Restauración, muchas comedias y novelas contemporáneas, las escenas de Enrique Monnier, acaban por hastiarnos; la admiración o el asentimiento del lector están mezclados con cierta repugnancia; la podredumbre, aunque aparezca aplastada, es un espectáculo desagradable y estamos deseando que nos presenten seres más elevados y de savia más rica.

En este lugar de la escala de valores se encuentra toda una familia de tipos intensos, pero incompletos y, en general, faltos de equilibrio. Una pasión, una facultad, una disposición cualquiera del espíritu o del carácter se ha desenvuelto en ellos en proporciones extraordinarias, como un órgano con hipertrofia, en detrimento de los demás, en medio de toda suerte de desastres y dolores. Tal es el tema habitual de la literatura dramática y filosófica, porque de una parte los personajes de tal estructura son los más adecuados para proporcionar a escritor los acontecimientos terribles y conmovedores, las luchas y mudanzas de los sentimientos, los cataclismos interiores que necesita para su acción; y al mismo tiempo son los más propios para manifestar ante la mirada del pensador el mecanismo de las ideas, las fatalidades de la constitución humana, todas las misteriosas potencias que actúan sobre nosotros sin darnos cuenta y que son las ciegas soberanas que rigen nuestra vida. Encontraréis estos tipos en los trágicos griegos, españoles y franceses, en Lord Byron y Víctor Hugo, en la mayoría de las grandes novelas, desde *Don Quijote* hasta los *Werther* y *Madame Bovary*. Todos hacen patente la desproporción que existe entre los hombres y su propio ideal, entre el hombre y el mundo que le rodea, el dominio de una pasión o una idea directriz. En Grecia, es el orgullo,

el rencor, la ferocidad guerrera, el ansia homicida, la venganza filial, todos los sentimientos naturales y espontáneos; en España y Francia, el honor caballeresco, el amor exaltado, el fervor religioso, todos los sentimientos monárquicos y elaborados; en Europa, actualmente, el malestar íntimo del hombre descontento de sí mismo y de la sociedad. Pero jamás esta raza de almas vehementes y atormentadas produjo especies más vigorosas, más completas y distintas que en la obra de los dos conocedores más portentosos del hombre, Shakespeare y Balzac. Con preferencia pintan la fuerza gigantesca, pero dañosa para sí y para los demás. De doce casos, en diez el personaje principal es siempre un vesánico o un malvado; dotado de las facultades más sutiles y poderosas, en ocasiones de los sentimientos más generosos y delicados, pero que, por carecer de una dirección que encauce estas dotes extraordinarias, le llevan a su perdición o se desenvuelven en daño ajeno; la máquina prodigiosa estalla o aplasta a quien encuentra en su carrera. Contad los héroes de Shakespeare: Coriolano, Hotspur, Hamlet, Lear, Timon, Leontes, Mácbeth, Oteló, Antonio, Cleopatra, Romeo, Julieta, Desdémona, Ofelia; los más puros y heroicos, arrebatados por el ímpetu de la imaginación ciega, por el estremecimiento de la sensibilidad enloquecida, por la tiranía de la carne y de la sangre, por la alucinación de las ideas, por el flujo irresistible de la cólera o del amor; unid a éstos las almas desnaturalizadas y feroces que se lanzan como leones en medio del rebaño humano: Yago, Ricardo III, Lady Mácbeth, todos los que no guardan en sus venas la última gota de leche de la naturaleza, humana»; hallaréis en Balzac los dos grupos de figuras correlativas; de un lado, los maniáticos: Hulot, Claes, Goriot, el primo Pons, Luis Lambert, Grandet, Gobseck, Sarrazine, Frauenhofer, Gambara, aficionados a las colecciones, avaros, enamorados y artistas; en los otros, los animales de presa: Nucingen, Vautrin, de Tillet, Felipe Brideau, Rastignac, du Marsay, los Marneffe, varón y hembra, usureros, pícaros, cortesanas, ambiciosos, gentes de negocios; por todas partes especies fuertes y recias, nacidas

de la misma concepción que las de Shakespeare, pero de parto más laborioso, en un ambiente respirado por muchas generaciones humanas, inficionado por gérmenes morbosos, con una sangre empobrecida y con todas las deformaciones, las enfermedades, las taras de una civilización ya vieja.

Éstas son las obras literarias más profundas; manifiestan mejor que todo el resto los caracteres importantes, las fuerzas elementales, los estratos profundos de la naturaleza humana. Al leerlas sentimos una emoción grandiosa, la que experimenta el hombre al penetrar el secreto de las cosas, al encontrarse admitido a la contemplación de las leyes que rigen el alma, la sociedad y la historia. Sin embargo, después de leídas dejan una penosa impresión; son demasiadas miserias, demasiados crímenes; las pasiones desenfrenadas, al entrenchocarse violentamente, provocan demasiados desastres. Antes de entrar en el libro mirábamos las cosas por fuera, tranquilamente, de un modo maquinal, como un burgués que asiste a un monótono y acostumbrado desfile de tropas. El escritor nos coge de la mano y nos lleva al campo de batalla; allí vemos los ejércitos acometerse con furia, bajo una lluvia de plomo, cubriendo el suelo con sus muertos.

Subamos un escalón más alto y llegaremos a los tipos perfectos, a los verdaderos héroes. Muchos se encuentran en la literatura dramática y filosófica de que acabamos de hablar. Shakespeare y sus contemporáneos han multiplicado las imágenes acabadas de la inocencia, la bondad, la virtud y la ternura femeninas. A través de todo el transcurso de los siglos sus creaciones han reaparecido revistiendo formas diversas en la novela y en el drama de la literatura inglesa, y encontraréis las últimas hijas de Miranda y de Imogenia en alguna Ester o Inés, de Dickens. Tampoco faltan en Balzac los caracteres nobles y puros: Margarita Claes, Eugenia Grandet, el marqués de Espars, el médico de pueblo pueden servir de ejemplo. Y aun podríamos encontrar en el vasto campo de las distintas literaturas muchos escritores que deliberadamente no ponen en sus obras más que los sentimientos

elevados y las almas superiores: Corneille, Richardson, Jorge Sand; el primero, en *Poliuto, el Cid, los Horacios*, representaciones del heroísmo razonador; el otro, en *Pamela, Clarisa Grandison*, llevando la voz de la virtud protestante; la última, en *Mauprat. François le Champi, la Charca del diablo, Juan de la Roche* y tantas obras recientes, pintando la generosidad nativa. Algunas veces, en fin, un artista superior: Goethe, en *Hermann y Dorotea* y, sobre todo, en *Ifigenia*; Tennyson, en los *Idilios del rey* y en la *Princesa*, han tratado de remontarse al cielo ideal más alto. Pero hemos caído desde las alturas, y el escritor sólo de nuevo logra elevarse por las curiosidades del artista, las abstracciones del solitario y las investigaciones del arqueólogo. En cuanto al que intenta crear personajes perfectos, unas veces los ve como un moralista, otras como un observador; en el primer caso los emplea como argumentos que prueban una tesis, con visibles muestras de frialdad o ideas preconcebidas; en el segundo, con una confusión de rasgos humanos, de defectos de origen, de prejuicios locales, de faltas pasadas, presentes y futuras, que acercan la figura ideal a la persona de carne y hueso, pero que empañan el esplendor de su hermosura. El ambiente de las civilizaciones adelantadas no es propicio para el florecimiento de este tipo ideal; aparece muy lejos, en las literaturas épicas y populares, cuando la inexperiencia y la ignorancia dejan ancho espacio para el vuelo de la imaginación.

Hay una época adecuada para cada uno de los tres grupos de tipos y cada uno de los tres grupos literarios; tienden a producirse uno en el ocaso, otro en la plenitud, el otro en el primer entusiasmo juvenil de una civilización. En las épocas muy ocultas y de gran refinamiento, en las naciones que empiezan a envejecer, en el siglo de las hetaíras de Grecia, en los salones de Luis XIV y en los nuestros, aparecen los tipos más bajos y más llenos de verdad, la literatura cómica y realista. En las épocas adultas, cuando la sociedad está en su pleno desarrollo, cuando la nación se encuentra en mitad de una carrera llena de grandeza- Grecia en el siglo V, España e Inglaterra al terminar el siglo

XVI, Francia en el siglo XVII y en la actualidad-, aparecen los tipos llenos de intensidad y dolor, la literatura dramática y filosófica. En las épocas intermedias, en que se mezcla una plenitud y un ocaso- en nuestro tiempo, por ejemplo-, las dos edades se confunden y entrecruzan, y cada una de ellas da a luz las creaciones de la otra, al lado de las genuinamente suyas.

Pero las criaturas ideales no nacen generosamente mas que en las épocas primitivas e ingenuas; siempre en remotos tiempos, en el origen de los pueblos, entre los sueños de la humanidad infantil; allí hemos de remontarnos para encontrar los héroes y los dioses. Cada pueblo tiene los suyos, sacados de su corazón y alimentados con sus leyendas; a medida que avanza en la soledad inexplorada de las nuevas edades y de la historia futura, las imágenes inmortales brillan ante sus ojos como genios bienhechores, encargados de guiarles y protegerles. Esos son los héroes de las verdaderas epopeyas: Sigfredo, en los *Nibelungos*; Rolando, en nuestras viejas canciones de gesta; el Cid, en el *Romancero*; Rostand, en el *Libro de los reyes*; Antar en Arabia, Aquiles y Ulises en Grecia. Más elevados todavía, y en un cielo supremo se hallan los inspirados, los salvadores y los dioses: los de Grecia, vivos, en los poemas de Homero; los de la India, vislumbrados a través de los himnos védicos, de las antiguas epopeyas y de las leyendas búdicas; los de Judea y del Cristianismo, resplandecientes en los Salmos, los Evangelios, el Apocalipsis y en esa cadena no interrumpida de confidencias poéticas cuyos últimos y purísimos eslabones son las *Floreциllas* y la *Imitación*. En todas estas obras, el hombre, transfigurado y enaltecido, adquiere toda la plenitud de su grandeza: divino o divinizado, posee todas las perfecciones. Si su talento, su poder o su bondad tienen un límite, es sólo para nuestras miradas y desde nuestro punto de vista; no los tuvieron a los ojos de su raza y de su siglo. La fe le dio todo lo que la imaginación había soñado, está en las más altas cimas, y a su lado, en la cúspide de las obras de arte, se

colocan las obras sublimes y sinceras que han sabido llevar una idea sin encorvarse bajo su peso.

IV

Consideremos ahora al hombre corpóreo juntamente con las artes que le representan, y tratemos de investigar cuáles son, en este caso, los caracteres beneficiosos. El primero entre todos es, sin la menor vacilación, la salud completa, y aun con más propiedad, la salud floreciente. Un cuerpo enfermizo, flaco, decaído, extenuado, es más débil; lo que se llama el animal vivo es un conjunto de órganos con sus correspondientes funciones, la alteración parcial de una sola de estas funciones es un paso hacia la detención total de la máquina humana; la enfermedad es el principio de la destrucción, el comienzo de la muerte. Por la misma razón es necesario colocar entre los caracteres beneficiosos la integridad del tipo natural, y esta observación nos lleva muy lejos en el concepto de lo que constituye un cuerpo perfecto; no sólo quedan excluidas de la perfección las grandes deformidades, las desviaciones del espinazo y los miembros, y todos los horrores que pueden estudiarse en un museo patológico, sino también las alteraciones menos considerables que el oficio, la profesión y la vida, social imprimen en las proporciones y el aspecto del individuo. Un herrero tiene los brazos excesivamente gruesos; el cantero anda siempre encorvado; el pianista tiene las manos surcadas de venas y tendones, anchas en exceso y terminadas por dedos planos; un abogado, un médico, un hombre de oficina o de negocios lleva en sus músculos blandos y en su cara fatigada la huella profunda de la vida sedentaria y cerebral. Tampoco son menos enojosas las consecuencias del traje, y sobre todo de los trajes modernos; sólo las vestiduras amplias y flozantes, que se pueden quitar con facilidad y que de hecho se quitan muchas veces; la sandalia, la clámide, el peplo de la antigüedad, no

estorban en manera alguna los movimientos y proporciones del cuerpo. Nuestro calzado reúne, oprimiéndoles, los dedos del pie y los deforma con el roce; los corsés y corpiños de las mujeres les ajustan el talle de un modo antiestético. Si pasáis en una playa a la hora del baño os asombrará la enorme cantidad de deformaciones tristes o grotescas, entre otras el color crudo o lívido de la piel, que ha perdido el hábito del aire libre y de la luz; el tejido no es recio; se estremece o se eriza al menor soplo del viento; está fuera de su ambiente y no puede armonizar con los objetos circundantes. Es tan distinta de la carne sana y vigorosa como una piedra acabada de arrancar de la cantera es diferente de la roca que ha vivido largo tiempo a la intemperie, bajo la lluvia y el sol; la carne del hombre actual y la piedra de la cantera tienen el color de un desenterrado y han perdido por completo su tono natural. Siguiendo este principio en todas sus consecuencias llegaremos, después de prescindir de las alteraciones que la civilización impone al cuerpo humano, a descubrir las líneas generales del hombre perfecto.

Y ahora considerémosle en la acción, es decir, en movimiento. Pondremos en el grupo de los caracteres beneficiosos la capacidad de movimiento físico; es necesario que esté apto y preparado para todos los ejercicios y actividades físicas; que tenga la estructura ósea, la proporción en los miembros, la amplitud de tórax, la flexibilidad de articulaciones, la resistencia muscular necesaria para correr, saltar, acometer, defenderse, luchar y resistir el esfuerzo y la fatiga. Dotaremos al cuerpo ideal de todas estas perfecciones sin que una predomine perjudicando a las demás; todas coexistirán en el grado más alto, pero equilibradas y armónicas; es preciso que de su fuerza no se origine flaqueza alguna y que por lograr un excepcional desarrollo se encuentre limitado en otros aspectos. Y no basta sólo cuanto hemos dicho, sino que a las disposiciones atléticas y a la preparación gimnástica hemos de añadir un alma, es decir, una voluntad, una inteligencia y un corazón. El ser moral es la flor y coronamiento del animal físico; si

faltase el primero, el segundo no estaría completo; la planta se habría malogrado, no tendría sus galas supremas porque un cuerpo perfecto sólo adquiere perfección plena con un alma perfecta. Haremos resplandecer este espíritu en toda la economía del cuerpo, en sus aptitudes, en la forma de la cabeza, en la expresión del rostro; todo hará visible la grandeza, la libertad, la salud y la superioridad del alma. Se podrá adivinar su inteligencia, su energía y su nobleza, pero únicamente adivinarse. Quedarán sólo indicadas, no tendrán todo su relieve, porque entonces serían perjudiciales al hermoso cuerpo que deseamos representar.

Porque la vida espiritual se opone en el hombre a la vida física; cuando crece en un sentido, pierde en el otro; considera aquel que el cuerpo es una traba del espíritu; la máquina fundamental se convierte en accesorio; para pensar más libremente, sacrifica al cuerpo encerrándolo en un cuarto de trabajo; le deja enmohecerse o ablandarse, casi le avergüenza y, con pudor exagerado, lo cubre casi en absoluto; pierde la relación con él, no conoce más que los órganos pensantes o expresivos; el cráneo que encierra el cerebro, la fisonomía que expresa las emociones; lo demás es un apéndice disimulado por el traje. La civilización más elevada, el desarrollo más completo, la profunda elaboración del alma no pueden aunarse con un cuerpo desnudo, atlético, diestro en los ejercicios gimnásticos. La frente mediatruda, las facciones delicadas, la fisonomía de compleja expresión disonarían de los miembros de un atleta. Por esto, cuando queramos imaginar el cuerpo perfecto, tomaremos el hombre en la época y situación intermedias, en las que el alma no ha relegado todavía el cuerpo al segundo lugar; en las que el pensamiento es una función y no una tiranía; en las que el espíritu no es un órgano desproporcionado y monstruoso; en las que el equilibrio de todas las partes de la actividad humana subsiste aún; en las que la vida fluye amplia y mesurada, como en un hermoso río, entre la insuficiencia del pasado y los desbordamientos del porvenir.

V

Según este orden de valores físicos, pueden clasificarse las obras de arte que representan el hombre corpóreo y mostrar que, en igualdad de condiciones, la obra es más o menos bella según expresa con mayor o menor plenitud los caracteres beneficiosos para el cuerpo.

En los escalones más bajos se halla el arte, que intencionadamente prescinde de la hermosura corporal. Comienza en la caída del paganismo, dura hasta el Renacimiento. Desde la época de Cómodo y Diocleciano se ve alterarse profundamente la escultura; los bustos imperiales y consulares pierden su característica nobleza y serenidad; la acritud, la fatiga, el temor, el engrosamiento de las mejillas, el cuello que se alarga y enflaquece, las peculiaridades del individuo, la huella del oficio, substituyen a la salud armoniosa y a la energía activa. Paulatinamente se llega a los mosaicos y pinturas del arte bizantino, a los Cristos y Panagias, macilentos, flacos, rígidos, y que no son mas que maniqués, en algunos casos verdaderos esqueletos, cuyos ojos hundidos, con las grandes córneas blancas, los labios sutiles, el rostro afilado, la frente estrecha, las manos cadavéricas e inertes evocan la imagen de un asceta, idiota y enfermo del pecho.

En menor grado, la misma enfermedad reina durante toda la Edad Media; al mirar las vidrieras, las estatuas de las catedrales y las pinturas primitivas, parece que la raza humana ha degenerado y la sangre del hombre se ha empobrecido; santos héticos, mártires dislocados, vírgenes de angosto pecho, pies largos y manos sarmentosas, solitarios ascéticos y como desprovistos de sustancia; Cristos que parecen no tener forma humana, ensan grentados y abatidos; procesiones de tétricos personajes, envarados, fúnebres, con todas las huellas de la miseria y todos los terrores de la opresión.

Cuando en las proximidades del Renacimiento la desmedrada planta humana, medio torcida, tiene nuevos brotes, no se endereza de

repente porque la savia no es enteramente pura todavía. El cuerpo humano no recobra la salud y la energía mas que lentamente; hace falta un siglo para curar las antiguas llagas. En los artistas del siglo XV aun se notan indicios numerosos de la inveterada consunción y la inmemorial abstinencia; en las obras de Memling, que se conservan en el hospital de Brujas, rostros de un recogimiento monacal, cabezas demasiado grandes, frentes abultadas por los delirios del ensueño místico, brazos endebles, la placidez monótona de una vida estática, conservada como una flor descolorida a la sombra del claustro; en las del Beato Angélico, cuerpos apenas indicados, perdidos bajo las capas y las túnicas resplandecientes, convertidos en fantasmas gloriosos; cabezas alargadas, bustos indecisos, frentes prominentes; en las de Alberto Durerro, piernas y brazos escuálidos, vientres excesivamente grandes, pies feos, caras angustiadas, llenas de fatiga y de arrugas, Evas y Adanes lívidos y encogidos que nos inspiran el deseo de vestirlos inmediatamente. Y en casi todas las obras de los artistas de la época esa forma de cráneo que recuerda a los faquires o a los hidrocéfalos; esos niños horribles que casi no parecen viables, como renacuajos de cabeza enorme y tronco blanducho que acaba en unos miembros raquíuticos y retorcidos. Los primeros maestros del Renacimiento italiano, los verdaderos restauradores del paganismo antiguo, los anatómicos de Florencia, Antonio Pollaiuolo, Verocchio, Luca Signorelli, todos los predecesores de Leonardo de Vinci, conservan, sin embargo, algunos restos del pecado original; en sus figuras, las cabezas vulgares, los pies feos, las rodillas y clavículas salientes, los músculos abultados, la actitud penosa y retorcida atestiguan que la fuerza y la salud restauradas en el trono no han traído consigo todavía a sus naturales compañeras y que faltan en el conjunto dos musas: la soltura y la serenidad. Cuando, al fin, las diosas de la antigua belleza, en retorno del destierro, toman de nuevo su legítimo poderío sobre las artes, no son reinas absolutas mas que en Italia; en los demás países su soberanía es aceptada con limitaciones o intermitencias. Las naciones

germánicas no las admiten mas que a medias, y aun para este relativo dominio tienen que ser países católicos, como Flandes. En las tierras protestantes, como Holanda, pronto se desentienden de sus mandatos. Estos países sienten más la verdad que la belleza; prefieren los caracteres importantes a los caracteres beneficiosos; anteponen la vida del alma a la vida del cuerpo, la vida de la persona individual a la regularidad del tipo idealizado; los sueños intensos y turbios, a la contemplación clara y armoniosa; la poesía del sentimiento íntimo, al goce exterior de los sentidos. Rembrandt, el pintor más grande de esta raza, no retrocedió ante ninguno de los horrores y miserias físicas; rostros rojizos y arrugados de usureros y judíos, mendigos y pícaros corcovados y patizambos, fregonas desnudas cuya carne plebeya conserva todavía las señales del corsé, vientres flácidos y piernas estevadas, figuras de hospital y harapos de prendería, historias bíblicas que parecen copiadas de un tugurio de Róterdam; escenas de seducción donde la mujer de Putifar, saliendo de su lecho, nos hace comprender perfectamente la huída de José; audaz y doloroso abrazo con la realidad en toda su amplitud, por repelente que sea.

Una pintura de este género, cuando acierta del todo, va más allá de la pintura; lo mismo que la del Beato Angélico, la de Alberto Durero y la de Memling es poesía. El artista trata de manifestar una emoción religiosa, intuiciones filosóficas, un concepto general de la vida. El objeto propio de las artes plásticas, el cuerpo humano, queda sacrificado; se halla sometido a una idea o a un elemento cualquiera del arte. En efecto, en la obra de Rembrandt el interés primordial del cuadro no se encuentra en el hombre, sino en la tragedia de la luz agonizante, diseminada, palpitante, combatida de continuo por la invasión de la sombra. Pero si, prescindiendo de esos genios extraordinarios o excéntricos, consideramos el cuerpo humano como el objeto adecuado de la limitación pictórica, hemos de reconocer que cuando las figuras, pintadas o esculpidas, carecen del brío, salud y todos los demás ele-

mentos de la perfección corporal, descienden, tomadas en sí misma, a los grados ínfimos del arte.

En torno de Rembrandt se agrupan otros pintores de menor talento a los que llamamos los flamencos menores: Van Ostade, Teniers, Gerardo Dow, Adrián Brouwer, Juan Steen, Pedro de Hoogh, Terburg, Metzú y otros muchos. Los personajes que pintan son, por lo común, burgueses y gentes de condición humilde; los han tomado tal y conforme los vieron en los mercados, en las calles, en las casas y en las tabernas; burgomaestros orondos y acomodados, damas honestas y linfáticas, maestros de escuela con antiparras, cocineras en sus menesteres, hosteleros barrigudos, bebedores que charlan y bromean, grandotes, rechonchos y macizos personajes de granja, de taller o de bodegón. Luis XIV al verlos en su galería, exclamó: "¡Que me quiten de ahí esos macacos!" Porque, a decir verdad, los seres que han pintado parecen de una especie zoológica inferior; de sangre fría, tez lívida o rojiza, talla pequeña, facciones irregulares, siempre dentro de la vulgaridad y a veces rayando en la grosería, adaptados a la vida sedentaria y maquinal, desprovistos de la actividad y flexible destreza características del atleta o del corredor. Para mayor realismo les han conservado dentro de toda la esclavitud de la vida social: con las huellas del oficio, de la condición y del vestido; todas las deformaciones que imponen a la estructura del cuerpo y a la expresión de la fisonomía, el trabajo rudo del campesino y el porte ceremonioso del burgués.

Pero estas obras ascienden a otro plano por ciertas cualidades; una, que hemos examinado anteriormente; es decir, la representación de los caracteres importantes y el acierto en manifestar lo esencial de una raza y de un siglo; otra, que ahora vamos a estudiar, la armonía del color y la habilidad en la composición. Por otra parte, esos personajes, considerados en sí mismos, dan alegría al que los mira, no son exaltados, enfermos de espíritu, abatidos y dolientes como los anteriores; tienen buena salud y están contentos de la vida; se encuentran a sus anchas en familia, en su chiribitil; una pipa y un jarro de cerveza

bastan para su beatitud; no se agitan, no están inquietos; ríen a carcajadas o miran distraídos sin desear cosa alguna. Nobles o burgueses, están satisfechos de ver que sus vestidos son nuevos, que los pisos encerados están brillantes, que el cristal reluce de limpio. Criados, aldeanos, zapateros y hasta mendigos encuentran agradable su albergue y están cómodamente sentados en su taburete; se comprende que gozan tirando de la lezna, y rastrillando las zanahorias. Los sentidos romos y la imaginación sosegada no les impulsan a nada más; el rostro es siempre tranquilo o reposado, paternal o bonachón; en esto consiste la felicidad del temperamento flemático, y la felicidad, es decir, la salud moral y física, siempre es agradable de ver, aunque sea en estos rincones flamencos.

Llegamos por fin a las figuras grandiosas en las cuales el animal humano alcanza su máximo desarrollo y brío. Son las obras de los maestros de Amberes: Crayer, Gerardo Zeghers, Santiago Van Oost, Van Roose, Van Thulden, Abraham Jansens, Teodoro Rombouts, Jordans, y Rubens en primer lugar. Esos son los cuerpos liberados de todas las trabas sociales y a los que nada ni nadie ha estorbado el magnífico florecer: aparecen desnudos o apenas envueltos, en flotantes pliegues; si están vestidos, los trajes, fantásticos y magníficos, no estorban a los miembros, sino que los decoran. Nadie ha pintado actitudes más libres, ademanes más impetuosos, músculos con más vigor y amplitud. En los cuadros de Rubens, los mártires son gigantes fogosos y luchadores desatados. Las santas tienen torsos de faunas y caderas de bacantes. El vino espumeante de la salud y del placer corre con brío por sus cuerpos sobrealimentados; desborda, como una savia exuberante, encarnaciones espléndidas, en ademanes de abandono, en alegrías colosales, en furores soberbios; la ola roja de la sangre que corre por sus venas hace brotar una fuente de vida tan libre y opulenta que todas las criaturas humanas, junto a éstas, parecen opacas e indecisas. Es un mundo ideal, y al verlo sentimos como un gran aletazo que nos arrebatara muy lejos del nuestro.

Pero, a pesar de todo, no se halla todavía en la región más elevada, porque allí reinan despóticamente los apetitos; no se alcanzan por encima de la tosca vida del estómago y de los sentidos. Las concupiscencias encienden en los ojos llamas salvajes; la risa sensual rueda con excesiva frecuencia por los labios carnosos; el cuerpo amplio, en una lujuriosa floración, no es apto para las múltiples acciones varoniles; no es capaz más que del empuje bestial y de un contento de animal ahíto; la carne, demasiado sanguínea y floja en exceso, desborda en formas exageradas e irregulares; el hombre está bien construido, pero tallado a golpes rudos. Tiene miras limitadas, es violento, algunas veces cínico y desvergonzado; las dotes más elevadas del espíritu no existen en él; carece de nobleza. Los Hércules no son dioses, sino cargadores. A la musculatura de un toro une también el alma de la bestia. El hombre, tal como ha sido concebido por Rubens, parece un bruto generoso y bello, condenado por sus instintos a engordar en las praderas o a mugir furioso en la lucha.

Réstanos encontrar un tipo humano en el cual la nobleza del alma sea el complemento de la hermosura física. Para hallarlo abandonaremos las tierras de Flandes, encaminándonos a la patria de la belleza. Atravesaremos los Países Bajos de Italia- me refiero a Venecia- y veremos en su pintura un tipo muy próximo al perfecto; amplias morbideces, pero contenidas dentro de líneas más mesuradas; una felicidad que irradia de todo el ambiente, pero de un superior refinamiento; una voluptuosidad generosa y franca, pero exquisita y embellecida; cabezas llenas de energía y almas cuyo horizonte entero es la vida presente; pero miradas inteligentes, fisonomías reflexivas y dignas, espíritus aristocráticos y abiertos.

Iremos a Florencia, contemplaremos la escuela en donde se formó Leonardo, donde acudió Rafael, y en la cual, en unión de Ghiberti, Donatello, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Miguel Ángel, descubriera el tipo más perfecto que el arte moderno haya alcanzado. Contemplad el San Vicente de Bartolomeo, la Madona al *sacco* de Andrea

del Sarto, la Escuela de Atenas de Rafael, la tumba de Médicis y la Capilla Sixtina de Miguel Ángel; esos son los cuerpos que deberíamos tener. Junto a esos hombres, los demás parecen mezquinos, flojos, toscos y mal equilibrados. No sólo las figuras tienen la recia y viril energía que permanece invencible contra los ataques de la vida; no sólo carecen de todas las manchas y limitaciones que las exigencias de la sociedad humana y el conflicto del mundo circundante traen consigo; no sólo su rítmica estructura y la libertad de la actitud atestiguan el poder de la acción y el movimiento, sino que, además, la cabeza, el rostro y el conjunto de todas las líneas manifiestan en la obra de Miguel Ángel la energía sublime de la voluntad; en la de Rafael, la ternura y la paz inmortal del alma; en Leonardo, la elevación y la finura exquisita de la inteligencia; sin que, a pesar de todas estas condiciones, en ninguno de estos maestros el refinamiento de la expresión espiritual desentone de la desnudez del cuerpo o de las perfectas proporciones de los miembros, sin que jamás el predominio del pensamiento o de la parte corpórea aleje a la persona humana de ese cielo ideal en que todas las potencias se armonizan en un concierto supremo. Sus personajes pueden luchar y enfurecerse como los héroes de Miguel Ángel, soñar y sonreír como las mujeres de Vinci vivir y satisfacerse con la vida como las Madonas de Rafael; lo interesante en todos no es la acción pasajera a que se entregan, sino su estructura completa. La cabeza es sólo una parte; también el pecho, los brazos, los complementos, las proporciones, la forma entera, hablan y ayudan a poner ante nuestra vista una criatura de especie distinta de la nuestra; estamos ante ellos como los monos o los papúes ante nosotros. No podemos situarlos en ningún punto de la historia positiva, y si queremos hallar un mundo digno de esos seres hemos de retroceder hasta las nebulosas lejanías de la leyenda. La poesía de la distancia o la majestad de las teogonías pueden únicamente ofrecer suelo digno de ser hollado por sus plantas. Ante las Sibilas y las Virtudes de Rafael, ante los Adanes y las Evas de Miguel Ángel, pensamos en las figuras

heroicas o serenas de la humanidad primitiva; en las vírgenes, hijas de la tierra y de los ríos, cuyos grandes ojos reflejaban por primera vez el azul del paterno cielo; en los combatientes desnudos, que descendían de las montañas para ahogar entre sus brazos a los leones.

Al apartarnos de esta contemplación pensamos que ya la meta está alcanzada y no es posible encontrar nada más alto. Y, sin embargo, Florencia es la segunda patria de la belleza; Atenas fue la primera. Algunas cabezas y estatuas salvadas del naufragio de la antigüedad, la Venus de Milo, los mármoles del Partenón, la cabeza de Juno, reina en la villa Ludovisi, nos muestran una raza aun más pura y elevada. Al compararlas con los tipos italianos sentireis acaso que en los de Rafael la dulzura llega a ser algo empalagosa y que la traza de los cuerpos es en ocasiones un poco maciza; que en las figuras de Miguel Ángel la tragedia del alma acusa demasiado en la contracción de los músculos y en el excesivo esfuerzo. Los verdaderos dioses visibles nacieron en otra parte, bajo un cielo más diáfano. Una civilización más espontánea y sencilla, una raza más fina y de mayor equilibrio, una religión más adecuada, una educación corporal mejor entendida produjeron, en otro tiempo, un tipo más noble, de tranquilidad mezclada de altivez, de serenidad más augusta, de movimiento más libre y continuado, de perfección más natural y más fácil. Sirvió de modelo a los artistas del Renacimiento, y el arte que admiramos en Italia no es mas que un brote menos bello del jónico laurel transplantado a otro suelo.

VI

Tal es la doble escala según la cual se clasifica a la vez los caracteres de las cosas y el valor de las obras de arte. Según que los caracteres sean más importantes o beneficiosos, adquieren un rango más elevado las obras de arte que los expresan. Notad ahora que la impor-

tancia y la condición benéfica del carácter son las dos caras de una única cualidad, *la fuerza*, considerada sucesivamente en relación con los demás o en relación consigo misma. En el primer caso es más o menos importante según que resista fuerzas más o menos poderosas. En el segundo es nociva o benéfica, según que la conduzca a su propia disminución o a su acrecentamiento. Estos dos puntos de vista son los modos más elevados de considerar la naturaleza, puesto que encaminan nuestras miradas ya hacia su esencia, ya hacia su dirección. Por su esencia es un conjunto de fuerzas ciegas, desiguales en magnitud, cuyo conflicto es eterno, pero cuyo trabajo y suma total permanecen constantes. Por su dirección, es una serie de formas en las cuales la fuerza contenida tiene la condición privilegiada de renovarse y aumentar incesantemente; ya el carácter es una de esas potencias primitivas y mecánicas que constituyen la esencia de las cosas; ya es una de las potencias ulteriores, capaz de aumento y que determina la dirección del mundo. Después de estas consideraciones se comprende la superioridad del arte cuando, tomando por objeto la naturaleza, manifiesta ya alguna de las partes más hondas de su fondo íntimo, ya algún momento superior de su desarrollo.

CAPÍTULO IV

El grado de convergencia de los efectos.

I

Después de haber considerado los caracteres en sí mismos, réstanos examinarlos transportados a la obra de arte. No solamente es necesario que en sí mismos tengan el más alto valor, sino que además es preciso que en la obra artística muestren su dominio con toda la intensidad posible. Así tendrán todo el brillo y realce que necesitan y sólo de este modo aparecerán más visibles que en la naturaleza. Para conseguirlo es imprescindible que todas las partes de la obra concurren a este fin; ningún elemento debe mantenerse inactivo, ni desviar tampoco la atención en otro sentido, porque sería entonces una fuerza contraproducente.

O lo que es lo mismo: en un cuadro, una estatua, un poema, en un edificio o en una sinfonía, todos los efectos deben ser *convergentes*. El grado de esta *convergencia* determina la categoría de la obra y veremos aparecer una tercera escala al lado de las dos primeras para la valoración de las obras de arte.

II

Consideremos primero las artes que representan al hombre moral, y especialmente la literatura. Empezaremos por diferenciar los elementos que constituyen un drama, una epopeya, una novela; es decir, una obra que retrata almas en acción. En primer lugar existen esas almas, es decir, personajes dotados de caracteres distintos, y en

cada uno de los caracteres pueden apreciarse varios elementos. En el momento en que el niño, según dice Homero «cae por primera vez entre las rodillas de una mujer» posee, por lo menos, un germen, facultades e instintos de especie determinada y en un cierto grado; mucho tendrá de su padre, de su madre, de su familia y, en general, de su raza; y además estas condiciones hereditarias, transmitidas con la sangre, toman en él magnitud y proporciones que le diferencian de sus parientes y compatriotas. Ese fondo moral innato se halla ligado a un temperamento físico, y todo este conjunto forma la dote primitiva que la educación, los ejemplos, el aprendizaje, todos los acontecimientos y las acciones ulteriores de la infancia y de la juventud han de torcer o completar. Cuando estas distintas fuerzas, en vez de anularse unas a otras, se suman conjuntamente, su convergencia marca en el hombre una huella muy profunda, y entonces aparecen los caracteres intensos y fuertes.

A veces en la naturaleza no se observa esta convergencia; pero nunca falta en la obra de los grandes artistas; por eso sus caracteres, aunque compuestos de los mismos elementos que los caracteres reales, tienen más fuerza que la realidad. Prepara el autor su personaje con mucho tiempo y minuciosidad, y al presentárnoslo comprendemos que no puede ser de otra manera. Un sólido armazón le sostiene y una profunda lógica le ha construído. Nadie ha poseído este don en más alto grado que Shakespeare. Si leéis cuidadosamente los distintos papeles de sus dramas, encontraréis a cada momento, en una palabra, en un ademán, en una humorada, en una idea incoherente, en el giro de una frase, una alusión, un indicio que os revelarán todo el interior, todo el pasado y todo el porvenir del personaje.

Esta es la cara interna, el fondo último de las cosas. El temperamento corporal con las aptitudes y tendencias originarias o adquiridas, la flora complicada de las ideas y de las costumbres próximas o remotas, toda la savia de la naturaleza humana, infinitamente transfornada desde las raíces más antiguas hasta los brotes más recientes, han

contribuido a la producción de las acciones y de las palabras que constituyen su coronamiento.

Toda esta multitud de fuerzas y este concurso de efectos concentrados han sido necesarios para dar vida a figuras como las de Coriolano, Mácbeth, Hamlet, Otelo, y para componer, nutrir, exaltar la pasión que se adueña de sus almas paralizándolas o arrebatándolas en su torbellino. Al lado de Shakespeare me atrevo a nombrar un autor moderno, casi contemporáneo- Balzac-, el más rico entre todos los que han manejado el tesoro de la naturaleza moral durante nuestra época. Ninguno ha mostrado mejor la formación humana, la superposición sucesiva de sus fundamentos, las consecuencias agregadas e interpretadas del parentesco, las primeras impresiones, la conversación, las lecturas, las amistades, la profesión, la vivienda; las huellas múltiples que cada día vienen a imprimirse en nuestra alma, dándole al mismo tiempo forma y consistencia.

Pero Balzac era novelista y sabio, en lugar de ser como Shakespeare, dramaturgo y poeta; por esto, en vez de ocultar la cara interna de las cosas, la muestra por extenso. Hallaréis la enumeración de esos últimos fondos en sus descripciones, en sus disertaciones infinitas, en los retratos minuciosos de una casa, un rostro o un traje, en los relatos previos de una infancia o una educación; en las explicaciones técnicas de un invento o de un proceso. Sin embargo, con todo esto, su arte es el mismo, y cuando construye sus personajes, Hulot, el padre Grandet, Felipe Brideau, la solterona, un espía, una cortesana, un gran hombre de negocios, su talento consiste siempre en coger una cantidad enorme de elementos constitutivos y de influencias morales en un solo cauce y en una misma vertiente, como diversos caudales de agua que viniesen a engrosar y enriquecer un mismo río.

Las situaciones y acontecimientos constituyen otro grupo en los elementos de la vida literaria. Es necesario que el conflicto en que se encuentra el personaje sea adecuado para la manifestación del carácter que el autor ha concebido. También en este respecto es muy superior

el arte a la naturaleza, porque en la naturaleza no siempre suceden las cosas de esta suerte.

A veces un carácter grande y vigoroso, por falta de ocasión o de incentivo, queda esfumado e inerte. A no haber estado Cronwell en medio de la Revolución inglesa es muy probable que hubiese continuado llevando la vida que tuvo hasta los cuarenta años: con su familia, en su distrito, propietario rural, autoridad del municipio, austero puritano, ocupándose de los abonos, los animales, los hilos y los escrúpulos de conciencia. Si hacéis retroceder tres años la Revolución francesa, Mirabeau no hubiese sido mas que un noble fuera de su centro, aventurero y vividor. Por otra parte, un carácter vulgar o endeble que no se ha puesto a la altura de acontecimientos trágicos hubiese llenado su cometido en circunstancias corrientes. Suponed a Luis XVI nacido en una familia burguesa; con un modesto pasar, empleado o rentista, hubiera vivido tranquilo y considerado; habría desempeñado honradamente sus tareas cotidianas; hubiera sido puntual en su oficina, dócil con su mujer, cariñoso con sus hijos; por la noche, a la luz de la lámpara, dando una lección de geografía, y el domingo, después de misa, entreteniéndose con sus herramientas de cerrajero.

El personaje con todas sus condiciones, que la naturaleza entrega como una presa a la vida, es como el navío que desde el astillero se desliza hasta el mar; necesita brisa o viento fuerte, según sea barquilla o fragata; el huracán que hace bogar de prisa a la fragata, hunde al barquichuelo; y la brisa suave que basta para llevar a la barquilla, deja inmóvil a la fragata en medio del puerto. Es, pues, necesario que el artista apropie las situaciones a los caracteres.

He aquí una nueva concordancia, y no necesito demostraros que los grandes artistas nunca dejan de atender a ella. Lo que se llama en sus obras la intriga o la acción es precisamente una serie de acontecimientos y un orden de situaciones preparadas para manifestar los caracteres, para remover las almas hasta lo más hondo, para hacer que aparezcan en la superficie los instintos profundos y las facultades ig-

notas que el flujo monótono de la costumbre impide que emerjan a la claridad; para medir, como en la obra de Corneille, la fuerza de voluntad y la grandeza de un heroísmo; para presentar, como en la obra de Shakespeare, la concupiscencia, la locura, el furor, los extraños monstruos hambrientos y rugientes que se arrastran, ciegos, en los fondos más recónditos de nuestro corazón. Para un mismo personaje, las pruebas por que tiene que pasar son distintas, se pueden disponer de modo que cada vez sean más intensas; es el *crescendo* de todo escritor, empleado en cada fragmento de la acción lo mismo que en el conjunto, llegando por este procedimiento a una gran exaltación o a la caída suprema. Ya veis que la ley se aplica lo mismo en los pormenores que en las grandes líneas. Los elementos de una escena se disponen para producir un efecto calculado, y luego se agrupan todos los efectos, teniendo en cuenta el desenlace; es decir, se construye la historia entera en relación con las almas que se quieren pintar. La convergencia del carácter total y de las situaciones sucesivas manifiesta el carácter en toda su profundidad y hasta el último límite, llevándole al triunfo definitivo o a la catástrofe final.

Queda todavía un último elemento: el estilo. A decir verdad, es el único visible; los otros dos constituyen la estructura íntima, mientras que el estilo reviste toda la superficie. Un libro no es mas que una serie de frases que pronuncia el autor o que pronuncian sus personajes; los ojos y los oídos corporales no perciben mas que esas frases, y si la vista y el oído interno descubren algo más, les será revelado por conducto de esas mismas palabras. He aquí, pues, un tercer elemento de capital interés y cuyos efectos deben hallarse en concordancia con los demás para que la impresión total alcance la intensidad máxima. Pero la frase, considerada aisladamente, es susceptible de formas distintas y, por tanto, de efectos diferentes. Puede estar constituida por un verso seguido de otros versos; puede comprender versos de igual longitud o de longitud desigual, ritmos y rimas diversamente combinados; en esto estriba toda la riqueza de la métrica. Puede también for-

mar una línea de prosa, seguida de otras líneas análogas, y estas líneas unas veces se enlazan formando un período y otras constituyen períodos sueltos y frases breves; tal es toda la riqueza de la sintaxis. Finalmente, las palabras que integran la frase tienen su carácter propio; según su origen o el empleo usual, son generales y nobles, o técnicas y áridas; familiares y expresivas, o abstractas y borrosas; brillantes y ricas de color. Es decir, toda frase enunciada pone en acción un conjunto de fuerzas que interesan a la vez en el lector el instinto lógico, las aptitudes musicales, las adquisiciones de la memoria, los resortes de la imaginación, y que, por medio de los nervios, los sentidos y el hábito, conmueven al hombre por entero.

Es necesario, por tanto, que el estilo se adapte al conjunto de la obra; éste es un nuevo caso de convergencia, y en el terreno del estilo, la maestría de los grandes escritores es infinita; revelan un tacto y una delicadeza extraordinaria y su ingenio demuestra una fertilidad inagotable; en sus obras no se encuentra ritmo, giro, construcción, palabra, sonido, relación entre las palabras, sonidos y frases que no hayan sido íntegramente sentidos y cuyo empleo no sea deliberado. Una vez más el arte es superior a la naturaleza, ya que por esta selección, adecuación y propiedad del estilo, el personaje imaginado habla mejor y más en armonía con su carácter que el personaje real. Sin pretender penetrar en las sutilezas del arte y sin estudiar al pormenor los procedimientos, vemos con claridad que los versos son algo como un canto, y la prosa, una especie de conversación; que los grandes versos alexandrinos elevan la voz al tono sostenido y noble, mientras que la breve estrofa lírica es aún más musical y apasionada; que la frase corta y precisa tiene un tono de imperio y de ligereza; que la frase de largo período marca el ritmo oratorio y el énfasis majestuoso. Es decir, que cada forma de estilo determina un estado de alma, desaliento o interés, arrebató o indiferencia, lucidez o confusión, y que por esta circunstancia los efectos de situaciones y caracteres se intensifican o debilitan

según que los efectos del estilo actúen en el mismo sentido o en sentido contrario.

Supongamos que Racine toma el estilo de Shakespeare y Shakespeare el estilo de Racine; sus obras resultarían grotescas o, para decir verdad, no se hubieran podido escribir. La frase del siglo XVII tan nítida, tan mesurada, tan pulida, tan bien trabada, tan propia para las conversaciones palaciegas, es incapaz de expresar las pasiones en toda su crudeza, el brío de la imaginación, la tempestad interna e indomable que se desencadena en el drama inglés. Por otra parte, la frase del siglo XVI, una veces familiar, lírica otras veces, atrevida, estridente, excesiva, incorrecta, sonaría mal en boca de los personajes cortesanos, bien educados, impecables, de la tragedia francesa. En lugar de Racine y de Shakespeare hallaríamos los Bryden, Otway, Ducis y Casimiro Delavigne.

Tales son el poder y las condiciones del estilo. Los caracteres que las situaciones revelan al espíritu se valen siempre del lenguaje para penetrar en nuestros sentidos, y la convergencia de esas tres fuerzas dota al carácter de todo el relieve necesario. Cuantos más elementos distintos, susceptibles de producir un efecto, ha destacado el artista, agrupándolos de modo convergente en su obra, mayor predominio adquiere el carácter que trataba de exteriorizar. Todo el secreto del arte se encierra en dos palabras: manifestar concentrando.

III

En consonancia con este principio podemos clasificar una vez más las obras literarias. Suponiendo que todos los demás elementos sean idénticos, serán más hermosas aquellas en las cuales la convergencia de los efectos sea más completa; y por una coincidencia interesante, esta regla, aplicada a las distintas escuelas, establece, entre los

momentos sucesivos de un mismo arte, las divisiones que ya han introducido en su observación la experiencia y la historia.

En el comienzo de todas las épocas literarias se advierte un período de tanteo; el arte es vacilante e infantil porque la convergencia de los efectos es aun insuficiente, error del cual sólo es culpable la ignorancia del escritor. No carece éste, sin embargo, de inspiración; la tiene, y en ocasiones recia y vigorosa; en el período a que nos referimos abunda el talento; grandes figuras se agitan sordamente en el fondo de las almas; pero los procedimientos no son conocidos; el arte de escribir no existe, y se ignora la distribución acertada de las distintas partes del asunto; no se emplean los recursos literarios. Tal es el defecto de la primera literatura francesa de la Edad Media; al leer la *Canción de Roldán*, *Ogiero el Danés*, *Renato de Montalbán*, comprendéis muy pronto que los hombres de aquel tiempo tenían sentimientos originales y grandiosos. Se había fundado una sociedad nueva; las Cruzadas conmovían a la cristiandad; la altiva independencia del barón, la inquebrantable lealtad del vasallo, los hábitos heroicos y generosos, la fortaleza de los cuerpos y la sencillez de las almas ofrecían al poeta caracteres parecidos a los pintados por Homero. Pero no supo aprovecharlos íntegramente: sentía la belleza de aquellos elementos, pero no acertaba a expresarla. El trovador era laico y francés, es decir, nacido de una raza que fue siempre amante de la prosa, y de una condición social privada, por el monopolio del clero, de la cultura superior. Por eso no llega mas que a narrar escuetamente y con pocas galas; carece de las imágenes amplias y vigorosas de Homero y de la antigua Grecia; su relato es descolorido; su verso monorrítmico repite treinta veces seguidas el mismo monótono compás. No es dueño del asunto, no sabe abreviarlo, desenvolverlo y darle las justas proporciones; ignora la manera de preparar una escena, de acentuar un efecto sus obras no forman parte de la literatura perdurable; desaparecen del mundo y no se ocupan de ellas mas que los especialistas. Si alcanzan en alguna ocasión elevación sublime es en los *Nibelungos de*

Alemania, donde el fondo nacional más característico no estaba ahogado por la organización eclesiástica, o en la *Divina Comedia* de Dante, que en Italia, por un esfuerzo supremo de trabajo, de exaltación y de genio, logra, en un poema místico y erudito, la alianza inesperada de los sentimientos laicos con las teorías teológicas.

En el siglo XVI, cuando renace el arte, nuevos ejemplos atestiguan la misma falta de convergencia y una insuficiencia análoga. El primer dramaturgo inglés, Marlowe, es un hombre genial; sintió como Shakespeare el furor de las pasiones desenfrenadas, la tétrica grandeza de la melancolía septentrional, la sangrienta poesía de la historia de su tiempo; pero no supo manejar el diálogo, variar los acontecimientos, matizar las situaciones, oponer unos caracteres a otros; su procedimiento es el continuo asesinato y la muerte sin palabras. Su teatro, lleno de potencia, pero malogrado, sólo es conocido por los aficionados a este género de curiosidades. Para que su concepto trágico de la vida aparezca, al fin a la vista de todos y con la claridad plena es preciso que, en pos de él, un genio más vasto, dotado de la experiencia adquirida, vuelva a modelar las mismas almas. Se necesita que Shakespeare, después de repetidas vacilaciones, haga circular la vida variada, plena y profunda por los esbozos de su predecesor, que fue impotente para animar ese grupo de seres extraordinarios con los recursos de un arte todavía primitivo.

Por otra parte, al terminar una época literaria siempre se advierte un período de decadencia; el arte está corrompido, viejo, helado por la rutina y los convencionalismos. También sus obras carecen de la convergencia de los efectos, pero no tiene esta falta origen en la ignorancia. Por el contrario, nunca fueron los autores más entendidos en achaques de arte; los procedimientos llegan a la mayor perfección y refinamiento; casi son del dominio público y los emplea todo aquel a quien le viene en gana. El lenguaje poético está ya hecho; el escritor más adocenado sabe pulir una frase, ligar dos rimas, preparar el desenlace oportuno. Lo que rebaja al arte es la flojedad del sentimiento.

Las grandes concepciones que formaron y sostuvieron las obras de los maestros anteriores languidecen y se resquebrajan. Ya no existen mas que por reminiscencia y tradición; ya no se siguen hasta el fin sus inspiraciones; quedan alteradas al introducir en ellas un espíritu distinto; piensan mejorarlas con adiciones incongruentes. Tal fue la situación del teatro griego en los tiempos de Eurípides y del teatro francés en los de Voltaire. La forma exterior subsistía idéntica, pero el alma que le daba vida había cambiado y el contraste entre ambas produce grave disonancia. Eurípides conserva el aparato, los coros, el metro, los personajes heroicos y divinos de Esquilo y de Sófocles; pero les quita grandeza con el sentimiento y las intrigas de la vida corriente, pone en su boca discursos de abogados y sofistas, se complace en mostrarnos sus errores, sus debilidades, sus quejas. Voltaire acepta o se impone las apariencias exteriores y la grandiosa maquinaria del teatro de Racine y Corneille, confidentes, grandes sacerdotes, príncipes, princesas, amor elegante y caballeresco, verso alejandrino, estilo general lleno de nobleza, sueños, oráculos y dioses. Pero inserta en este ambiente la intriga emocionante tomada del teatro inglés; trata de darle un barniz histórico, añadiendo además intenciones filosóficas y humanitarias; insinúa ataques a la realeza y al clero, es innovador y filósofo a deshora y fuera de lugar. En ambos autores citados, los diversos elementos de la obra escénica no colaboran para producir un efecto buscado. Los pliegues antiguos cohíben el moderno sentimiento; los sentimientos modernos alteran la perfección de los pliegues antiguos. Los personajes permanecen indecisos entre dos papeles distintos; los de Voltaire son príncipes iluminados por la *Enciclopedia*; los de Eurípides son héroes cultivados por la escuela de retórica. Bajo este doble disfraz flota la verdadera figura; no puede distinguirse o, por mejor decir, no vive mas que por intermitencias, de tanto en tanto. El lector abandona ese mundo que se destruye a sí mismo y va en busca de obras donde, como sucede en los seres vivos, todas las distintas partes son órganos que cooperan al logro de un mismo efecto.

Tales obras existen en la plenitud de las épocas literarias, en el momento en que el arte florece; antes estaba en germen, después ya se marchita. En este instante pleno, la convergencia de los efectos es completa y una armonía admirable equilibra entre sí los caracteres, el estilo y la acción. A este momento corresponde en Grecia la obra de Sófocles, y, si no me equivoco, aun más la de Esquilo; cuando la tragedia fiel a su origen es todavía un canto ditirámico; cuando el sentimiento religioso del iniciado la penetra por entero; cuando las figuras gigantescas de la leyenda heroica o divina tienen toda su grandeza; cuando la fatalidad, dueña de la vida humana y la justicia, guarda de la vida social, tejen y cortan el destino, a los sonos de una poesía obscura como el oráculo, terrible como la profecía, sublime como una visión.

En Racine podéis admirar la perfecta concordancia de la habilidad oratoria, de la dicción pura y noble, de la sabia composición, de los desenlaces preparados, del decoro teatral, de la cortesía principesca, de las delicadezas y conveniencias de corte y de salón. Análogo concierto hallaréis en la obra compleja y varia de Shakespeare si observáis que, para pintar al hombre intacto y completo, ha tenido que emplear los versos más poéticos al lado de la prosa más familiar y todos los contrastes de estilo reveladores de los altibajos de la naturaleza humana, la ternura delicada de los caracteres femeninos y la violencia indómita de los caracteres varoniles; la ruda crudeza de las costumbres populares y el refinamiento alambicado de las maneras mundanas; la charla de las conversaciones corrientes y la exaltación de las emociones extraordinarias; lo imprevisto de los sucesos menudos y la fatalidad de las pasiones desmedidas.

Por diferentes que sean los procedimientos, siempre tienen una total convergencia en las obras de los grandes escritores. Son convergentes en las fábulas de La Fontaine lo mismo que en las oraciones fúnebres de Bossuet, en los cuentos de Voltaire como en las estrofas de Dante, en *Don Juan*, de Lord Byron, y en los diálogos de Platón, en

los autores antiguos y modernos, en los clásicos y en los románticos. El ejemplo de los maestros no impone a los sucesores ni estilo, ni estructura, ni forma alguna determinada. Autores hubo que consiguen el éxito en una dirección; otros pueden encontrarla por opuesto camino; sólo una cosa es imprescindible: que la obra siga un camino único, que marche con toda su energía hacia un fin, único también. El arte, lo mismo que la naturaleza, vacía sus criaturas en moldes muy diversos; pero para lograr que la criatura sea viable es preciso, en la naturaleza y en el arte, que las diversas porciones constituyan un conjunto y que hasta la mínima partícula del elemento más insignificante sea fiel servidora del resultado total.

IV

Quédannos ahora por considerar las artes que representan al hombre corpóreo y el estudio de los distintos elementos que las constituyen, especialmente en la pintura, que es el arte de mayor riqueza. Lo primero que observamos en un cuadro son los cuerpos vivos que lo ocupan, y en esos cuerpos hemos distinguido ya dos partes principales: el armazón general óseo y muscular, es decir, el hombre sólo de carne y hueso, y la envoltura exterior que cubre este hombre de huesos y músculos, es decir, la piel sensible y coloreada. Desde luego comprenderéis que ambos elementos deben armonizarse. La piel blanca y femenina del Corregio no puede extenderse sobre las musculaturas heroicas de Miguel Ángel. Lo mismo ocurre con un tercer elemento: la actitud y la fisonomía; algunas sonrisas disuenan en determinados cuerpos; nunca un luchador sobrealimentado, una Susana ostentosa o una Magdalena tentadora de Rubens pueden tener la expresión pensativa, delicada y honda que pone Leonardo en los rostros que pinta. Estas son las concordancias más toscas y más externas; pero existen

otras muchas, más profundas y no menos necesarias. Todos los músculos, los huesos, las articulaciones, todos los pormenores del hombre corporal tienen una virtud significativa; cada cual debe expresar diversos caracteres. Los dedos del pie y la clavícula de un doctor no son como los de un combatiente; la parte más exigua del cuerpo contribuye, por la amplitud, la forma, el color, las dimensiones, la consistencia, a colocar al animal humano en esta o en aquella especie. Hay un enorme número de elementos cuyo resultado debe ser convergente; si el artista desconoce algunos, aminora su fuerza; si hace actuar otros de modo inoportuno, destruye parcialmente el efecto de los demás. Por esto los artistas del Renacimiento estudiaron tan intensamente el cuerpo humano; por esto Miguel Ángel hizo disecciones durante doce años. Y no era por pedantería ni por minuciosidad de la observación directa, sino porque el estudio eterno del cuerpo humano es un tesoro para el artista que pinta o que esculpe, lo mismo que el alma es un tesoro del dramaturgo y el novelista. El relieve de un tendón es para el uno lo que la observación de un hábito es para el otro. No sólo ha de tenerlo en cuenta para poder construir un cuerpo viable, sino para hacer un cuerpo enérgico o encantador. Cuanto más profundamente haya logrado imprimir en su espíritu la forma, la diversidad, la dependencia y actividad que existen en el cuerpo humano, será, más dueño de emplearlas acertadamente en su obra. Y si estudiáis con detenimiento las figuras de aquel siglo glorioso, veréis que desde el talón hasta el cabello, desde la curvatura del pie arqueado hasta las arrugas del rostro, no hay una sola dimensión, una forma, un matiz de la carne que no contribuya a acentuar el carácter que el artista se propuso hacer visible.

Aquí se presentan nuevos elementos o, mejor dicho, los mismos elementos han de ser considerados bajo otro aspecto. Las líneas que trazan el contorno del cuerpo, o que marcan en este contorno los entrantes y salientes, tienen un valor en sí mismas, y conforme sean rectas, curvas, sinuosas, quebradas o irregulares, producen en nuestro

ánimo efectos diferentes. Lo mismo ocurre con las masas que forman el cuerpo; sus proporciones tienen, también por sí mismas, un poder significativo; según las diversas relaciones de magnitud que existen entre la cabeza y el tronco, el tronco y los miembros y los miembros entre sí, experimentamos distintas impresiones. Existe una arquitectura del cuerpo, y a las relaciones orgánicas que asocian esas partes vivas hay que agregar las relaciones matemáticas que determinan sus masas geométricas y su concurso abstracto.

Puede, en este respecto, compararse con una columna en la cual la proporción del diámetro y de la altura la hace jónica o dórica, elegante o maciza. De un modo análogo, la proporción entre el tamaño de la cabeza y, el tamaño del conjunto determina si el cuerpo es florentino o romano. El fuste de la columna no puede ser mayor que su grueso multiplicado un cierto número de veces por sí mismo; de igual manera el cuerpo, en conjunto, debe llegar, pero no exceder de un múltiple cuya unidad es la cabeza. Todas las partes del cuerpo tienen, de esta suerte, su medida matemática y, sin que estén absolutamente ligadas a estos números, oscilan en torno de ellos, y el grado de esta fluctuación expresa un carácter distinto. El artista entra así en posesión de nuevos recursos: puede escoger cabezas pequeñas y cuerpos alargados, como Miguel Ángel; líneas sencillas y monumentales, como Fra Bartolomeo; contornos ondulantes e inflexiones varias, como el Corregio. Los grupos equilibrados o en desorden, las actitudes verticales u oblicuas, los diversos planos y alturas del cuadro le ofrecen distintas simetrías. Un fresco o un cuadro es un cuadrado o un rectángulo, un arco de bóveda, es decir, un trozo de espacio en el cual el talento humano construye un edificio. Considerad las estampas del *Martirio de San Sebastián* por Baccio Bandinelli, o la Escuela de Atenas de Rafael, y sentiréis ese género de belleza que los griegos, con un nombre enteramente musical, llamaron euritmia. Mirad un asunto idéntico tratado por dos pintores distintos: *Antíope*, de Ticiano, y *Antíope*, de Corregio, y sentiréis los distintos efectos de la geometría de

las líneas. Esta es una fuerza nueva, que es necesario enfocar en el mismo sentido que las otras y que, descuidada o mal dirigida, impide la expresión completa del carácter.

Y llegamos al último y capital elemento: el color. Por sí mismo y fuera de todo empleo imitativo, los colores, como las líneas, tienen un sentido. Una gama de colores que no representan ningún objeto real, como un arabesco de líneas que no imitan un objeto natural, puede ser rica o escasa, elegante o pesada. Nuestra impresión varía ante las combinaciones distintas: la relación de los colores tiene, pues, una expresión. Un cuadro es una superficie coloreada en la cual los diversos tonos y los diversos grados de luz están, repartidos con arreglo a determinado sentido; tal es su esencia íntima: que esos tonos y esos grados de luz formen figuras, pliegues, arquitecturas, es para ellos una propiedad ulterior que no priva a la propiedad primitiva de todos sus derechos e importancia. El valor propio del color es enorme y el partido que los pintores toman con relación a este elemento determina el conjunto de su obra.

Pero en este, elemento hay otros muchos; en primer lugar, el grado de sombra o claridad. Guido pinta en blanco, gris plateado, gris de pizarra, azul pálido; todo a plena luz. Caravaggio pinta en negro, pardo negruzco, intenso, térreo; toda la sombra opaca. Por otra parte, el contraste de claros y oscuros es en un mismo cuadro más o menos fuerte, más o menos delicado. Ya conocéis la gradación suavísima con que Leonardo destaca la figura de un fondo de sombra; la gradación deliciosa de Corregio haciendo brillar la claridad más viva sobre la claridad general; la aparición violenta con que Ribera lanza un tono claro que rompe súbitamente la negrura lúgubre; el aire húmedo y amarillento que Rembrandt atraviesa con una llamarada de sol o con un rayo de luz perdido.

Finalmente, además del grado de luminosidad, los tonos, conforme sean complementarios uno de otro, tienen sus disonancias y consonancias, armonizan o se excluyen: el naranja, el morado, el rojo,

el verde, y todos los demás, simples o compuestos, forman con su proximidad, como las notas musicales por su combinación, una armonía plena y fuerte, áspera y ruda, o suave y grata. Recordad en la *Ester*, del Veronés, que se encuentra en el Louvre, la encantadora escala de amarillos que, tenuemente apagados, intensos, argentinos, rojos, verdosos, teñidos de amatista y siempre moderados y ligados sabiamente, se funden unos en otros, desde el junquillo pálido y el paja reluciente, hasta la hoja seca y el topacio ahumado. Fijaos también en la *Sagrada Familia* del Giorgione; los briosos rojos que desde la púrpura casi negra de las telas van diversificándose y aclarándose se tiñen de ocre en las firmes carnes, palpitan y se estremecen, y en los intersticios de los dedos se extienden bronceándose en un pecho varonil, y alternativamente impregnados de luz y de sombra, ponen al fin en un rostro joven un reflejo de sol poniente. De esta manera comprenderéis la potencia expresiva del color.

El color es para las figuras lo que el acompañamiento es para el canto; mejor dicho, en muchas ocasiones es el canto mismo, del cual las figuras no son mas que el acompañamiento; de parte accesoria ha ascendido a elemento principal. Pero sea su valor accesorio, principal o igual a los demás valores, no puede ponerse en duda que constituye una fuerza distinta y que, para expresar el carácter, sus efectos deben cooperar a la armonía de todos los demás.

V

Conforme a este principio vamos a clasificar por última vez las obras pictóricas. Suponiendo iguales todos los demás elementos, serán más o menos bellas según que la convergencia de efectos sea más o menos completa; y esta regla, que aplicada a la historia de la literatura ha servido para apreciar los momentos de una edad literaria, nos fac i-

lita el medio de distinguir los estados sucesivos de una escuela artística, si la aplicamos a la historia de la pintura.

En el período primitivo la obra es imperfecta. El arte es insuficiente y el artista no acierta a realizar la completa convergencia de los distintos efectos. Maneja alguno de ellos muy bien y hasta con maestría; pero desconoce todos los demás; su falta de experiencia le impide verlos, o bien el espíritu de la civilización, en cuyo medio se halla encerrado, extravía su talento. Tal es el estado del arte durante las dos primeras épocas de la pintura italiana. Por el alma y por el genio, Giotto se parece a Rafael; tenía la misma abundancia, idéntica facilidad, una originalidad parecida, igual belleza de composición. Pero su idioma no estaba formado, y un artista no hace mas que balbucear mientras que el otro habla correctamente. No se había formado junto al Perugino, en Florencia; no conoció las estatuas antiguas. El cuerpo humano, apenas estudiado en una ojeada superficial, era mal conocido; se ignoraba la potencia expresiva de los músculos; no hubiera sido posible atreverse a comprender y admirar el hermoso animal humano, porque tal afición tenía un dejo de paganismo y el ascendiente de la teología y el misticismo era aun muy fuerte. La pintura permanece hierática y simbólica durante siglo y medio, sin utilizar su principal elemento.

Empieza la segunda época y los orfebres anatómicos, transformados en pintores, modelan por primera vez en cuadros y frescos cuerpos sólidos y miembros bien proporcionados. Pero les falta todavía una perfección superior del arte: no han descubierto esa arquitectura de líneas y masas que, buscando curvas y proporciones ideales, transforma un cuerpo real en un cuerpo bello. Verrocchio, Pollaiuolo, Castagno, pintan figuras angulosas, sin gracia, llenas de las nudosidades de los músculos y que, según la frase de Leonardo de Vinci, parecen "sacos de nueces". Ignoran la variedad del movimiento y la fisonomía, y en las obras de Perugino, Fra Filippo, Ghirlandajo, en los antiguas frescos de la Sixtina, las figuras inmóviles y envaradas, alineadas en filas

monótonas, parece que esperan un último soplo que les dé vida; pero el aliento vivificador tarda en llegar. Ignoran asimismo la riqueza y el refinamiento del color, y los personajes de Signorelli, Filippo Lippi, Mantegna, Botlicelli, opacos y secos, se destacan en relieve brusco, de un fondo sin aire. Es necesario que Antonello de Mesina traiga a Italia la pintura al óleo para que el brillo y la unión de los tonos fundidos y lustrosos hagan correr la caliente sangre por sus venas. Es preciso que Leonardo descubra la gradación insensible de la luz, para que el aire, al adquirir profundidad, haga emerger las fugitivas redondeces y envuelva los contornos en la suavidad del claroscuro. Al terminar el siglo XV es únicamente cuando todos los elementos artísticos, descubiertos uno a uno, pueden al fin agruparse, cada cual con su peculiar potencia, en manos del pintor para manifestar en su concordancia el carácter que el artista ha concebido.

Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XVI, cuando declina la pintura, la convergencia momentánea que había producido las obras maestras se disocia para no rehacerse después. Antes faltó porque el artista no era bastante competente; ahora falta porque el artista ha perdido toda la primitiva frescura. En vano los Carraccio estudian con una laboriosidad incansable, y recorren las distintas es que las para traer de ellas los procedimientos más varios y fecundos; precisamente esa confusión de efectos heterogéneos rebaja sus obras a un nivel inferior. El sentimiento que les anima es flojo y no tiene potencia para engendrar un conjunto armónico; piden prestado a unos y a otros y se arruinan con tantos préstamos. Su saber les perjudica, agrupando en una obra efectos que nunca pueden hallarse juntos. El *Céfalo*, de Aníbal Carraccio, en el Palacio Farnesio, tiene los músculos de un luchador miguelangelesco, una solidez y una abundancia de carnes enteramente veneciana: una sonrisa y unas mejillas tomadas del Corregio; causa desagrado contemplar a un atleta que es al mismo tiempo gordo y coquetón.

El *San Sebastián*, de Guido, en el Louvre, tiene el torso del Antinoo, clásico, bañado en una luz que por su intensidad recuerda la del Corregio, pero cuyo matiz azulado lo asemeja a la de Prudhon; también es desagradable ver un efebo de palestra, sentimental y encantador. Constantemente en la decadencia la expresión de la cabeza disuena del cuerpo que la sustenta; encontraréis un aire de beata, de devoto, de dama mundana, de *sigisbé*, de modistilla, de paje o de criado, unido a musculaturas agitadas y cuerpos vigorosos. Esta mezcla produce dioses y santos que son actores insulsos; ninfas y madonas que parecen las reinas de un salón y, con mayor frecuencia, personajes híbridos que fluctúan entre ambos tipos y no representan nada en pureza. Incongruencias semejantes detuvieron largo tiempo la pintura flamenca en medio de su camino, cuando quiso hacerse italiana con Bernardo Van Orley, Miguel Coxie, Martin Heemskerck, Franz Floris, Martin de Vos y Otto Venio. Para que el arte flamenco recobrase el impulso y alcanzase su pleno desarrollo fue preciso que una vigorosa corriente de inspiración nacional anegase las importaciones extranjeras y diese libre curso a los instintos de la raza. Sólo entonces, con Rubens y sus contemporáneos, reapareció la idea original del conjunto; los elementos artísticos que no se reunían mas que en una terrible discordancia se asociaron para completarse, y a los abortos desdichados sucedieron las obras enteramente viables.

Entre el ocaso y la iniciación se coloca generalmente un período de florecimiento. Pero ya sea que lo encontremos, como sucede por lo general, hacia la mitad del período completo, o en el breve intervalo que separa la ignorancia del gusto falso, ya se halle, como ocurre con frecuencia si se trata de un hombre o una producción aislada, en un punto excéntrico, siempre la obra maestra es el resultado de la convergencia total de los efectos. En confirmación de esta verdad, la historia de la pintura italiana nos ha dado los más varios y decisivos ejemplos. Todo el talento del artista se aplica en perseguir esa fecunda unidad, y su delicadeza de percepción, característica del genio, se re-

vela plenamente lo mismo en la oposición de los procedimientos que en la coherencia de sus concepciones.

Habéis visto en Leonardo la elegancia suprema y casi femenina de las figuras, la sonrisa indefinible, la expresión intensa de las facciones, la superioridad melancólica o la finura exquisita de las almas, las actitudes estudiadas o espontáneas, armonizar con la flexibilidad ondulante de los contornos, con la suavidad misteriosa del claroscuro, con las vagas profundidades de la sombra creciente, con la gradación insensible del modelado, con la extraña belleza de las vaporosas lejanías.

Habéis visto en los Venecianos la luz amplia y rica, la consonancia sana y alegre de los tonos opuestos o fundidos, el brillo sensual del color asociándose a la esplendidez del decorado, a la libertad y magnificencia de la vida, a la energía franca o la patricia nobleza de las testas, al voluptuoso atractivo de la carne plena y viva, al movimiento fácil y desenvuelto de los grupos, a la expansión universal de la alegría. En un fresco de Rafael la sobriedad del color conviene a la fuerza y solidez escultórica de las figuras, a la arquitectura serena de los conjuntos, a la gravedad y sencillez de las cabezas, al movimiento moderado de las actitudes, a la serenidad y elevación moral de las expresiones. Un cuadro del Corregio es una especie de jardín encantado de Armida donde la seducción de la luz que se une a la luz, la gracia caprichosa y acariciadora de las líneas ondulantes o quebradas, de la deslumbrante blancura o las suaves redondeces de los cuerpos femeninos, la irregularidad atractiva de los rostros, la vivacidad, la ternura, el abandono en la expresión y el ademán se juntan para realizar el sueño de felicidad deliciosa y delicada que la magia de un hada y el amor de una mujer disponen para agradar al amante.

La obra entera brota de una raíz fundamental; una sensación dominante y primitiva favorece y ramifica hasta el infinito la vegetación complicada de los efectos. En el Beato Angélico es la visión de la claridad celeste y el concepto místico de la dicha sobrenatural; en Rem-

brandt es la idea de la luz agonizante en un ambiente húmedo y obscuro y la olorosa sensación de la realidad implacable. También hallaríamos una idea directriz que determina y concierta las diferentes líneas, los distintos tipos, la disposición de los grupos, la expresión, el ademán, el colorido, en la obra, de Rubens y Ruysdael, en la de Poussin y Lesueur, en la de Prud'hon y Delacroix. La crítica se afana inútilmente en descubrir todas las consecuencias, ya que éstas son innumerables y profundas. La vida es una, y lo mismo se manifiesta en las obras del genio que en las de la naturaleza; en todas penetra, aun en lo infinitamente pequeño, y el análisis más delicado no puede agotarla. Pero en unas y otras, la observación atestigua las concordancias esenciales, las dependencias recíprocas, la dirección final y las armonías de conjunto cuyos pormenores escapan a la percepción.

VI

Ahora podemos, señores, abarcar con una ojeada el arte entero y comprender el principio que asigna a cada obra un puesto determinado en la escala de valores. Quedó establecido en estudios precedentes que el arte es un sistema de elementos, unas veces creados absolutamente, como sucede con la música y la arquitectura; otras veces tomados de la realidad, como ocurre en la literatura, la escultura y la pintura; y hemos recordado también que el fin del arte es manifestar con este conjunto de elementos algún carácter de importancia. De ello hemos deducido que la obra será tanto mejor cuanto más importante y dominador sea ese carácter. Distinguimos después en el carácter dos aspectos, según sea más importante, es decir, más permanente y elemental y más beneficioso, es decir, más adecuado para contribuir a la conservación y al desarrollo del individuo y del grupo que poseen dicho carácter. Hemos visto luego que a estos dos aspectos distintos en la valoración de los caracteres corresponden dos escalas distintas para

apreciar los valores de las obras de arte. Hicimos notar que ambos aspectos se funden en uno solo y que, en realidad, el carácter importante o benéfico no es mas que una fuerza única cuya intensidad se calcula, ya por los efectos que ejerce en los demás, ya por el que resulta de actuar sobre sí misma. De donde se deduce que, como el carácter tiene dos géneros de fuerza, tiene también dos clases de valor. Investigamos más tarde cómo el carácter puede manifestarse con más intensidad en la obra de arte que en la de la naturaleza y vimos que toma mayor relieve cuando el artista, dueño de todos los

elementos de la obra, logra la convergencia de sus efectos. Aparecía de esta suerte una tercera escala, y vimos que las obras de arte son más bellas a medida que el carácter se imprime y se exterioriza en

ellas con más intensidad, dominando en la obra entera. Una obra maestra es aquella que tiene la máxima potencia en su pleno desarrollo. En lenguaje de pintor la obra más grande es la que, escogiendo el carácter de mayor importancia por naturaleza, intensifica su valor hasta el más alto límite. Dejad que os diga el mismo concepto en un estilo sin tecnicismos. Los griegos, nuestros maestros, nos enseñan en esto, como en todo, la teoría del arte. Mirad las transformaciones sucesivas que gradualmente han erigido en sus templos las imágenes del *Júpiter mansueto*, la *Venus de Milo*, una *Diana Cazadora*, una *Juno* como la de la Villa Ludovisi, las *Parcas* del Partenón y todas las estatuas cuyos restos mutilados sirven todavía para hacernos comprender la limitación y errores de nuestro arte. Los tres pasos marcados en su concepción son exactamente los mismos que nos han conducido a nuestra teoría. En un principio los dioses no son mas que fuerzas elementales y profundas del universo: la Madre Tierra, los Titanes subterráneos, los corrientes Ríos, Júpiter lluvioso, el Hércules-Sol. Un poco después, esos mismos dioses hacen que brote su humanidad sepultada en las fuerzas ciegas de la naturaleza, y Palas combatiente, la casta Artemisa, Apolo libertador, Hércules vencedor de los monstruos, todas las potencias benéficas, forman el doble coro de los

seres perfectos que los poemas de Homero colocan en tronos de oro. Muchos siglos transcurren antes de que desciendan a la tierra; es necesario que revelen sus secretos las líneas y proporciones, durante tanto tiempo manejadas, para que sean capaces de sostener la carga de la idea divina que están destinadas a llevar. Por fin los dedos del hombre imprimen en el mármol y el bronce la forma inmortal; el primitivo concepto, elaborado en tiempo remoto en los misterios de los templos, transformado después por los ensueños de los cantores, alcanza su perfección plena entre las manos del escultor.

**FIN DEL TOMO IV Y ÚLTIMO DE «LA FILOSOFÍA
DEL ARTE»**