

TRES LECCIONES DE INTRODUCCION A LA CRITICA DE ARTE PROFESADAS EN EL MUSEO DEL PRADO

I

La formación del crítico de Arte

ASI una vértebra a Cuvier, en la famosa inducción que ilustran los fastos de la Ciencia, para reconstituir imaginariamente el esqueleto de un mamífero ante-diluviano, permita esta breve serie de reuniones, hoy emprendida, atestiguar la existencia de un ideal, a punto de convertirse en proyecto, cuando los días en que personalmente conducíamos nosotros la política y la administración oficial de las Bellas Artes en España. Hubiera tendido aquel proyecto a dotar el Museo del Prado de una Escuela adjunta, pareja —bien que en nuestro propósito, diferentemente orientada— a la que, en París, con el título de *Ecole du Louvre* dobla, en lo que se refiere a la preparación de competencias, la función docente que, encima de la espiritual y suntuaria, desempeña, con la consabida gloria, ese otro gran Museo. No de otro modo, en la enseñanza de la Medicina, una Clínica se conjuga a una Facultad.

Entre otros beneficios se esperaba, de una fundación así, la satisfacción de una cierta necesidad pública; queremos decir, la formación del personal especialmente preparado a las funciones de regencia en los Museos artísticos. Porque, no lo ocultemos, con el sistema habitualmente seguido, no sólo en España, sino en otros países, de poner dichas tareas en manos, bien de artistas excesivamente acaparados —o, al revés, demasiado poco solicitados— por el quehacer profesional, bien de universitarios, procedentes de los medios y cur-

sos, sobre históricos, *historicistas*, de las Facultades de Letras, sólo algunos providenciales milagros, como los que, gracias a Dios, han favorecido a esta Casa o al Museo de Córdoba, pueden, con la presencia de eruditos a quienes asiste el buen gusto o de pintores a quienes el saber no es ajeno, proporcionar de vez en cuando la solución de un problema que debería, en el campo de las previsiones racionales, ser atacado por el buen método de la formación especializada.

Se esperaba todavía, de nuestra proyectada Escuela del Prado, más difusa utilidad. Se esperaba la formación, no sólo de los Directores de Museos, sino de los encargados de ejercer, en servicio activo, una crítica de arte, sin cuya existencia no llega nunca a formarse el ambiente necesario para que éste conozca aquellas sus épocas vernaes de florecimiento y auge.

No siempre los artistas se percatan de cuanto, para su propia obra de creación, necesitan de la continua presencia, al lado de la misma, de ciertas formas de comentario, estímulo, revisión y, sobre todo, producción y agitación de atmósfera: quien debe proporcionarles esto, es la crítica... En una vieja colección de inscripciones para ornato y armas parlantes de los relojes de sol, encontramos un día una, de tres líneas, en latín, que se figuraban dichas por el *gnomon* o bastoncillo, cuya sombra marca en aquéllos el paso de las horas. Y donde se leía: «*Index sum. — Sine sole, nihil. — Sine indice, nulla*». O sea que, calificado de índice quien habla, si de una parte reconoce humildemente como «*sine sole, nihil*», como sin el sol nada hablaría, de otra parte proclama orgullosamente que «*sine indice, nulla*», que, sin un índice que marque el paso del sol, tampoco la inteligencia tendría nada que hacer con este crudo fenómeno.

En el momento en que nosotros encontramos tal sentencia, pensamos en cómo podría servir para un reloj que se pusiera en el hipotético edificio, alojador del Círculo o Sindicato de la crítica. Porque, también la crítica, como el *gnomon*, tiene derecho a afirmar que, si bien ella no podría existir sin las obras de arte a las cuales se aplica, tampoco ellas sin ella alcanzarían entidad o eficacia cabales. Cultura significa siempre diálogo. Y el verdadero diálogo

entre el artista y el público jamás ha podido desarrollarse sin intérprete.

Lo que suele ocurrir —y ello justifica en cierto modo la prevención, el desvío y, por decirlo todo, la ingratitud con que uno y otro de estos elementos, los artistas y el público, suelen juzgar a sus indispensables intermediarios— es que la función de los mismos se encuentre mal orientada; que su papel de esclarecedores se convierta en el de obturadores, cuya ingerencia perturba el diálogo espiritual. Al pueblo seguirían gustándole aún los objetos que hoy llamamos folklóricos y los productos ingenuos de la artesanía, con la divina lógica utilitaria de sus formas, con la alegría de sus colores enterizos —que también a nosotros han concluido por gustarnos tanto—, si una crítica burguesa y un «quiero y no puedo» del gusto, no se hubiese interpuesto entre los creadores según tradición y los consumidores según ingenuidad, para declarar que todo aquello era vulgar y charro y para imponer, en desquite, la pedantería de las formas torturadas o el superfino remilgo de aquellas tintas violeta, malva o reseda, caro a poetas y a modistos que, en París, en Sitges o en Palos de Moguer florecían hace cuarenta años.

El mal es que se repite aquí habitualmente aquel dilema de fatalidad hace un momento enunciado respecto de los regentes de Museo; a la incompetencia de la crítica de arte periodística, enhebradora apresurada de lugares comunes de primer grado, responde la incomprensiva oquedad de la crítica de arte historicista, incansable pespunteadora de lugares comunes de segundo grado —pues aquí hay su graduación, como en las ecuaciones de la matemática—. La primera, tarifando juicios según lo que se oye en los corros; la otra, formulando dictámenes según lo que se lee en los libros o en los cartones archiveros. Las dos, sin ver; en realidad, sin ver.

Porque el *ver* no es tan fácil negocio como la gente se imagina; que también el buen ver exige una disciplina propedeútica rigurosa. No se comprende sin ver, pero tampoco se alcanza a ver sin comprensión. La misma ineptitud para el acto simple y arduo de *ver* aqueja al gacetillero sin ideología —parejo a aquel «agricultor

sin filosofía» que, según Bernard Palissy, «viola cotidianamente la tierra con todas las sustancias que contiene»—, que a aquel teorizante sin experiencia senxual, horro de comprobar continuamente sus datos o sus ideológicas construcciones, a la luz y al calor que emanan de los productos singulares y concretos de la pintura o de la escultura.

Advirtamos cómo ciertos grandes pensadores de la estética, un Menéndez y Pelayo, un Benedetto Croce, nos resultan aberrantes y malos guías al llegar a tal o cual capítulo de crítica particular, cuando no tienen el recurso a una tradición, que les proporciona los juicios ya confeccionados. El uno, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, conduciendo su narración, como si estas ideas naciesen únicamente del pensamiento y perdonando, por ejemplo, en el suizo Toepffer, la secundaria calidad del dibujo —tan inferior, inclusive en el orden caricatural, a la fantasía grotesca del alemán Wilhelm Busch—, en méritos a la simpática dirección que muestra aquél en sus disertaciones; el otro, cuya *Estética* no es en realidad sino una poética, experimentada exclusivamente sobre el fenómeno literario, quedándose ciego ante las gracias y hasta la simple entidad de lo barroco, y no queriendo interpretarlo más que como «un desiderio de stupire».

II

Tres posibilidades para la crítica de arte

La crítica de los significados

Peor aún, otro caso de incomprensión doctrinaria—sobre la incomprensión periodística ya no tenemos por qué insistir—se muestra en la crítica inane, extensamente generalizada, sin embargo, y tan tenaz en su persistencia, que funda la explicación del Arte en pretendidas determinaciones geográficas o sociológicas. El nombre de Hippolyte Taine perdura en todas las mentes; los resabios de las doctrinas de Taine deciden aún del contenido de un setenta por ciento de las páginas que a la crítica de arte se dedican y de los comentarios orales a que ésta se traduce. ¡Cuán fácil, sin embargo, haber ad-

vertido a tiempo que por este camino no se iba a ninguna parte! Bastaba abrir cualquiera de aquellas obras famosas del maestro del determinismo estético sobre el arte en Italia, sobre el arte en los Países Bajos.

Capítulos y capítulos en ellas están, desde su principio, consagrados a la tentativa de meternos en la atmósfera de Venecia o de La Haya del siglo xvii, describiéndonos su historia, su política, sus costumbres, lo que allí se llama «el medio ambiente», como si con ello se nos diera una clave para apreciar cada una de las obras de Tintoretto o de Teniers. Pero, tras de machacar en esto, y cuando el lector se imagina que por fin va a tratarse de Teniers o del Tintoretto, cádate ahí que el libro se acaba, y nos quedamos sin saber por qué las brumas del Escalda habían provocado la secreción natural, cuya desvergonzada presencia tanto abunda hacia los ángulos de los cuadros flamencos, y cómo las delaciones depositadas en el buzón que para este uso dicen existente cerca del Puente de los Suspiros influyera en el colorido fogoso de Paolo Cagliari.

Taine, como un simple krausista español, no nos dió otra cosa que prospectos de lo que, según él, podía ser una histórica crítica del arte. Aludida y lamentada queda, con la fortuna, la influencia de tales prospectos. No pasa día sin que leamos u oigamos que el paisaje de Fuendetodos era el paisaje de Goya, y que Toledo y Theotocopuli constituyen una sola y única fuente de emoción. Muy fácilmente se entroncaban tesis tan superficiales con algunas dominantes teóricas del siglo xix, cuya secuencia, por lo mismo que se extendía hoy como nunca, se revela para el avisado como próxima a la extinción por el camino de la caducidad: las del nacionalismo entre ellas, a las cuales nunca han venido mal los allegamientos de datos, de mayor o menor exactitud, donde aparezca posible la especial localización de los productos del espíritu.

Pues, ¿no se han nutrido poco los presuntos «hechos diferenciales» de ciertas fábulas sobre la originalidad de un «estilo catalán» en el mobiliario o de una «escuela francesa» en la pintura!... También se compadecen a maravilla aquellas tesis con el afán de anécdota, propio del historicismo casi incurable del siglo en cuestión, con

su incapacidad para convertir lo empírico en tema de metafísica. Una síntesis como «La Ciudad de Dios», de San Agustín, hubiera sido probablemente imposible en el Ochocientos. Proliferaron, en cambio, entonces las monografías, los acopios de datos, las colecciones de fichas. Coherentemente—porque todo se enlaza—, en achaque de composición pictórica, el cuadro de historia, el cuadro de costumbres, el paisaje, el gusto por lo anecdótico, en fin, vinieron hacia estas horas a substituir la abstracta, la clásica genericidad de la pintura, floreciente en otras.

A tal saber, tal arte; a tal arte, tal crítica. Durante toda una centuria y pico se pudo creer que la crítica de arte se identificaba con el comentario de asuntos. Lo representado interesaba más al contemplador en vena de crítica que la manera de la representación. Lo que se llamaba entonces «el espíritu», en vez de lo que se llamaba desdeñosamente «la letra»; el «fondo», en vez de la «forma»; esto es, una oposición de términos que nunca hubiera podido tolerar antes no ya un idealista a lo platónico, sino inclusive un empirista a lo aristotélico, para el cual, al fin y al cabo, el *espíritu* tenía que ser una *forma*. Ese tipo de consideraciones, sin embargo, resulta extrínseco a la obra de arte: no puede servir de criterio, ciertamente, a ningún juicio de valor sobre la misma.

Fuente de infinitos equívocos, tal prejuicio inspiraba a cierto filisteo o antofagasta nuestro paisano, del cual hemos referido en alguna ocasión cómo cierto día, el encontrarnos él en una galería de arte, ante los cuadros allí expuestos por un pintor español, residente en Londres, y especializado en retratar a las más bonitas señoras de la aristocracia, cuyos finos semblantes y mal velados bustos reproducía al pastel, rodeados de sedas, gasas, preciosas pieles, perlas y esmeraldas, rosas, palomas, nacarados o azules celajes, hubo de preguntarnos, no sin cierto guiño malicioso: «¿Qué? Le gusta a usted eso, ¿verdad?» Y que al contestarle nosotros que no, que aquello no nos gustaba nada, hubo de retorear, caídos por el estuor los brazos: «Pues entonces, ¿qué le gusta a usted?»... Pensando, sin duda, que el hombre a quien no le gustaban ni los cielos, ni las rosas, ni las palomas, ni las lindas damas, ni todos los objetos

de lujo en aquellos cuadros figurados, no podía ser otra cosa que un perfecto anormal.

Aquí se confundía, ante la obra de arte, el valor de ésta con el valor del «asunto»; una pintura, con su significación. Aquí, y cada vez que, para pasar a ejemplo distinto, cuando entre nosotros se consideraba como pintor luminista a Joaquín Sorolla, en cuya obra la opacidad se ha vuelto ya paladina para quien quiera se coloca ante sus cuadros, sin encontrarse incurso en el gremio de los que «tienen ojos y no ven». Quienes, al contrario, tienen ojos y «*le moyen de s'en servir*», como decía Gautier, no tardan en advertir la vanidad de semejante crítica de asuntos. Para su coeto, al principio, en ejercicio práctico y público más tarde, en coherentes teorías al final, diéronse pronto las mentes y las sensibilidades lúcidas a revisar las producciones concretas de las artes en otra crítica, dimanada del opuesto polo, en una crítica fundada austeramente en la consideración de las formas. Coincidente con la tendencia a aprovechar la tectónica como una fuente para la crítica, sobrevénia aquí con el influjo de la que nosotros hemos llamado «ley de gravitación de las artes» y con el hecho de que sea la arquitectura aquella que hoy parece imponer las notas de su carácter a los demás. Ya encontraremos, en el curso de nuestras reuniones, ocasión para referir y valorar la acción ejercida en este cambio de orientación por la obra de nuestro contemporáneo Bernard Berenson, cuyos trabajos sobre los pintores italianos del Renacimiento son tenidos por los de mejor consejo en la materia desde la muerte de Morelli. Otra tentativa, procedente ésta de un escritor literario, el sueco Oscar Levertin, con su monografía sobre «*Jacques Callot y la visión del Microcosmos*», han conducido a tomar en cuenta, por primera vez en los anales de la crítica de arte, la consideración de un elemento material: el tamaño de los objetos artísticos. Algunos ensayos nuestros igualmente, en especial los relativos a los pintores Goya y Rembrandt, han prolongado hasta los límites de lo histológico el análisis tectónico de la obra de arte. Lo que más radicalmente nos da modelo para una crítica morfológica son, sin embargo—según ya podía esperarse—, los estudios referentes a la arquitectura; como

que en la arquitectura ya está postulada, por su ley esencial misma, una ausencia de asunto en la obra de arte y la de cualquier otra significación que la especial. La perfección aséptica de los análisis sobre la arquitectura puede servir de norma para el crítico de pintura que juzgue, a tenor de la definición famosa, que una pintura no es más que un paralelogramo cruzado interiormente por ritmos que intentan ser placenteros a la vista; o, según otra definición no menos famosa, una asamblea de cubos y cilindros.

Una tercera posibilidad de examen de los productos de arte, desde el de una obra singular ejecutada por un artista singular hasta el de los vastos conjuntos formados por todas las obras conocidas de una época, de una escuela y hasta por todas las — conocidas o desconocidas — pertenecientes a una tradición o a un estilo. Si nos colocamos en el punto de vista según el cual las significaciones, para ser significaciones artísticas, implican la asistencia de formas determinadas, sin las cuales dichas significaciones serán conceptos lógicos, serán valores morales, serán emociones, serán lo que se quiere, pero obras de arte, no; si por otra parte, al examinar las fronteras que separan el arte propiamente dicho, el integrado por las cinco consabidas «Bellas Artes», de aquel otro dominio, fronterizo, pero no confundible, propio de la decoración, de la ornamentación, del arte aplicado en general, nos percatamos de que la tal frontera pasa justamente por aquellos puntos en que empieza o termina la asistencia de significación a las formas; si, en suma, tomamos en cuenta esta verdad de que no hay ninguna verdadera obra de arte sin un mínimo de significación en su arabesco o un mínimo de materialidad sensual en su asunto, quizá nos decidamos a ver como región propiamente habitable por la crítica aquélla en que las significaciones empiezan a ser formas y en que las formas no van más allá del límite de la significación. Hemos hablado del arabesco. Pero hasta el más automático de los arabescos, ¿no contiene vagas alusiones a lo sentimental, no sugiere en unos casos contenidos de lujo y complicación, en otros casos de sencillez y austeridad? La misma abstracta figura geométrica, ¿no posee, si otra cosa no, un color; quiere decir, un elemento sensual, extraño absolutamente a su sig-

nificación propia? En el otro cabo, las figurillas de un jeroglífico —de uno de esos jeroglíficos de pura y vulgar adivinanza, que contienen las secciones de «pasatiempos» de los periódicos—, ¿no necesitan de una pequeña estilización formal, que les vuelve después de todo otra cosa que los guarismos o signos algebraicos?... Una actitud crítica que se coloque en el punto central del arte intentará abarcar, a la vez, la dirección que va hacia el campo de lo que en la obra de arte capta la mente y la otra dirección que va hacia lo que en la obra de arte captan los sentidos. Si bien se mira, esta centralidad ha de ser siempre a precio de una movilidad. Así que la significación tiende a la forma, así que la forma tiende a la significación, estamos en la corriente de lo dinámico, donde se constituye lo que llamamos el *sentido*, el sentido de las cosas.

Aislemos un vocablo en un léxico. Este vocablo tendrá su forma concreta, de tantas sílabas, de tal raíz, de tal desinencia, comportando tales consonancias o tales otras. Tendrá también significado, que encontramos definido en cualquier vocabulario enciclopédico. Pero, encima de ello, hay en cada palabra un germen, unas posibilidades, un movimiento. Hay en ella un impulso de pensamiento, una potencia de enlace con las otras, una fuente de metáforas y figuras. Hay igualmente una herencia, una impregnación en relentes dejados en ella cada vez que ha sido poéticamente o heroicamente empleada, sobre todo si el empleador ha sido un genio. Hay, por fin, una fuerza de proliferación y de superación en ella—de cada nombre cabría decir lo que Nietzsche del hombre, que «es algo que desea ser superado»—, que nuestra mente puede captar. Toda palabra, pues, tiene, de una parte, una *forma*; de otra parte, un *significado*; de otra parte, y en lo más misterioso de ella, un *sentido*. La más profunda, la más valedera de las comprensiones de la palabra será aquella que penetre en el secreto de su sentido.

Pues lo mismo que con el vocablo en el léxico, con la obra de arte en el campo de su historia. Si una crítica atiende a la significación de la obra y otra a su tectónica formal, cabe una tercera ocupada en penetrar no el *asunto* de la obra de arte, no su *disposición material*, sino su *sentido*. Sentido, entiéndase bien, no independiente

de su materialidad, no tampoco desligado de su concepto: descubrible allí donde el concepto se estiliza y donde se hace cuerpo lo espiritual. No perteneciente, diría un alejandrino, al puro *nous* ni al *logos* puro, sino al imperio y jardín de la *aletheia*.

III

Variedades de la crítica de significados

Hemos acabado por saber, gracias a documentos por la erudición filológicos proporcionados, que el tipo de las explicaciones rastreras de que se vale la crítica de significaciones es tan antiguo como el arte mismo. Nos sorprende, en presencia de las tradiciones o los textos, que en la misma Grecia, tan gloriosamente ejemplar, sin embargo, en lo que se refiere a idealismo artístico, advertir la inferioridad de los comentarios que allí se hicieron, según fama, sobre materia artística ante la altura de los productos a que pudieron aplicarse. Recuérdese, para no ir más lejos, con referencia a la escultura griega, la famosa anécdota de la Vaca de Mirón: el elogio que de esta obra se hacía, porque a la vista de ella un toro había manifestado, con su mugir, la satisfacción del reconocimiento o Dios sabe qué suerte de insatisfacción. Se cuenta, al lado de esto, de unos pájaros que picotearon las uvas pintadas por Apeles, o de un can lanzado sobre la liebre, retratada por no sé que otro pintor. Ahora, ¿puede alguien creer, alguien percatado de la depurada calidad estética de la gran estatuaria jónica, hasta de la estilización fina de las populares muñecas de Tanagra o de Mitileno, que la estética de su belleza inspiradora fuese tan puerilmente mezquina, realista hasta ese punto pedestre, como la que viene implicada en las sobredichas anécdotas? En Grecia, ¿los críticos de arte, la crítica difusa del arte, no resultarán incapaces de darnos la explicación del secreto de los artistas?

Una advertencia interesante todavía. Cuando nuestro examen retrospectivo pone en parangón el conjunto de valores presentado por la crítica contemporánea al arte clásico con los que haya podido te-

ner mucho más adelante la crítica de cualquier período *neoclásico*, no puede menos de medir hasta qué punto los segundos superan generalmente a los primeros. Lo académico, inferior sin duda al clasicismo original en cuanto se refiere al ímpetu creador, le es superior, como no podía menos de acontecer, en lo que toca a la conciencia intelectual, a la lucidez teórica: los trágicos griegos no tuvieron a su alcance ningún código normativo tan sagazmente acertado, tan fiel a los principios del buen gusto, como la *Epístola ad Pisones*. Más diremos: pocas observaciones concretas morfológicas, pertenecientes al mundo de los sentidos, justiciables ante los ojos, se encontrarán, dentro de la serie de los tratados de perceptiva artística, en un Leonardo de Vinci o en un Francisco de Holanda que superen a las que prescriben los textos canónicos modernos, pasando por un Céspedes, un Poussin, un Ingres. El mismo Romanticismo, con cuyo advenimiento coincide la decadencia de la creación pictórica, diónos, en cambio, páginas como las de Fromentin o Baudelaire, amén de darnos toda una filosofía estética infinitamente menos lejana a los problemas auténticos del arte que aquélla asequible a nuestro esfuerzo en los textos de la antigüedad.

Ahora que este romanticismo fué, a la vez, causa de lo más pedestre y pueril que sea dable imaginar en punto a crítica de significados. Fué la causa, coincidiendo en la flor del siglo XIX con la gran difusión de los titulados «*Ilustraciones*» o «*Magazines*», de aquellas famosas secciones de «*explicación de los grabados*», que prolongaron su chistosa tarea durante mucho tiempo en aquéllos, y donde comentando, verbigracia, algún honesto grabado en madera, donde se reproducía—sin mención de autor, por supuesto; pero siempre, por supuesto también, con expresivo título—la imagen de una bella señorita, con una carta en la mano, encima del rótulo «*Mensaje Primavera*», u otro parecido, hallaba el lector reflexiones parecidas a las siguientes: «¿*Qué estará leyendo esta encantadora damisela en el papel, que, como mensaje de Primavera, acaba de traerle un cartero, demasiado lento para los impulsos de su corazón? ¿Será, por ventura, una declaración amorosa? ¿Será, al contrario, una de esas crueles miradas de adiós, que rompen el alma y desgajan el*

tierno capullo de la melancolía? Su semblante indica perfectamente, gracias al mágico pincel del pintor, las afecciones que embargan su ánimo, entre las cuales brilla la esperanza en días mejores, que el aspecto acomodado de los muebles de estilo gótico que la rodean hace presagiar... etc., etc.». O que, sin ir más lejos, hicieron al buen don Federico de Madrazo, en su catálogo del Museo del Prado, al describir el asunto de la «Bacanal», de Poussin, lanzar la afirmación, bastante arriesgada, de que en ella los faunos iban «*repitiendo sus libaciones*».

La hipótesis de que la señorita de marras hubiese recibido simplemente la cuenta de su dentista, o de que los faunos de don Federico se contentaran con una ronda única de su bebestible, no perturbaba el aplomo descriptivo de esos inventariadores de asuntos ni parece haber hecho vacilar nunca su arrojo exegético. Pero todavía ha de parecernos mayor el desnudo de aquella otra forma de crítica conceptual donde el crítico, desdeñando las apariencias y entrando en mundos más brumosos, avanzaba por campos de psicología y tanteaba en la del autor explicaciones para darnos razón suficiente de las obras que éste había producido. Dentro de lo anecdótico, si alguna diferencia ha presentado lo psicológico, es sólo en el sentido de una más enconada cursilería. Lo general en estos casos es caer en una pintoresca petición de principios, donde en el mejor de los casos los documentos biográficos adueidos no tendrían más valor que el de los otros documentos representados por las obras mismas. Sin contar con la existencia de otros casos en que sólo el dato representado por la obra nos resulta asequible. ¿Cómo, en efecto, inducir la psicología de un pintor como Ver Meer, de quien ignoramos cómo vivió y hasta qué cara tenía? Y, de las creaciones anónimas o colectivas, así las grandes Catedrales, ¿no podremos formar ningún juicio estético? ¿O habrá que constituir, para este orden de productos, una crítica de arte especial, obediente a principios diferentes y utilizadora de distintos métodos?

La gravedad de este recurso a una excentricidad metódica resalta particularmente cuando se considera que deberían entrar en tal sector conjuntos tan vastos como el constituido por el arte popular

expresivo del alma de todo un pueblo. Y todo lo de carácter épico, carácter que no se encuentra solamente en la poesía. Y esto, aunque aun cuando se trata de obras que llevan firma. Ni la firma de Camoens nos autoriza a buscar en la biografía del poeta la explicación de «Los Lusíadas», ni la de Nuño González, si la conociéramos, nos explicaría su «Políptico». Defecto esencial de la crítica psicológica será siempre la tara de su alcance parcial. Y, sobre parcial, defectuoso. El problema de la originalidad queda siempre en el aire cuando la crítica psicológica se limita al examen de los asuntos. Y cuando se extiende a las formas o al sentido colectivo, estilístico de la obra de arte, ya trasciende del campo propio de la que hemos denominado crítica de significaciones.

Aquí debe ser buscada precisamente la razón de la inutilidad de aquella actitud crítica que se llama Comparatismo —la de la «Literatura comparada», la de la «Historia Comparativa de las Bellas Artes»—. Cuando se trata de autores antiguos, la cuestión de la originalidad entendida como originalidad de asunto o de invención, debe ser valorizada con criterio muy distinto al que es de uso emplear entre los modernos. Sabido es que otrora los poetas, los artistas, no tenían empacho en servirse de temas, argumentos, alegorías ya utilizados antes. Desde la repetición cíclica en las tragedias griegas hasta la restauración por el neoclasicismo de fábulas como las de Fedra o Ifigenia, pasando por toda la épica medioeval, por la cuentística y novelística de los narradores del Renacimiento y por la dramática de Shakespeare y por los dramaturgos de la era elisabetina, ¡cuánta repetición de asuntos, inclusive en los episódicos detalles! De los pintores no hablemos. El repertorio de la Mitología, de la Historia Sagrada, de la Hagiografía, resulta por demás reducido. ¿Qué influencia habrá, pues, tenido la psicología de cada autor en la elección de la anécdota que referir o que pintar?

Cabrá, es cierto, decir que temas como el de Ifigenia, cuando pasan de Sófoles a Goethe, introducen una emoción de piedad, muy moderna, que revela el paso entre los dos del Cristianismo, de todo el Cristianismo y de las secuencias sentimentales del Cristianismo. Fijémonos, empero, en que, cuando recurrimos a esa nota

diferencial aludimos a matices de sensibilidad que no son ya exclusivos de Goethe y que ni siquiera se ofrecen con más intensidad en él que entre los creadores de su tiempo, más bien representa cierta nota contraria al romanticismo; con lo cual la explicación ya se sale del verdadero terreno psicológico, para entrar en el de la historia de la cultura.

Y todo ello para no citar aquellos casos en que el recurso a la psicología del autor no sólo se queda en lo ineficaz, sino que resulta perturbador e insuficiente. Nada más opuesto al carácter de la obra del Perugino, por ejemplo, que la psicología del Perugino. Quien pretendiera encontrar en la índole violenta, avara, blasfematoria y sacrilega del pintor umbro el secreto de la suavidad y de la santidad de sus Madonas recibiría un chasco tamaño, capaz de hacerle perder todas las ilusiones en el valor de la crítica psicológica. Y, en términos más generales, ¿cómo una crítica exclusivamente fundada en los asuntos pudiera darnos razón de tanta y tanta pintura mitológica en autores cuyas creencias, cuando las tuvieron, nada tenían que ver con el contenido de las fábulas de la Mitología?

Los mismos psicólogos han advertido la vanidad del método que con invocación a su ciencia se preconizaba. Oigamos a Henri Bergson: «Es un error capital el de nuestra época, que pretende a veces reducir una obra a las anécdotas sobre la vida del autor. Esta reducción del pensamiento —y nosotros añadimos, igualmente, del arte— a las vicisitudes sentimentales, financieras de la existencia, falsea pura y simplemente la crítica. Reducción tanto más reprehensible cuanto que un método ha salido de ella, que consiste en establecer, cueste lo que cueste, un paralelismo exacto entre el contenido de una biografía y la esencia de una obra. Las mejores informaciones concernientes a una obra nos son dadas, después de todo, por la obra misma. Aquí, no es que yo quiera negar la influencia de una época y de una carrera sobre el pensamiento; pero esta influencia tiene límites, con los cuales se tropieza a veces muy de prisa. Un escritor cuando toma la pluma —añadamos aquí al igual que más arriba: un pintor cuando toma el pincel— «se desnuda» *ipso facto* de todo lo accidental que le embaraza. Se levanta hasta un

estado segundo que tiene por característica desprenderse de todo aquello a que la crítica que nosotros condenamos pretende sujetarlo. Se hace ordinariamente más bello, más noble, más rico que de natural y, en todo caso, diferente que su natural. En mí, esta es la regla e imagino que el caso es bastante general. ¿Quiere esto decir que deba suprimirse del horizonte crítico toda ilustración sacada de la biografía? En verdad que no. Pero convendrá operar con una selección severa y no retener más que los rasgos capaces verdaderamente de iluminar la obra haciendo resaltar un aspecto mayor de su carácter».

Bergson pone el dedo en la llaga cuando nos dice la conveniencia de sacar las explicaciones relativas a la creación de un espíritu del interior mismo de la obra: aquí está la base de la crítica de las formas cuyas notas hemos de definir nosotros en nuestra segunda reunión. Y también cuando señala los límites, a veces tan estrechos, de la influencia que sobre ésta pueden tener la época, el lugar en que la misma se ha producido. Porque, ya lo hemos dicho: igual o peor inutilidad que la crítica psicológica puede tener aquella otra que llamaríamos sociológica y cuyos fracasos quedan ya aludidos, al hablar nosotros de Hippolyte Taine. Ningún mentís más radical que el dado por las revelaciones de la crítica de las formas a la presunción sociológica —sobre todo cuando se toca de matiz nacionalista—. Una vez más, quisiéramos reproducir entera a este propósito la que hemos llamado «historia ejemplar y lamentable de la cerámica de Delft». Los hechos son conocidos. Cuando, no hace muchos años, se quiso en Delft restaurar la tradición de sus manufacturas de porcelana y aprovechar el prestigio del crédito y el favor que, por su carácter, esta porcelana tenía, una mala orientación indujo a cubrir platos y pots con figuraciones anecdóticas, con los asuntos que se suelen llamar típicamente holandeses, molinos de viento, barquitos, mujeres de cofia, etc. A poco, sin embargo, hubo de advertirse que no había manera de reservar esas pueriles manifestaciones del color local a lo que en Delft se producía y que ciertas fábricas falsificadoras de Manheim o Duesseldorf todavía ponía en sus productos más mujeres con cofia, más barquitos, más moli-

nos de viento. Porque el secreto del carácter de las viejas porcelanas de Delft no radicaba en tales historietas. Calaba más hondo, por lo mismo que se sustentaba de elementos más sensuales, más concretos, menos literarios. El secreto estaba justamente en una cierta calidad de cierto color azul. Y esto era lo original, y esto era lo incopiable. Y esto cabalmente se producía con feliz logro en el momento en que la decoración de platos y vasijas, lejos de multiplicar los temas anecdóticos locales, los tomaban del repertorio estilístico del Extremo-Oriente; cuando menos de un Extremo-Oriente soñado, de una China o de unas Indias de imaginación.

¡Paradoja admirable y de que la crítica de los significados no ha encontrado la clave jamás! Para que una cerámica holandesa tenga el carácter holandés, su decoración ha de tener el estilo chino. *La decoración en estilo holandés no es la holandesa.* Probablemente por las mismas razones que hacen que, en la historia de los fondos de arquitectura de los pintores primitivos portugueses, los edificios en estilo Renacimiento abunden más entre aquellos que pertenecen a la Edad Media que entre aquellos otros cuyas obras ya han rozado el siglo xvii, los cuales vuelven predilectamente, en compensación, a los simulacros de construcciones góticas.

IV

Revisión de la crítica sobre Van Dyck

La verdad es que —y ello sirve en parte como rectificación de cuanto hubiera de excesivamente radical en nuestras consideraciones— la crítica de las significaciones nunca se ha presentado, como tampoco la crítica de las formas, en manifestaciones asépticamente puras. Nuestra filosofía enseña que esa doble necesidad de impureza ya nos la ofrecen las mismas bases teóricas de que pueda partir cada uno de los dos métodos. Ni hay conceptos que sean exclusivamente conceptos, ni formas que no pasen de formas. Cada vez que un crítico ha querido reducirse a la esfera de los asuntos, un movimiento, más o menos consciente, le ha llevado a trascenderla. Es

más: la tal trascendencia resulta indispensable para contrarrestar el efecto destructor que mutuamente se produce entre las distintas interpretaciones de una obra misma o de un conjunto de obras, desde el punto de vista de su significado. Nos acordamos de cierta encuesta, abierta un día por una gran revista de arte en París, preguntando a algunas figuras caracterizadas de la crítica cuáles pudiesen ser las notas o rasgos esenciales de la Escuela pictórica francesa. Nosotros habíamos respondido: «¡Pero, si no hay tal Escuela francesa, como no había tal Escuela española, señores!» Mas, no todo el mundo se atenía a tan prudente abstención. Quien, entre los afirmativos, dió en decir que lo propio de la Escuela francesa era, en la pintura, el retrato, la psicología, el descubrimiento de la intimidad individual de cada ser humano. Quien, al revés, que ningún país como Francia había continuado la tradición genérica, idealista, del arte griego, y que, por consiguiente, la excelencia de sus obras estaba en la composición; no en las sutilidades de la psicología, sino en los equilibrios de la arquitectura. La buena causa apuntábase aquí en su favor el tanto de esta contradicción entre los interpretadores anecdóticos. Ahora vamos a intentar un experimento *in anima nobili* sobre la falibilidad del criterio anecdótico, mostrando un caso de revisión sobre los resultados a que el mismo llegaba, al examinarse a un artista de quien el juicio unánime acostumbra a dar siempre la misma versión. El artista aludido es el pintor Van Dyck y nadie ignora cómo la calificación general, convertida en lugar común, le elogia sobre todo por la elegancia.

Veamos primero qué cosa la elegancia sea, en la teoría del hecho estético. Empezando preguntándonos por qué razón puede ésta verse aceptada como sucedánea de aquella armonía viviente en que se cifra, según la eterna definición, la belleza en sentido estricto.

¿Con qué méritos la sustitución se produce, en beneficio de una cierta manera de imperfección, porque imperfección será si del rigor de la perfección difiere? ¿Cómo, lo no absolutamente bello puede alcanzar una estimación que no siempre estamos dispuestos a conceder a otras realizaciones más ajustadas o más aproximadas al cañon?... Problema común a la consideración de un cuadro o de

una fábrica arquitectónica o a la de una personal presencia. Esta mujer ofrece, en su rostro y cuerpo, una manifestación luminosa de los principios estéticos más alquitarados. Estotra, alejándose de ellos, muéstranos, sin embargo, en actitud, movimientos, atavío, algo, no sabemos de momento qué, por donde su espectáculo nos atrae con encanto igual, superior tal vez al de la belleza canónica y cumplida. ¿Qué misteriosos factores entran en juego para que esta paradoja se produzca?

Nótese que cuanto acabamos de referir al capítulo de la hermosura puede reproducirse, sin cambiar jota, en el capítulo del bien o de la moral. La actitud, la conducta de este hombre podrá ajustarse hasta niveles de santidad a los cánones éticos. La de este otro puede estar más o menos apartada de los mismos. No obstante, cabe que del último digamos que su actitud, su conducta, los detalles de la una o de la otra, son «elegantess». Quizá lo uno no compense a lo otro en el Juicio Final. Pero es también innegable que, ante el juicio temporal y humano, estas segundas razones de valoración equivalen y hasta sobrepujan a las primeras.

Ya se entiende, situada la cuestión en tal terreno, que, en la cuestión estética que se trata de averiguar entra inevitablemente un elemento no clásico, un elemento, por lo menos un asomo de romanticismo. Pronto se adivina que las épocas y las formas de crítica que pudiéramos llamar *sanas* nada aceptan como sustitutivo de la belleza o del bien cabales y que los momentos en que más elevado precio se atribuye a ciertas categorías estéticas o éticas secundarias coinciden con aquellos de la cultura en que, con efectos más o menos fatales, una aura decadencia se ha infiltrado en el espíritu colectivo. Nadie ignora cómo, por ejemplo en la escultura griega clásica, los primores de lo gracioso, aquellos que nos mueven al placer de sonreír, están ausentes; cómo, en cambio, se presenta, cuando ya el giro de la historia ha llevado la robustez del arte griego hacia las delicadezas del alejandrino. Pues, de la elegancia cabe decir lo que de la gracia: su vicio es su riesgo; su riesgo, su encanto. Un paso más, y ya la delicadeza alejandrina se convertirá en algo extremadamente miserable. Un paso más y ya la elegancia

de Van Dyck naufragará entre las frivolidades del lujo. La amenaza de este paso, la contención que nos detiene en su borde, pueden convertirse en causa de maravilloso placer.

Federico Schiller ha disertado, con admirable profundidad, sobre la gracia. En perfecta fusión reúne, en su meditar, las quintaesencias de un filosofar a lo kantiano, con lo que llamaríamos los relentes de una personal experiencia de artista. Su análisis de la gracia adquiere pleno sentido al contrastarlo paralelamente al que hace de la categoría de belleza. Viene el contraste de la diferente dosis con que se ofrecen en belleza y gracia, los dos factores de la *ley* y la *libertad*. En la belleza, según Schiller domina la ley. La belleza nos dice, es «una obligación de los fenómenos». En la gracia, al contrario, el primer factor es superado por el segundo. Sin que el primero se elimine, con todo; porque los resultados de la libertad absoluta en la obra de arte la colocarían fuera del dominio estético ya, sumiéndola en las fealdades del desorden.

Tomemos, para hacer más patente la doctrina, el ejemplo de un lenguaje poético. Su perfecta corrección gramatical puede traducirse, cuando le asiste el *quid divinum*, en una acabada belleza. Para que, en un lenguaje poético, se alcance la gracia, sus formas deben salir, de cuando en cuando, de la estricta corrección. Tal idiotismo, tal irregularidad afortunadas, le dotarán así, al mostrar o fingir la vivacidad del descuido. Cae, empero, fuera de los límites del arte lo que algún vanguardista reciente ha intentado en poesía: lo que el futurismo italiano, verbigracia, ha llamado «palabras en libertad». Como el mundo del arte es también un orbe, quiere decir redondo, al igual que, relativamente a nuestro planeta, cabe confundir el Extremo-Oriente con el Extremo-Occidente, la pura incoherencia se vuelve en el arte, inevitablemente, pedantería; o sea, tiesura; o sea, lo más opuesto posible a la gracia.

Prosigamos ahora el análisis de Schiller, prolongándolo por el otro extremo, y, a la vez, corrigiendo lo que hay acaso de incompleto en él. El superávit de libertad sobre la ley, que no elimina la presencia de ésta, pero la oculta, es, en tal análisis, atribuido certeramente a la categoría de la gracia. Pero es probablemente menos certero atribuir

a la categoría de belleza un superávit de la ley sobre la libertad. La belleza está muy bien definida como «una obligación de los fenómenos»: la armadura de coerción, sin embargo, ha de aparecer, para que la belleza se produzca, escondida y como velada por una apariencia de libertad, que se presenta en el primer plano. Sin la armadura rigurosa de la obligación estética rompe este velo y se muestra al desnudo, ya la belleza falla en sus logros y una impresión, que no es precisamente la de una venustad pura, se manifiesta en el espectador. Ahí está precisamente el secreto de la diferencia que, según casi todos los espectadores sensibles aprecian y casi ninguno sabe definir, separa el arte, que en justicia merece el nombre de «clásico», del arte llamado «académico». En el arte clásico, el canon existe; pero, encima del esqueleto de lo canónico, una carne, una piel, unos aspectos cambiantes y matizados ofrecen el espectáculo de la vida. En el arte académico, como en los crustáceos, el esqueleto cae a la parte de fuera; la armadura del canon resulta visible, y aún en los casos en que la vida y la pasión se guardan dentro, la vista ha de esforzarse para no juzgar lo que es un sér orgánico como un producto mineral.

Mejor, pues, que considerar en la belleza un predominio de la obligación sobre la libertad, debe afirmarse que, en aquella suma categoría estética, las proporciones de obligación y de libertad se ofrecen en un armonioso equilibrio. Mas ¿qué ocurre, cuando la desproporción vuelve, cuando la obligación domina realmente a la libertad, con un dominio que no es todavía grave y que, —paralelamente al caso opuesto de la gracia—, no elimina del todo el otro elemento, aunque lo deje en su segundo plano? Entonces, cuando la libertad se esconde tras una apariencia ostensible de ley, cuando la presencia de ésta es subrayada a los ojos del espectador, se produce—ha llegado el momento de decirlo—la categoría estética de elegancia. La elegancia nace, por consiguiente, de la ostensibilidad de una coerción, en que es gozado un sometimiento sin aniquilamiento de la libertad.

Como a cada una de las direcciones elementales que Leibnitz consideraba en la realidad más elemental, en la misma «mónada», respon-

de una correspondiente dirección en el otro sentido; como que cada manifestación de lo voluntario se traduce en una manifestación de lo intelectual, a los tres grados de dosificación en lo voluntario responden otros tres de dosificación de lo intelectual. También en el mundo de la luz, como en el mundo del impulso, cabe seriar el extremo de sometimiento de la conciencia a la vida, o sea, la subconciencia; considerar, encima de él, el caso de equilibrio entre el conocimiento y la vida, que representa la conciencia, y poner, más alto aún, el caso de rendimiento de la vida a la luz, significado por la superconciencia, por lo que me complazco a veces en llamar elemento angélico. Subconciencia, conciencia, superconciencia, traducirían así, en otra escala, con traslado de la zona del impulso a la zona del conocimiento, lo que estéticamente es representado por la sucesión de la gracia, la belleza, la elegancia. La gracia debe considerarse paralela en el arte a lo que la subconciencia es en el saber; la belleza, a lo que la conciencia; la elegancia, a lo que la superconciencia o angelicidad.

V

De la elegancia como categoría estética.

Aquella extrema saturación de lucidez, que significa lo elegante; aquel subrayado imperativo de una ley, traducida a unidad y ritmo, admiten, todavía, en su constancia, cuatro versiones, a través de las cuales la elegancia, procedente del mismo borde del clasicismo, recorre, progresando, aparentemente en el apartamiento, todo su ciclo, y vuelve, epilogalmente, a la situación de origen. El progreso de este camino está determinado por la cantidad, de mayor a menor, de elementos sociales que entran en la contextura de la ley, que, por la elegancia, domina y se impone. Hay, en primer lugar, una manera de impulso hacia lo elegante, que es todo él coerción, abstención, sobriedad; como de una ley que sólo rinde cuentas a sí misma, o, según suele decirse, a Dios; y donde el efecto y la sanción sociales son reducidos a lo mínimo: es el tipo de la elegancia que llamaríamos estoica: su éxito es puramente interior. Si nosotros, por

ejemplo, alabamos de elegante a un modelo retratado por Velázquez, o a la manera misma de este pintor, lo hacemos incluyéndolo en una categoría casi ascética, y, desde luego, ética, de sobriedad, de abstención.

Que se aumente el papel del elemento social en la presencia de la ley; que ésta se muestre formulada, no por el juicio propio ni por el juicio divino exclusivamente, sino a la vez, por estos juicios y por el juicio de un público al que se intenta agradar, para acrecer así el placer propio, con los reflejos sociales del mismo: entonces pasamos a una versión nueva de la categoría estética de elegancia; la elegancia *estoica* se ha convertido en *epicúrea*; todavía la propia satisfacción es el objeto; pero este objeto implica armoniosamente la satisfacción ajena.

Un paso más: la intervención de lo social se aumenta; desaparece ya la consideración del placer propio. Es este el dominio de la vanidad, del efectismo. Todo se sacrifica al servicio de la impresión que se produce y este sacrificio constituye la esencia misma de la obligación, cuya presencia produce la elegancia. La elegancia aquí se ha vuelto coquetería. Es la que solemos llamar elegancia *mundana*. Es la del narcisismo. Y la denominación de «narcisismo» sirve para calificar esta última variedad de la elegancia.

Pero todavía, más allá que ella, otra existe. Otra, en cuya última composición aparece aumentada aún la intervención del elemento social; producida a la vez con tal carácter paradójico, que la opinión ajena, en lugar de aparecer como servida, aparece como contrariada, castigada. La esclavitud respecto de los otros, respecto de una obligación venida de fuera, es la misma; acaso, en realidad, peor. No resulta más libre ni se encuentra provisto de mayor gracia que aquel que se impone el ir vestido de etiqueta a una fiesta, porque así van vestidos los demás, aquel otro que, para contradecir la corriente común, juzgándola vulgar, se cree obligado a ir a la reunión de etiqueta vestido de otro modo. Característica tal inferioridad o, si se quiere —porque nosotros no producimos aquí juicios éticos, sino estéticos—, tal sublimidad, del *dandismo*, de la variedad *dandística* de la elegancia. En ella, según se infiere, el ele-

mento social vuelve a fundirse, como en el epicureísmo, con el elemento individual. La norma para el *dandy*, como lo hacía constar el famoso Brummel, puede ser tan dura como los votos de una orden religiosa. Nacido en Inglaterra —pero nacido como cabe decir que en Inglaterra nacieron la pintura de paisaje o la libertad, es decir, con muchísimos antecedentes ajenos, y mejores—, el dandismo, modalidad social y cortesana de los últimos del siglo XVIII y del Romanticismo del XIX y que, no sólo es independiente del espíritu de selección aristocrática, sino que necesita el ambiente propio de ciertos momentos en que otras clases intentan forjar los sustitutivos de ella —recuérdese que Brummel era hijo de un confitero—, ha sido minuciosa y deliciosamente estudiada por algunos grandes escritores, maestros en el género, como Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, o nuestros amigos Eugène Marsan o Jacques Boulanger. A sus estudios, alguno de ellos, por otra parte, copiosamente divulgado, cabe remitir al curioso, por esta zona extrema de la elegancia, alguna de las variedades discriminadas aquí.

VI

La elegancia de Van Dyck

Dentro del cuadro precedente, y entre las cuatro versiones de la elegancia, la *estoica*, la *epicúrea*, la del *narcisismo* y la del *dandismo*, ¿cuál será el lugar de Van Dyck?

Esencial es su biografía en el hecho, que en ninguna de las narraciones de ésta es omitido, de haberse el pintor puesto a la moda en Londres. Si recordamos esto y nos aplicamos a trascender la región estrecha de la crítica de los asuntos o significados, pronto entraremos en sospecha de que en la atribución universal de elegancia a nuestro artista, haya pesado bastante la elegancia, no de un pincel, sino de sus modelos.

Un artista que, a los veinte años, ya era solicitado en su nativo Amberes para que se trasladase a la Corte de Inglaterra; que, desde los diecisiete, era considerado como un maestro y tenía discípulos,

entre lo más granado del patriciado local; que, al llegar a Génova, con el primer bozo sobre el fino labio y una blonda pera novicia festoneando el agudo mentón, se improvisaba de golpe el retratista predilecto de la alta sociedad y copiaba, entre figuraciones de salones, columnas, mármoles, cortinajes, encajes y terciopelos, el fasto de Andrea Brignole-Sale, de Jerónima Brignole-Sale, de Paola-Adorno Brignole-Sale, del Cardenal Bentivoglio, de Francesco Colonna, de la Marquesa de Spínola; mientras Lady Alethea Arundel se le llevaba a excursionar por Mantua y Turín; que luego pudo dudar entre irse a Palermo, llamado por el Virrey o, con Manuel Filiberto de Saboya, volver a Génova, donde el lustre de sus primitivos modelos había excitado el deseo de poseer obras análogas en los Pallavicini, Dória, Balbi, Grimaldi, Cattaneo y Durazzo o apoyarse en el clan de los Arundel para contrastar en Inglaterra la privanza de los Buckingham y de su pintor Daniel Mytens; que, logrado esto y nombrado pintor de cámara, con sus buenas doscientas libras de pensión anuales, sólo del Rey ya hizo el retrato, en un año, doce veces; que ha dejado a los siglos tanto, diríase, para el recreo como para la envidia, las suntuosas imágenes, de Príncipes y de Langraves, de abates y de infantes, del duque de Richmond y de Lenoux, del conde y de la condesa de Oxford, de sir Thomas Warthon, del conde de Bere, del abate Scabria y de Madame de Saint-Croix, nacida Beatriz de Clusance; y ni un desnudo siquiera y menos, cualquier imagen de aldeano como las que Velázquez alternaba con las de los grandes de la tierra; que, muy separado en esto de su maestro Rubens y de la tradición general en los Países Bajos, no extiende sus descotes más allá del permiso mundano, ni siquiera en las representaciones de las maternidades y que atavía suntuosamente a la misma Virgen, en el establo —pero un establo con columnas marmóreas—, ante la adoración de unos endomingadísimos pastores; y da, a la capa que San Martín parte con el pobre, los mejores corte y calidad, lográndose, gracias al reparto, que los bien vestidos en el cuadro pasen a ser dos; que, al pintarse a sí mismo, en el más típico y revelador de los autorretratos, muestra con el índice de su diestra un gran girasol por enseña, símbolo de sus juveniles

amores, y con el índice de la siniestra, un áureo collar, doble y largamente tendido sobre pecho y espalda y que Dios quiera que de aquéllos no sea fruto y símbolo también, hubo de tener siempre en torno de sí demasiados temas de ostentación, para que una elegancia nativa, caso de tenerla, hubiese podido quedarse en el nivel de lo estoico o, como en el caso de los venecianos, de lo epicúreo. En la fatalidad de esta reunión de nombres estaba el que las pompas se convirtiesen en vanidades; y lo que hemos llamado narcisismo en lo que, por hablar en la casa en que hablamos, no sabemos nosotros si atrevernos a llamar snobismo.

Y aquí es de advertir una diferencia de ambiente que separaba el patriciado de Venecia de estos otros medios aristocráticos, en que se vió mezclado Van Dyck. Por un doble efecto del clima elemento y de la reducción del cuadro, en Venecia la vida de los privilegiados tenía lugar, por decirlo así, *coram populo*; de manera que la brillantez de la propia situación no podía simularse y que allí el último de los gondoleros sabía de cada cual entre los patricios la fortuna, apuros o deudas. No podía ocurrir lo mismo en las Cortes nórdicas, con existencias domésticas cerradas y donde, por otra parte, el hecho de extenderse el ámbito a lo nacional, más allá de lo municipal, volvía más precario el conocimiento recíproco entre las gentes; circunstancia esta última cuyos efectos no acrecentaban, naturalmente, aun en la sociedad que llamaríamos ya cosmopolita, que dió sus primeras clientelas a Van Dyck. En estos otros medios, tenía forzosamente que florecer lo que en la Argentina —alterando un poco el sentido de una voz francesa— llámase «la parada»; la ficción, mediante artificios y sacrificios, de condiciones personales o sociales brillantísimas, pero reducidas en realidad a este brillo mismo, o poco menos.

Esta «parada» es el elemento que, a todo lo largo de la galería iconográfica de Van Dyck, se inmiscuye en los de la elegancia propiamente dicha y corresponde la pureza de la categoría estética tan alabada en el pintor. Pensemos también en que éste, precursor, por lo visto, de los que después se han llamado —Dios sabe con qué fraudulentas tercerías— «Libros de

Oro» o títulos análogos, había ya tenido el propósito, según parece, de editar una colección grabada de sus retratos, formada exclusivamente por los de magnates y otros personajes ilustres en la *fashion* contemporánea, en los diferentes países. El rasgo es significativo: nadie ignora el precio que la vanidad concede, en semejantes colecciones, al «estar» o «no estar». Hay, inclusive, para ello una coacción, a que sólo puede escaparse a fuerza precisamente de dandismo, última variedad de la elegancia, según sabemos. Pero la pintura de Van Dyck alcanza muy pocas veces, narcisista como es siempre, el nivel del dandismo. Ni siquiera en los personajes vestidos de negro, como el abate Scabriz, y mucho menos, en los vestidos de blanco, como el que se dice ser del Duque de Oxford y que, con el mismo pintor, figura en el cuadro que poseemos en el Prado, faltan detalles de que lo buscado en su elegancia es la adulación y no la contradicción del efectismo. Alguien ha pronunciado, refiriéndose a la pompa diquiana, la palabra «afeminamiento». El término es impropio. Es Narciso —el Narciso de la interpretación corriente—, no Ganimedes, la deidad que preside toda esta ostentación.

Y su musa fundamentalmente inspiradora, no la aristocracia, sino la plutocracia. Favorito de los medios dirigentes de Génova y de Londres; personaje característico de estos principios del siglo xvii, en que se iniciaba ya, con la declinación de la sociedad caballeresca y con la agonía de cualquier persistencia de mundo feudal, la que llamaríamos sociedad moderna en que Inglaterra no había de tardar en dar asiento a su hegemonía, Antonio Van Dyck se presenta ante nuestros ojos de revisores de la Cultura— en un momento como el actual, en que se asiste, con el término del cielo histórico de tal hegemonía, a la ruina de las bases ideológicas económicas y políticas donde se ha sustentado—, como algo caduco y atacado por esta misma especie de caducidad.

VII

Revisión del caso del Greco

Nadie se habrá escandalizado de que nuestra revisión de Van Dyck a la luz de una crítica que ya trasciende los puros significados, haya sido, a pesar de su ocasión en una conmemoración centenal, un poco a contrapelo. Más temor experimentamos al tener que hacer algo parecido frente a un artista a quien los últimos años han vuelto mucho más *tabú*, frente al Greco. Debe, sin embargo, reconocerse que ciertas razones de caducidad trabajan, contra entrambos pintores, en paralelo sentido.

El mundo de la plutocracia, el de la elegancia que es lujo, en trance de morir, arrastra inevitablemente en su muerte un poco de la gloria de Van Dyck. El mundo barroco, el del Romanticismo, el del carácter, el del Concilio de Trento también, que hoy cede el paso a otro mundo, que es clásico nuevamente, que restaura el intelectualismo y la liturgia, que representa, como ha dicho Guardini, la nueva victoria del *Logos* sobre el *Ethos*, no puede menos de tocar —aparte de la valoración cuantitativa del genio— al valor que debe atribuirse a Theotocopulis. En medio de nuestro entusiasmo por el tremendo colorista, nuestro juicio no puede hoy dejar de reconocer que el cinismo de su pasionalidad, que la teatralidad de su agitación patética, que el descaro pintoresco de su tipismo constante llevan consigo una nota, ¿por qué no decirlo?, de *vulgaridad*, que coloca su sentimiento a la misma distancia de otros documentos nobles del arte, por ejemplo, el de «La Tempestad», de Giorgione, a la misma distancia que el llanto de una plañidera en un velatorio gitano está de la elegía de las Coplas de Jorge Manrique. Sobre la elegancia de Van Dyck convenía regatear algo por razón de calidad. Sobre la pasión del Greco conviene lo mismo y por la misma razón.

En la definición del Greco, como genio singular, quiere decirse, como individualidad exasperada, trabajó no poco el «Fin de Siglo». Encontrábase el asunto dentro de sus preferencias, como asimismo la sentida por el pintor, virulentísima quintaesencia de lo barroco.

Recuerden, los que hayan recogido alguna vez mi paralelo guarismal «Poussin y el Greco». El Greco era una figura exactamente a la medida del 98. Lógicamente habían de perecerse en España por él, primero Rusiñol y su grupo de Sitges; luego el ímpetu casticista de Zuloaga, la truculencia que en Verhaeren había aprendido Regoyos, el romanticismo estudioso de Cossío. Como también lógicamente ciertas vindicaciones de Poussin y del neoclasicismo habían de entrar en el cuadro de la reacción subsiguiente y en la tarea de las nuevas promociones; identificadoras, por fin, del problema de la forma con el problema del espíritu.

Si el 98 comprendió en el Greco la excepción, hora parece llegada ya de que se comprenda en el mismo la ley. Una vez resuelta la cuestión del valor del genio, queda casi intacta la otra, la de su sentido en la cultura. Sabemos de su fuerza; nos conviene ahora saber de su norma; ¿Cabe inscribir al Greco en algún estilo de histórica normalidad? A nuestro juicio, sí. Esta normalidad encontraríase buscándola en función de una tradición triple. Tradición central de los venecianos; ésta es ya conocida por la anécdota biográfica. Tradición oriental de los mosaístas, presumible ésta por la anécdota genealógica. Tradición occidental de los vidrieros; ésta es la que urge precisar.

Cuando, tras la liberación de Madrid, se abrió de nuevo el Museo del Prado y se vieron exhibidos en él sus tesoros (y los ajenos), regresados del éxodo de Ginebra, el *San Mauricio* de El Escorial se nos mostró en aquella especie de alcoba del Museo antes reservada a *Las Meninas*. Una luz antigua y muy teatral lo iluminaba. La gran composición mostró entonces, en una especie de exaltación aromática, la riqueza prodigiosa de sus colores en condiciones que los volvían casi transparentes. Una especie de calidad de vidriera en él vino a herir entonces nuestra sensibilidad. Todo, allí: las tintas, el recorte de su distribución y hasta la tectónica, estrecha y arracimada, pareció reclamar, en contraste, el marco oscuro de una penumbra de catedral. Inclusive su gama «ciánica», centralizada en el azul, novedad del pintor en la historia de la pintura, evoca la virtud «radiante» que a este color se atribuye dentro del arte de la vidriera;

en contraposición con el efecto «absorbente» de la gama «cróica» que gravita hacia el rojo; la «frialdad» de aquélla, en vez del «calor» de ésta, que rima con el paso de la luz ortal.

El Greco, como el barroco en general —como quizá todo el Siglo de Oro en España—, es una manifestación de la «constante» de la Edad Media, que atraviesa el Renacimiento hasta llegar al Romanticismo. Por esto, la plenitud de su gloria se vió por el romanticismo otorgada. Ya Gautier mismo la presentía, con gran anticipación a nuestros finiseculares...

¡Qué gran fiesta señores, comprender! Si se ha logrado que en ello algo nos gozáramos hoy, délo a entender nuestra fidelidad a las reuniones sucesivas.

EUGENIO d'ORS

*De las Reales Academias Española
y de San Fernando*

