



escritos
de arte

j.w.goethe



Traducción y notas

Miguel Salmerón



Desde que escribe su encendida loa a la Catedral de Estrasburgo, Goethe inicia un acercamiento a la estética que mantendrá hasta su muerte. En esta obra demuestra cómo toma el arte por una actividad en la que el genio, lo peculiar y la originalidad han de predominar sobre el academicismo, lo genérico y lo reglado.

A la vuelta de su viaje a Italia la teoría del arte goethiana experimenta un giro radical. Una sociedad de amigos del arte, una revista y unos premios anuales de pintura intentan imponer una normativa clásica a todo aquel que pretenda dedicarse a la creación.

En su época tardía Goethe modera su clasicismo. Eso sí, lo hace ciñéndose estrictamente al fenómeno artístico, sin tener en cuenta los aspectos ideológicos, de tipo confesional o místico, que tanto atraía a los románticos.



Johann Wolfgang von Goethe

Escritos de arte

ePub r1.0

Banshee 18.05.14

Título original: *Escritos de arte*
Johann Wolfgang von Goethe, 1772
Traducción: Miguel Salmerón

Editor digital: Banshee
Escaneado y OCR: Blok
ePub base r1.1



INTRODUCCIÓN

DEMASIADO AMPLIO para comprenderlo cabalmente, demasiado inestable para asumirlo, demasiado seguro de sí mismo, incluso arrogante, para quererlo. Tal vez frívolo en opinión de muchos, aunque excesiva y ociosamente adusto para otros. Una y mil caras, una y mil máscaras. Goethe inspira grandes admiraciones y grandes fobias. E incluso unas y otras son intercambiables (fueron, y son, innumerables los que trocaron, y truecan, su adhesión en desdén). Sin embargo, algo está claro. Incluso para sus partidarios, su figura resulta todo menos entrañable. No, el escritor no provoca esa simpatía íntima que despiertan ciertos autores. No es la emoción y el sentimiento lo que hace retornar a sus páginas; Goethe no proporciona libros de cabecera. Bueno, tal vez sí. En una ocasión escribió uno, *Las cuitas del joven Werther*, que ocupó un lugar privilegiado junto a la cabecera, la atribulada cabecera, de muchos. Mas aquella novela no la escribió J. W. von Goethe, el consejero áulico de una pequeña corte provinciana, sino J. W. Goethe, un joven burgués en cuya familia abundaban los juristas, hombres de ideología reformista. Ideología que adquirió en aquel joven tintes rousseauianos, de rebeldía más que de revolución, y que, en todo caso, dieron lugar a una hosquedad adolescente que cautivó al público lector de una generación.

Con todo, aquel brioso joven murió con su héroe. El pistoletazo suicida no mató sólo a Werther sino también al hijo del abogado Johann Caspar Goethe. El amor por una mujer, una vez frustrado y muerto, se transformó en un incondicionado y siempre vivo deseo de acción. Pero ésta no fue la última primavera. El rocío del olvido, procedente del Leteo, no sólo cayó sobre el Doctor Fausto, sino que también se precipitó repetidas veces sobre su autor: y así

vinieron la política, las plantas, Italia, los colores, la teoría de las artes, la escenografía, Schiller, los epigramas, las tertulias, etc. Su obsesión eterna, la sucesiva autoinmolación en aras de la belleza, quedó fijada a un símbolo: la crisálida y la mariposa^[1].

Bien se sabe que el converso es siempre el más entusiasta y, por qué no decirlo, el más fanático de su nuevo credo. Goethe es un ser vuelto sobre sí mismo que replanteó radicalmente sus posturas iniciales y que por eso sufrió en vida y ha sufrido y sufrirá en la posteridad el rechazo de algunos más consecuentes, resueltos y arrojados que él (el eterno adolescente y el romántico que siempre lo mirarán como al padre que abandonó el hogar), pero también el de otros que en el desprecio a Goethe pretenden ocultar ante sí y ante los demás su tibieza (a qué mencionarlos). Él, en el fondo roto y amargado por la incompreensión, aparece, ante los que no lo conocen, en soledad, con una compostura encomiable (o irritante) y pronuncia unas de sus palabras mágicas: “Stirb und werde” (que como un oráculo puede entenderse de varias formas: “muere y sé” o “muere y llega a ser” o “muere y transfórmate”).

Y a todo esto ¿qué hemos dicho nuevo sobre Goethe? Nada, hay demasiadas escrituras superpuestas en el palimpsesto como para darle a lo escrito (la siempre falaz en cualquier caso) apariencia de novedad.

A la persona de Goethe y a su condición de fenómeno cultural singular se le ha otorgado, con excesiva frecuencia, una importancia mucho mayor que a su obra y a su pensamiento.

Estas tres esferas constituyen, sin duda, unidad en él. Pero también muchos de los que han emprendido su estudio se han escudado en la globalidad de su figura para eludir dificultades. De esta manera, han desatendido las interrelaciones que vida, obra y pensamiento guardan entre sí y han diluido su estudio en un ditirambo de vivo tono y vaga concreción.

Esta edición se basa en una tesis general sobre la relación entre estética y teoría del arte en el autor. Goethe tiene una estética aunque no otorgó a ninguno de sus escritos tal etiqueta. Y, por otra parte, la gran cantidad de artículos, fragmentos, novelas cortas, epigramas y máximas que tratan sobre arte en su obra ofrecen unas posiciones tan diversas y encontradas que no nos autorizan a afirmar que tuviera una teoría del arte propia. Veamos una exposición de ambos aspectos.

La estética “invisible”

En Goethe hay una consideración de lo bello que, yendo más allá de lo artístico, se relaciona con la potencia cognoscitiva del alma^[2]. Por ello su estética, no formulada sistemáticamente, no sólo puede reconstruirse a partir de sus escritos sobre teoría e historia de las artes, sino sobre todo a partir de sus tratados y artículos sobre filosofía natural. Ya el propio método científico de Goethe tiene un fuerte componente estético, de *aisthesis*, de mirada, de visualidad, de preponderancia del ojo como instrumento del conocer. Afrontar el conocimiento de la naturaleza no consistía para él en separar y analizar, sino en unir y ordenar. Los fenómenos visibles no eran reductibles a conceptos. Éstos tan sólo podían ser ordenados según una familiaridad interna en series constantes de tal manera que las más complicadas se derivarán de las más sencillas. Goethe pasaba horas observando y registrando las diferencias morfológicas entre unas hojas y otras o entre la constitución osteológica de diferentes vertebrados. Goethe tenía la capacidad de dedicar días y días a disponer sobre un lienzo múltiples pinceladas para presentar series de colores simultáneas y luego recoger introspectivamente el efecto psicológico de estas combinaciones sobre nuestro espíritu. Los científicos naturales de campo pueden tachar a Goethe de espiritualista y de reaccionario, pero jamás podrán negar que su obra de filosofía natural, y en especial su *Teoría de los colores*, es una de las que más observaciones directas contiene de toda la historia de la ciencia.

Su pasión por lo visual le hace guardar enormes reservas contra la filosofía y la metafísica. Después de leer la *Antropología* de Kant aconsejado por Schiller le escribe a éste: “Me parece odioso aquello que sencillamente me instruye sin aumentar o avivar inmediatamente mi actividad”^[3].

Pero esto no nos debe hacer pensar que Goethe era un pragmatista moderno; lo personalmente productivo no se identifica para él con lo útil. Como pocos otros, él siente una repugnancia profunda por una teoría de las causas pensadas desde el punto de vista de la finalidad y relacionadas con la manipulación de la naturaleza y la utilidad para el hombre^[4]. Lo fructífero era para Goethe lo verdadero, lo fructífero era aquello que conduce a un aumento de la vitalidad que estimula la percepción de los fenómenos. Contexto en que se configura tanto la relación del hombre con el mundo como la formación del propio hombre.

De todas formas, si Goethe no hacía expresamente filosofía, sí que se puede decir que tiene en cuenta y hace centro de sus pensamientos, la relación entre lo individual y la totalidad. Y éste no se puede dudar que sea un problema filosófico, sino que más bien es el único problema filosófico.

Como ya se ha visto, Goethe sentía una profunda veneración por la naturaleza en la que se percibe la notoria influencia de Herder.

La naturaleza nos impele a conocerla, pero no nos permite llegar a comprenderla plenamente, ni mucho menos a servirnos de ella. En un artículo de 1783 señala en tono reverencial: “¡Naturaleza!, estamos rodeados por ella y sumidos en ella. Incapaces de salir de su seno y de adentrarnos más en su interior”^[5]. De esta manera, negando la posibilidad de salida Goethe se desmarca de la ciencia newtoniana que convertía la naturaleza en función abstracta y, excluyendo el profundizar en ella, se enfrenta al idealismo. En una máxima nos advierte de estos peligros: “¡No busquéis detrás de los fenómenos!, ¡ellos mismos son la realidad!”. La realidad es pues manifiesta e insondable a la vez. Tiene múltiples nombres, pero sólo es una. Se divide en su inmensidad y cualquier punto de la tierra es su centro, Está viva y obra como artífice de sí misma que pasa de la materia más simple a los más grandes contrastes.

Pero el contacto con esta unidad en lo múltiple y esta permanencia en el cambio no puede agotarse en una serie de relaciones lógicas entre el uno y el todo a la que aspira la *Ética* de Spinoza o la *Monadología* de Leibniz. Por el contrario Goethe saca la conclusión de que para ir hacia el infinito hay que ir a lo finito en todo momento. Nuestro saber es y sólo puede ser visual y va de relación en relación, pero nunca llega a la totalidad. La naturaleza es una porque cada ser da a otro la oportunidad de ser, pero a su vez, la causa de cada ser individual es sólo y exclusivamente él mismo.

El que comprendamos algo que se da la ley a sí mismo tiene que ver con que nuestro yo también es el resultado de llevar a unidad una variedad^[6]. Este conocimiento, como logro, va asociado al placer del alma que siente su poder. De esta manera se pueden derivar las categorías estéticas de las diversas relaciones de nuestro yo autónomo con una realidad igualmente autónoma. Llamaremos grande a la impresión que obtengamos cuando estemos ante un estado de cosas cuya contemplación o comprensión plena alcance el límite de nuestra alma. Llamaremos bello a aquel objeto que esté limitado de tal manera

que podamos comprenderlo fácilmente. Finalmente será sublime la impresión que obtengamos al enfrentarnos a aquello cuya comprensión supera los límites de nuestra alma^[7].

Sin embargo la estética de Goethe no quiere, como quiere la de la escuela británica, quedarse en la descripción de la subjetividad estética. Recordemos que Goethe tiene constantemente la aspiración de convertir en carne y sangre propias todo lo reflexionado. Por ello le interesa sobremanera ver la repercusión que en la educación estética y en la teoría del arte puede tener su reflexión. Para hacer operativos y enriquecedores al conocimiento y, con ello, a la ciencia y a la estética, Goethe postula la renuncia. Renuncia al conocimiento de lo incondicionado. Esta renuncia traería consigo el resaltamiento de los objetos presentes y concretos^[8]. Pero, ¿qué sentido puede tener ese pensamiento objetual, ese *Gegenständliches Denken*? El primero garantiza su disposición para la poesía, el segundo, idéntico con el primero, una aptitud para el verdadero saber, el del protofenómeno. El protofenómeno ha de buscarse en el mundo sensible. Su existencia es internamente verdadera y necesaria. Independientemente de que no tenga una presencia efectiva, siempre existe y aflora a la visión del hombre que con sabiduría renuncia. El protofenómeno restaña la herida provocada por la necesaria renuncia a la infinitud y nos permite abarcar el todo de otra manera. Nos remite de la individualidad a lo universal, de lo efímero a lo eterno, del fragmento a la totalidad.

Goethe presenta la metamorfosis de las plantas como ejemplo de que en cada fenómeno se pueden contemplar las leyes de toda la naturaleza. En su concepción de lo que era ciencia, el dibujo de la protoplanta, o planta primordial, era una auténtica experiencia. El fenómeno empírico, mediante la observación controlada, mediante el experimento, se convertía en un fenómeno científico, pero esta elaboración no es la última. Los resultados de todos los experimentos deben ser mostrados en el fenómeno puro. El entendimiento es el medio de pasar de las separadas peculiaridades de la experiencia a la pura visión. La visualización es la meta de toda investigación. Ese momento llega cuando se capta correctamente el último protofenómeno, aquel que no remite a nada más. La ley natural no es un principio abstracto, sino una observación típica análoga a grupos enteros de fenómenos. Un espíritu que aspire a esos resultados necesita una capacidad peculiar transida de pensamiento. Precisa una fantasía exacta y

sensorial, una facultad de juicio visualizadora^[9]. La planta primordial (al igual que el animal primordial o la mujer primordial) se ve cuando se logra reducir toda la variedad de los fenómenos vegetales a un tipo. No se trata pues de una abstracción, pues ésta recoge notas lógicas, sino de una visión que recoge multitud de observaciones y que sólo tiene el científico creativo o el poeta^[10]. El último profenómeno de cada género sería el límite del conocimiento. Cada uno de estos profenómenos sería una manifestación directa de la Idea, algo único e incognoscible, pero cuya manifestación es múltiple. Nuestro conocimiento no sólo es experiencia, está motivado y es incitado por ella, pero consiste en una “anagnórisis”, en un reconocer los profenómenos reflejo de la Idea. En Goethe se da una suerte de platonismo invertido. El conocimiento más detallado posible de las formas sensibles es lo que nos permite el mayor acercamiento a la Idea. La inmersión en la experiencia, que no en lo empírico, sería el modo de acercarse a la Idea, el acceso al reconocimiento unificador.

La inviable teoría del arte

Sin ser kantiano, Goethe comprende la unidad de las nociones de genio, símbolo y naturaleza. Aun si bien es verdad que al no profundizar en la lectura de Kant no llega a situar en la forma de la intuición sensible el fundamento de la unión de dicha tríada. Recordemos que Goethe habla de una facultad de juicio visualizadora y por tanto el genio ha de ser aquel en que dicha facultad tenga una presencia considerable. Esta postura se deriva de la kantiana. Según ésta el genio es una disposición del ánimo válida tanto para el estudio de la naturaleza como para la ejecución del arte y el juicio sobre éste^[11]. Sin embargo Kant se preguntaba cómo en la cerrada forma de la obra de arte se puede expresar la Idea. No siempre puede tratarse de una representación directa y sencilla y he aquí dónde aparece la noción de símbolo^[12]. Por medio del símbolo la Idea es inmediatamente captada. Por el contrario, la alegoría remite a juicios discursivos de comprensión. Goethe separa las formas simbólicas del arte de las otras posibles. En los escritos sobre artes plásticas diferencia la representación esencialmente orientada al objeto de aquellas en las cuales el espíritu del artista quiere manifestarse más libremente. En este caso los objetos de la obra de arte

pueden coincidir con los mejores y más elevados objetos y de esta manera hacerse simbólicos. ¿Cuáles son esos objetos más nobles?: la perfecta moralidad (eticidad) y la intuición de la unidad de hombre y naturaleza. Aquí se unen las concepciones de arte y naturaleza goethianas. Mientras que en el protofenómeno se hacen visibles las leyes de la naturaleza una y toda, en el simbolismo el caso particular aparece como representante de lo general, pensado no como concepto abstracto sino como unidad natural concreta^[13]. Lo general es, como acercamiento conceptual a la Idea, no visualizable, aun si bien no es absolutamente inalcanzable como la Idea lo es en el sentido general de la palabra. También hay situaciones visualizables que son irrepresentables para un tipo determinado de arte porque su representación contraría sus leyes.

Otro lugar de la estética goethiana donde se ve la presencia de la filosofía natural es en su clasificación de las artes. Ésta es en buena medida tributaria de un hilemorfismo convencional propio de la vulgata aristotélica. En ésta la oposición principal es la del par de términos elemento y materia frente al de forma y organización^[14].

Los elementos y la materia son el fundamento de toda configuración natural, aquello que todavía no ha recibido forma. El elemento es lo más general y común de todo. La materia, por su parte, es aquello que no ha sido sometido todavía al impulso formativo pero está a su disposición.

Ahora bien, la naturaleza lleva a cabo saltos hacia la realidad, hacia el fenómeno, que, como sabemos, en Goethe es lo más eminente. En las artes estos saltos de lo elemental a lo organizado también se producen. Este proceso tiene lugar por separado en tres grupos de artes a las que Goethe denomina poesía, plástica y música.

Por ejemplo la pertenencia a un género de una composición poética depende de la cercanía respecto a lo elemental o a la organización dentro de un continuo común a toda poesía de búsqueda de realidad y representación. La lírica no es arte para Goethe, se trata tan sólo del elemento del que la poesía se sirve para irse constituyendo como tal. El drama, por su tendencia a remitirnos a un final, presupone la fijación a la forma y la organización y es el género poético más objetivo y perfecto. Por su parte, el epos, con sus fragmentos retardatorios y la mirada puesta en sí mismo, deja todavía un campo considerable a los elementos^[15].

En el ámbito de la plástica, al igual que Herder, Goethe está por un primacía de la escultura. En la escultura se encuentra lo sensible y lo palpable en su representación artística. El color es elemento y materia y condición previa para la percepción de la figura. La escultura sería el arte plástico más cercano a la organización y llegaría a su más alta cota en la representación de las figuras de los dioses. Sin embargo el objeto de la pintura es la apariencia de aquello que la escultura representa^[16].

En cuanto a la música, señala que la armonía o presencia simultánea de los sonidos es el elemento, mientras que la melodía, como sucesión de los sonidos, es su organización.

El sujeto siempre está más cerca de lo elemental que de la forma.

El arte queda entendido según estas premisas como un proceso de creciente organización y complicación que da lugar a una forma orgánica viva.

En sus primeras etapas la confrontación con la materia es tan difícil que el arte puede caer en el descarrío. Éste consiste en valorar en exceso la individual espiritualidad que se opone a la materia y quedar embriagado de la manera. En un desarrollo mayor se llega al estilo en el que se distancia de la acción del espíritu que lo posibilita y se hace más perfecto y objetivo. El estilo no supone la anulación de la *manera*, la *manera* queda incluida en él, al igual que la organización natural no destruye el elemento sino que lo somete a su modo de configuración.

Los escritos sobre arte

Esta exposición difiere mucho de la habitual en el estudio de Goethe, pues siempre se hacen referencias a su concepción estética teniendo como único horizonte su obra literaria. Hasta ahora se ha hablado de estética sin ponerla en contacto con el arte. Pero ella se debe entender también como una concordancia del autor con su época. Goethe se sentía próximo a la propuesta de Baumgarten de dar a la lógica inductiva el nombre de estética. Desde este presupuesto, la experiencia directa y visual constituye el elemento principal y la primera fuente de experiencia. Dicho de otro modo, la más importante y primera forma de la experiencia sería estética.

Pero, ¿cuál fue la relación de Goethe con las artes, su teoría y su historia? Desde su infancia entró en contacto con la pintura realista burguesa del siglo XVIII. Su padre y su abuelo eran aficionados al arte y encargaban obras para sus colecciones particulares. Como el lugar de ejecución fue frecuentemente su casa paterna, se puede decir que vivió su niñez entre pintores, de ahí que el ojo cobrara en su relación con el mundo una importancia mucho mayor que en un sujeto normal^[17]. Ya desde pequeño Goethe recibe clases de pintura y dibujo y escucha el relato del viaje paterno a Italia que despierta su interés por el arte de este país. Más tarde las lecciones sobre estética clásica pronunciadas por Adam Friedrich Oeser en la Universidad de Leipzig y las visitas a la Galería de Pintura de Dresde (1768) y a la Sala de la Antigüedad de Mannheim (1769) nos ofrecen el perfil de un joven muy interesado por el arte. El tono firme de los escritos sobre arte de Goethe se fundamenta en la seguridad que le confirieron estas primeras vivencias.

Estos escritos suelen agruparse en tres épocas:

- La del Sturm und Drang (1771-1786).
- La posterior al viaje a Italia o clásica (1788-1805).
- La del Goethe tardío (1812-1832).

Los escritos de la primera época acusan una marcada influencia de Herder. En éstos se entiende el arte como manifestación de una potencia vital creativa y se contraponen el genio al academicismo, lo característico y peculiar frente a lo universal, y lo original frente a lo manido y conforme a reglas. De los artículos escogidos para esta antología destaca “Sobre la arquitectura alemana” (1772) y “Dos paisajes según Claudio de Lorena” (1772).

El primero es un encendido elogio de la Catedral de Estrasburgo como auténtica manifestación de un arte, el gótico, que era auténtico orgullo de la nación alemana. El artículo defiende la discutible posición de que mientras los franceses y los italianos se ven obligados a copiar formas del arte clásico, los alemanes han sido capaces de crear un arte nacional propio. A este escrito subyace una concepción estética irracionalista. La irrepetibilidad, la genialidad y la indescriptibilidad que es propia del gran arte sólo pueden ser entendidas con ayuda de una vivencia, por así decirlo, “congenial”. Es muy significativo que el autor apunte como mejor momento para la observación de la Catedral el amanecer, más apropiado para la fantasmagoría que para la descripción

pormenorizada.

El artículo sobre Claudio de Lorena entiende los elementos pictóricos de dos cuadros del autor como sugerencias simbólicas de los difíciles comienzos y de la decadencia del Imperio Romano respectivamente. Esta actitud interpretativa es diametralmente opuesta a la que mantendrá años después, en la que considera los mejores motivos de las obras del arte, lo que el llama símbolos, los objetos que sólo se representan a sí mismos, frente a las alegorías que, estando en lugar de otra cosa, siempre requieren un conocimiento previo para ser desentrañadas. Por otra parte la forma de afrontar estas dos obras está basada en un equívoco^[18].

El segundo período se abre con el inicio de la actividad funcional de Goethe en la corte de Weimar (1776). Durante el primer decenio de ésta el escaso tiempo libre que le permitía la actividad política fue muy poco empleado en la reflexión sobre arte. Sin embargo en 1786, el viaje a Italia modifica sus horizontes vitales y teóricos. El sentido de este viaje era conseguir por fin la ansiada observación directa de obras de arte originales. Dicho viaje ha sido definido como una “historia de formación de la mirada”^[19]. Allí entiende Goethe que la clave de la arquitectura es la naturalidad “del sentido del movimiento del cuerpo humano”. También toma consciencia de la importancia de los materiales en escultura que hace incomparable el original marmóreo del Apolo Belvedere a un vaciado de éste en escayola. Por otra parte, su contacto con la escultura antigua no impulsa a Goethe al estudio de la historia del arte sino al de la anatomía humana. En pintura deplora los motivos religiosos de martirios que condenan a las figuras a la pasividad.

Goethe vuelve de Italia eufórico, forma un círculo de amigos del arte clásico (die Weimarer Kunstfreunde: Schiller, el pintor Johann Heinrich Meyer y el propio Goethe), organiza un certamen de pintura de motivos clásicos (de 1799 a 1805) y funda una revista, *Propyläen*, que aspira a que todas las tendencias artísticas contemporáneas se acomoden a sus presupuestos. En “el país donde madura el limonero” el contacto con el arte clásico y con la obra de Winckelmann le habían hecho abandonar su valoración del arte como una actividad característica, nacional o con idiosincrasia propia y recalcar el aspecto universal y objetivo del mismo. Dicha objetividad afecta tanto a su elaboración como al juicio que pueda hacerse sobre éste y se apoya en dos pilares: un buen conocimiento de la naturaleza y el modelo del arte clásico griego. De esta

manera el artista no caería en el “diletantismo”. Es decir, no confundiría sus propios sentimientos hacia el arte con el trato que debe dársele a sus objetos y formas. En esta línea, y en un plano más biográfico, se puede mencionar el abandono de Goethe de la práctica efectiva del arte. A lo largo de muchos años, el autor había dudado si dedicarse a la pintura o a la poesía. Hasta 1788, durante su segunda estancia en Roma, no le llega la resignación. A partir de ese momento comprende su interés y su afición por las artes plásticas como un estímulo para la poesía. Goethe señalaba que el carácter objetual de su poesía era debido a una gran atención y al ejercicio del ojo. Goethe busca en las artes plásticas aquello de lo que necesariamente se ven privadas las obras poéticas: reglas y normas. Pues mientras que la poesía es un lugar apto para el libre juego de la imaginación, las artes plásticas han de situarse en el ámbito de la representación sensible (eso hace rechazable la “pintura poetizante” cuyo máximo representante era Füssli). La obra plástica por antonomasia era el *Laocoonte*, pues cumplía con creces el requisito exigido: que de un golpe de vista quedasen de manifiesto tanto su totalidad como sus partes. Un artículo elaborado junto a Meyer para *Propyläen*, “Sobre los objetos de las artes plásticas”, reafirma la posición de Goethe al respecto: los objetos más propicios para las artes son:

- a) La figura humana.
- b) Las naturalezas muertas, los retratos y los paisajes y los panoramas.
- c) Todos los objetos cuya comprensión requiera conocimientos específicos de tipo histórico y mitológico.

Esta clasificación y todo el arsenal clasicista goethiano se oponen a las tendencias manieristas, alegóricas y religiosas (proclives al catolicismo) que empiezan a ser dominantes en el romanticismo alemán: Wackenroder, Tieck, los Schlegel, los Riepenhauser. La elección de los objetos y su tratamiento en el plano representativo y la mezcla de categorías morales y religiosas con las artísticas en el plano crítico le parecen a Goethe absolutamente descarriadas. De esta época son dignos de mención estos escritos: “Sobre Laocoonte” (1798), “Sobre verdad y verosimilitud en las obras de arte” (1798), “El coleccionista y sus allegados” (1799), “Esbozos para una semblanza de Winckelmann” (1805).

El primer artículo es en buena medida rémora de los estudios de Winckelmann y de Lessing sobre el conocido grupo escultórico. Winckelmann

estima que el *Laocoonte* de Virgilio grita y el del grupo escultórico no por el carácter sereno que según los griegos debía tener la escultura. Lessing explicaba el hecho fundándolo en la diferencia de las artes. La escultura se ve impelida a recoger “lo pregnante”, la poesía puede dar cuenta de la sucesión. Por su parte Goethe, consecuente con su opinión de que el artista ha de conocer la naturaleza, afirma que el sacerdote no grita porque su vientre está oprimido por el esfuerzo que tiene que hacer para desembarazarse de las serpientes^[20].

“Sobre verdad y verosimilitud...” desarrolla una conversación ficticia entre dos personajes. Uno es espectador, el otro se hace llamar defensor de los artistas. Entre éstos se inicia un coloquio acerca de la pertinencia de situar en los palcos espectadores de planchas de madera polícroma. En el fondo de esta discusión se encuentra la diferencia entre el arte como apariencia de verdad o como mera apariencia, siendo esta última la posición defendida por Goethe.

“El coleccionista...” se trata de un novela corta presentada en forma epistolar que intenta exponer todas las cualidades y aptitudes que pueden darse en los artistas y los aficionados al arte. Sólo de la reunión de las seis cualidades puede surgir el auténtico artista, así como el verdadero amante del arte^[21].

La interesante semblanza sobre Winckelmann le proporciona a Goethe la posibilidad de hacer proyecciones psicológicas de su propia figura en el autor de *Historia del arte en la antigüedad*. De éste resalta sobre todo su aversión a las religiones institucionalizadas y su capacidad para aprovechar coyunturas^[22]. También proyecta su concepción de la vida y el arte en la imagen que tiene de los griegos clásicos, los cuales actuaban sobre lo presente, sobre lo que sucedía y no a partir de lo pensado o sentido.

El abandono de *Propyläen* y los certámenes, las conversiones en masa de los artistas jóvenes al catolicismo y la muerte de Schiller le hacen sentir a Goethe una enorme soledad. Por otra parte las campañas napoleónicas aventan en los territorios de habla alemana un furor nacionalista en el que los románticos encuentran terreno abonado para la formación de grupos como el Lukasbund, los conocidos nazarenos. En su época tardía se nos presenta un autor que, sin abandonar su credo clásico, renuncia a una manifiesta y expresa educación estética de sus contemporáneos. Lejano de extremismos anteriores, se dedica a estudios de tipo histórico. Éstos nos ofrecen una visión genética de las formas artísticas que no son ya expresión de una singularidad como en la primera época

ni adecuación a una norma como en la segunda, pero que siguen deplorando el espiritualismo jeroglífico de los críticos románticos. De todos modos hay artistas de esta tendencia con los que mantiene una relación ambivalente. Philipp Otto Runge y él siempre mantuvieron complicidad por la admiración mutua en sus reflexiones sobre el color que eran esencialmente coincidentes. La maestría pictórica de Caspar David Friedrich nunca dejó de ser admirada por Goethe, que en su primera época fue su gran mentor (de hecho Friedrich fue el último premiado de los certámenes de Weimar), sin embargo el “viejo pagano” pensaba que por su tratamiento espiritualizado y subjetivo del paisaje “sus obras bien podrían haber sido pintadas sólo con la cabeza”. Este modo de abordar el paisaje es el antagonista implícito veladamente criticado en el artículo “Ruisdael, el poeta” (1816). Si el holandés es el pintor mediador con la divinidad inmanente de la naturaleza, Friedrich se sirve de la naturaleza para sugerir la divinidad del más allá; si en Ruisdael el paso del tiempo se toma como ciclo eterno, el prusiano intenta hacérselo sentir patéticamente como decadencia; las ruinas, que en aquél figuran como un motivo bello más, son en éste una alegoría de la *vanitas*^[23].

Del resto de los textos seleccionados sobresale “Heidelberg” (1816), publicado en una nueva revista también dirigida por Goethe:

Über Kunst und Altertum. Aquí, tomando como pretexto la colección de arte medieval que formaron los hermanos Boisseré en Heidelberg y que hoy es parte integrante de la Pinacoteca Antigua de Munich^[24], se ofrece una interesante tesis acerca de los inicios no naturalistas del arte cristiano. Fue el primer contacto de Goethe con un mundo, el de Tieck y el de los Schlegel, el de los románticos, los patriotas y los medievalistas, al que nunca había tenido acceso. El artículo reconoce las cualidades del arte medieval alemán, pero no supone un “viraje romántico” en Goethe, sino una oportunidad de hacer una valoración clásica de una señera muestra de un arte que hasta entonces había despreciado. Y al decir clásico nos referimos a un juicio distanciado que se remite a los motivos en sí mismos, no a las referencias externas de tipo reverencial o sacro. Así ante la tabla de la escuela de Colonia *Santa Verónica con el sudario* hace prevalecer la descripción de una cabeza coronada de espinas sobre su condición de Cristo, la juventud de otra figura sobre su condición de santa y la gracia de unos niños sobre su condición de ángeles. Consecuentemente Goethe ignora elementos que

son para él irrelevantes desde el punto de vista artístico como las alas de los ángeles o el nimbo cruciforme en torno a la cabeza de Cristo.

Los escritos referidos a Leonardo (1817) y Mantegna (1823) también son destacables. El primero insiste en que el arte sólo llega a su perfección cuando es libre y, obedeciendo sus propias leyes, se eleva más allá del objeto representado, por muy sublime y religioso que éste sea. En el segundo señala que el ciclo de cartones de Mantegna *El triunfo de César* es una muestra visual de equilibrio entre el individuo y la ley, lo subjetivo y lo objetivo, lo ideal y lo natural, una muestra de la máxima expresión de todo arte: el estilo. “Un mundo en el que la vida alcanza su desarrollo supremo, un conjunto de sucesos que encierran un sentido en sí mismo”.

Esta edición y otras ediciones

En 1999 se cumplen doscientos cincuenta años del nacimiento de un individuo prodigioso, alguien que en su evolución personal refleja, tal vez como ningún otro, los más profundos cambios experimentados por el espíritu europeo en los noventa y dos años que le tocó vivir. Del sentimental Werther al cinismo rococó de *Los años de aprendizaje*. Del fatalismo de *Las afinidades electivas* a la confiada entrega al destino en *Los años de viaje*. De la acción como principio en la primera parte de *Fausto* a la acción como compañera en la segunda. En los escritos sobre arte se encuentran todas estas facetas: apasionamiento, rigidez, medida. Todo ello mientras Europa pasaba de la Revolución a la guerra y de ésta a la Restauración y algo que quería llamarse Alemania sintió todas estas conmociones sin abandonar el papel de espectadora. Una sólida formación en su infancia y unas circunstancias biográficas favorables dieron lugar a un individuo que vivió mil vidas sin dejar nunca de vivir la suya y que por eso siempre será blanco de la envidia de los obligados a inventarse una existencia diferente de la propia.

Hoy, como siempre, merece la pena editar a Goethe, no con la amargura de lo no experimentado, sino con la dicha de estar ante una fehaciente muestra de lo pleno.

La presente antología se ha basado en dos ediciones en idioma original: la de

Berlín, completísima (*Werke. Berliner Ausgabe, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Bildenden Kunst I.* Ed. Siegfried Seidel, tomo 19, Berlín, 1973/ *Schriften zur bildenden Kunst II.* Ed. Siegfried Seidel, tomo 20, Berlín, 1974) y la de Hamburgo, muy estimable (*Werke. Hamburger Ausgabe, Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen.* Ed. Herbert von Einem, tomo 12, Múnich, Beck., 1988). La primera consiste en una relación ordenada de todas las obras que Goethe dedica a las artes plásticas, muy útil para una selección posterior; la segunda nos ofrece una antología ya acabada, lo cual siempre es una guía, y un extenso aparato crítico que siempre supone un indudable alivio en el trabajo.

En cuanto a ediciones en lengua no original nos hemos servido de una italiana (J. W. von Goethe, *Baukunst: del Gotico al Classico negli scritti sull'Architettura.* Ed. Vittorio Ugo, trad. Renata Gambino, Palermo, Medina, 1994), una francesa (J. W. von Goethe, *Ecrits sur l'art,* pról. Tzvetan Todorov, trad. y sel. Jean-Marie Schaeffer, París, Klincksieck, 1983) y una británica (*Goethe on Art.* Ed. John Gage, Londres, Scolar Press, 1980).

El libro italiano es muy breve y está ceñido exclusivamente a los escritos sobre arquitectura. A mi entender parte de un supuesto excesivamente “historicista”: que Goethe cambia su teoría de la arquitectura goticista militante por una filoclásica radical. Todo ello es sin duda muy dramático y muy vistoso, pero es más ajustado a los hechos decir que lo único que cambió Goethe fue el tono. Partiendo de su apasionamiento juvenil y su dogmatismo posterior, llega a una visión más mesurada. En “Sobre la arquitectura alemana” (1823) se sigue manifestando, como en 1772, un interés por el arte gótico, pero no como expresión de un pueblo, de una idiosincrasia y de un sentir, sino, lisa y llanamente, como una forma artística. Por otra parte es encomiable el trabajo de traducción de nuestra buena amiga Renata Gambino y la selección de ilustraciones, en general muy atinadas, especialmente las de *I Quattro Libri dell' Architettura* de Palladio.

El trabajo francés destaca por el prólogo de Tzvetan Todorov. Éste presenta la idea de que en Goethe no hay tanto una evolución del Sturm und Drang a lo clásico y de éste a lo romántico, sino más bien que en él se da una lucha y un debate constante entre dos álter ego, uno clásico y otro romántico. El clásico rechaza el relativismo espacial o temporal, tiene una interpretación realista (en

sentido medieval) de los géneros literarios y considera al arte como una actividad intelectual en la que el conocimiento desempeña un papel muy importante. El romántico aboga por la autonomía del arte y por una concepción de la obra como totalidad. Discrepo de los criterios tomados para realizar la selección, un tanto ecléctica (incluye escritos sobre artes plásticas, literatura y música), de los textos de ese trabajo. Igualmente no me parece muy afortunada la ausencia de ilustraciones en el mismo.

Sin duda alguna la mejor de las tres ediciones es la británica. Ésta, siguiendo el esquema generalmente aceptado de las tres épocas de la teoría del arte goethiana, realiza una selección que comienza con una introducción que recalca el perfil de Goethe como crítico de arte, se centra en los estudios de artes plásticas, mide en todo momento los excesos eruditos y nos ofrece un conjunto muy bien elegido de reproducciones de calidad aceptable (Gage prefiere siempre presentarnos los grabados de los que Goethe se sirvió que las obras originales). La única pega que se puede poner a Gage es, y sólo en contados momentos, la traducción, en la que tiende a utilizar excesivamente la “navaja de Ockham”. Es decir, ante lo complejo de las construcciones sintácticas del original a veces se sirve de ese recurso tan poco elegante de la supresión de palabras y frases. Recurso que, por otra parte, contribuye, paradójicamente, a darle elegancia al producto final.

Nuestra edición sigue el esquema general de épocas y la ordenación cronológica. Nos parece adecuado incluir íntegra la novela corta de *El coleccionista...* por su excelente calidad literaria, y el artículo sobre Winckelmann para ofrecer por fin una versión apropiada del mismo, tanto en contenido como en aparato crítico. En otras ocasiones, como en los trabajos sobre Leonardo y Mantegna, hemos aplicado criterios económicos para no hacer muy pesada la exposición y no aumentar excesivamente el volumen de la antología.

En la traducción somos partidarios de la máxima de Lutero “tan fiel como sea posible, tan libre como sea necesario”. Es decir, creemos que en obras de este tipo son más adecuadas las versiones de sentido que las literales. Mejor que el texto nos ofrezca de la forma más clara posible las posiciones de Goethe sobre arte que una idea de como era el lenguaje de este autor.

Y a todo esto, ¿qué hemos dicho nuevo sobre Goethe?

Miguel Salmerón

Parte I

STURM UND DRANG

1

SOBRE LA ARQUITECTURA ALEMANA (1772)

D. M. Ervini a Steinbach (1772)^[25]

CUANDO deambulaba junto a tu sepultura, honorable Erwin, y buscaba la lápida en la que debiera figurar: “Anno domini 1318. xvi. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis” y no la encontraba, ninguno de tus paisanos me la pudo mostrar para que yo pudiera verter sobre ella mi admiración por ti. Entonces mi alma se sintió profundamente apesadumbrada y mi corazón, más cálido y más inocente, pero más noble que ahora, te prometió un monumento para cuando pudiera gozar de un tranquilo disfrute de mis posesiones. Éste sería, según fueran mis posibilidades, de mármol o de gres.

Para qué necesitas un monumento si tú te has construido el más magnífico posible [figura 1.1]. Y, aunque a las hormigas que pululan por sus alrededores no les importa tu nombre, tu destino es el mismo que el de aquel arquitecto que apiló las montañas en las nubes.

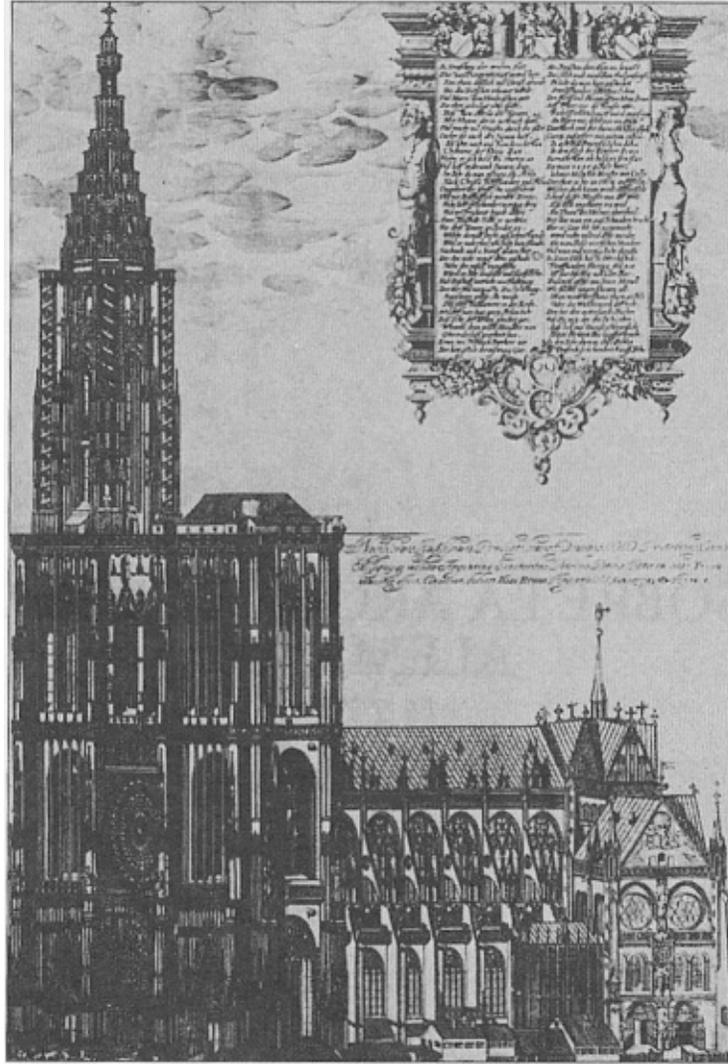


FIGURA 1.1. Jean Achard, *Catedral de Estrasburgo* (grabado), Museo Nacional Goethe, Weimar.

A muy pocos les ha sido dado concebir en su alma un concepto babélico, pleno, grande y necesariamente bello hasta en sus partes más diminutas, como si se tratara de árboles creados por Dios. A menos aun les ha sido dado encontrar miles de manos solícitas para excavar un valle, trasladar por arte de magia unos remates puntiagudos a la parte de arriba y luego, moribundo, decir a sus hijos: permanezco junto a vosotros por medio de las obras de mi espíritu, acabad lo comenzado en las nubes.

Para qué necesitas un monumento, y además mandado erigir por mí. Que la plebe pronuncie nombres sagrados es superstición o blasfemia. La persona de gusto pobre se quedará eternamente mareada ante tu coloso, y las almas plenas te

reconocerán sin el intermedio de un intérprete.

Entonces, hombre perfecto, antes de que me aventure con mi recompuesto barquichuelo a navegar de nuevo por el océano, con mayor probabilidad de toparme con la muerte que con la ganancia, veo este bosque en el que reverdecen los nombres de mis personas queridas^[26], grabo el tuyo en una empinada haya igual de esbelta que tu torre y además dejo prendido de sus cuatro extremos este pañuelo con ofrendas. Éste no es diferente a aquel manto con el que el santo Apóstol fue bajado de las nubes. Está lleno de animales puros e impuros^[27] y hojas, también de hierba seca y musgo y de setas que echaron tallo en una noche. Todo esto, que he recolectado como si fuera un botánico durante un paseo que di por distraerme por aquí y por allá, lo consagro en tu honor a la putrefacción.

“Es para un gusto mezquino”, dice el italiano pasando de largo. “¡Niñerías!”, balbucea el francés y se apresura a meterse en su lata *à la Grecque*^[28]. ¿Cuáles han sido vuestros logros para permitirnos hacer estos menosprecios?

¿Acaso no ha sido tu genio encadenado por el de los antiguos, que ha subido a la superficie desde su tumba, extranjero? Te arrastraste hasta los imponentes restos para mendigar sus proporciones, construiste casas de recreo parcheando ruinas sagradas y te consideras garante de los secretos del arte porque puedes dar cuenta de la anchura y la línea de enormes edificios. Si hubieras sentido en lugar de medido, si el espíritu de las medidas que contemplaste se hubiera apoderado de ti, si no te hubieras limitado a copiar porque ellos lo hicieron y es bello, hubieras llevado a cabo tus planes de manera necesaria y verdadera y de ellos hubiera manado una belleza viva que se habría apoderado de tu obra.

Así has ocultado tus deseos bajo una capa de verdad y belleza. Te impresionó el magnífico efecto de las columnas, querías utilizarlas y las adosaste a los muros, también querías tener filas de columnas y encerraste el patio delantero de la Iglesia de San Pedro con unos pasillos de mármol que no llevaban a ninguna parte ni venían de ninguna otra. Como la madre naturaleza desprecia y odia lo impropio y lo innecesario, llevó a tu plebe a prostituir su magnificencia convirtiéndolos en cloacas públicas para que apartéis los ojos y os tengáis que tapar las narices ante la maravilla del mundo^[29].

Todo sigue su curso, la fantasía del artista se pone al servicio del capricho

del rico, el escritor de libros de viajes se queda embobado con las descripciones, y nuestros bellos espíritus, llamados filósofos, siguen componiendo hasta el día de hoy, a partir de cuentos protoplásticos, los principios y la historia del arte. Y, a todo esto, el mal genio sigue matando a los hombres auténticos en la antesala del santuario.

Para el genio son más dañinos los principios que los ejemplos. Ante él ciertos individuos pueden haber trabajado partes aisladas. Él es el primero a partir de cuya alma las partes aparecen unidas en una totalidad eterna. Pero la escuela y el principio encadena toda la fuerza del conocimiento y la acción. Yo te preguntaría a ti, erudito francés de nuevo cuño y filosofizante, ¿qué valor puede entrañar para nosotros que el primer ser humano que tuvo que ser ingenioso por necesidad hincara en el suelo cuatro troncos, los uniera mediante cuatro travesaños y los cubriera por arriba con ramas y musgo?^[30] De esa forma decides qué es lo propio de nuestras pretensiones de hoy en día como si quisieras gobernar tu nueva Babilonia^[31] con una sencillez patriarcal.

Y además es incorrecto que tu cabaña sea la primera que hubo. Una con dos travesaños que se cruzan por delante, dos detrás y un travesaño situado arriba y a modo de remate, al igual que diariamente puedes reconocer en las cabañas de los campos y de los viñedos, es y sigue siendo un invento mucho más primigenio, del que ni una sola vez podrías abstraer principios para tus pocilgas.

De esta manera ninguna de tus conclusiones puede remontarse a la región de la verdad. Todas ellas flotan en la atmósfera de tu sistema. Nos pretendes enseñar lo que debemos utilizar porque aquello que utilizamos no puede ser justificado por tus principios.

La columna te interesaba mucho y en otras regiones del mundo serías profeta. Tú dices que “la columna es el primer componente esencial del edificio y el más bello. ¡Qué sublime elegancia de la forma, qué pura y variada belleza cuando están en fila!”^[32]. Por ello cuidaos de utilizarla de manera inapropiada, su naturaleza le pide estar libre. ¡Ay del mísero que ha adosado su delgado talle a los bastos muros!

Y sin embargo me parece, mi querido abad, que la repetición de esta impropiedad de incorporar las columnas al muro es muy frecuente. Incluso los modernos completaban las columnas internas con muros. Esto te podría haber hecho reflexionar de alguna manera. Si tus oídos no hubieran estado sordos para

esta verdad, estas piedras te la habrían revelado.

La columna no es en absoluto un componente de nuestras viviendas, por el contrario contradice más bien al ser de todos nuestros edificios. Nuestras casas no se erigen a partir de cuatro columnas en cuatro esquinas, sino a partir de cuatro muros en cuatro lados que en lugar de ser todos de columnas, excluyen su presencia y allá donde las pongáis serán una sobrecarga superflua. Esto mismo se aplica a nuestros palacios e iglesias, exceptuando unos pocos casos a los que no tengo por qué atender.

Vuestros edificios presentan superficies que cuanto más ampliamente se extienden y con más audacia se remontan hasta el cielo, con más insoportable uniformidad oprimen al alma. Ay, si no hubiera venido en nuestra ayuda el genio de Erwin von Steinbach. Él le dio variedad al enorme muro que querías hacer llegar al cielo, para que se extendiera como un muy sublime árbol de Dios. Un árbol enormemente ancho, que con miles de ramas y millones de ramitas y hojas, tantas como los granos de arena que hay junto al mar, anuncia la magnificencia de su maestro, el Señor.

La primera vez que fui a la Catedral, tenía la cabeza llena de un conocimiento general acerca del buen gusto. De oídas admiraba la armonía de las medidas, la pureza de las formas, era un enemigo declarado de la confusa arbitrariedad de los ornamentos góticos. Bajo la rúbrica “gótico”, como si se tratara de un artículo de diccionario^[33], apilaba todos los errores, de tipo sinónimo, que por aquel entonces corrían por mi cabeza: lo indeterminado, lo desordenado, lo innatural, lo hecho de retazos, lo remendado, lo sobrecargado. Con no menor imprudencia que el pueblo que llama bárbaro al resto del mundo, yo llamaba gótico a todo aquello que no concordaba con mi sistema: empezando por los muñecos y las figuras torneadas con los que nuestros burgueses gentilhombres decoran sus casas, hasta llegar a los más serios restos de la antigua arquitectura alemana a los que, con motivo de algunas atrevidas volutas, les entonaba la general cantinela: “Abrumado por la cantidad de ornamentos”. Por eso sentía espanto al encaminarme a ver un monstruo deforme y de vello erizado como aquél.

¡Qué sensación más inesperada me produjo la visión cuando se presentó ante

mí! Una impresión plena y grande llenó mi alma. Yo quería degustarla y disfrutarla, porque procedía de miles de particularidades armónicas, pero de ninguna manera podía conocerla ni explicarla. Dicen que cuenta con el beneplácito del cielo, y cuántas veces he regresado para disfrutar de esa alegría celestial y terrenal a la vez, y así abrazar el enorme espíritu de nuestros antiguos hermanos en sus obras. Cuántas veces he vuelto para ver desde todos los lados, desde todas las distancias y a todas las luces del día, su dignidad y su magnificencia. Le resulta difícil al espíritu humano reconocer que la obra de su hermano es tan sublime que tan sólo puede inclinarse ante ella y rezar. Cuántas veces la luz del crepúsculo, con una amable serenidad, ha aliviado mi ojo agotado de tanto observar con atención. Esta luz hacía que las innumerables partes se fundieran en las dimensiones y aparecieran sólo éstas simples y grandes y me hicieran sentir el arrebatador impulso de disfrutarlas y conocerlas. Entonces se me revelaba, con ligeros reproches el genio del gran maestro de obras: “¿Qué miras tan atónito? —me susurraba—. Todas estas medidas eran necesarias y ¿no las ves en todas las demás iglesias antiguas de nuestra ciudad? Sólo que yo he elevado sus medidas arbitrarias a una relación concordante. ¿Ves cómo sobre la entrada principal que domina los dos pequeños laterales, se abre al amplio círculo de la ventana al que responde la nave de la iglesia? De no ser así, esta ventana sólo sería una claraboya. ¿Ves a qué altura lleva el campanario sus pequeñas ventanas? Todo esto era necesario y yo lo dibujé. Pero, ah, si pudiera estar suspendido por las oscuras y elevadas hendiduras que allí parecen estar vacías y en vano. En su audaz y delgada figura he ocultado la fuerza secreta con la que debían remontar a las dos torres a un alto punto en el aire. De estas torres sólo hay una, melancólica, sin el adorno principal de cinco torretas que yo concebí para ella. Y, de esta manera, ésta y su regia hermana hubieran podido recibir el homenaje de las provincias que las rodeaban”.

Así se despidió de mí y yo me hundí en una tristeza digna de compasión, hasta que los pájaros de la mañana, que viven en sus numerosas aberturas, recibieron con júbilo al sol y me despertaron de mi letargo. Con qué viveza volvió a brillar frente a mí envuelta por el aire de la mañana, con qué alegría pude extender mis brazos hacia ella al ver las grandes dimensiones convertidas en innumerables pequeñas partes como en las obras de la eterna naturaleza. Hasta la más minúscula nervadura todo es forma y todo tiene como fin la

totalidad. Qué ligeramente se eleva en el aire el bien cimentado y enorme edificio, qué bien ejecutado está todo y, al mismo tiempo, qué eterno es. Agradezco a tus enseñanzas, genio, que ya no me maree ante tus profundidades, que a mi alma descienda una gota de la deliciosa serenidad del Espíritu, que pueda bajar la vista ante una creación de éstas y decir al igual que Dios: ¡bien está!

Acaso no debo encolerizarme, santo Erwin, cuando el entendido alemán en arte, al dictado de sus envidiosos vecinos, no aprecie su superioridad y minusvalore tu obra atribuyéndole el incomprendido concepto de “gótica”. Él tendría que agradecerle a Dios y proclamar: esto es arquitectura alemana, nuestra arquitectura, esa de la que el italiano no puede jactarse, ni mucho menos el francés. Y si tú mismo no quieres reconocer esta superioridad, esto sería tanto como suponer que los godos ya habían hecho edificios de este tipo, lo cual es difícil de sostener. Y, en definitiva, si tú no pruebas que existió un Homero antes de Homero, te dejamos que sigas haciendo la historia de los pequeños intentos logrados y fracasados, mientras nosotros nos situaremos con veneración ante la obra del maestro que por primera vez logró reunir los elementos dispersos en una totalidad viva. Y tú, querido hermano en el espíritu de la búsqueda de la verdad y la belleza, desoye todas las palabras altisonantes acerca de las artes plásticas, ven, disfruta y mira. Cuídate de restarle honores al nombre de tu más noble artista y apresúrate a ver su obra perfecta. Si te produce una impresión desagradable o no te produce ninguna, entonces, adiós, manda enganchar tus caballos y vete a París.

Pero yo me siento unido a ti, querido joven, que permaneces conmovido y no puedes conciliar las contradicciones que se debaten en tu alma. Tan pronto sientes el poder irresistible de la gran totalidad como piensas que deliro porque veo belleza allá donde tú sólo ves fortaleza y rudeza. No permitas que un malentendido nos separe, no dejes que la teoría del nuevo culto a la supuesta belleza te afemine y te haga no soportar lo áspero y significativo, no dejes que en última instancia tu enfermiza sensibilidad sólo pueda soportar lo terso e irrelevante. Os quieren hacer creer que las bellas artes han nacido de la propensión que debemos tener a embellecer las cosas que nos rodean^[34]. ¡Eso no

es cierto! Pues en el sentido en el que esto pudiera ser verdadero, las palabras las diría un hombre de la calle o un artesano, pero no un filósofo.

El arte fue mucho antes plástico que bello y se hizo un arte verdadero y grande, a menudo más verdadero y más grande que el bello. Pues en el hombre hay una naturaleza plástica que se manifiesta cuando su existencia ha quedado asegurada. Tan pronto como no tiene nada de lo que preocuparse, ni por lo que temer, el semidiós, poderoso en su descanso, busca materia para exhalar sobre ella su espíritu. Y así el salvaje pinta con audaces trazos, figuras horribles y colores chillones sus cocos, sus plumas y sus cuerpos. Aunque estas formas de expresión plástica consisten en las formas más arbitrarias y no guardan proporción entre sus partes, están dotadas de unidad, pues la sensibilidad las convierte en una totalidad característica.

Este arte característico es pues el único verdadero. Cuando actúe con una sensación interna, única, propia e independiente, y se mantenga despreocupado e inconsciente de todo lo extraño, ya nazca de la aspereza salvaje o de la refinada sensibilidad, es pleno y está vivo. Por eso podéis ver en las naciones y los hombres individuales innumerables grados. En algunos de ellos el alma se eleva hacia el sentimiento de las proporciones que son exclusivamente bellas y para la eternidad. De esta eternidad sólo pueden comprobarse sus principales acordes pero sus misterios sólo pueden presentirse. En estos misterios el genio similar a Dios se debate danzando la música del alma. Cuanto más penetra esta belleza en la esencia de un espíritu, hasta el punto de que parece surgir con él, hasta el punto de que a nada da lugar excepto a ella, más feliz es el artista, más magnífico es, más postrados permanecemos y más rezamos ante ese ungido dios.

Nadie bajará a Erwin del escalón al que él ha subido. Aquí está su obra, id hacia ella y reconoced el profundo sentimiento de verdad y belleza de las proporciones brotando de una fuerte y áspera alma alemana, en medio del limitado y tenebroso observatorio de curas del *medii aevi*.

¿Y nuestro *aevum*? Ha atrofiado su genio, ha destinado a sus hijos a degenerarse recolectando brotes extranjeros. El superficial francés que rebusca con mayor malicia tiene al menos la habilidad de añadir su botín al resto de la obra. Ahora, con columnas griegas y con bóvedas alemanas, le construye un templo

maravilloso a su Magdalena^[35]. Una vez vi cómo un artista de los nuestros, al que se le pidió idear un pórtico para una iglesia alemana antigua, hacía un modelo con un imponente conjunto de columnas.

No quiero proclamar lo muy odiosos que me resultan nuestros maquillados pintores de muñecos. Por medio de posturas teatrales, de su tez falseada y sus atuendos de colores, han acaparado la mirada de las mujeres. Oh viril Alberto Durero, al que los bisoños ridiculizan, tu figura tallada en madera me resulta más agradable que la de aquéllos.

Y vosotros mismos, hombres perfectos a los que se os dio la oportunidad de disfrutar de la suprema belleza, y de aquí en adelante os retiráis para proclamar vuestra alegría, vosotros mismos le hacéis daño al genio. Él no quiere ser remontado y llevado lejos por alas extranjeras, aunque éstas fueran las alas de la aurora^[36]. Sus propias fuerzas son las que se desarrollaron en un sueño infantil, las que se ejercitaron en la vida del adolescente hasta que fuerte y ágil se lanzó a la caza como el león de las montañas^[37]. Por eso a estas fuerzas las adiestra más bien la naturaleza, pues vosotros, pedagogos, de ninguna manera podríais haber creado artificialmente el variado panorama que el genio necesita para poner en juego sus fuerzas en su propia medida y disfrutar de ellas.

¡Ave, joven! tú que has nacido con una vista aguda para las proporciones y puedes manejarte con facilidad ante todas las formas. Puede ser que cada vez más despierte alrededor de ti la alegría de tu vida y sientas un jubiloso goce por el trabajo, el temor y la esperanza, el del viñador que en la plenitud del otoño grita animoso al escanciar en su vaso, el de la viva danza del segador cuando ha dejado la hacendosa hoz atada del madero. Puede ser que en tu pincel esté más virilmente vivo el nervio del deseo y del sufrimiento. Puede ser que te hayas esforzado y que hayas sufrido bastante, y que hayas gozado suficiente, y estés saciado de la belleza terrena. Puede ser que seas digno de descansar en los brazos de la diosa, que seas digno de sentir en su pecho lo que hizo renacer al Hércules hecho Dios. Acéptalo, belleza celestial, pues él lleva, mucho más que Prometeo, los dones de los dioses a la tierra.

2

RECENSIÓN DE *LAS BELLAS ARTES* DE SULZER (1772)

Recensión de Las bellas artes en su origen, su naturaleza verdadera y su mejor aplicación^[38]

LO QUE ES muy cómodo traducir al francés podría ser también traducido del francés con facilidad^[39]. El señor Sulzer, que, según el testimonio de uno de nuestros hombres famosos, es un filósofo tan bueno como cualquiera de la antigüedad, parece, a modo de los antiguos, alimentar al pobre público con una teoría exotérica, y estos pliegos son, si es posible, mucho más insignificantes que todo lo demás.

“Las bellas artes”, un artículo de teoría general, aparece aquí a la luz para poner lo más pronto posible a los aficionados y a los entendidos en situación de juzgar acerca de la totalidad. En la lectura de la gran obra hemos sentido algunas dudas. Ya que sólo revisando los principios sobre los que se ha construido, la cola con la que hay que pegar los abyectos miembros del diccionario, nos vemos reforzados en nuestra opinión: aquí sólo se ha hecho algo para el estudiante que busca elementos y para el frívolo *dilettante* a la moda.

Ya hemos dicho qué nos parece una teoría de las artes que no quiera estar al día de lo que se hace en Alemania^[40]. Nos resignamos a que una opinión tal no pueda evitar la edición de un libro; sólo podemos y debemos advertir a nuestros jóvenes amigos contra este tipo de obras. El que no tenga una experiencia sensible de las artes es mejor que las deje a un lado. ¿Por qué tendría que ocuparse de ellas?, ¿tal vez porque están de moda? Que considere algo: por la teoría se va a cerrar todo acceso a los verdaderos placeres, pues todavía no se ha

encontrado una bagatela más dañina que ella.

“Las bellas artes” es el artículo fundamental de la teoría de Sulzer. Allí están, se sobreentiende, todas reunidas, estén emparentadas entre sí o no. ¿Qué no va en ese diccionario encadenado a otra cosa? ¿Qué no puede conectarse mediante dicha filosofía? La pintura y la danza, la oratoria y la arquitectura, la poesía y la escultura, todas saliendo de un agujero y transfiguradas por la mágica luz de una lamparita filosófica bailan, ricas en colores, sobre la blanca pared yendo de arriba abajo, y los embelesados espectadores se regocijan casi sin aliento.

Que un razonador mediocre aceptara, para mofa teórica clasificar con el título de artes, de bellas artes, ciertas ocupaciones y aficiones de los hombres que entre los imitadores desprovistos de genialidad y forzados se convierten en trabajo y esfuerzo, ha pasado a ser hilo conductor de la filosofía al respecto por comodidad pues no están más emparentadas entre sí que las “septem artes liberales” de las escuelas del clero^[41].

Nos sorprendemos de cómo el señor S., aunque no hubiera pensado en ello, no tuviera que sentir la incomodidad en la elaboración, pues tan pronto como se detiene *in generalioribus* no dice nada y como mucho puede esconder ante el inexperto la carencia de contenido mediante declamación.

Él quiere suprimir el indeterminado principio de imitación de la naturaleza, pero nos ofrece uno igual de insignificante: el embellecimiento de las cosas^[42]. Él quiere de forma tradicional concluir acerca de la naturaleza y el arte: “En toda la Creación todo es tan armónico que la vista y los otros sentidos son conmovidos desde todos los puntos”. ¿Es que acaso no está tan dentro del plan de la naturaleza aquello que nos provoca una impresión desagradable como lo está lo más encantador? ¿Tal vez no son las iracundas tormentas, las inundaciones, los incendios, el calor incandescente de debajo de la tierra y la muerte en todas sus elementos tan verdaderos testimonios de su vida eterna como lo son el magnífico sol del amanecer sobre los ubérrimos montes de viñedo y los fragantes naranjales? ¿Qué le diría el señor Sulzer a la amorosa madre naturaleza si ésta engullera en su estómago una metrópolis^[43] que él hubiera construido y poblado con ayuda de todas las bellas artes?

Igualmente de poco válida es la siguiente conclusión: “La naturaleza, con el encanto que nos brinda por todas partes, quisiera formarnos exclusivamente en la afabilidad y la sensibilidad”. No hace eso en absoluto, a Dios gracias más bien

endurece a sus auténticos hijos por medio del dolor y el mal que les dispensa continuamente, de tal manera que podemos considerar a la persona más feliz a aquella que sea la más fuerte al contrarrestar el dolor, expulsarlo lejos de sí y, a pesar de todo, seguir el camino de su voluntad. Esto es para gran parte de los hombres muy oneroso, imposible; por ello la mayoría se retira y se retracta, especialmente los filósofos; de ahí que puedan luego disputar con tanta propiedad.

¡Qué particular y qué limitado es lo siguiente y cómo debe demostrarse!: “Preferentemente esta madre amable ha depositado todo el atractivo de su encanto en los objetos que son más necesarios para nuestra felicidad, especialmente en la bienaventurada unión por la que el hombre encuentra a su mujer”. Admiramos la belleza con todo nuestro corazón, nunca hemos sido insensibles a su atracción, pero convertirla en *primo mobili* sólo lo puede hacer aquel que no censura nada a las fuerzas ocultas por las que cada cual es llevado hacia su semejante y todo se empareja bajo el sol y es feliz.

Si es verdad que las artes influyen en el embellecimiento de las cosas que nos rodean, entonces es falso que lo hagan según el ejemplo de la naturaleza.

Lo que vemos en la naturaleza es fuerza, todo se encierra en la fuerza; nada está en acto, todo es provisional. Cada vez que se echan a perder mil brotes, nacen al momento, y hasta lo ilimitado, otros mil, grandes, enormes y múltiples. Lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, todo existe con el mismo derecho y existe en contigüidad. Y el arte es precisamente lo contrario, surge de los esfuerzos del individuo por subsistir ante la fuerza destructiva de la totalidad. Ya el animal se desentiende y se preserva de ella por sus impulsos artísticos. El hombre se mantiene firme, por medio de todas sus disposiciones, contra la naturaleza, para evitar sus millares de males y para sólo disfrutar de la medida de lo bueno hasta que consigue encerrar en un palacio la circulación de todas sus necesidades verdaderas y creadas, en tanto que sea posible retener entre sus muros de cristal toda la dispersa belleza y felicidad. Y allí se va haciendo cada vez más y más débil, sustituye las alegrías del cuerpo por alegrías del alma, y sus fuerzas, no puestas en juego ante ninguna adversidad, se deshacen en la virtud, la caridad y la sensibilidad.

El señor S. va por su camino el cual nosotros no queremos seguir. Nunca le faltará un gran grupo de discípulos pues ofrece leche y no un plato fuerte. Habla

de la esencia del arte y su finalidad y valora su alta utilidad como medio para el fomento de la felicidad humana. Aquel que en alguna medida conozca al hombre y a las artes y a la felicidad abrigará pocas esperanzas; ante él caerán todos los reyes a los que en todo el brillo de su magnificencia les carcoma el enojo por morir. Pues si sólo está destinado a los aficionados, si el hombre no puede participar en ello, pronto, el hambre y el asco, los dos impulsos más adversos, se unen para torturar al mísero Pococurante^[44].

Aquí se introduce una representación de los destinos de las bellas artes y su estado presente que se ha imaginado con bellos colores tan buena y no mejor que las historias de la humanidad a las que estábamos tan acostumbrados en nuestros tiempos donde siempre era suficiente el cuento de las cuatro edades del mundo y en el tono el de la historia exenta de pragmatismo y convertida en novela^[45].

Entonces llega el señor S. a nuestra época y le hace virtuosamente reproches a su siglo tal y como sería propio de un profeta; sin embargo no niega que las bellas artes han encontrado a muchos defensores y amigos, pero los grandes artistas al no haber orientado las artes al gran fin, el perfeccionamiento moral del pueblo, no han hecho nada por éste. Él sueña al igual que otros con una sabia legislación que daría vida a genios y podría instruir acerca del auténtico fin y cosas semejantes.

Finalmente suscita una pregunta cuya contestación debe abrir el camino a la teoría verdadera: “¿Cómo fue posible que la tendencia innata del hombre hacia la sensualidad fuera empleada para ennoblecer su forma de sentir y, en algunos casos especiales, utilizada como medio para hacerle atractivas sus obligaciones?”. Esto es tan erróneo y tan ocioso como el deseo de Cicerón de introducirle a su hijo en la virtud por medio de la belleza corporal^[46]. El señor S. no contesta la pregunta, sino tan sólo muestra dónde están las dificultades y aquí es donde cerramos el libro. A éste puede seguir siendo fiel su público de escolares y entendidillos. Sabemos que todos los auténticos artistas y aficionados están de nuestra parte y se reirán de los filósofos tal y como hasta ahora se han quejado de los eruditos. Y a éstos queremos decirle un par de palabras, ceñidas a algunas artes que pueden ser válidas para muchos.

Si hay algún afán especulativo que puede serle de utilidad al arte, éste debe concernirle al artista y debe airear su fuego natural de tal manera que se propague y se muestre activo. Y es que sólo depende del artista no sentir

ninguna alegría en la vida más que la de su arte y, sumido en su instrumento, vivir en él con todos sus sentimientos y fuerzas. Al público boquiabierto, si es que está boquiabierto, habrá que preguntarle por qué lo está o no lo está y qué es lo que le interesa.

Aquel que por escrito, oralmente o mediante ejemplos siempre mejores que los precedentes, pudiera elevar al llamado aficionado, el único público auténtico del artista, hasta el espíritu del artista, de tal manera que el alma inspire al instrumento, él habría hecho más que todos los teóricos de la psicología. Los señores están ahí arriba en el Empíreo^[47] de la trascendente belleza de la virtud, por ello no se ocupan de las pequeñeces de aquí abajo de las que todo depende ¿Quién nos mirará con compasión a nosotros, hijos de la tierra?, ¿cuántas buenas almas sucumbirán, por ejemplo en la música, adheridos a una ejecución medrosa y mecánica?

¡Que Dios conserve nuestros sentidos, y que nos preserve de la teoría de la sensualidad y le dé un buen maestro a cada principiante! Como éstos no se encuentran por todos los sitios y no están siempre disponibles, que se nos dé un *peri eanton* de sus esfuerzos, de las dificultades que lo mantienen detenido, de las fuerzas con las que él se sobrepone, del azar que le ha ayudado, del espíritu que en algunos casos recae sobre ellos y los ilumina en su vida hasta que, al final, siempre de manera creciente, y exaltado por sus poderosas posesiones y convertido en rey y domador, fuerce a las diferentes artes y a toda la naturaleza a rendirle tributo.

De esta manera vamos pasando poco a poco del mecanismo a lo intelectual, de las pinceladas de pintura y del tañer de cuerdas a una auténtica influencia de las artes sobre el corazón y los sentidos, así se conseguiría dar lugar a una teoría viva y se darían alegría y ánimos a los aficionados y esto quizás podría servirle de provecho al genio.

3

DOS PAISAJES SEGÚN CLAUDIO DE LORENA^[48] (1772)

Acerca de Claudio de Lorena^[49]

ÉSTOS SON el producto del sentido poético más cálido, ricos en pensamiento, destino y vistas paradisíacas. El primero, grabado por Mason, una mañana [figura 3.1]. Aquí, en la costa de la región más feliz de la tierra, desembarca una flota. Ésta se ve iluminada por un sol que todavía sólo se transluce pálidamente en la niebla situada sobre el horizonte. Aquí las rocas y los matorrales, con su juvenil belleza, respiran el aire matutino alrededor de un templo de noble arquitectura, signo de nobles habitantes. ¿Quién eres tú?, ¿tú que desembarcas en estas costas amadas y protegidas por los dioses en las que florece irreprochable la naturaleza?, ¿tú y tus ejércitos sois enemigos o huéspedes de este noble pueblo? Es Eneas, los vientos amistosos de los dioses te llevan a los pechos de Italia. ¡Salve a ti, héroe!, ¡conoce tu destino! La divina mañana anuncia un día claro; quizás el sol en todo lo alto sea un profeta de la magnificencia de tu imperio y su grandeza cada día mayor.



FIGURA 3.1. William Mason según Claudio de Lorena, La llegada de Eneas a Italia. El alegórico amanecer del imperio romano (grabado), en J. Boydell, A Collection of Prints engraved after the most capital Paintings in England, Londres, 1772.

El segundo [figura 3.2], El sol ha descendido, ha completado su curso, se sume en la niebla y resplandece sobre las ruinas situadas sobre una amplia llanura. La noche aguarda tras el bosque rocoso, las ovejas están quietas esperando la vuelta a casa. Esas muchachas tienen bastantes dificultades para bañar a las cabras en el estanque. Imperio, has caído, tus arcos de triunfo están en ruinas, tus palacios están sombríos, en escombros y poblados de matojos y sobre tus vacíos cementerios la niebla resplandece al sol de la tarde.

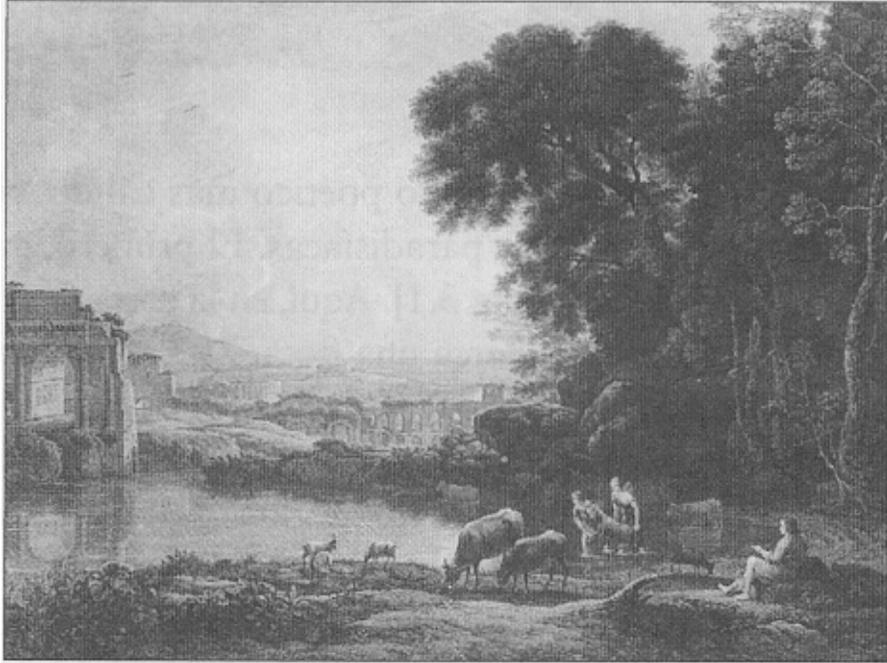


FIGURA 3.2. William Masón según Claudio de Lorena, Edificios romanos en ruinas. El ocaso alegórico del imperio (grabado), en ídem.

4

SEGÚN FALCONET Y MÁS ALLÁ DE FALCONET (1775)

Según Falconet y sobre Falconet^[50]

“PERO —quizás dijera alguno—, ¿acaso estos tonos, esta transparencia en el mármol que produce la armonía, esta armonía misma, no le inspiran al artista esa suave y sutil gradación que él aplica a sus obras? ¿No le priva por el contrario la escayola de una fuente de armonías que tanto ennoblecen la pintura y la escultura?

Ésta es una observación superficial. El artista encuentra en los objetos una armonía diferente que en el mármol que representa estos objetos. La naturaleza es la fuente a partir de la que continuamente crea y allí no tendrá miedo de ser un colorista mediocre como podría serlo partiendo del mármol como modelo. Compárese, desde este punto de vista, a Rembrandt y a Rubens con Poussin y decídase luego qué gana un artista con su trato con el mármol. También el escultor busca armonía en su material, él sabe cómo verla en la naturaleza. La encuentra tanto en la escayola como el mármol^[51], por eso es falso que el vaciado de un mármol armónico no sea también armónico. De otro modo no habría sentimiento en nuestros modelos; el sentimiento es armonía y viceversa.”^[52]

Los aficionados a los que les encantan estos tonos, estas sutiles vibraciones, no se equivocan. Pues se manifiestan tanto en el mármol como en toda la naturaleza, sólo que se perciben mejor en éste debido a la simplicidad y fuerza del efecto. Y el aficionado, como lo ve por primera vez aquí, cree que no se pueden encontrar en ningún otro lugar, o, al menos, en ningún lugar con tanta

fuerza. Pero el ojo del artista lo descubre en todo lugar, ya sea en el taller de un zapatero o en un establo, ya mire el rostro de su amada, sus botas o a la Antigüedad. En todo lugar percibe estas vibraciones divinas, estos tonos suaves con los que la naturaleza aúna todos los objetos en una totalidad. A cada paso un mundo mágico se abre ante él, un mundo que siempre, e intensamente, ha rodeado a todo gran artista cuyas obras han inspirado la veneración de los rivales y han refrenado a todos los detractores, ya fueran extranjeros o compatriotas, ignorantes o cultivados y han inducido al desembolso al rico coleccionista.

Todo hombre ha sentido en varias ocasiones en su vida la fuerza de esta magia que sustrae al artista en todo momento y anima el mundo a su alrededor ¿Quién no ha sentido escalofrío al haber penetrado alguna vez en un bosque sagrado? ¿Quién no ha sido alguna vez estremecido con un tremendo horror al sumirse en la noche? ¿A quién no se le ha convertido el mundo en una luz dorada en compañía de su amada? ¿Quién no ha sentido en sus brazos cómo el cielo y la tierra se fundían en deliciosa armonía?

El artista no sólo siente los efectos de esto, él penetra en sus causas. El mundo aparece ante él, he de decirlo, como ante su creador que, en el momento en que está contento de haber sido creado, disfruta de todas las armonías por las que fue hecho y en las que existe. Por ello no entiendo muy bien el significado de la frase “el sentimiento es armonía y viceversa”.

Y esto es lo que se agita en el alma del artista que en él poco a poco se encamina hacia la más lúcida expresión sin haber pasado por la mente.

Esta magia es también la que emana de las salas y los jardines de los grandes señores. Aquéllos han sido diseñados y decorados para el paso, para servir de escenario a los que les restriegan a los otros su propia vanidad. Sólo allí donde habita la honestidad, la necesidad y la interioridad se puede encontrar el poder de la poesía, y pobre del artista que abandone su pequeño gabinete para mariposear por los grandes palacios de la Academia. Pues si está escrito que es difícil que un rico entre en el Reino de Dios, es igual de difícil que un hombre que se acomode a las modas cambiantes, que disfrute de la magnificencia de oropel del mundo moderno llegue a ser un artista lleno de sentimientos. Todas las fuentes de sensibilidad natural que estuvieron abiertas a la totalidad de nuestros padres se le cierran. El papel pintado, que a los pocos años de estar en la pared pierde su color, es un síntoma de su mentalidad y una metáfora de su obra.

Ya se han gastado tantas hojas escribiendo acerca del *decorum* que podría también incluirlas aquí. Me parece que lo apropiado se confunde en todo el mundo con lo comúnmente aceptado y ¿qué es en el mundo más apropiado que aquello que se siente? Rembrandt, Rafael, Rubens en sus pinturas religiosas me parecen santos que en todo lugar, ya fuera en sus estrechas habitaciones o a campo abierto, sentían la presencia divina, y no necesitaban el esplendor circunstancial de templos y sacrificios para apresar a Él en sus corazones. Coloco juntos a estos tres maestros que han sido habitualmente separados por montañas y océanos^[53], pero podría haber añadido otros muchos grandes nombres y mostrado que todos comparten este importante atributo.

Un gran pintor, como cualquier otro, atrae al espectador por los grandes y pequeños rasgos de la naturaleza, de tal manera que éste se ve transportado hacia el periodo de historia representado, todo ello con el estilo y sentimientos del pintor. ¿Y puede exigírsele más a quien consigue dar vida a la historia de la humanidad hasta el punto de hacerle tomar parte de ella?

Cuando Rembrandt representa a la Madre de Dios como la mujer de un granjero holandés, algún mezquino crítico puede entender que esto contradice la historia que relata cómo Cristo nació en Belén en la tierra de los judíos. “Los italianos lo han hecho mucho mejor”, dice él. Y ¿cómo lo han llevado a cabo? ¿Ha pintado Rafael algo diferente o algo más que una amante madre con su primer y único hijo? ¿Había algo diferente que extraer de este motivo? ¿No ha sido el amor materno en todos sus matices una rica fuente de material para los poetas y los pintores de todas las épocas? Pero se ha privado de toda su sencillez y verdad a las historias bíblicas al intentar ennoblecerlas y adaptarlas al rígido *decorum* de la Iglesia. Así el corazón no se siente partícipe de ellas y por el contrario los sentidos de los poco refinados se ofuscan. ¿Está sentada María entre los arabescos de un tabernáculo como si exhibiera a su hijo para que los pastores le dieran dinero o como si, después de cuatro semanas, hubiera aprovechado el ocio del sobreparto para arreglarse para el honor de esta visita? Entonces, esto sí que es pertinente, sí que es adecuado, y no contraviene la historia.

¿Cómo afronta Rembrandt esta objeción?^[54] Nos lleva a un oscuro establo; la necesidad ha obligado a la madre, que tiene a su hijo en sus brazos, a compartir el espacio con el ganado; ambos están cubiertos hasta el cuello de

heno y de vestimenta; todo está oscuro, salvo una lamparita que enciende el padre, él está sentado con un librito y parece leerle algunas oraciones a María. En este preciso instante entran los pastores. El primero, que porta una linterna, mira el heno mientras se quita el gorro; ¿podría estar mejor expresada la pregunta: “Es éste el recién nacido Dios de los judíos”?

Así es ridículo todo *decorum*^[55] pues también el pintor que, a vuestro parecer, observa mejor, lo hace sólo durante un momento. No aprobaríamos que pusiera copas normales sobre la mesa de un hombre rico, por eso utiliza contornos extraordinarios, os seduce con recipientes desconocidos procedentes de un armario de trastos y os deja atónitos y produce veneración con una aristocracia invertebrada de seres sobrenaturales con unas túnicas magníficamente plegadas. El artista no pintaría o no podría pintar aquello que no ha amado o no ama. ¿Os parecen demasiado entradas en carnes las mujeres de Rubens?^[56] Yo os digo que ésas eran sus mujeres y si hubiera poblado el cielo y el infierno de formas ideales, habría sido un mal marido y nunca hubiera sido la poderosa carne de su carne ni las piernas de sus piernas^[57].

Es una estupidez exigirle al artista que emplee muchas formas o todo tipo de ellas. ¿No emplea la naturaleza las mismas formas en regiones enteras? Aquel que quiere ser general no llega a ser nada: la limitación es tan importante para el artista como para todo aquel que quiera crear algo significativo. Ceñirse a los mismos objetos, al armario lleno de viejos cachivaches caseros y a los maravillosos andrajos es lo que hizo único a Rembrandt. Tan sólo quiero referirme aquí a la luz y los sombreados, aun cuando esto se aplique también al dibujo. Tratar la misma forma bajo un tipo de luz llevará a cualquiera que tenga ojos a ver los secretos de cómo se muestra tal como es. Tomemos la misma forma bajo todo tipo de luces, y ésta aparecerá más vivida, más cierta, más tridimensional para ti, de tal forma que se hará parte de ti. Pero recuerda que todas las capacidades humanas tienen sus límites. ¿Cuántos objetos puedes captar que luego puedas recrear en tu mente? Pregúntate esto, deja tu ámbito casero y extiéndete tanto como puedas por todo el mundo.

5

TERCERA PEREGRINACIÓN A LA TUMBA DE ERWIN (1775)

Tercera peregrinación a la tumba de Erwin en julio de 1775^[58]

Preparación

ESTOY DE NUEVO ante tu tumba, santo Erwin, y ante el monumento a tu vida eterna situado sobre tu tumba. Siento, gracias a Dios, que me sigue conmoviendo, como me conmovió en su momento, lo grande. Y ¡oh maravilla! me emociona lo verdadero de manera más singular y exclusiva que antes^[59]. Por aquel entonces, con devoción infantil, a menudo me esforzaba en alabar aquello que no me despertaba ningún sentimiento y, engañándome y lleno de buenas intenciones, revestía de honores objetos exentos de fuerza y verdad. Cuánta niebla se ha disipado ante mis ojos y, sin embargo, sigues estando en mi corazón, amor que todo aviva. Tú habitas junto a la verdad, a pesar de que digan que rehuyes la luz y buscas lo difuso.

Oración

Tú eres uno y estás vivo, has sido procreado y te has desarrollado, no te han compuesto y remendado. Ante ti, como ante las espumosas cataratas del poderoso Rin, como ante la brillante corona de las eternas montañas nevadas, como ante la vista del lago que serenamente se expande y como ante tus acantilados de nubes y tus valles desiertos, gris Gotthard^[60], como ante un gran pensamiento creativo, en el alma se agita aquello que en ella es también poder de creación. El alma balbuce haciendo poesía, garabatea en el papel para loar al creador, a la vida eterna, al sentimiento inaprehensible e inagotable de lo que es,

fue y será.

Primera estación^[61]

Quiero escribir porque me hace bien, y siempre que he escrito le hice bien a otros si les corrió la sangre por las venas y si sus ojos se humedecieron. Espero, amigos míos, que os venga tan bien como a mí cuando tomo el aire que llega a esta azotea situada sobre los tejados de la ciudad distorsionada por la luz de la mañana.

Segunda estación

Ahora estoy mucho más alto y en el aire, mirando hacia abajo, mirando ya la magnífica llanura, más allá de mi tierra y mi amada^[62] y sin embargo sintiendo la plenitud del momento presente.

En una ocasión publiqué un artículo que parecía escrito con menos sentimiento del que contenía. Éste fue leído por unos pocos que no lo entendieron a pesar de que unos cuantos buenos espíritus vieron destellos de algo que les producía una felicidad inexplicable. Era extraordinario hablar de forma enigmática de un monumento, ocultar los hechos mediante acertijos y hacer poesía acerca de las proporciones. Ahora no me encuentro mejor. Que sea mi destino como el tuyo, torre que apuntas al cielo, y como el tuyo, vasto mundo de Dios. Los extranjeros de todas las naciones se quedan boquiabiertos ante nosotros y nos archivan en sus diminutas mentes.

Tercera estación

Si estuvierais conmigo, artistas creativos y conoedores llenos de sensibilidad a los que he encontrado tan frecuentemente en mis paseos. Al igual que si estuvierais conmigo los que no encontré, pero debéis de existir. Si estas páginas llegaran a vosotros, quizás fortalezcan vuestras manos contra la insípida e inagotable mediocridad; si llegáis hasta a este lugar, recordadme con afecto.

Para muchos el mundo es un conjunto de curiosidades, las imágenes nos embelesan y desaparecen; las impresiones permanecen sin relieve y sin conexión en el alma. Por eso ellos se dejan llevar con tal facilidad por el juicio de otro, dejan, complacidos, que sus impresiones sean ordenadas, modificadas y evaluadas de diversas maneras.

En este punto la llegada de Lenz^[63] interrumpió la devoción por el artista; el

sentimiento se transformó en conversación a través de las estaciones. Cada vez nos fuimos convenciendo más de que el poder creativo del artista es un sentimiento creciente de la proporción, la medida y el decoro y que sólo mediante éste puede ser producida una obra original, al igual que un poder individual de crecimiento produce otras creaciones.

Parte II

CLASICISMO

6

SIMPLE IMITACIÓN DE LA NATURALEZA, MANIERA, ESTILO^[64] (1789)

QUIZÁS no sea irrelevante mostrar exactamente lo que queremos decir con estas palabras que tan frecuentemente utilizamos. Pues, aunque los escritores han hecho uso de las mismas durante mucho tiempo y aunque parece que han sido definidas en trabajos teóricos, cada cual las utiliza la mayoría de las veces a su manera y las piensa, con mayor o menor precisión, conforme a cómo ha comprendido el concepto que ha de ser expresado mediante éstas.

Simple imitación de la naturaleza

Pensemos en un artista al que se le presupone un talento natural. Éste, después de haber ejercitado su ojo y su mano con muestras de láminas, se dirige hacia objetos de la naturaleza y copia sus formas con exactitud y conciencia, y trabaja con veracidad y diligencia, comenzando y acabando siempre frente a ella. Este artista será siempre de valía, pues sería imposible que no fuera increíblemente veraz, ni que sus trabajos no fueran seguros, poderosos y ricos.

Si se piensa más detenidamente en estas condiciones, es fácil ver que sólo pueden ser tratados de esta manera una naturaleza y unos objetos agradables, pero limitados.

Estos objetos deben ser fácilmente y en todo momento accesibles, cómodamente estudiados y tranquilamente copiados; el alma que se ocupa de este trabajo ha de estar tranquila y recogida y sentirse satisfecha con un placer moderado.

Este tipo de imitación sería llevada a cabo por hombres tranquilos, honestos

y limitados a partir de las llamadas naturalezas muertas, sin embargo no excluye un alto grado de perfección.

Maniera

Pero habitualmente esta forma de proceder se le hace al hombre demasiado tímida e insuficiente. Él ve una armonía entre objetos que sólo puede reunir en una imagen sacrificando lo particular. Le aburre dibujar como si pronunciara lo que hay delante de él al pie de la letra e inventa su propio método, crea su propia lengua para expresar a su modo lo que ha aprehendido su alma, para dar su propia forma característica a un objeto que ha repetido frecuentemente, sin tener presente la naturaleza cada vez que la reproduce o sin haberla retenido de forma muy vívida.

Entonces ésta se convierte en una lengua en la que el espíritu del hablante se expresa y se define directamente. Y al igual que las opiniones acerca de los temas morales se forman y agrupan de forma diferente en la mente de cada persona que puede pensar por sí misma, todo artista de este tipo verá, captará y copiará el mundo de diferente modo: tomará sus fenómenos con un talante más circunspecto o superficial y lo reproducirá con mayor gravedad o ligereza.

Apreciamos que esta forma de imitación es más apropiada para objetos que contienen un buen número de elementos subordinados constituyendo un gran todo. Éstos deben ser sacrificados en aras de la expresión general del gran objeto, por ejemplo en paisajes donde el todo se pierde si permanecemos tímidamente ceñidos a los detalles más que atreviéndonos a hacernos una idea de la totalidad.

Estilo

Supongamos que el arte consigue, por medio de la imitación de la naturaleza y con esfuerzo, crearse un lenguaje propio. Supongamos que, con un exacto y profundo estudio de los objetos, llega a conocer cada vez con más seguridad las cualidades de las cosas y la forma en la que subsisten, de tal manera que reconoce la serie completa de las cosas y sabe unir entre sí e imitar las diferentes formas características. En este caso, el arte llega al grado más alto que puede obtener: el estilo. El grado en el que el arte se puede equiparar a las más nobles empresas humanas.

Al igual que la simple imitación depende de una existencia tranquila y de un

entorno agradable, y la *maniera* tiene facilidad para agrupar apariencias superficiales, el estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la medida en que la podemos reconocer en formas visibles y tangibles.

El desarrollo de lo que se ha dicho arriba exigiría volúmenes enteros y ya se puede encontrar algo acerca de ello en libros, sin embargo el puro concepto hay que estudiarlo en la naturaleza y las obras de arte. Añadiremos aquí unas cuantas observaciones, y siempre que hablemos de artes plásticas tendremos oportunidad de recordar estas páginas.

Es fácil ver que estos tres modos de producir obras de arte, presentados aquí por separado, están relacionados con precisión entre sí, y que cada uno de ellos puede derivar con facilidad en otro.

La imitación de objetos fácilmente aprehensibles —tomemos por ejemplo las flores y las frutas— puede llegar a un alto grado. Es natural, que uno que pinte rosas pronto empiece a reconocer y distinguir las más frescas y las más bellas y las escogerá entre los millares de ellas que les ofrece el verano. Por ello entra en juego aquí una elección aunque el artista se haya hecho un concepto general de la belleza de la rosa. Él se interesa por formas aprehensibles; todo depende de definir las diferentes texturas y el color de la superficie. El aterciopelado melocotón, la finamente empolvada ciruela, la tersa manzana, la brillante cereza, la resplandeciente rosa, los variados claveles, los coloridos tulipanes; quiere tenerlos a todos en su perfección, en flor y en su madurez cuando esté frente a ellos pintándolos en la tranquilidad de su estudio. Él sabrá darles la luz adecuada; su ojo se ha habituado a la armonía de los brillantes colores que parecen reflejarse en ellos. Todos los años estará en disposición de renovar los mismos objetos y con la tranquila y atenta imitación de su simple ser reconoce y capta las cualidades, sin necesidad de un laborioso proceso de abstracción. Así surgieron las maravillosas obras de un Huysum y una Rachel Ruysch^[65]; ambos trascendieron lo posible. Es claro que un artista tal será más grande y más resuelto si a su talento añade ser un instruido botánico, si de la raíz para arriba reconoce la influencia de las diferentes partes en la salud y el crecimiento de las plantas, si observa el sucesivo desarrollo de las hojas, las flores, los órganos sexuales, los frutos y de la nueva simiente y reflexiona sobre los mismos. Entonces no sólo demostrará su gusto en la elección del motivo, sino que nos

asombrará e instruirá por una correcta representación de las cualidades. En este sentido se podría decir que ha creado estilo. Por otra parte es fácil ver cómo un maestro de este tipo, si no es muy escrupuloso y celoso en su atención, podría caer en la *maniera*.

La imitación simple trabaja como si se encontrara en el antepatio del estilo. Cuanto más fiel, puro y cuidadoso sea su acceso a la obra, más serenamente percibirá lo que vea. Cuanto más deliberadamente lo imite, más habituada esté a pensar en éste, es decir, cuanto más compare lo similar y haga diferir lo distinto, cuanto más capacitada esté para incluir objetos singulares bajo conceptos generales, más digna se hará de cruzar el umbral del santuario.

Si contemplamos con más detenimiento la *maniera*, vemos que en su sentido más noble y en el sentido más puro de la palabra es un término medio entre la imitación simple y el estilo. Cuanto más se aproxime con su sencillo método a la simple imitación, cuanto, por otra parte, más ávidamente quiera captar lo característico de los objetos y expresarlo claramente, cuanto más aúne a ambos mediante una pura, viva y activa individualidad, más noble, grande y respetable será. Si un artista similar desatiende permanecer junto a la naturaleza y reflexionar sobre ella, se alejará de los fundamentos del arte y su *maniera* se irá haciendo más y más vacua e insignificante, en la medida en que se aleje de la imitación simple y el estilo.

No tenemos que repetir aquí que entendemos el término *maniera* en un sentido noble y respetable, por ello no pensamos que tengan motivo de queja los artistas cuyo trabajo cae según nuestra opinión en ésta. Tan sólo nos interesa concederle al término estilo los mayores honores, para que podamos disponer de una expresión que caracterice el grado más alto al que ha llegado y puede llegar el arte. Ya sólo reconocer este grado es toda una bendición y discutir con entendidos acerca del mismo un raro placer que tendremos algunas ocasiones de estimular en el futuro.

7

ARQUITECTURA^[66] (1795)

ES MÁS difícil de lo que se cree determinar en cada una de las artes qué es digno de alabanza o de reproche. Para encontrar en cierta medida una norma de nuestros juicios sobre arquitectura, señalo provisionalmente que algo de lo que diré es común a todas las artes. Sin embargo para no caer en errores me limitaré a hablar de arquitectura.

La arquitectura tiene en cuenta un material^[67] que puede ser utilizado para tres fines, cada uno en orden ascendente de importancia con respecto a los anteriores^[68].

El arquitecto aprende cuáles son las propiedades del material y o bien se pliega a las condiciones del material —haciendo por ejemplo que la piedra sea dispuesta y sostenida verticalmente, y que la madera sea dispuesta sobre una amplia superficie de manera horizontal— o bien se impone al material —abovedando y grapando la piedra y armando los travesaños—. Para lo primero basta con la más vulgar artesanía, para lo segundo ya es necesario un conocimiento y una perspicacia técnicos.

Vamos ahora a considerar los tres fines: el inmediato, el elevado y el supremo.

El inmediato, cuando meramente consiste en una necesidad, puede conseguirse apreciablemente mediante un burdo remiendo de lo natural. Si esta necesidad es más variada, lo que llamamos útil, entonces es precisa una destreza artesanal para alcanzarla. Este fin próximo y su juicio se confían al entendimiento humano, ya sea más o menos refinado, y lo necesario puede ser

obtenido con comodidad.

Si la actividad constructiva quiere llegar a merecer el nombre de arte debe, además de lo necesario y lo útil, producir objetos sensuales y armónicos. Lo “sensual armónico” depende en todo arte de los talentos individuales. Las condiciones surgen del material, del fin y de la naturaleza del sentido para los que debe ser armónico el todo.

Se podría pensar que, como perteneciente a las bellas artes, la arquitectura trabaja sólo para el ojo, pero preferentemente debe trabajar —y se presta poca atención a ello— para el sentido del movimiento del cuerpo humano. Cuando al bailar nos movemos conforme a ciertas reglas, experimentamos una sensación placentera, y tendríamos que ser capaces de producir una sensación similar en alguien a quien condujéramos con los ojos vendados por una casa de buenas proporciones^[69]. Aquí entra en juego la difícil y complicada doctrina de la proporción que dota de carácter al edificio y sus diversas partes.

Pero aquí también aparece la observación del más alto fin de la arquitectura que emprende, valga la expresión, la “sobresatisfacción” del sentido y eleva a un espíritu cultivado hasta el asombro y el entusiasmo. Esto tan sólo puede ser llevado a cabo por el genio, que ha conseguido atender a todas las demandas y ésta es la parte más poética de la arquitectura, en la que la ficción se hace auténtica. La arquitectura no es un arte imitativo, sino un arte autónomo, pero no puede renunciar a la más alta cota de la imitación. Ella transmite las propiedades y la apariencia de un material a otro: por ejemplo todo orden de columnas imita la construcción en madera. Ella transmite las propiedades de un edificio a otro: por ejemplo con la unión de columnas y pilastras a los muros^[70] y lo hace para ser variada y rica. Y al igual que siempre es difícil para el artista saber si está haciendo lo correcto, es difícil para el entendido juzgar si se ha hecho lo adecuado.

La separación de estos diferentes fines nos será muy útil al observar diferentes edificios y nos servirá de guía a través de la historia de la arquitectura.

Mientras que sólo se tenga como objeto el fin más inmediato y el material domine más que sea dominado, no se puede hablar de arte. Y hay que preguntarse si en este sentido los etruscos han tenido alguna vez arquitectura. Mientras se apilaban las piedras tal y como se encontraban, en todas las formas y direcciones, el azar con el que trabaja el artesano no pudo remontarse hasta la

simetría. Se estuvo mucho tiempo colocando, unas sobre otras, piedras de base rectangular en posición horizontal hasta que se cayó en la cuenta de que había que elegir las, colocarlas de manera que coincidieran sus caras, disponerlas simétricamente o incluso darles el mismo tamaño.

Si echamos una ojeada a la historia de la arquitectura entre los griegos se ve que su ventaja fue que se movían en un pequeño ámbito y que de esta manera ejercitaron y refinaron su sensibilidad: todos los templos dóricos de Sicilia y de la Magna Grecia están contruidos conforme a una idea y sin embargo son muy diferentes unos de otros.

Parece como si en las primeras épocas de la arquitectura el concepto del carácter que debe tener un edificio debía predominar sobre el de medida, pues el carácter no puede ser expresado por la medida y vemos en la toma de medidas de edificios reales lo difícil que es reducir sus partes a relaciones numéricas. No fue ninguna ventaja para la arquitectura posterior, en lugar de atender al carácter, enseñar y dar cuenta de las relaciones numéricas conforme a las cuales deben ser establecidas los órdenes arquitectónicos.

Pero la mayoría de las veces se ha permanecido estancado sin llegar al punto más importante. Raras veces se ha entendido lo que era propio de la ficción y lo adecuado a la imitación aun cuando fuera más necesario que nunca hacerlo. De esa manera se ha transferido a viviendas privadas lo que sólo era propio de templos y edificios públicos para concederles un aspecto magnífico a aquéllas.

Se puede decir que en la época moderna esto ha producido una doble ficción y una imitación reduplicada que exigen inteligencia y sensibilidad tanto en su uso como en el juicio acerca de ellas.

Nadie ha superado en esto a Palladio. Él se ha movido por esta senda con más libertad que ninguno. Y, cuando ha ido más allá de sus límites, se le perdona siempre lo que se le reprocha. Esta teoría de la ficción y de sus leyes es necesaria para enfrentarse a ciertos puristas a los que también en la arquitectura les gustaría convertirlo todo en prosa.

Si hacemos un recorrido con detalle por las diferentes partes de todos los edificios, lo dicho hasta ahora puede ser expresado con más precisión y ser mejor comprendido. Empecemos por las plantas de todos los edificios a partir de las cuales se desarrollaron todos los zócalos y basas. Las bases de los primeros templos eran escalones, y estos edificios eran accesibles desde todos los puntos.

Pero en el periodo más antiguo estos escalones eran tan altos en proporción al edificio que no podía ascenderse por ellos y por eso en la fachada del edificio estos altos escalones eran divididos en otros más bajos.

Otros templos tenían alrededor escalones de tamaño adecuado para subir por ellos.

El peldaño de cada escalón era de ángulo agudo y fue proyectado por primera vez en la época de Augusto. Entonces los templos se emplazaban de tal manera que sólo podían ser vistos frontalmente y eran del tipo llamado *in antis*, la base fue desplazada a la parte anterior y los escalones estaban dispuestos en el medio de ésta.

También ocurrió que algunos escalones se remontaban más allá de la altura de las columnas y se los veía entre ellas, por ejemplo en el templo de Asís, pero creo que esto se debió a la necesidad, pues el templo estaba situada en la ladera de la colina y no había espacio para un largo tramo de escaleras en su fachada. Todavía no se ha investigado si hay otros ejemplos de esto y si está fundada en Vitruvio la elevación que Galliani hace del templo dórico^[71].

Él ha hecho que las columnas parezca que estén sobre pedestales mientras que realmente están sobre el peristilo que tan sólo es quebrado por causa de los escalones.

Palladio ha dibujado el templo totalmente de oídas y una comparación de su Libro IV, cap. 26 y los *Monumenti antiqui inediti* (1786) nos convencerá de ello^[72].

La cuestión surge cuando hacen su aparición las columnas sobre basas libres.

Las basas como proyecciones de la planta del edificio en el que no hay escalones: Palladio, Libro IV, cap. 29.

La transición se lleva a cabo por medio de bases que están claramente horadadas (Palladio, Libro IV, cap. 25). Así podemos fácilmente ver cómo el arquitecto, siendo además muy consciente, estaba obligado a recurrir a este tipo de basa para sus columnas.

Esto fue lo que Palladio hizo siempre en sus edificios públicos en los que tenía la posibilidad llevarlo a cabo.

Surge entonces la cuestión de si en él hay basas auténticamente libres. Normalmente las usó sólo como proyecciones de la base del edificio.

En la construcción de las villas, en la que disfrutó de mayor libertad, hay un

ejemplo de ello, pero todavía como extensión ideal de la base del edificio. La circunstancia particular de la situación y la función nos mostrará el origen de esta variación y sólo hay un rastro de ella en sus edificios más serios.

En los ejemplos arriba mencionados le gustaba disponer un zócalo alrededor del edificio de la misma altura que las basas de las columnas para acentuar cierto efecto horizontal.

8

ARTE Y ARTESANADO^[73] **(1797)**

EL PUNTO de partida de todas las artes fue lo necesario, pero no es fácil poseer o utilizar algo necesario y al mismo tiempo no querer darle una forma bella para poder situarlo en su lugar adecuado y en cierta relación con otros objetos. Ese sentimiento natural por lo adecuado y lo conveniente, que da lugar a las primeras tentativas de producir arte, no puede echarlo en el olvido el gran maestro que quiere subir al más alto peldaño del arte. Dicho sentimiento está estrechamente ligado al de lo posible y lo factible y la unión de ambos es la base del arte. Sin embargo observamos que desgraciadamente desde los tiempos más antiguos los hombres han hecho tan pocos progresos naturales en las artes como en el desarrollo de sus instituciones civiles, morales y religiosas. Más bien han prodigado la imitación exenta de sensibilidad, la incorrecta utilización de conocimientos correctos, la enmohecida tradición, la cómoda transmisión intergeneracional. Todas las artes han sufrido más o menos esta influencia y la siguen sufriendo, pues si nuestro siglo ha clarificado algo al ámbito intelectual, es quizás el menos indicado para unir la sensibilidad y la intelectualidad, condición indispensable para la producción de la verdadera obra de arte.

Somos ricos en todo lo que se puede transmitir, a saber en todas las ventajas del avance del artesanado, en la gran masa de las innovaciones mecánicas. Pero aquello que debe ser innato, el talento inmediato que distingue al artista, parece cada vez más raro en nuestro tiempo. Sin embargo quisiera señalar que sigue existiendo al igual que entonces, pero se trata de una delicada planta que no encuentra suelo ni temperatura adecuada, ni recibe cuidados.

Cuando se observan los monumentos que conservamos de la antigüedad o se reflexiona sobre las noticias que nos han llegado de aquéllos, se puede comprobar fácilmente que cualquier utensilio que poseían los pueblos en los que floreció el arte ha sido una obra de arte y ha sido decorada como tal.

Por medio del trabajo de un auténtico artista una materia obtiene un valor interno, siempre perenne, por el contrario una forma que proviene de un trabajador mecánico, aunque le sea conferida al metal máspreciado y aquél haga el mejor trabajo posible, siempre contendrá algo insignificante e indiferente, que sólo puede complacernos mientras sea nuevo, y, a mi entender, en esto consiste la distinción del lujo y el disfrute de poseer una gran fortuna. El lujo, según mi concepto no consiste en que un rico posea muchas cosas costosas, sino que posea cosas cuya forma tiene que modificar para obtener un placer inmediato y para procurarse cierta fama entre otros. La auténtica riqueza consistiría en poseer aquellos bienes que se disfrutan durante toda la vida y cuyo disfrute proporciona conocimientos que siempre van en aumento. Así como Homero dijo de cierto cinturón que era tan magnífico que había que alabar de por vida al artista que lo había producido^[74], lo mismo habría que decir del dueño del cinturón: que podía disfrutar de éste de por vida.

Igualmente la Villa Borghese^[75] es un palacio digno, rico y magnífico. Más que la inmensa morada de un rey en la que no se encuentra nada que no haya sido producido por el artesanado o los fabricantes.

El príncipe Borghese^[76] posee lo que nadie de sus allegados tiene, aquello que nadie puede procurarse a ningún precio. Él y los suyos, a lo largo de generaciones, cada vez apreciarán más las mismas posesiones y disfrutarán más de éstas cuanto más pura sea su alma, más receptiva su sensibilidad y más correcto su gusto. Además miles de hombres notables, instruidos e ilustrados de todas las naciones admirarán, junto a ellos, estos mismos objetos y disfrutarán de éstos a lo largo de siglos.

Por el contrario lo que hace el artista que emplea métodos mecánicos no tiene tal interés ni para él ni para los otros. Su milésima obra es igual que la primera, de suerte que ésta existe mil veces. Además en los nuevos tiempos las máquinas y la manufactura han sido perfeccionadas hasta su más alto grado y, por medio del comercio, inundan el mundo de objetos decorativos, agradables y efímeros.

De todo esto se deduce que el auténtico remedio contra el lujo, si se puede y se debe compensar los efectos de éste, es el auténtico arte y el sentimiento artístico provocado con autenticidad, y que, por el contrario, la mecanización altamente desarrollada, la artesanía refinada y la fabricación producen el pleno derrumbe del arte.

Se ha detectado de dónde proceden en los últimos veinte años el renovado interés del público por las tertulias, los escritos y las adquisiciones en artes plásticas. Una serie de astutos fabricantes y *entrepreneurs*^[77] han contratado a artistas y, por medio de reproducciones artísticas hechas con destreza, han dado lugar a un público más complaciente que instruido. Por medio de una satisfacción aparente, han desviado y arruinado el incipiente interés del público.

Así los ingleses ganan enormes sumas de dinero por todos los países con sus vasijas de loza pseudoantiguas^[78] y con su arte negro, rojo y multicolor^[79]. Y si uno se fija bien éstas no producen más placer que cualquier vasija de porcelana, un agradable papel pintado o un par de broches que se salgan de lo normal.

Supongamos que además consiguen poner a punto la gran fábrica de cuadros gracias a la que pueden reproducir, según afirman, cualquier cuadro hasta el punto de que se pudiera confundir con el original. Dicha fabricación sería rápida, a bajo costo y tan sencilla que se podría utilizar a cualquier niño para llevarla a efecto. En el caso de conseguirlo podrían engañar a los ojos de la masa, pero al mismo tiempo privarle al artista de algún apoyo y de alguna posibilidad de prosperar.

Doy fin a estas consideraciones con la esperanza de que puedan ser útiles a cualquier individuo aislado, pues la totalidad^[80] sigue su camino con una fuerza irresistible.

9

SOBRE LOS OBJETOS DE LAS ARTES PLÁSTICAS^[81] **(1797)**

A LAS ARTES plásticas se les exige representaciones netas, claras, precisas. La posibilidad de lograr éstas, incluso en el más perfecto grado de ejecución, depende en gran parte del objeto. La elección de los objetos y el modo en el que el artista es propenso a tratarlos son, pues, de importancia suprema.

Los objetos más indicados son aquellos que se caracterizan por su existencia sensible.

El primer género de éstos es el natural. Éste representa los objetos conocidos, comunes y ordinarios tal y como son aunque los eleva al nivel de un todo artístico. Estos objetos son generalmente fisiológicos y a veces de un patetismo vulgar y no tienen nada de ideal, si bien, en otro sentido, por ser obras de arte, deben participar de la idealidad.

El segundo género es el de lo ideal mismo. No se aprehende el objeto tal y como aparece en la naturaleza, sino que éste es captado en las alturas, donde, desprovisto de todo rasgo común e individual, no se convierte en obra de arte por medio de la elaboración que lleva a cabo el artista, sino que se ofrece a dicha elaboración ya como un objeto perfecto. Los objetos del primer género son producidos por la naturaleza, los del segundo género por el espíritu del hombre en íntima relación con la naturaleza. Los primeros pueden ser elevados por el trabajo mecánico del artista a cierto grado de dignidad, por el contrario ninguna elaboración mecánica puede expresar la dignidad de los segundos. La representación de aquéllos ha llegado a su más alta perfección entre los holandeses, la de éstos entre los griegos. Estos objetos son o bien fisiológicos o

bien de un patetismo elevado.

A esta clase se le exige que deje claro a primera vista tanto cuáles son sus partes como su conjunto. Del primer género se pueden encontrar múltiples ejemplos, del segundo se podría traer a colación a un Laocoonte o a un Júpiter.

Pero puede existir cierto círculo o ciclo de objetos, que en conjunto forman, por así decirlo, un objeto místico: éste es el caso de Apolo y las nueve Musas así como de Níobe y sus hijas. Aquí aparecen las múltiples modificaciones de una cualidad o de un afecto y se reúnen de nuevo por medio de un feliz encadenamiento.

Los objetos acerca de los que hemos hablado hasta ahora son sin duda los más perfectos de todos pues los del segundo género coinciden en su perfección con los del primero.

Sin embargo hay objetos que no serían comprensibles ni interesantes, si no pudieran ser unidos en una serie y explicados por ésta. Puede tratarse de una serie de acciones, como los trabajos de Hércules, o partes de una misma acción, como una bacanal. Así Jules Romain ha representado, en un largo friso, a tropas en marcha acompañando al emperador Segismundo^[82]. Todo el arte del bajorrelieve reposa en la correcta comprensión del tratamiento de este tercer género de objetos.

Una acción perteneciente a una serie sólo puede aparecer aislada cuando es bien conocida, por ejemplo cuando sobre una gema es representado cualquier trabajo de Hércules. Por esta razón se eligen objetos universalmente célebres gracias a las fábulas o la historia y aunque nunca llegan a tener el valor de los primeros, no podemos hacer responsable de esto al artista que trabaja con la debida cautela.

En todas las obras de arte el objeto nunca puede ser contemplado de forma aislada, salvo en el momento en que se esté trabajando sobre éste. Por este motivo se puede afirmar de los tres géneros hasta ahora descritos, que han sido contemplados preferentemente en relación al objeto. En los siguientes se tomará en consideración el tratamiento y el espíritu del tratamiento y serán determinados de la manera siguiente.

Un sentimiento profundo coincidirá, si es natural y puro con los mejores y más elevados objetos y los hará, si es preciso, simbólicos. Los objetos representados de esta forma no parecen existir sino para sí mismos y sin

embargo poseen una profunda dimensión significativa. Esto es así por causa del ideal que siempre lleva consigo cierta generalidad. Cuando lo simbólico, además de la representación, da lugar a algo adicional a ésta, lo lleva a cabo siempre de manera indirecta.

Sin embargo el sentimiento profundo puede aproximarse a la exaltación. De este tipo son la mayoría de las representaciones de la religión católica, que también, en cierto modo, se forman en un gran círculo general. Entre éstas hay también imágenes casuales, por ejemplo cuando en una se congregan los diversos patronos de una ciudad o una familia. Pero estas obras pueden contarse entre las obras de circunstancias, aunque puedan ser ennoblecidas por la ejecución como la santa Cecilia de Rafael [figura 9.1]^[83].



FIGURA 9.1. Marcantonio Raimondi según Rafael, *Satta Cecilia* (grabado).

Mas también el sentimiento superficial aspira al arte. De aquél surgen los cuadros sentimentales que nuestra época produce abundantemente, gracias a una combinación inadecuada de la belleza ética y los medios de un arte representativo. Se estaría tentado de decir que los artistas y los aficionados de este tipo son muy económicos.

Por otra parte también hay obras de arte que destacan por la razón, el ingenio y la galantería. Por ello podemos contarlas entre las alegóricas: de éstas se puede esperar poco, pues destruyen el interés en la representación y hacen retraerse al espíritu, apartando su visión de lo que está realmente representado. La alegoría y el símbolo se distinguen por el hecho de que el segundo designa indirectamente, lo que la primera designa directamente.

En fin existe un uso inadecuado de la poesía en las artes plásticas. El artista plástico puede ser poético, pero no poetizar.

No debe pretender, en el marco de la representación sensible, trabajar para la imaginación como lo hace el poeta que en su trabajo, debe activar esta facultad. La mayoría de las obras de Heinrich Füssli [figura 9.2] pecan de esto.



FIGURA 9.2. Johan Heinrich Füssli, *Titania, Bottom y las hadas*, Kunsthaus, Zürich.

Sin embargo los tres primeros géneros no son tan reprochables como uno último que le debemos a la época más reciente: éste consiste en el intento de dar cuerpo, en una representación sensible, a las más elevadas abstracciones.

10

INTRODUCCIÓN A LOS PROPÍLEOS (1798)

Introducción a Los propileos^[84]

CUANDO al joven le atraen la naturaleza y el arte cree que puede penetrar mediante un vivo impulso en lo más profundo de su templo. Después de mucho errar de aquí para allá, el hombre maduro se da cuenta de que no ha pasado del antepatio.

Esta observación ha dado lugar al título que hemos escogido. Sólo será posible para nosotros y para nuestros amigos llegar a los escalones, la puerta, la entrada y la antesala, es decir, al espacio que se encuentra entre lo sagrado y lo profano.

Si alguien, al leer la palabra propileos, recuerda aquel edificio de la ciudad de Atenas por el que se accedía al templo de Minerva, habrá comprendido nuestras intenciones. Sin embargo no nos habría comprendido si pensara que nos creíamos capaces de ejecutar una obra de arte tan espléndida. Queremos que el nombre del lugar designe lo que allí podría haber sucedido. Queremos que el lector espere encontrar aquí conversaciones y discursos que tal vez no hubieran sido indignos de aquel marco.

Sin duda alguna atraerá a los pensadores, los eruditos y los artistas emplear sus mejores horas en trasladarse a aquellos parajes y, al menos imaginariamente, formar parte de aquel pueblo. Un pueblo al que le era connatural una perfección que deseamos y nunca obtendremos. Un pueblo cuya formación se desarrolló en una secuencia temporal y vital caracterizada por una serie de acontecimientos cada vez más bella y más intensa.

De dicha formación tan sólo nos han llegado fragmentos efímeros.

¿Cuál de las nuevas naciones no le debe a los griegos su formación artística? Y, en algunos aspectos, ¿quién les debe más que los alemanes?

Tantas explicaciones acerca de este título simbólico hacen que parezca necesaria una disculpa para el mismo. Nos debe servir para recordar que debemos alejarnos lo menos posible de la tierra de los clásicos. Por su brevedad y su significado nos facilita el objetivo que nos proponemos: satisfacer el interés de los amigos del arte por medio de la presente obra. Ésta debe contener las propuestas y observaciones acerca de la naturaleza y el arte que formulen una serie de amigos armónicamente unidos^[85].

El que sienta vocación artística tendrá que prestar atención a todo lo que le rodea. Los objetos y sus partes atraerán su atención. Haciendo uso práctico de dichas experiencias, ejercitará su visión e irá aguzándola paulatinamente. En sus comienzos querrá servirse de estas experiencias sólo para su propio provecho, mas, con el tiempo, gustará de transmitir las a otros. Por eso pretendemos presentar y contar a nuestros lectores lo que consideramos útil y ameno de lo que, en determinadas circunstancias, hemos bosquejado a lo largo de una serie de años.

Pero ¿a quién se le escapa que las observaciones puras sean más raras de lo que parece? Confundimos con tanta rapidez nuestros sentimientos, nuestra opinión y nuestro juicio con las experiencias que tenemos, que no somos capaces de permanecer en la serena posición del observador. Por el contrario, tendemos a acompañar a éstas de opiniones a las que no podemos otorgar mucho valor.

Lo que nos inspira más confianza es la armonía que puede existir entre nosotros y otras personas, es la experiencia de que no pensamos y actuamos solos sino en comunidad. Cuando alguien opina lo contrario que nosotros, una preocupación nos sobreviene con frecuencia y nos llena de dudas: creemos que la forma en que pensamos es exclusivamente nuestra. Esta preocupación queda mitigada, e incluso superada, cuando vemos que muchas opiniones ajenas coinciden con las nuestras. Entonces continuamos nuestra labor con seguridad, alegrándonos de poseer unos principios que una prolongada experiencia nos ha proporcionado a nosotros y a otros.

Cuando varias personas conviven de tal forma pueden llamarse amigos por tener unos mismos intereses que se han ido formando poco a poco así como por

contar con objetivos similares. En este caso sabrán que volverán a encontrarse por los caminos más insospechados, y que, incluso al tomar direcciones que parezcan separarlos, éstas les llevarán felizmente al mismo punto.

¿Quién no ha experimentado las ventajas que, en estos casos, tiene el diálogo? Sin embargo es algo efímero y, aunque el resultado de una transmisión mutua de conocimientos permanece imborrable, sí escapan a la memoria los medios por los cuales se llegó a dicha transmisión.

Un intercambio epistolar preserva mejor las etapas de los avances de dos amigos. Cada momento del crecimiento está fijado. Y, una vez que lo conseguido nos proporciona una sensación de tranquilidad, resulta muy instructiva una mirada hacia atrás para ver la gestación de todo ello. Además dicha visión retrospectiva nos permite abrigar esperanzas de un futuro e incesante avance.

Una serie de pequeñas redacciones en las que de vez en cuando se expresan los sentimientos, las convicciones y los deseos, para poder dialogar consigo mismo después de cierto tiempo, puede ser un buen medio auxiliar para la formación propia y ajena. Ésta no puede prescindir de nada, máxime si tenemos en cuenta la brevedad del tiempo que nos proporciona la vida y los muchos obstáculos que se interponen en nuestro camino.

Se entiende que se alude aquí a un intercambio de ideas de amigos que aspiran a instruirse en general en el campo de las artes y las ciencias. Aunque es cierto que en la vida mundana y la de los negocios tampoco vienen mal las ventajas citadas.

Entre las artes y las ciencias no sólo es apropiada una estrecha relación mutua, sino también el contacto con el público, el cual se convierte en una necesidad. Lo que se piensa o realiza con un sentido general le pertenece al mundo, y lo que el mundo pueda obtener de los esfuerzos del individuo le sirve a aquél para madurar. El deseo de aplauso que siente el escritor, es un impulso que la naturaleza ha sembrado en él para llevarle a logros cada vez más altos. Si cree haber obtenido los laureles, pronto sabrá que es necesario el esforzado ejercicio de una cualidad innata para mantener el favor general que bien puede haber sido obtenido momentáneamente por fortuna o casualidad.

Para el escritor es muy importante, en una primera época, su contacto con el público, e incluso en edad más avanzada tampoco puede rechazarlo. Y aunque

no esté precisamente destinado a enseñar a otros, querrá confiarse a los que tengan su mismo sentir, grupo que estará disperso por todo el mundo. Él deseará estrechar su relación con sus más viejos amigos, continuarla con los nuevos y ganarse algunos más para el tiempo restante de su vida. Él tendrá igualmente por objetivo evitarle a los jóvenes los rodeos que dio y los vericuetos por los que se adentró y se perdió. Y también, reconociendo y aprovechando las ventajas del tiempo presente, querrá mantener el recuerdo de fructíferos esfuerzos pasados.

Con esta seriedad se une una pequeña sociedad. Ojalá una sensación agradable acompañe nuestras empresas; el tiempo nos dirá a dónde llegaremos.

Esperemos que los artículos que tenemos pensado presentarles no entren nunca en contradicción unos con otros en los aspectos esenciales a pesar de haber sido escritos por diferentes personas y de que la forma de pensar de los autores no sea enteramente la misma. Ningún hombre contempla el mundo exactamente igual que otro y personas de caracteres diversos aplicarán de distinta manera un mismo principio que comparten. E incluso el mismo hombre no es igual a sí mismo en sus opiniones y juicios: hay algunas certezas que más tarde se tambalean. Aunque el individuo, lo que piensa y lo que opina no superen todas las pruebas, qué bien estaría si tan sólo pudiera seguir su camino siendo fiel a sí mismo y a los demás.

Lo mismo que los autores desean estar en armonía entre sí y con su público, no quieren ocultar que en algunos aspectos su voz resultará disonante. Esperan especialmente esto porque sus opiniones difieren de las dominantes en más de un aspecto. Estando muy lejos de querer cambiar la forma de pensamiento de cualquier tercera persona, emitirán firmemente su opinión y, según se den las circunstancias, evitarán o afrontarán la discusión. En general mantendrán sus puntos de vista y con suficiente frecuencia repetirán especialmente aquellos que les parezcan imprescindibles para la formación de un artista. Cuando sea pertinente tomarán partido, en caso contrario es que pensarán que no merece la pena ejercer ninguna influencia al respecto.

Si prometemos ofrecer opiniones y observaciones acerca de la naturaleza, avisamos con antelación que se tratará de aquellas que se relacionan con las artes plásticas, el arte en general y la formación general del artista.

La más noble exigencia que se le puede hacer a un artista debe ser ésta: que se ciña a la naturaleza, la estudie, la imite y dé lugar a algo que, en su apariencia,

sea similar a ella.

No siempre se ha reflexionado acerca de lo grande, de lo enorme que es esta exigencia. El auténtico artista tan sólo lo experimenta cuando su formación alcanza un estado avanzado. La naturaleza está separada del arte mediante un gran abismo, que ni el genio, ni siquiera éste con la ayuda de medios externos, puede salvar.

Todo lo que nos rodea es tan sólo materia prima. Raramente ocurre que un artista, con la sola ayuda del instinto y el gusto, llegue, mediante el ejercicio y el ensayo, a darle a las cosas su bello aspecto externo, a escoger los mejores de entre los materiales disponibles, y al menos logre darle al conjunto un aspecto agradable. Sin embargo aun será más raro en nuestra época que un artista pueda penetrar tanto en la profundidad de sus objetos como en la profundidad de su alma para dar lugar en sus obras no sólo a algo fácil y que tenga un efecto superficial, sino para, compitiendo con la naturaleza, producir algo que sea espiritual y orgánico a la vez y dé a su obra de arte un contenido y una forma tales que tenga al mismo tiempo una apariencia natural y sobrenatural.

El hombre es el supremo y auténtico objeto de la escultura. Para entenderlo, para poder desentrañar el laberinto de su constitución, es totalmente inexcusable un conocimiento general de la naturaleza orgánica. También se debe instruir teóricamente el artista acerca de los cuerpos inorgánicos, así como de los efectos de la naturaleza, cuando quiera emplear el sonido y el color con fines artísticos. Pero, qué gran desvío tiene que hacer para buscar trabajosamente, en la escuela de los que analizan, describen y estudian la naturaleza, aquello que sea útil para sus fines. La cuestión es si encontrará allí lo que es más importante para él. Los investigadores atienden demasiado las demandas de sus propios estudiantes como para pensar en los más limitados y concretos objetivos del artista. Por ello nuestra intención es intermediar entre unos y otros y, si no aspiramos a poder llevar a cabo el trabajo que es necesario, sí que podemos en parte ofrecer una visión de conjunto y en parte dar una guía detallada para la realización de algo de esa naturaleza.

La forma humana no sólo puede ser comprendida mediante su observación superficial. Hay que descubrir su interior, diferenciar sus partes, percibir la unión de las mismas, conocer las diferencias y aprender cuáles son sus efectos y repercusiones. También hay que imbuirse de lo oculto, de lo que subyace, del

fundamento de la apariencia, cuando se quiera observar e imitar lo que se muestra por oleadas ante nuestros ojos como un todo bello e indisociado. La visión superficial de un ser vivo confunde al observador y en este caso se puede traer a colación ese famoso dicho según el cual: lo que se sabe es porque se ha visto antes. Recordemos que el miope ve mejor un objeto del que se aleja que uno al que se acerca. Esto ocurre porque el sentido mental de la vista le sirve de ayuda. De esta manera se puede decir que el conocimiento es el complemento y la culminación de la visión.

Es admirable lo bien que puede copiar un conocedor de la historia natural, que al mismo tiempo sea dibujante, los objetos. Esto se debe a que sabe dónde está lo importante y significativo de las partes de las que brotan las características de la totalidad y hace énfasis en ello.

Un conocimiento exacto de las partes concretas de la forma humana que él puede volver a contemplar como un todo, le exigen un enorme esfuerzo al artista. Igualmente una visión de conjunto del objeto, una ojeada general a éste y a objetos familiares al mismo es muy útil. Pero sólo lo sería si el artista estuviera capacitado para remontarse a la Idea y comprender la similitud de cosas aparentemente diferentes.

La anatomía comparada ha creado un modelo general de estudio acerca de las naturalezas orgánicas: nos remite de unas formas a otras y en la medida en que observa seres de parentesco cercano o lejano, se eleva por encima de todos ellos para obtener de todas sus propiedades en un imagen ideal.

Mantengamos firmemente este principio. En ese caso veremos que nuestra atención en la observación de los objetos toma una dirección determinada. También notaremos que los conocimientos se obtienen y se fijan con más facilidad. Además sabremos que el arte sólo podrá competir con la naturaleza cuando hayamos aprendido algo acerca de la forma de proceder de ella con sus obras.

Estimulemos al artista a obtener algunos conocimientos sobre la naturaleza inorgánica, esto lo puede conseguir sobre todo mediante el estudio del reino mineral. El pintor requiere cierto conocimiento de la piedra para poder imitarla de forma característica, el escultor y el arquitecto para utilizarla. El tallista de piedras preciosas no puede prescindir del conocimiento de éstas, el cual también interesa al entendido y al aficionado.

Queremos llevar al artista a obtener una noción general de los efectos de la naturaleza para que conozca aquellos que le interesan en especial. El sentido de esto será en parte formarse en nuevas facetas, y en parte comprender mejor lo que a él le compete. De todas formas queremos añadir algo más acerca de este interesante asunto.

Hasta ahora el pintor tan sólo podía quedarse absorto ante la teoría de los colores del físico sin poder sacar ninguna ventaja de ella. Sin embargo el sentimiento del artista por lo natural, el prolongado ejercicio y la necesidad práctica lo llevaban a emprender este camino. A sentir las vivas oposiciones de cuya unión surge la armonía de los colores. A determinar algunas propiedades de las mismas por medio de una serie de sensaciones aproximativas. A contar con una serie de colores cálidos y fríos que expresaban cercanía o lejanía. Además de éstas, también tiene en cuenta otras determinaciones. Por todas ellas consigue acercar estos fenómenos a las leyes generales de la naturaleza. Quizás alguna vez se constate la suposición de que los principios de la naturaleza del color, así como los magnéticos, eléctricos y otros se basan en la polaridad, o como quiera llamársele a los fenómenos de lo bipolar y de lo múltiple que están presentes en la unidad.

Presentar detalladamente esta teoría y hacerlo de manera comprensible para el artista se convertirá en nuestra tarea. Esperamos hacer algo que él reciba de brazos abiertos al interpretar y remitir laboriosamente a unos principios algo que hasta ahora ha hecho por instinto.

Esto es todo lo que teníamos intención de decir acerca de la naturaleza; ahora hablaremos de lo más necesario en relación con el arte.

Como la presente obra está pensada en forma de artículos y de algunos de ellos sólo se ofrecerán fragmentos, nuestro deseo no es separar un todo, sino constituirlo mediante la unión de sus diversas partes. Por ello será necesario presentar lo más pronto posible de forma general y sumaria aquello que el lector irá recibiendo poco a poco con más detalle. Debido a esto comenzaremos siempre con un artículo sobre artes plásticas en el que expresaremos nuestra forma de ver las cosas y nuestros métodos. Al obrar así cuidaremos preferentemente de hacer ver la importancia de cada una de las partes del arte y de mostrar que el artista no ha de desatender ninguna de las mismas tal y como frecuentemente ha ocurrido y sigue ocurriendo.

En primer lugar observábamos la naturaleza como cámara del tesoro de la materia en general. Con esto llegamos al punto más importante: cómo elabora el arte la materia que le corresponde.

En tanto que el artista acoge un objeto como suyo, éste ya no le pertenece por más tiempo a la naturaleza. Se puede decir que el artista crea en la medida en que accede a lo significativo, a lo característico, a lo interesante o más bien hace que predomine lo de más alto valor.

De esta forma se imponen a la figura humana las más bellas proporciones, las formas más nobles, los caracteres más elevados. Así queda delimitado el ámbito de la regularidad, de la perfección, de lo significativo y de lo acabado. Ámbito en el que la naturaleza gusta de asentarse con lo mejor de sí misma, toda vez que dada su gran magnitud puede degenerar en fealdad o perderse en la indiferencia.

Lo mismo puede decirse de obras que se basen en la trabazón en cuanto a su objeto y a su contenido, ya se trate de aquellas en las que predomine la fábula o la historia.

Es elogiado el artista que no se equivoca al emprender la realización de una obra de arte. Aquel que sabe elegir lo artístico o mejor sabe determinarlo.

Los hay que yerran timoratamente por los variados mitos y la vasta historia buscando un motivo para su obra. Éstos desean ofrecer una buena imagen a los eruditos y que sus alegorías resulten interesantes. Sin embargo, en mitad de su trabajo, se toparán con muchos obstáculos o sentirán, una vez acabada su obra, que sus buenas intenciones han quedado malogradas. Aquel que no hable con claridad con los sentidos, tampoco lo hará con pureza con el alma. Nos parece tan importante este punto de vista que para comenzar quisiéramos hacer una más detallada reflexión sobre él.

Una vez que el objeto se halla felizmente o se inventa, viene el tratamiento del mismo que dividiremos en sus aspectos intelectual, sensual y mecánico.

Lo intelectual trabaja con el objeto en sus contenidos interiores. Éste encuentra los motivos subordinados. Y si, en la elección del objeto, se juzga la profundidad del genio artístico, en el descubrimiento de los motivos se reconoce su amplitud, su riqueza, su plenitud y las razones para admirarlo.

Llamaremos tratamiento sensual al que hace a la obra captable por los sentidos, agradable y satisfactoria y la convierte en algo imprescindible debido a

su encanto y atractivo.

Finalmente el tratamiento mecánico es el que se lleva a cabo por medio de un órgano cualquiera del cuerpo sobre la materia, y de esa manera el trabajo cobra existencia y realidad.

Como ya hemos dicho, esperamos y deseamos vivamente serle útiles al artista y que éste se sirva de algunos consejos y propuestas que se le hagan. Sin embargo nos sobreviene la duda pues sabemos que todo hombre siente en igual medida su época como una carga que como algo de lo que pueda obtener ventajas. Por eso no podemos dejar de hacernos en cierta medida la pregunta de qué acogida tendremos.

Todo está sometido a un eterno cambio y, como algunas cosas no pueden estar unas junto a otras, se ocultan entre sí. Esto ocurre con algunos conocimientos, con introducciones a ciertas prácticas, con máximas. Los fines del hombre siguen siendo esencialmente los mismos: se quiere ser o llegar a ser un buen artista y poeta, al igual que hace siglos. Sin embargo los medios por los que se alcanzan esos fines no están claros para todos. Y por qué no reconocer que nada sería más agradable que contar con cierta ventaja en este juego.

Naturalmente el público tiene una gran influencia sobre el arte, pues exige una obra que le guste y sea digna de su aplauso y su dinero. Una obra de la que se pueda gozar inmediatamente. La mayoría de las veces el artista se acomoda, pues él es también parte del público y se ha formado durante los mismos años y los mismos días. Por eso empieza a tener los mismos deseos de seguir las mismas tendencias, y así se acostumbra a moverse feliz en la multitud en la que está integrado y que le da vida.

De esa manera vemos naciones y épocas embriagadas por sus artistas. A pesar de que el artista se vea reflejado en su nación y en su época, de tal manera que ninguna de las dos sufra el más mínimo disgusto, es posible que su camino no sea el correcto, su gusto puede hacerse limitado y sus esfuerzos orientados hacia un lugar incorrecto.

En lugar de extendernos en un plano general, haremos una observación que puede relacionarse especialmente con las artes plásticas.

Al artista alemán y en general, a todo artista nórdico de esta época le resulta difícil y casi imposible pasar de lo amorfo a la forma y, una vez que ha llegado a este punto, mantenerse en el mismo.

Todo artista que ha pasado algún tiempo en Italia se pregunta si haber estado ante las mejores obras del arte antiguo y moderno ha despertado en él una ineludible aspiración. La de estudiar e imitar la forma humana en sus proporciones, formas y características. La de dedicar todo su trabajo y su esfuerzo a este empeño para intentar acercarse en su arte a la realización de una obra que se parezca a aquéllas. Obras cuya familiaridad siente en realidad en el fondo de su alma y que al satisfacer a la percepción visual hacen que el espíritu se remonte a las regiones más elevadas.

Pero también debe reconocer, que, después de su vuelta, sus esfuerzos irán remitiendo pues no encontrará a muchas personas que puedan ver y disfrutar de lo que representa y reflexionar sobre ello. La mayoría de los que encuentre pensarán superficialmente sobre ello y querrán gozar según sus propios presupuestos.

La peor pintura puede decirle algo a la sensibilidad y a la imaginación siempre que las active, las libere y las deje a su arbitrio. La mejor de las obras de arte también le dice algo a la sensibilidad pero con un lenguaje más elevado. Es cierto que se trata de un lenguaje que ha de ser comprendido. Éste nos encadena los sentimientos y la imaginación y nos priva de nuestra arbitrariedad. Con lo perfecto no podemos hacer nuestra voluntad, estamos obligados a entregarnos a ello, para recuperar nuestro ser elevado y ennoblecido.

Iremos intentando mostrar que lo dicho no son sueños a medida que vayamos entrando en detalle. Especialmente atenderemos a una contradicción en la que caen atrapados los Modernos. Ellos llaman maestros a los Antiguos, les reconocen a sus obras una perfección inalcanzable y actualmente se distancian, en lo teórico y lo práctico, de los preceptos que los Antiguos siempre observaron.

Dejando aparte este importante punto, al que tendremos la ocasión de volver frecuentemente, encontramos otros de los que se debería decir algo.

Uno de los rasgos más descoyantes de la decadencia del arte es la mezcla de sus diversas modalidades. Las artes mismas, al igual que sus modalidades están muy relacionadas entre sí, tienen cierta tendencia a unirse y a fundirse unas con otras. Pero, precisamente por eso, el deber, el mérito y la dignidad del auténtico artista consisten en separar la parcela del arte en la que trabaja de las otras, y aislarla tanto como le sea posible.

Está comprobado que todas las artes plásticas tienden a la pintura y que toda poesía tiende al drama y esto nos dará en el futuro ocasión para formular importantes observaciones.

El artista auténtico, el que sigue preceptos, ambiciona la verdad artística. El que no respeta ninguna ley, el que tan sólo sigue un instinto ciego, ambiciona la realidad natural. Uno lleva al arte a su cumbre más alta, el otro a su sima más profunda.

Esto no es menos cierto para las artes particulares que para el arte en general. El escultor debe pensar y sentir de forma diferente al pintor y debe acceder a la obra de otra manera, y debe emprender la realización de una obra en relieve de forma diferente a una talla. Cuando poco a poco se va haciendo mayor el bulto del altorrelieve y primero se va dando lugar a las partes, luego a las figuras y finalmente a edificios y paisajes, se crea una obra que es mitad pintura, mitad guiñol^[86]. Entonces el arte auténtico entra en decadencia y es lamentable que algunos excelentes artistas hayan emprendido este camino en los tiempos recientes.

Cuando en el futuro planteemos las prescripciones que consideramos correctas, nos gustaría que, como han sido extraídas de obras de arte, fueran examinadas por artistas que las pusieran en práctica. Qué raro es que se pueda coincidir con otro en materia de principios teóricos. Por el contrario, se opta con rapidez por lo aplicable y lo útil. Con cuánta frecuencia vemos a los artistas desorientados en la elección de sus motivos, en la composición artística en general y en la ordenación en particular, así como a los pintores en la elección de los colores. Es, por lo tanto, ya tiempo de probar un principio; después será mucho más fácil de contestar la siguiente cuestión: ¿con ayuda de los grandes modelos nos acercamos más a ellos y a todo lo que amamos y valoramos o caemos en la confusión propia de un experiencia poco meditada? Si estos preceptos deben mostrar su validez contribuyendo a la formación de los artistas, a la guía de éstos cuando les sobrevenga la desorientación, también servirán para el desarrollo, la valoración y el juicio de obras de arte antiguas y modernas. Y, en sentido inverso, serán redescubiertas al observar estas obras. También es necesario atenerse a ellas, porque aparte de la universalmente reconocida excelencia de la Antigüedad, tanto individuos como naciones enteras no han comprendido con frecuencia en qué consiste la excelencia de estas obras.

Un examen más exacto de éstas nos preservará la mayor parte de las veces de este mal. Propongamos un ejemplo de cómo suele ser el proceder usual del aficionado a las artes plásticas en estos casos. Este ejemplo debe servir para que quede claro lo necesario que es realizar una crítica exacta tanto de las obras de arte antiguas como de las modernas, en caso de que queramos sacar provecho de éstas.

Ninguna persona con un ojo receptivo hacia lo bello, aunque dicho ojo no haya sido cultivado podrá dejar de sentirse impresionado por el vaciado en yeso de una magnífica obra de escultura clásica aunque éste sea imperfecto o incorrecto. Y es que en dicha reproducción permanece la idea, la simplicidad y la grandeza de la forma. En resumidas cuentas, permanece lo más universal en suficiente medida como para ser percibido por unos ojos no muy peritos.

Se puede observar cómo a menudo una fuerte inclinación hacia el arte puede ser propiciada por estas imperfectas reproducciones. Pero el efecto es igual que el objeto: a estos principiantes se les provocará más un sentimiento oscuro e indeterminado que una conciencia del verdadero valor y la importancia del objeto mismo. Estos principiantes son los que a menudo expresan el principio de que una examen crítico demasiado pormenorizado destruye el placer y que se resisten a una investigación de los detalles.

Mas cuando su experiencia y su conocimiento se vayan haciendo cada vez más amplios, y se le presente un vaciado de más calidad o el original mismo, su comprensión aumentará en la misma medida que su placer. Y éste llegará a su culminación cuando se le den a conocer originales perfectos.

Con mucho gusto se penetra en el laberinto de una contemplación más exacta cuando los detalles son tan perfectos como la totalidad. Entonces aprendemos a percibir que sólo se conoce lo perfecto en la medida en que se pueda discernir lo que es defectuoso. Distinguir lo restaurado de las partes primitivas, la copia del original, ver todavía en los más pequeños fragmentos la destruida excelencia del conjunto, es el placer del perfecto conocedor. Y hay una gran diferencia entre ver y comprender una totalidad torpemente ejecutada con una sensibilidad confusa que algo perfecto con un sentido refinado.

Aquel que decida dedicarse a cualquier parcela del conocimiento debe aspirar a lo más alto. La comprensión y la práctica siguen caminos muy diferentes. En la práctica todo sujeto se da cuenta de que tan sólo está dotado de

capacidad en cierta medida. Sin embargo hay un número mucho mayor de personas que están capacitados para la comprensión. Se puede bien decir que está capacitado todo aquel que pueda negarse a sí mismo, que pueda subordinarse a los objetos y que no pretenda la introducción de su rígida y estrecha individualidad, su mezquina unilateralidad en las mejores obras de la naturaleza y el arte.

Sólo es posible hablar propiamente y con provecho de obras de arte para uno mismo y para los demás en presencia de las mismas. Todo depende de una aprehensión directa, de que mediante las palabras con las que se quiere elucidar el sentido de una obra de arte se piense lo más concreto, pues, si no se piensa lo más concreto no se piensa en nada. Por eso ocurre a menudo que aquel que quiere escribir acerca de obras de arte tan sólo se pierde en generalidades. Éstas bien pueden despertar las ideas y las sensaciones, pero sólo aquellos lectores que examinan la obra con un libro en la mano se quedan realmente satisfechos.

Precisamente debido a ello, en muchos de los ensayos, excitaremos más que satisfaremos los deseos de nuestros lectores. Y es que no hay nada más natural que su deseo de tener ante los ojos una obra de la que leen una detallada crítica. De esa manera disfrutarán de la totalidad de la que se habla y querrán someter a su juicio las opiniones que han escuchado referidas a las partes.

Pero aunque los autores desean trabajar para aquellos que ya han visto algunas obras o las verán en el futuro, harán todo lo posible por aquellos que no se encuentren en ninguna de estas dos situaciones. Mencionaremos dónde están las copias y señalaremos dónde pueden encontrarse vaciados de obras de arte antiguas, especialmente en Alemania, para de esta manera promover el auténtico amor al arte y el conocimiento del mismo.

La historia del arte sólo puede basarse en la más elevada y completa concepción del arte. Sólo cuando se conocen los objetos más perfectos que el hombre ha podido producir, puede ser representado el desarrollo psicológico y cronológico de la humanidad que se observa en el arte y en otros ámbitos. En un principio el arte era una actividad limitada a una parca y miserable imitación tanto de lo insignificante como de lo importante. Después se fue desarrollando un sentimiento más delicado y agradable de la naturaleza. Y finalmente, con la ayuda del conocimiento, la regularidad, el rigor y la seriedad, y unas circunstancias favorables, se llegó a las alturas. Alturas en las que se hizo

posible para el genio, contando con estos medios auxiliares, la creación de lo fascinante y lo perfecto.

Desgraciadamente esas obras de arte que se expresan con tal facilidad, que producen en los hombres un sentimiento de sí mismos tan agradable, que les inspiran libertad y serenidad, le sugieren al artista que quiere emularlas que su elaboración también es sencilla. El mayor logro de lo que representan el arte y el genio es una apariencia de facilidad y el imitador está tentado de ponerse las cosas fáciles y trabajar sólo con esta apariencia superficial.

De esta manera el arte decae y baja de sus alturas, tanto en la totalidad como en los detalles. Pero, si queremos formarnos una concepción verdadera del arte, debemos descender a los detalles de los detalles. Y esto no siempre es una ocupación agradable y atractiva, pero de cuando en cuando ésta nos compensa con creces al darnos una fiable visión de la totalidad.

Si la experiencia de la observación de obras de arte antiguas y de los primeros tiempos modernos nos ha provisto de ciertos preceptos, éstos nos serán especialmente útiles en el juicio de obras de arte recientes o contemporáneas, pues en el juicio de un artista vivo o que haya muerto hace poco se mezclan a menudo las preferencias o las reticencias del individuo y la simpatía o antipatía de la generalidad. Por ello estamos muy necesitados de principios para expresar un juicio sobre nuestros contemporáneos. La investigación puede ser apoyada de dos formas. La influencia de la arbitrariedad se ve disminuida y la causa es remitida a un tribunal superior. Se puede poner a prueba tanto el principio como su aplicación. E incluso allá donde no nos podamos poner de acuerdo, el punto de discusión puede ser determinado con seguridad y claridad.

Deseamos especialmente que los artistas vivos acerca de los cuales podamos tener algo que decir, pongan a prueba, a su modo, nuestros juicios. Reclamamos de todo aquel que haga honor a su nombre que forme, de su propia experiencia y reflexiones, si no una teoría, sí una serie de reglas útiles para algunos casos. Pero en muchas ocasiones se ha percibido lo capaz que es un hombre cuando convierte en leyes las reglas adecuadas a su talento, sus inclinaciones y su conveniencia. Él se somete así a un destino propio de la humano. Pero nosotros no nos formamos cuando simplemente ponemos en movimiento de manera fácil y cómoda aquello que ya está dentro de nosotros. Todo artista al igual que todo hombre es sólo un ser individual y siempre será unilateral. Por ello el hombre, en

la medida de lo posible, ha querido embeberse de aquello que es opuesto a él. El vital busca la seriedad y la firmeza, el severo se fija en lo fácil y lo cómodo, el fuerte en la delicadeza, el amable en la fuerza. Cada uno de éstos cultivará mejor su propia naturaleza cuanto más parezca que la abandona. Todo arte exige la participación de un hombre al completo, el más alto grado de aquél la de toda la humanidad. El ejercicio del arte es mecánico y la formación del artista comienza en sus primeros años con lo mecánico. El resto de su educación es a menudo descuidado aunque deba ser mucho mayor que las de aquellos que tengan la posibilidad de sacar ventajas de la vida. La sociedad civiliza rápidamente al rudo, la vida activa hace circunspecto al más desenfadado, los trabajos literarios que son presentados por la imprenta al gran público topan con la oposición y las objeciones de muchos lugares. Sólo el artista plástico está encerrado la mayoría de las veces a un taller solitario, casi exclusivamente tiene que tratarse con aquel que encarga y paga su trabajo, con un público que a menudo sólo se conduce por algunas impresiones enfermizas, con conocedores que lo ponen nervioso y con marchantes que reciben todo lo nuevo con fórmulas de alabanza y estima que serían exageradas incluso para lo más perfecto.

Pero ya es hora de dar fin a esta introducción no vaya a ser que en lugar de servir de prefacio a la obra la anticipe. Hasta ahora hemos indicado el punto desde el que queremos partir. Cuánto nos podremos extender y cuánto lo haremos se irá viendo paulatinamente. Esperamos pronto ocuparnos de la teoría y la crítica literarias. No podrá excluirse aquello que nos ofrezca la vida en general, los viajes y los acontecimientos cotidianos siempre que se hable de momentos significativos.

El lugar donde se encuentran las obras de arte ha sido siempre de gran importancia para la formación del artista. Hubo un tiempo en que, con pocas excepciones, la mayoría de las artistas se quedaban en su lugar de procedencia y asentamiento. Sin embargo se ha producido un gran cambio que no puede dejar de tener importancia para el arte en general y en particular. Quizás ahora más que nunca haya motivos para tomar a Italia como un cuerpo artístico tal y como hasta hace poco lo fue. Si es posible ofrecer una visión general de ella, seremos capaces de mostrar cuánto ha perdido el mundo al arrancar tantas partes de esta gran y vieja totalidad. Cuánto ha sido destrozado en el acto de expolio será por siempre un secreto. Sin embargo pronto podremos tener una visión de ese nuevo

cuerpo artístico que se está formando en París^[87]. Aquí plantearemos cómo un artista y un aficionado al arte puede sacar partidos de sus viajes a Francia e Italia. Pero además nos haremos otra buena pregunta: qué pueden hacer otras naciones como Alemania o Inglaterra, en esta época de depredación y dispersión, para, con un sentido auténticamente cosmopolita, que quizás no se dé con más pureza en otro lugar que en las artes y en las ciencias, hacer accesibles los numerosos tesoros artísticos que están dispersos. De esta manera podrían construir un cuerpo ideal del arte que nos podría felizmente indemnizar por lo que en el momento actual se deteriora y destruye.

Esto es en general lo que podemos decir de la intención de una obra que esperamos cuente con un público serio y a la vez amistoso.

11

SOBRE *LAOCOONTE* ^[88] **(1798)**

UNA OBRA de arte auténtica, al igual que una obra de la naturaleza, es siempre infinita para nuestra mente. La contemplamos, la percibimos, tiene un efecto, pero no podemos comprenderla realmente y aun en mucha menor medida podemos expresar con palabras su esencia y su mérito. Lo que aquí se ha dicho sobre *Laocoonte* [figura 11.1] no pretende agotar este objeto; nuestras observaciones están más inspiradas con motivo de dicha excelente obra de arte que planteadas sobre la misma. Ojalá vuelva a exponerse de nuevo al público^[89] para que todos los aficionados puedan disfrutar y hablar a su manera de ella.

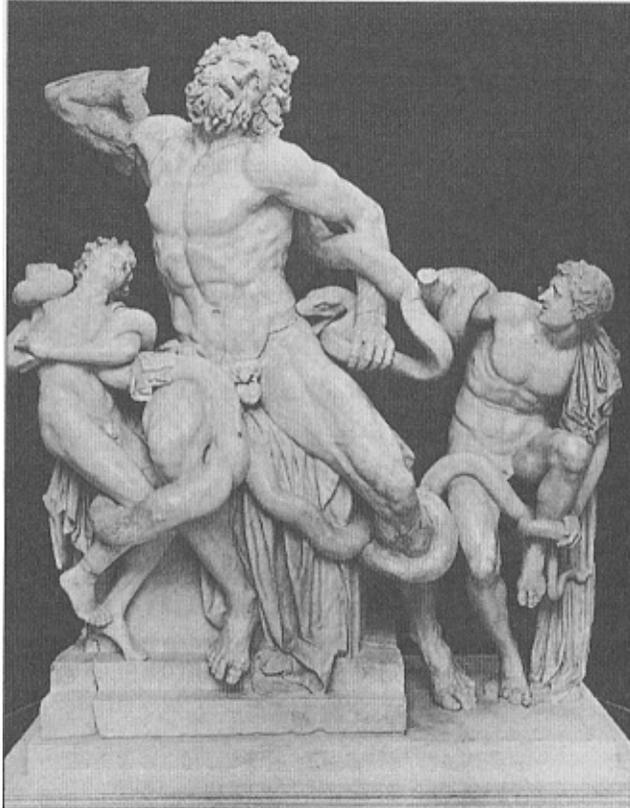


FIGURA 11.1. Agesandro y Atenodoro, *Grupo escultórico de Laocoonte*, Palazzo Belvedere, El Vaticano.

Cuando se quiere hablar de una gran obra de arte es casi necesario hablar de todo el arte, pues obras de este tipo contienen en sí el arte en su conjunto. Cualquiera puede, en la medida en que sus fuerzas se lo permiten, desarrollar un discurso acerca de lo general a partir de un caso particular. Por esta razón comenzaremos con algo general.

Todas las obras de arte bellas representan la naturaleza humana, las artes de diseño tienen una relación peculiar con el cuerpo del hombre; vamos a hablar aquí acerca de éstas. El arte tiene muchos niveles o peldaños, en cada uno de éstos pueden aparecer artistas prominentes; pero una obra de arte perfecta reúne todas las cualidades que normalmente sólo vemos dispersas^[90].

Las obras de arte supremas nos muestran:

Naturalezas vivas altamente organizadas. Es exigible sobre todo un conocimiento del cuerpo humano, de sus partes, medidas, fines internos y externos y de sus formas y movimientos en general.

Caracteres. Un conocimiento de la diferencia de forma y efecto de sus partes. Las propiedades se separan entre sí y se presentan aisladas, de ellas surgen los caracteres y de esta manera puede establecerse una relación recíproca entre las diferentes obras de arte, al igual que ocurre cuando las partes de una obra componen a ésta y sus partes guardan una relación significativa entre sí.

El objeto se caracteriza por:

Estar en reposo o movimiento. Una obra o sus partes pueden presentarse o bien subsistiendo por sí mismas y sólo mostrando su existencia de una forma tranquila, o en movimiento, en acción, apasionadas y llenas de expresividad.

Ser ideal. Para alcanzar este punto el artista necesita una profunda y sólida sensibilidad dotada de paciencia, a la que habrá que añadir un noble sentido capaz de abarcar al objeto en toda su extensión, de encontrar el momento más digno de presentación y en consecuencia de hacerle que supere su facticidad limitada y darle en un mundo ideal medida, límites, realidad y dignidad.

La gracia. Pero el objeto y la forma de representarlo están sometidos a las leyes de la sensibilidad artística, concretamente al orden, la perspicuidad, la simetría, la oposición, etc. por medio de las cuales son bellos para el ojo, es decir, están dotados de gracia.

La belleza. Además está sometido a la ley de la belleza espiritual. Ésta surge de la medida, a partir de la cual, el hombre formado para la representación o la producción de lo bello sabe cómo someterlo todo, incluso los extremos.

Habiendo indicado de antemano las condiciones que le exigimos a una obra de arte de alta categoría, puedo decir mucho con pocas palabras si digo que nuestro grupo cumple todas^[91]. Tanto es así que podríamos exponer éstas sólo mediante la observación del mismo.

No se espere de mí la prueba de que el artista ha mostrado un profundo conocimiento del cuerpo humano, de que sabe dar cuenta de lo característico de éste, así como concederle expresividad y apasionamiento. En lo que sigue quedará de manifiesto con qué altura e idealidad ha sido concebido el objeto. Nadie que sepa reconocer la medida en que son representados aquí los dolores físico y espiritual extremos dudará de que se puede llamar bella a esta obra.

Pero a algunos les puede parecer paradójico que en este grupo se manifiesta al mismo tiempo la gracia^[92]. Acerca de este asunto diré algunas palabras.

Toda obra de arte debe anunciarse por sí misma y esto sólo puede llevarse a cabo mediante lo que llamamos belleza sensual o gracia. Los antiguos, muy alejados de la opinión de los modernos según la cual una obra de arte, siguiendo la apariencia, tiene que volver a convertirse en una obra de la naturaleza, caracterizaban a sus obras por un selecto orden de sus partes. Ellos le facilitaban al ojo la intuición de sus proporciones por la simetría y de esta manera una obra compleja se hacía fácil de comprensión. La simetría y las oposiciones daban como resultado la posibilidad de producir los mayores contrastes mediante diferencias difícilmente perceptibles. El cuidado que demostraba el artista antiguo al oponer diversas masas unas a otras, al dar una posición especialmente regular y recíproca a las extremidades de los cuerpos en los grupos, era algo muy feliz y muy estudiado. Dicho cuidado se ponía en juego para que toda obra de arte, si se abstraía de su contenido y se contemplaba de lejos, pueda aparecer ante el ojo con un aspecto ornamental. Las antiguas vasijas nos ofrecen cientos de ejemplos de este agrupamiento dotado de gracia, y tal vez sería posible presentarle al ojo series de las mejores muestras de composiciones simétricas de las vasijas empezando por el grupo de Laocoonte más tranquilo y acabando por el más agitado. Me atrevo otra vez a repetir que el *Grupo de Laocoonte*, junto a todos sus otros méritos es a la vez un ejemplo de simetría y variedad, de reposo y movimiento, de contrastes y transiciones paulatinas que se presentan unidas, a veces de forma sensual a veces de forma espiritual, a aquel que lo contempla. Estas cualidades, a pesar del gran patetismo de lo representado, provocan una sensación agradable y suavizan la tormenta de dolor y pasión mediante la gracia y la belleza.

Es una gran ventaja para una obra de arte ser independiente, estar acabada en sí misma. Un objeto sereno sólo se muestra mediante su existencia, es terminado en y por sí mismo. Un Júpiter con truenos que salen de su regazo, una Juno que reposa en su majestad y su pureza, una Minerva absorta en su reflexión, son objetos que no tienen, por así decirlo, ninguna relación con lo que está fuera de ellos, descansan en y por sí mismos y son los prioritarios y preferidos objetos de la escultura. Pero en el bello círculo mítico del arte, ámbito en el que estas figuras aisladas y autónomas habitan y descansan, hay círculos más pequeños en

los que las figuras aisladas son concebidas y esculpidas en relación a otras. Por ejemplo cada una de las musas, al igual que su líder Apolo, está concebida para representarse separadamente, pero todas ganan interés en el coro completo y variado de las nueve. Cuando el arte procede a la representación de lo pasional significativo, entonces puede operar de la misma forma: nos muestra un círculo de figuras que mantienen entre sí un vínculo pasional como Níobe y sus hijos, perseguidos por Apolo y Diana^[93], o nos muestra en la obra el movimiento junto a su causa. Recordemos aquí tan sólo al joven lleno de gracia que se saca una espina del pie [figura 11.2]^[94], a los luchadores^[95], a dos grupos de faunos y ninfas en Dresde^[96] y al dinámico y magnífico *Grupo de Laocoonte*.

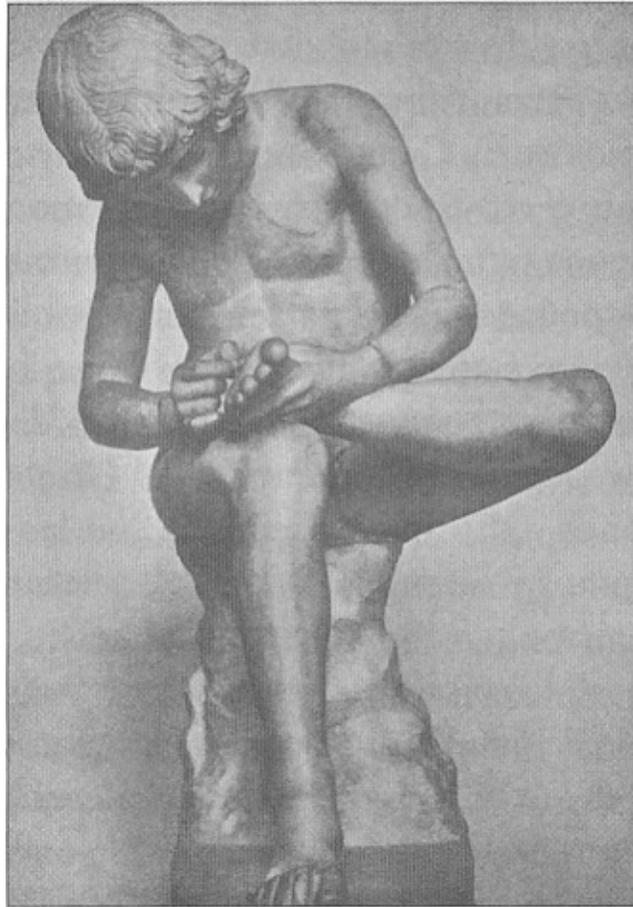


FIGURA 11.2. *El Espinario*, Palazzo dei conservatori, Capitolio (Roma).

Con razón la escultura es tenida en tan alta consideración, pues puede y debe llevar la representación a su más alta cumbre al privar en ésta al hombre de todo aquello que no es esencial. Así, en este grupo, Laocoonte es sólo un hombre, los

artistas lo han despojado de su sacerdocio, de lo que es nacional y troyano en él, de todas sus referencias poéticas y mitológicas; no tiene que ver nada con aquello en lo que lo convirtió la fábula. Él es un padre con sus dos hijos amenazado por dos animales peligrosos. Éstos no son dos serpientes enviadas por los dioses, son dos serpientes naturales, suficientemente poderosas para acabar con varios hombres, pero en ningún caso, ni en su forma, ni en sus actos, seres extraordinarios, vengativos y punitivos. Conforme a su naturaleza, reptan, se enroscan, oprimen, y una de ellas muerde después de haber sido irritada. Si de este grupo no fuera conocida otra interpretación, yo lo denominaría un idilio trágico. Un padre está durmiendo junto a sus dos hijos, unas serpientes se enroscan al grupo y, al despertarse, se afanan en liberarse de esta red viviente.

Esta obra es extraordinariamente importante por la representación del momento. Cuando una obra de arte ha de moverse realmente ante el ojo ha de ser escogido un momento fugitivo: poco antes ninguna parte habría podido encontrarse en esa posición y poco después todas las partes estarán obligadas a abandonar esa posición; ésta es la razón por la que la obra siempre resultará nueva y viva aunque la vean millones de espectadores.

Para comprender bien la intención del *Grupo de Laocoonte*, coloquémonos a distancia adecuada con los ojos cerrados ante éste y abramos y cerremos los ojos alternativamente y veremos todo el mármol en movimiento, de hecho, cada vez que abramos de nuevo los ojos presentiremos que todo el grupo haya cambiado su posición. Yo diría que la posición que ahora tiene, es como la de un relámpago fijado, como una ola petrificada en el momento en el que se aproxima a la orilla. Se produce la misma impresión cuando se ve al grupo por la noche a la luz de la antorcha^[97].

El estado en el que se encuentran las tres figuras está representado escalonadamente y con sabiduría. El hijo mayor está sólo aprisionado por las extremidades, el menor por más partes de su cuerpo, especialmente por su pecho. Con el movimiento del brazo derecho, intenta liberarse para tomar aire, con el izquierdo mueve suavemente la cabeza de la serpiente para que no vuelva a enroscarse en su pecho. La serpiente está a punto de escurrírsele de la mano, pero de ninguna manera lo va a morder. El padre por su parte quiere liberarse a él y liberar a sus hijos de estas ligaduras con violencia. Él oprime a la otra serpiente y ésta irritada lo muerde en la cadera.

Para explicar la postura del padre tanto en general como conforme a todas las partes del cuerpo, me parece lo más apropiado referirme a la repentina sensación de ser herido como la causa principal de todo su movimiento. La serpiente no lo ha mordido, lo está mordiendo y en una parte débil del cuerpo, ligeramente encima y por detrás de la cadera. La posición de la restaurada cabeza de la serpiente todavía no ha asestado la mordedura, afortunadamente se han conservado los restos de ambas mandíbulas en la parte posterior de la estatua^[98]. ¿Qué ocurriría si ahora, con el triste cambio actual, se perdieran otras y no sólo estas importantísimas huellas? La serpiente hiere al desgraciado hombre en una parte de su cuerpo en la que el ser humano es muy sensible a todo estímulo, en la que incluso una pequeña comezón produce el movimiento que vemos aquí provocado por una herida. El cuerpo se desplaza hacia el lado opuesto, el vientre se contrae, el pecho se hincha, el hombro se echa hacia delante y la cabeza se inclina hacia el lado herido. Como además el resto de la situación presente o de la acción se muestra en los pies que están inmovilizados y en los brazos que están en lucha, se produce un juego combinado de pugna y huida, de acción y pasión, de esfuerzo y de resignación que quizá no fuera posible bajo cualquier otra circunstancia. Uno se asombra de la sabiduría del artista cuando intenta imaginarse que la mordedura hubiera sido en otra parte del cuerpo. En ese caso toda la postura cambiaría y de ninguna manera se podría haber pensado un lugar más apropiado. Por lo tanto el principio fundamental es el siguiente: el artista nos ha representado un efecto sensible y nos muestra también la causa sensible. El punto de la mordedura, repito, determina la posición actual de los miembros: el desplazamiento del cuerpo, la contracción del abdomen, el que el pecho se eche hacia delante, la inclinación del hombro y de la cabeza, incluso todos el gesto de la cara parece como si fueran decididos por esta instantánea, dolorosa e inesperada herida.

Está lejos de mí el deseo de separar la unidad de la naturaleza humana, de negar la influencia de la fuerza espiritual de este hombre magníficamente esculpido, de ignorar la lucha y el sufrimiento de una gran naturaleza. La angustia, el miedo, el terror, el sentido paternal parece que corren por esas venas, parecen ascender a ese pecho, parecen abrir surcos en esa frente. Con gusto reconozco que junto al sufrimiento del cuerpo también ha sido representado en su máxima expresión el sufrimiento moral. Sin embargo recomiendo que no se

traslade muy vivamente la impresión que nos produce la obra a la misma obra. Especialmente recomiendo que no se vea el efecto del veneno en un cuerpo que en este preciso instante es mordido por los dientes de la serpiente y que no se vea una cercanía a la muerte en un magnífico y sano cuerpo en lucha que apenas está herido. Permítaseme aquí hacer una observación importante para la escultura: la expresión de mayor patetismo que ésta puede representar se halla en el paso de un estado a otro. Véase a un niño lleno de vida que con toda energía y vigor corre, salta y disfruta que, después, inesperadamente malherido en un juego o, de cualquier otra manera, queda muy dañado física o moralmente. Este nuevo sentimiento se extiende como una descarga eléctrica por todos los miembros y dicho tránsito es en gran medida patético, es una contradicción que no se concibe sin experimentarla. En esto tienen su participación tanto el hombre espiritual como el físico. Si queda en este tránsito una huella clara de la situación anterior, entonces surge el más magnífico objeto para la escultura, esto ocurre con Laocoonte, donde la lucha y el dolor están representadas de forma aunada. Así por ejemplo Eurídice, en el momento en el que al pasear alegre por la pradera es picada por una serpiente en el talón, daría lugar a una estatua patética si el doble estado del alegre paseo y la dolorosa parada pudiera ser expresado no sólo por las flores que se la caen de las manos, sino además por la dirección del movimiento de sus miembros y el temblor de sus pliegues.

Habiendo comprendido la figura principal de esta manera, podemos fijarnos con desenvoltura y seguridad en las proporciones, los matices y los contrastes de la obra en su conjunto.

El motivo escogido es uno de los mejores que podría pensarse: hombres en lucha contra animales. Unos animales que no aparecen como masas o como seres violentos, sino que reparten sus fuerzas; unos animales que no oponen una resistencia concentrada, sino que, conforme a su anatomía alargada, son capaces de paralizar más o menos a tres hombres sin herirlos. Por este método de inmovilización se extiende por el conjunto entero cierto grado de reposo y unidad. Se han representado gradualmente las acciones de las serpientes: una sólo se enrosca, la otra es irritada e hiere a su adversario.

Los tres personajes han sido elegidos con extremada sabiduría. Un hombre robusto y de buena constitución pero para el que ya pasaron los años de la mayor energía y que es poco capaz de soportar el dolor y el sufrimiento. Sustituyámoslo

por un joven vital y robusto y el grupo hubiera perdido todo su valor. Con él sufren otros dos niños que en proporción a él son muy pequeños; pero, después de todo, son dos seres naturales susceptibles de sentir sufrimiento. El más pequeño hace esfuerzos aunque éstos no pueden tener efecto alguno, está atemorizado, pero no herido; el padre ofrece una poderosa resistencia pero ésta no es efectiva, más bien produce el efecto contrario al deseado: irrita a su adversario y es herido por él. El hijo mayor es el que está más levemente aprisionado; todavía no se siente oprimido ni dolorido, se sobresalta por la herida y el movimiento de su padre y grita, mientras el cabo de la serpiente intenta deslizarse por su pie, él es un espectador más, un testigo que participa en la acción, con él la obra está terminada.

Quiero detenerme particularmente en lo que ya he aludido de pasada: las tres figuras expresan una acción doble que se manifiesta mediante muchos matices. El hijo menor intenta liberarse alzando su brazo derecho y con su mano izquierda echa hacia atrás la cabeza de la serpiente; quiere aliviar el mal presente y evitar el peor; él muestra el más alto grado de actividad que le permite su aprisionamiento. El padre pugna por desembarazarse de las serpientes y el cuerpo se desplaza al sentir la repentina mordedura. El hijo mayor se horroriza ante el movimiento de su padre y quiere liberarse de la serpiente que se ha enroscado ligeramente a él.

Ya he dicho más arriba que uno de los méritos mayores de esta obra es el momento que el artista ha representado y sobre este aspecto añadiré aquí unas palabras.

Hemos supuesto que serpientes reales han aprisionado a un padre y a sus dos hijos mientras dormían, para que los diferentes movimientos de la acción tuvieran un efecto gradual. Los primeros movimientos de las serpientes enroscándose durante el sueño anuncian muchos acontecimientos, pero son irrelevantes para el arte. Quizás se podría haber esculpido cómo se enlazan unas serpientes a un joven Hércules durmiente cuya figura y tranquilidad en el sueño nos hacen adivinar qué podemos esperar de él cuando se despierte.

Vayamos más allá con nuestra imaginación y pensemos en un padre que, sea como fuere, se siente aprisionado por serpientes junto a sus hijos, entonces vemos que sólo hay un momento en el que el interés es máximo: cuando un cuerpo ha sido tan aprisionado que se ha quedado indefenso; cuando el segundo,

estando en condiciones de defenderse, ha sido herido; y cuando al tercero todavía le queda una esperanza de huir. En el primer caso está el hijo menor, en el segundo el padre, en el tercero el hijo mayor. ¡Es imposible buscar otra situación!, ¡es imposible repartir los papeles de otro modo!

Pensemos en la acción desde el principio y reconozcamos que éste es su momento culminante. Al imaginarnos los momentos siguientes comprenderemos que todo el grupo tiene que cambiar de postura y que no puede haber un momento de mayor valor artístico que éste. El hijo menor será ahogado por la serpiente o, estando como está indefenso, si la irrita, será mordido. Ambas situaciones son insufribles y al ser extremas no se representan. En lo que respecta al padre, será mordido en diferentes partes, y por ello la postura de su cuerpo, y las primeras mordeduras pasarán desapercibidas para el espectador o, si se muestran, serán repugnantes. La serpiente puede también volverse y atacar al hijo mayor, entonces éste se concentraría en sí mismo, ya no habría nadie interesado en la acción. La última apariencia de esperanza desaparecería del grupo, la representación devendría de trágica a cruel. El padre que ahora manifiesta toda su magnificencia y su sufrimiento se convertiría en una figura secundaria.

El hombre, frente al sufrimiento propio y ajeno, sólo experimenta tres sensaciones, miedo, terror y compasión^[99]: el presentimiento receloso de un mal que se aproxima a él, la percepción inesperada de un sufrimiento presente y la participación en uno en curso o ya pasado. Los tres son representados y provocados por esta obra en sus gradaciones más adecuadas.

Las artes plásticas que siempre trabajan para el momento, al elegir un motivo patético, captan aquél que causa terror, por su parte la poesía se detiene en aquellos que provocan miedo y compasión. En el *Grupo de Laocoonte* el sufrimiento del padre excita terror del máximo grado, con él la escultura ha llegado a su cumbre. Pero, ya sea para recorrer el círculo de todas las sensaciones humanas, ya sea para suavizar la fuerte impresión de terror, provoca la compasión por la situación del hijo menor y miedo por la del mayor, dejando abierta la esperanza para este último. Así los artistas le dieron cierto equilibrio a su obra, disminuían y aumentaban un efecto mediante otros efectos y eran capaces de dar acabamiento a un todo espiritual y sensual a la vez.

En definitiva, podríamos sostener audazmente que esta obra agota su objeto

y cumple satisfactoriamente todas las condiciones del arte. Ésta nos enseña que si el artista puede comunicar su sentimiento de la belleza a objetos inertes y simples, este mismo sentimiento se muestra con su mayor energía y con toda su dignidad cuando demuestra su fuerza y sabe moderar y contener las violentas y apasionadas explosiones de la naturaleza humana. En futuros números haremos una descripción de estatuas conocidas bajo el nombre de *La familia de Níobe*, así como del *Grupo del toro Farnesio*. Éstas se encuentran entre las pocas representaciones patéticas que nos han quedado de la escultura antigua^[100].

Los modernos se han equivocado habitualmente en la elección de los motivos patéticos. Milón, con las dos manos atrapadas en el hueco de un árbol mientras lo ataca un león, es un motivo que el artista nunca conseguirá representar de tal modo que provoque interés^[101]. Un dolor doble, unos esfuerzos en vano, una situación desesperada y la decadencia sólo pueden producir aversión, si es que no producen indiferencia.

Finalmente quiero decir algo más acerca de la relación de este motivo con la poesía.

Somos injustos con Virgilio y con la poesía cuando comparamos, aunque sólo sea por un instante, la más acabada obra maestra de la escultura con la forma episódica en la que este motivo es tratado en la *Eneida*^[102]. Cuando el infortunado Eneas narra que él y sus compatriotas cometieron la imperdonable estupidez de haber introducido al conocido caballo en su ciudad, el poeta busca argumentos de disculpa. Todo se dispone a tal efecto y la historia de Laocoonte es sólo un recurso retórico en el que muy bien se puede apelar a la exageración si contribuye al fin que busca el poeta. Unas gigantescas serpientes, con crestas en sus cabezas, vienen del mar, se dirigen presurosas hacia los hijos del sacerdote que había herido al caballo^[103]; los aprisionan, los muerden y les inoculan su veneno; después se enroscan al pecho y al cuello del padre, que va en socorro de sus hijos, y elevan sus cabezas en señal de victoria, mientras el infortunado al que oprimen grita en vano pidiendo ayuda. El pueblo horrorizado por este espectáculo, huye; nadie se atreve ya a asumir la defensa de su país; y los oyentes y los lectores, conmovidos por esta imaginativa y horrible historia, consienten en que el caballo entre en la ciudad.

La historia de Laocoonte en Virgilio cumple la función de medio para un fin más elevado; por otra parte, sigue siendo una importante cuestión si este suceso

puede ser un motivo adecuado para la poesía.

**SOBRE VERDAD Y VEROSIMILITUD EN LAS OBRAS
DE ARTE
(1798)**

Acerca de la verdad y la verosimilitud en las obras de arte (un diálogo)^[104]

SOBRE las tablas de un teatro alemán se construyó una especie de anfiteatro oval en cuyos palcos habían sido pintados muchos espectadores como si participaran del espectáculo que se desarrollaba debajo de ellos. Algunos espectadores reales de la platea y de los palcos mostraron su descontento al respecto pues se sentían ofendidos de que se les quisiera embaucar con algo tan falso e inverosímil. En esta situación tuvo lugar un diálogo cuyo contenido aproximado es recogido aquí.

El defensor del artista. Vamos a ver si conseguimos encontrar una vía de acercamiento de nuestras posturas.

El espectador. No comprendo cómo se empeña usted en disculpar esta representación.

El defensor. Dígame. ¿Cuándo va al teatro, usted no espera que todo lo que en éste vea sea verdadero y real?

El espectador. Claro que no. Sin embargo sí exijo al menos que todo me parezca verdadero y real.

El defensor. Perdone si le contradigo en lo más íntimo de sus convicciones, pero me parece que eso no es lo que usted exige en absoluto.

El espectador. Eso sería muy extraño. Si ésta no fuera mi exigencia, ¿por qué se esfuerza el decorador en trazar todas las líneas de la forma más exacta según

las reglas de la perspectiva y en representar cada objeto con su aspecto más perfecto?, ¿por qué se cuida con tanto detalle el vestuario?, ¿por qué se emplea tanto tiempo en ser fiel a éste para que yo pueda ser transportado a ciertas épocas?, ¿por qué se le otorga la valoración suprema al actor que expresa los sentimientos de forma más auténtica, a aquel que en su dicción, en sus movimientos corporales y en los gestos de su rostro se acerque más a la verdad y a aquel que me persuade de que no estoy viendo una imitación, sino la cosa misma?

El defensor. Usted expresa admirablemente sus sentimientos, sin embargo es más difícil de lo que usted piensa comprender los propios sentimientos ¿Qué me contestaría si le dijera que a usted las representaciones teatrales no le parecen verdaderas, sino que en ellas hay más bien sólo la apariencia de verdad?

El espectador. Le diría que usted introduce una sutileza que sólo puede tratarse de un juego de palabras.

El defensor. Yo por mi parte le repongo que cuando hablamos del alma ninguna palabra es suficientemente delicada y sutil y que este juego de palabras indica una necesidad del alma, que no siendo capaz de expresar adecuadamente lo que está dentro de nosotros, intenta trabajar con antítesis para contestar a los dos extremos de la cuestión y encontrar el término medio entre ambos.

El espectador. Entonces, muy bien. Explíquese más claramente y, si no le importa, con ejemplos.

El defensor. Podré aducirlos fácilmente a favor de mis argumentos. Por ejemplo, cuando usted está en la ópera, ¿no siente una satisfacción viva y plena?

El espectador. Cuando todo está en armonía, una de las más perfectas que conozco.

El defensor. Cuando esas buenas gentes de ahí arriba cantan al encontrarse y saludarse, cantan cuando se entregan billetes^[105], cantan su amor, su odio, y sus pasiones y luchan y mueren cantando, ¿puede usted decir que toda la representación o parte de ella parece verdadera? o ¿en ella se da la apariencia de verdad?

El espectador. Tiene razón. Si reflexiono no me atrevo a mantener lo que dije. Ninguna de esas situaciones me parece verdadera.

El defensor. Y sin embargo usted está totalmente satisfecho y contento.

El espectador. ¡Sin discusión! Todavía recuerdo cómo la ópera era

ridiculizada por su tosca inverosimilitud y como yo, haciendo caso omiso, sentía el mayor placer con ella y cada vez lo siento más a medida que se ha ido enriqueciendo y perfeccionando.

El defensor. Y ¿no se siente usted engañado en la ópera?

El espectador. Yo no diría “engañado”, o tal vez sí, bueno, la verdad es que no.

El defensor. Aquí ha caído usted en una total contradicción que parece mucho peor que un juego de palabras.

El espectador. Bueno, vamos a tranquilizarnos y a aclarar la cuestión.

El defensor. Tan pronto como la aclaremos, estaremos de acuerdo. ¿Me permitiría, una vez llegados a este punto, hacerle algunas preguntas?

El espectador. Es su obligación, ya que me ha llevado a la confusión con sus preguntas, seguir haciéndome preguntas para sacarme de ella.

El defensor. Por lo tanto, usted no quiere llamar “engaño” a la sensación en que se ve sumido por una ópera.

El espectador. No quiero, sin embargo es una modalidad de éste, o al menos, algo emparentado con él.

El defensor. Exacto y ¿no se olvida usted casi de sí mismo?

El espectador. No “casi”, sino totalmente si la obra o el fragmento son buenos.

El defensor. ¿Se queda usted cautivado?

El espectador. Más de una vez me ha ocurrido.

El defensor. Puede decirme en qué circunstancias.

El espectador. En tantos casos que me resultaría difícil mencionarlos.

El defensor. Y sin embargo usted ha dicho que se queda cautivado la mayoría de las veces cuando todo está en armonía.

El espectador. ¡Sin discusión!

El defensor. ¿Una representación perfecta está en armonía consigo misma o con un producto de la naturaleza?

El espectador. Sin duda alguna consigo misma.

El defensor. ¿Y esta armonía era realmente una obra de arte?

El espectador. Por supuesto.

El defensor. Antes le negamos a la ópera cualquier tipo de verdad; hemos señalado que no representa verosímilmente lo que imita. Pero, ¿podemos

igualmente negarle una verdad interna^[106] que surge del carácter consecuente de una obra de arte?

El espectador. Si la ópera es buena, da lugar a un pequeño mundo propio, en el que todo acontece según unas leyes fijas, que debe ser juzgado por sus propias leyes y requiere ser sentido según sus características.

El defensor. ¿No sería consecuencia de esto que la verdad de la naturaleza y la del arte son completamente distintas y que el artista no debería de ninguna manera intentar darle a su obra una apariencia natural?

El espectador. Sin embargo, muchas veces parece ser una obra de la naturaleza.

El defensor. No puedo negarlo. Pero, ¿puedo hablar con franqueza?

El espectador. ¿Por qué no? No estamos aquí para intercambiarnos elogios.

El defensor. Entonces me aventuraré a decir que sólo al espectador totalmente privado de formación puede parecerle que una obra de arte sea una obra de la naturaleza. A éste el artista lo aprecia y lo valora aun cuando sólo haya llegado al peldaño más bajo. Sin embargo él, desgraciadamente, sólo puede estar satisfecho cuando el artista baja a su nivel y nunca puede elevarse junto al artista cuando éste, emprendiendo el vuelo al que le lleva el genio^[107], le confiere a su obra toda su perfección.

El espectador. Suena extraño, pero continúe.

El defensor. No le gustará escucharlo si no sube usted a un peldaño más alto.

El espectador. Permítame poner en orden lo que ya hemos discutido para que podamos continuar y déjeme asumir el papel del que pregunta.

El defensor. Prefiero que sea así.

El espectador. ¿Dice usted que sólo a la persona no cultivada le puede parecer una obra de arte una obra de la naturaleza?

El defensor. Sin duda alguna ¿Recuerda usted los pájaros que intentaron comerse las cerezas del gran maestro?^[108]

El espectador. ¿No demuestra esto que estas frutas fueron excelentemente pintadas?

El defensor. De ninguna manera, esto más bien me demuestra que los aficionados eran auténticos gorriones.

El espectador. Sin embargo esto no puede persuadirme de que la pintura no era excelente.

El defensor. ¿Puedo contarle una nueva historia?

El espectador. La mayor parte de las veces me gusta oír más historias que razonamientos.

El defensor. Un gran investigador de la naturaleza poseía, entre otros animales domésticos, un mono, al que una vez echó de menos y al que después de una larga búsqueda encontró en la biblioteca. Allí el animal estaba sentado en el suelo con los grabados de una obra de historia natural no encuadrada desperdigados alrededor de él. Impresionado por este diligente estudio de su mascota, el señor se acercó a ésta y vio para su sorpresa y su disgusto que el mono glotón se había comido todos los escarabajos que había encontrado pintados allí.

El espectador. La historia es bien divertida.

El defensor. Y viene a cuento, espero. ¿Usted no creará comparables estos grabados en colores con la obra del gran artista que pintó las cerezas?

El espectador. Difícilmente.

El defensor. Sin embargo, ¿no sitúa usted al mono entre los aficionados no cultivados?

El espectador. Sin duda, y entre los más voraces. Usted me ha suscitado un pensamiento singular: ¿no será que el aficionado no cultivado exige que una obra de arte parezca natural para así poder disfrutar de ella de una forma natural y a menudo tosca y vulgar?

El defensor. Estoy totalmente de acuerdo con eso.

El espectador. Y usted piensa por lo tanto que un artista se rebaja a sí mismo cuando trata de producir este efecto.

El defensor. Ésa es exactamente mi convicción.

El espectador. Sin embargo siento que persiste una contradicción. Y justo ahora usted me hace el honor de contarme entre los aficionados semicultivados.

El defensor. Entre los aficionados que están en camino de convertirse en conoedores.

El espectador. Entonces explíqueme por qué también una obra de arte perfecta me parece una obra de la naturaleza.

El defensor. Porque está en armonía con la mejor naturaleza de usted, porque es sobrenatural, pero no extranatural. Una obra de arte perfecta es una obra del espíritu humano, y, en este sentido, también una obra de la naturaleza. Pero en la

medida en que reúne objetos dispersos en uno, e incluso les confiere significado y dignidad a los más vulgares, es superior a la naturaleza. Ella quiere ser comprensible para un espíritu armónicamente formado y desarrollado, para uno que encuentra acorde con sus características lo perfecto, lo acabado en sí. De ello no tiene ni idea el aficionado vulgar, él trata la obra de arte como un objeto con el que se topa en la plaza del mercado. Pero el auténtico aficionado^[109] no sólo ve la verdad de la imitación, sino la excelencia de la selección y lo ingenioso de la composición: lo supraterrrenal de este pequeño mundo del arte. Él siente que debe subir al nivel del artista para disfrutar de la obra, él siente que debe apartarse de las distracciones de su vida, debe vivir con su obra, contemplarla una y otra vez y de esa manera concederse a sí mismo una vida más noble.

El espectador. Bien dicho, amigo mío. Al ver pinturas, al ver dramas y al leer otros tipos de poesía he tenido sensaciones similares y premoniciones de lo que usted exige. En el futuro atenderé más a las obras de arte y a mí mismo. Pero, si no estoy equivocado, hemos dejado muy atrás el punto de partida de nuestra discusión. Usted quería persuadirme de que considerara tolerables en nuestra ópera esos espectadores pintados, y, sin embargo, no veo sus argumentos para la defensa de esta licencia y no veo tampoco bajo qué categoría quiere usted hacerme aceptar esta audiencia polícroma.

El defensor. Afortunadamente esta noche habrá otra sesión de la ópera y usted no se la perderá.

El espectador. De ninguna manera.

El defensor. ¿Y los hombres pintados?

El espectador. No me espantarán, pues me tengo en más alta valía que un gorrión.

El defensor. Espero que un mutuo interés vuelva a reunirnos.

EL COLECCIONISTA Y SUS ALLEGADOS (1799)

El coleccionista y sus allegados^[110]

Carta primera

Si SU DESPEDIDA, después de dos días deliciosos pero rápidamente transcurridos, dejó en mí una gran oquedad y vacío, su carta, que enseguida recibí, y los manuscritos que adjuntó a ésta me produjeron de nuevo una agradable sensación, del mismo tipo que la inspirada por su presencia. He recordado nuestras conversaciones, y me ha alegrado ahora, igual que en su momento, que coincidamos tan frecuentemente en juicios sobre arte.

Este descubrimiento tiene un valor doble para mí, pues si quiero probar diariamente tanto mis opiniones como la suya, tan sólo tengo que fijar previamente una parte de mi colección y visitarla a la luz de nuestros aforismos teóricos y prácticos. Muy a menudo todo transcurre con facilidad y plácidamente, pero a veces tropiezo, a veces no me puedo poner de acuerdo ni con usted ni conmigo mismo. Sin embargo soy consciente de lo mucho que se ha avanzado cuando se está de acuerdo en los temas principales, cuando el juicio sobre arte, que oscila a un lado y a otro como los brazos de una balanza, está firmemente fijado a un sólido madero vertical y cuando, si se me permite seguir con el símil, el astil y los platillos se mueven de tarde en tarde.

El fragmento que me ha enviado, perteneciente a la obra que pretende publicar, ha aumentado mi esperanza por ésta así como mi sereno interés, y con gusto contribuiré, de cualquier manera en la que me crea capaz, a auxiliarlo en sus propósitos. La teoría nunca ha sido mi fuerte, pero, si mi experiencia puede

ser de algún valor para usted, la pongo a su servicio con todo mi corazón. Para dar prueba de ello comienzo aquí a cumplir con su deseo, le iré escribiendo poco a poco la historia de mi colección, cuyas piezas incluso han sorprendido a algunos que ya sabían de su buena reputación antes de conocerla. Ése también fue su caso. Usted admiró la excepcional riqueza de todas sus secciones, y su admiración hubiera ido en aumento si el tiempo y sus aficiones le hubieran permitido el conocimiento de todas mis posesiones.

De mi abuelo sólo puedo decir que sentó las bases de la colección y puedo comprobar lo bien que las sentó cuando veo el interés que usted demuestra ante todo lo que proviene de su época. Usted dispensa tanta simpatía y tanto amor a este admirable pilar de nuestra extraordinaria casa familiar que su injusticia hacia otras partes no me desagrada y me gusta pasar el tiempo viendo con usted esas obras que son sagradas para mí tanto por su valor, como por su antigüedad y su procedencia. Es cierto que depende mucho del carácter y la inclinación del aficionado cómo se orienta el gusto por la forma y el espíritu coleccionista, dos tendencias éstas que frecuentemente se dan entre los seres humanos. También diría que el aficionado depende en la misma medida de la época en la que vive, de las circunstancias que le rodean, de los artistas y marchantes contemporáneos, los países que visita por primera vez o con los que tiene alguna conexión. Él depende sin duda de miles de esas circunstancias. Todas contribuyen a tener los conceptos bien fundados o ser superficial, ser liberal o de alguna manera limitado, amplio de miras o unilateral.

La gran suerte de mi abuelo fue vivir en la mejor época y bajo las circunstancias más favorables para obtener piezas que actualmente están casi totalmente fuera del alcance de un coleccionista privado. Tengo albaranes y cartas de sus adquisiciones, y qué desproporcionadamente bajos son los precios en comparación con los actuales, los cuales ha incrementado tanto una generalizada afición por el coleccionismo.

Sí, la colección de este hombre valioso es para mí, para mis otras posesiones, para mis actitudes y mi juicio, lo que las colecciones de Dresde son para Alemania: una fuente eterna de auténtico conocimiento para el joven, un reconstituyente de la sensibilidad y los buenos principios para el adulto y saludable para cualquiera, incluso para el más casual visitante, pues lo perfecto no sólo está reservado al iniciado. Su afirmación de que ninguna de estas obras

que provienen de mi excelente antecesor desmerecerían junto a tesoros reales, no me hace sentirme orgulloso, sino sólo contento, pues ya he tenido estos pensamientos en privado.

Acabo esta carta sin haber cumplido mi plan. Parloteo en lugar de emprender la narración de la historia. Pero el humor de un viejo se manifiesta de estas dos formas. Apenas tengo sitio para decirle que el tío y las sobrinas le envían saludos cordiales y que Julie cada vez pregunta más y con más interés acerca del viaje a Dresde largo tiempo aplazado, pues espera ver de camino a su nuevo y estimado amigo. Tenga por seguro que ninguno de sus viejos amigos puede firmar con más corazón que su tío

siempre cercano a usted.

Carta segunda

Su amable recepción del joven que se le presentó con mi carta me ha alegrado doblemente, pues usted le proporcionó a él un día de satisfacción, y, por medio de él, obtuve noticias de primera mano de usted, sus circunstancias, sus actividades y sus planes.

Nuestra animada conversación acerca de usted me permitió descubrir en los primeros instantes lo mucho que él había cambiado en su ausencia. Cuando marchó para la Academia, prometía mucho; salió de la escuela fuerte en griego y latín, con buenos conocimientos de ambas literaturas, versado en historia antigua y moderna, no poco ejercitado en matemáticas y en todo aquello que se le debe exigir a un buen estudiante. Pero ahora, para nuestra tristeza vuelve convertido en filósofo. Se ha dedicado preferentemente, casi exclusivamente, a la filosofía, y a nuestro pequeño círculo, incluyéndome en éste a mí, que nunca tuvo gran disposición para la filosofía, le está vedada toda conversación. Lo que entendemos, no le interesa y lo que le interesa, no lo entendemos. Habla una nueva lengua que somos demasiado viejos para aprender.

¡Qué extraña cosa es la filosofía! y, especialmente, la nueva filosofía. Replegarse sobre sí mismo, espiar las operaciones de la propia alma y encerrarse totalmente en sí mismo para comprender mejor los objetos; ¿es éste el camino correcto? ¿Ve el hipocondriaco mejor las cosas por cavar en sí mismo y

enterrarse a sí mismo? Sin duda esta filosofía me parece una forma de hipocondría, una tendencia espuria a la que se le ha dado un nombre altisonante. Perdone usted a un viejo, perdone usted a un práctico médico por hablar así.

Pero, ¡dejemos esto! La política nunca me ha hecho perder el humor, y tampoco la filosofía lo conseguirá. Así que cobijémonos con prontitud en el arte, empezaré rápidamente con la historia que había prometido contarle, de tal manera que en mi carta no falte aquello que la motivó.

Cuando mi abuelo murió, fue cuando mi padre empezó a mostrar un exclusivo interés por un tipo concreto de obras de arte. Él disfrutaba con la imitación fiel de los objetos naturales que por aquella época había llegado a un alto nivel de perfección mediante la acuarela. Al principio compró algunas láminas, después contrató a unos pintores para que le pintaran pájaros, flores, mariposas y moluscos con la mayor exactitud. No había nada notable que apareciera en la cocina, en el jardín o por los campos que no fuera inmediatamente fijado por el pincel en láminas y de esa manera registró algunas variedades de distintas criaturas que, como he podido comprobar más tarde, les resultan más interesantes a los naturalistas.

Poco a poco fue progresando hasta el retrato. Él quería a su mujer y a sus hijos, estimaba a sus amigos y por ello su interés por hacer una colección de retratos.

También se acordará usted de muchos pequeños retratos al óleo reproducidos sobre cobre. Los grandes maestros solían hacer esto en otra época, tal vez como relajación, tal vez para sus amistades. De ello surgió una forma distinta de pintura a la que los artistas se consagraron.

Este formato tenía sus propias ventajas. Un retrato de tamaño natural, aunque sólo se trate de una cabeza o sea de medio cuerpo, demanda siempre más espacio del que demanda su interés intrínseco. Todo hombre sensible y acomodado encargaba retratos de él y de su familia en diferentes épocas de su vida. Representado por un artista diestro, con rasgos muy definidos y a escala pequeña, ocuparía poco espacio, podría coleccionar retratos de todos sus amigos, y su descendencia siempre encontraría un rincón para este pequeño círculo. Por el contrario, un retrato de gran tamaño requiere mucho espacio tanto en casa del dueño, como en la de los herederos. Y las modas cambian tanto que una abuela, no importa que estuviera bien o mal pintada, difícilmente puede estar en armonía

con las alfombras, los muebles y la decoración de la casa de la nieta.

Sin embargo el artista depende del aficionado de su época y el aficionado del artista contemporáneo. El gran maestro que era casi el único que sabía cómo pintar estos pequeños retratos murió y se encontró a otro que pintaba en tamaño natural.

Mi padre quería desde hacía tiempo conseguir contratar los servicios de un artista de este tipo. Él quería verse a sí mismo y a su familia en tamaño natural. Pues, si siempre había insistido en que toda ave, toda flor, todo insecto deberían ser imitados con exactitud respecto a sus modelos, incluso en cuanto al tamaño, de la misma forma deseaba ver su imagen representada en el lienzo tan fielmente como en el espejo. Finalmente su deseo fue satisfecho. Se encontró a un hombre de talento que permaneció con nosotros durante algún tiempo. Mi padre era apuesto, mi madre tenía buena planta, mi hermana era la muchacha más bella y encantadora de la comarca. Comenzó la labor de representación y no valía sólo con un cuadro de cada uno. Especialmente mi hermana, como usted ha visto, fue representada en más de una postura. Se hicieron planes para un gran retrato familiar, pero éste nunca fue más allá del boceto, pues no se convino ni en el motivo ni en la composición.

Después de todo mi padre no quedó satisfecho. El artista se había formado en la escuela francesa; sus cuadros eran armoniosos, ingeniosos y se parecían al natural. Sin embargo en cuanto al parecido con sus modelos dejaban mucho que desear. Además alguno fue totalmente desvirtuado porque el artista, intentando complacer a mi padre, siguió alguna de sus indicaciones.

Al fin, y de forma inesperada, los deseos de mi padre se cumplieron plenamente. El hijo de nuestro artista, un joven brillante que había sido formado por su tío alemán, del que iba a heredar, visitó a su padre, y el mío descubrió en él un talento que lo satisfizo. Se le encargó inmediatamente que pintara un retrato de mi hermana, y lo hizo con una exactitud increíble. De ello resultó una imagen, si no de un gusto exquisito, sí llena de naturaleza y verdad. Allí estaba representada tal y como paseaba por el jardín. Su cabello castaño en parte caía sobre su frente, en parte estaba recogido por grandes trenzas reunidas por detrás por un lazo. Llevaba colgada a la altura del brazo su pamelita adornada por los mejores claveles rosados —los cuales mi padre apreciaba especialmente— mientras cogía un melocotón de un árbol que aquel año había dado fruto por

primera vez.

Afortunadamente todos estos objetos estaban bien combinados sin resultar de mal gusto. Mi padre estaba encantado y el viejo pintor le hizo gustosamente sitio a su hijo. Con sus obras comenzó una nueva época en nuestra casa. Ésta fue considerada por mi padre la más satisfactoria de su vida. Toda persona era pintada junto a todo aquello en lo que habitualmente estaba ocupada, junto a lo que normalmente la rodeaba. No hace falta que le diga nada más de estos cuadros. Seguro que usted no ha olvidado la graciosa diligencia con la que mi Julie fue reuniendo todos los accesorios, siempre que todavía se podían encontrar éstos en casa, para convencerle de la exactitud de la imitación. Allí estaba la lata de rapé del abuelo, su reloj de bolsillo de plata, su bastón de mango de topacios, la caja de cos tura de la abuela y sus pendientes. Julie también había conservado un juguete de marfil que sostenía en un cuadro que la representaba de niña. Se colocó junto al cuadro con una postura similar a la que mostraba en éste, el juguete tenía el mismo aspecto, la muchacha estaba lejos de tenerlo; todavía me acuerdo de nuestras bromas al respecto.

En el curso de un año habíamos acumulado retratos no sólo de toda la familia, sino también de casi todo el mobiliario de la casa. No fue extraño que al joven artista le pareciera necesario, cuando se aburría con su trabajo, recobrar las fuerzas mirando a mi hermana, un remedio que se reveló muy efectivo, pues pareció encontrar en los ojos de ella aquello que estaba buscando. En definitiva, decidieron vivir y morir juntos. Mi madre dio su beneplácito, mi padre estaba contento de ligar a su familia a un talento del que apenas podía prescindir.

Se acordó que nuestro amigo tenía que hacer un viaje por Alemania para obtener la bendición de su tío y su padre y después volver para convertirse definitivamente en uno de los nuestros.

La empresa se llevó rápidamente a cabo, y, aunque volvió muy pronto trajo consigo una buena suma de dinero que había ganado en varias cortes en las que visitó. La feliz pareja se unió y nuestra familia experimentó una felicidad que continuó hasta la muerte de sus miembros.

Mi cuñado era un hombre muy apuesto que tuvo éxito en la vida. Su talento satisfizo a mi padre, su amor a mi hermana, y su cordialidad general a mí y al resto de la casa. Durante los veranos viajaba y siempre regresaba bien retribuido por sus trabajos. Los inviernos los pasaba consagrado a su familia, y

habitualmente pintaba a su mujer y a sus hijas dos veces al año.

Su capacidad de reproducir el más mínimo detalle tan fielmente como para incluso provocar el engaño provocó que mi padre tuviera una curiosa idea, cuya ejecución le describiré con palabras, pues la pintura no se conserva. De otro modo se la hubiera mostrado.

En el salón del piso de arriba donde están los mejores retratos y que de hecho es la última de una serie de piezas de la casa, quizás se haya fijado usted en una puerta que parece llevar a alguna parte. De hecho es una puerta falsa, y si por aquel entonces se abría, se veía un objeto más sorprendente que agradable. Mi padre parecía estar saliendo con mi madre en sus brazos y esto produce cierto estremecimiento en parte por las circunstancias, en parte por el realismo de la imagen. Mi padre había sido pintado como si volviera de una cena de sociedad y vestido tal y como iba en ocasiones similares. La pintura había sido llevada a cabo con la mayor atención, las figuras se reprodujeron con una perspectiva exacta y el efecto de las vestimentas había sido cuidadosamente elaborado. Había que abrir una ventana para que la luz entrara por un lateral y la ilusión fuera completa.

Pero desgraciadamente una obra que se acercaba tanto a la realidad tuvo que experimentar el destino de la realidad. El marco y el lienzo estaban fijados a las jambas de la puerta y de esta manera expuestos al contacto con las humedades del muro, cuyo efecto se incrementó al permanecer la puerta cerrada y no estar aireado el cuadro. Y así, después de un crudo invierno en el que no se entró en la habitación, nos encontramos a papá y a mamá totalmente destruidos, lo cual nos entristeció mucho, pues previamente se nos los había llevado la muerte.

Debo volver sobre mis pasos para hablar de la última satisfacción que tuvo mi padre en su vida.

Después de que la mencionada pintura se acabara de realizar, parecía que nada de este arte podría volver a provocarle un placer y, sin embargo, todavía le estaba reservado uno más. Vino un artista que propuso hacer máscaras de la familia en escayola y copiarlas en cera coloreándolas de forma natural. La calidad del retrato de un joven asistente que lo acompañaba demostraba su talento y mi padre accedió a la propuesta. El proceso siguió exitosamente su curso, el artista reprodujo con cuidado y exactitud máximos el rostro y las manos. Se dotó al maniquí de una peluca real y una bata adamascada y así

permanece el venerable anciano detrás de un telón que no me he atrevido nunca a abrir para usted.

Después de la muerte de mis padres no nos quedamos mucho tiempo más juntos. Mi hermana murió todavía joven y guapa, su marido la pintó en su ataúd. A sus hijas, que, cuando crecieron, representaban la belleza de la madre dividida en dos, nunca las pudo pintar por el dolor. A menudo pintaba bodegones con las pequeñas pertenencias de ella que él conservaba cuidadosamente. Estas pinturas eran llevadas a cabo con mucha precisión y presentadas a las amistades que había hecho durante sus viajes.

Parecía como si su dolor lo elevara a lo ideal pues a partir de entonces y hasta ahora sólo ha pintado objetos de la vida cotidiana. A estos pequeños y mudos cuadros nunca les faltó unidad ni expresividad. En uno de éstos se distingue, por los objetos que figuran, la virtuosa piedad de su dueña: un libro de oraciones de terciopelo rojo y cantos dorados, una graciosa bolsa bordada con lazos y borlas que usaba para sus actos de caridad, el cáliz con el que recibió la comunión antes de su muerte y que había obtenido cambiándoselo a la parroquia por uno mejor. En otro cuadro se veía, junto a una hogaza de pan, el cuchillo con el que se lo cortaba a los niños, un sementero con el que sembraba en primavera, un calendario en el que anotaba sus tareas y los pequeños sucesos de su vida, un vaso de cristal con su nombre tallado, y un regalo de juventud de su abuelo que, a pesar de su fragilidad, había conseguido que le sobreviviera incluso a ella^[111].

Él volvió a viajar y reanudó su vida habitual. Era sólo capaz de ver el presente, pero éste siempre le recordaba su irreparable pérdida y no pudo recuperar su humor: una inconmensurable nostalgia parecía apoderarse de él de vez en cuando. En su último bodegón pintó objetos de su propia pertenencia y que, escogidos y dispuestos de manera extraña, sugerían tránsito y separación, permanencia y unión.

Lo encontramos muchas veces delante de esta pintura, sumido en sus pensamientos, conmovido y emocionado, algo que no era propio de su forma de ser. Y perdóneme si acabo bruscamente por hoy, pues así podré recuperarme de este recuerdo que no tengo intención de evocar nunca más.

Además mi carta no puede llegar a sus manos con este triste cierre; le doy a Julie mi pluma para que le diga:

Mi tío me da su pluma para que, mediante un giro, le exprese la devoción que siente por usted. Él sigue siendo fiel a aque lla costumbre de los viejos buenos tiempos en los que se consideraba una obligación cerrar una carta con una elegante despedida^[112]. Nosotros los jóvenes no hemos aprendido eso; ese tipo de reverencias no nos parecen naturales, ni suficientemente cordiales. No vamos más allá de un saludo o un apretón de manos imaginario.

¿Qué haremos para cumplir el encargo y el mandato de nuestro tío tal y como le corresponde a una sobrina obediente? ¿Se me ocurrirá un giro elegante? ¿Le parecerá a usted suficientemente distinguido si le digo que la devoción de la sobrina es igual que la del tío? Él me ha prohibido leer su última carta, me pregunto lo bueno o lo malo que pueda usted haber dicho de mí. Bueno, tal vez sólo sea mi vanidad la que me hace pensar que usted me menciona. Lo que si he leído ha sido la primera parte de esta carta, en la que se desacredita a nuestro buen filósofo. No es cortés ni justo por parte de mi tío censurar tan severamente a un joven que tanto los aprecia a él y a usted. Censurarlo por seguir con tanta perseverancia un camino que cree le resultará formativo. Sea usted sincero y reconozca que las mujeres vemos las situaciones con más claridad que los hombres pues no somos tan unilaterales y permitimos que cada cual ejerza sus propios derechos. El joven es comunicativo y sociable. A veces me habla y, a pesar de que no entiendo su filosofía, creo entender al filósofo que la hace.

Aunque, quizás, la buena impresión que me ha producido, tenga él que agradecerse a usted, pues el rollo de grabados que trajo por encargo suyo, junto a sus amables palabras, le aseguraron la mejor de las acogidas.

No sé muy bien cómo agradecerle este recuerdo, este detalle, pues me parece que hay cierta leve maldad escondida tras su regalo. Quiso usted mofarse de su fiel servidora cuando le mandó estas imágenes de un mundo etéreo y fantasmagórico, de extrañas figuras de hadas y espíritus procedentes del taller de mi amigo Füssli [véase la figura 9.2]. Qué remedio, si a la pobre Julie le encanta lo extraño y lo salvaje, si le gusta lo maravilloso o se entretiene viendo estos confusos y volubles sueños fijados en papel.

Aunque me ha causado una gran alegría, puedo ver que se me imponen nuevas ataduras, pues parece que he de aceptarlo como mi segundo tío. ¡Como si no tuviera suficiente con el primero! Y es que él no puede evitar instruir a sus niños acerca de sus aficiones.

Mi hermana se defiende de esto mucho mejor que yo, pues nunca se deja convencer. Y, como es propia de nuestra familia cierta afición por el arte, sólo le gusta lo dotado de gracia^[113], y lo que resulta agradable para los ojos.

Su prometido (pues ya se ha acordado lo que, cuando usted se fue, no estaba todavía decidido) le ha traído de Inglaterra unos espléndidos grabados de colores, y ello le ha producido un placer sin medida. ¡Qué delgadas bellezas, vestidas de blanco, con lazos rosas y velos celestes!, ¡qué madres de aspecto más distinguido acompañadas de hijos bien alimentados y apuestos maridos! Al estar enmarcados en caoba y cristal y decorados con las varillas metálicas que venían incorporadas y al estar colgados de una pared de fondo lila perteneciente al tocador, no me atrevo a introducir en dicha sociedad a Titania con su séquito de hadas y al transformado Klaus Zettel^[114].

Pero parece como si estuviera criticando a mi hermana. Sin duda la mejor forma de quedarse una tranquila es ser algo intolerante con los demás. Y ahora que por fin he acabado ya esta cuartilla, inesperadamente me encuentro tan cerca de su borde inferior que tan sólo me queda espacio para escribir diez de marzo y el nombre de su fiel amiga que se despide de usted

Julie.

Carta tercera

En su último escrito Julie ha dicho palabras en favor del filósofo, pero siento decir que su tío no puede estar de acuerdo, pues este joven no sólo parte de un método que no me sirve para esclarecer nada, sino que orienta su mente hacia unos objetos que ni me interesan, ni me han interesado nunca. Incluso en medio de mi colección, donde siempre se abre un campo común de discusión con cualquiera, no consigo encontrar un punto de contacto con él. Incluso ha perdido el interés histórico y de anticuario que parecía sentir por aquélla. La teoría moral, de la que poco sé, aparte de lo que me dicta el corazón, es su especialidad. El derecho natural, que no echo de menos, pues nuestro tribunal es justo y nuestra policía está activa, le ocupa en sus más recientes investigaciones. El derecho internacional, que gracias a mi tío se convirtió para mí en algo insufrible, es el principal objeto de su carrera^[115]. Y ahí se acaba toda la

conversación que tantas esperanzas me hacía abrigar. Lo valoro por su nobleza, lo aprecio por su buena condición, lo quiero convertir en mi pariente, pero... Mis grabados lo dejan mudo y mis cuadros lo dejan frío.

Aunque, mientras le cuento aquí a usted mis cuitas, como un auténtico tío de comedia alemana, la experiencia me contiene y me recuerda que no es forma de estrechar lazos con las personas exagerar las diferencias que parece nos separan de ellas.

Esperemos a ver qué nos depara el futuro en este asunto, mientras tanto, no quiero dejar de saldar mi deuda con usted y continuaré la historia de los fundadores de mi colección.

Mi tío paterno, después de haberse distinguido como un valiente oficial, fue llamado sucesivamente a realizar diferentes tareas para el Estado y finalmente era utilizado en casos muy importantes. Conoció a casi todos los príncipes de su época y, al recibir de ellos muchos regalos que iban adornados con sus retratos en esmalte y en miniatura, se convirtió en un aficionado a este tipo de obras de arte. Paulatinamente fue reuniendo tal colección de retratos de potentados vivos y muertos procedentes de cofres dorados y orlas de brillantes, que devolvía a los orfebres y a los joyeros, que finalmente pudo poseer un auténtico Almanaque de Gotha^[116] de su siglo.

Como viajaba mucho, quería llevarse sus tesoros consigo y le era posible recoger la colección en un reducido espacio. No se la enseñaba a nadie, a menos que la persona en cuestión la ampliara añadiendo retratos de príncipes o estadistas, vivos o muertos, procedentes de este o aquel cofre de joyas. Y es que una colección tan específica le resultaba atractiva a los hombres de mundo y el apego de un dueño a una pieza aislada se hacía mayor y al mismo tiempo menor ante tal número de éstas reunidas.

Empezando por los retratos, entre los que se encontraban algunos de cuerpo entero, por ejemplo algunos que representaban alegóricamente a princesas como ninfas y cazadoras, amplió su colección a otras pequeñas pinturas de este tipo, cada vez prestando más atención al exquisito acabado y los fines más nobles del arte que también pueden ser conseguidos en este género. Usted mismo se ha admirado ante lo mejor de esta colección; yo sólo he ampliado muy poco y ocasionalmente la misma.

Y ahora tengo que hablar de mí, el actual y satisfecho dueño y a menudo

fastidiado custodio de esta conocida y admirada colección. Desde la juventud mis aficiones fueron opuestas a las de mi tío y mi padre.

Si fue porque asumí las algo más serias enseñanzas de mi abuelo o fue, como a menudo ocurre con los niños, por espíritu de contradicción, por lo que me aparté de los caminos de mi padre y mi tío, es algo que no soy capaz de determinar. Mientras que el primero de ellos deseaba que el arte siguiera los pasos de la naturaleza mediante la imitación más exacta y el segundo apreciaba una pintura pequeña porque estaba llena de mínimos detalles y se servía de una lupa para aumentar su admiración por este tipo de trabajos, yo sólo disfruto de las obras de arte cuando veo bocetos que me dan una viva imagen de lo que todavía se puede llevar a cabo.

Las admirables láminas de este tipo que encontré en la colección de mi abuelo, y que podrían haberme enseñado a saber que un boceto ha de ser realizado con tanta precisión como ingenio, me provocaron entusiasmo sin darle a éste una guía. Me atraían los esbozos audazmente dibujados, los trazos en tinta salvajes y violentos y sabía encontrarle interpretación incluso a aquello que por medio de unos pocos toques tan sólo constituía el jeroglífico de una figura. Apreciaba sin medida esas obras. Con aquellas láminas comenzó la pequeña colección que empecé de joven y continué de adulto.

De esta manera siempre estuve en constante oposición a mi padre, mi cuñado y mi tío. Y, como ninguno de ellos fuera capaz de ponerse de acuerdo con mi punto de vista o de atraerme al suyo, me empeciné en mis posiciones.

A pesar de que, como ya había dicho, valoraba la mano llena de ingenio, hubo algunas obras acabadas que entraron a formar parte de mi colección. Sin darme cuenta de ello, aprendí en qué consistía el afortunado tránsito de un esbozo ingenioso a una ejecución ingeniosa; aprendí a admirar lo preciso, aunque siempre mantuve la exigencia de que hasta en la más nítida de las pinceladas debía haber sentimiento.

Esta evolución fue estimulada por las aguafuertes de diversos maestros italianos (entre ellos el de usted) que todavía están en mi colección. Así fui por el buen camino hasta que otra inclinación me apartó prematuramente de éste.

Las características que deseaba darle a mi pequeña colección eran orden y totalidad. Leí sobre historia del arte, ordené mis láminas según escuelas, maestros y años, hice catálogos y debo decir en mi honor que nunca he oído el

nombre de un buen maestro, o alguna circunstancia de la vida de un hombre notable, sin haber intentado adquirir alguna de sus obras, para de esa forma no sólo hablar de su mérito, sino tener visiblemente éste ante mí.

Ésa era la situación de mi colección así como de mis conocimientos y su orientación cuando llegó el momento de ir a la Universidad. Mi interés por mi profesión, que sería la medicina, la ausencia de todo tipo de obras de arte y una nueva serie de objetos a mi alrededor redujo mi interés por el arte al fondo de mi corazón. Tan sólo tuve la oportunidad de ejercitar mi ojo con la visión de aquello que era excelente en las ilustraciones de anatomía, fisiología e historia natural.

Poco antes del final de mi carrera académica, tuve la oportunidad de visitar Dresde, lo que me abrió una perspectiva decisiva para el resto de mi vida. Con qué deleite, con qué éxtasis atravesé el santuario que es esta galería. Cuántas intuiciones que había tenido fueron confirmadas por mis ojos. Cuántas lagunas en mi conocimiento histórico fueron eliminadas. Y cómo se amplió mi visión acerca del espléndido edificio escalonado que es el arte. Al volver a ver con autocomplacencia la colección familiar, que un día llegaría a ser mía, tuve las más agradables sensaciones. Como no podía llegar a ser artista hubiera caído en la desesperación si no hubiera estado destinado desde mi nacimiento a ser aficionado y coleccionista.

No quiero entrar en detalles ni acerca de lo que produjeron en mí otras colecciones que visité ni de cómo mi amor por el arte fue de la mano de mis otras ocupaciones y me ha acompañado como un ángel guardián. Tan sólo diré que mis otras facultades fueron orientadas hacia el ejercicio de mi profesión, que mi consulta pronto absorbió toda mi actividad y que esta ocupación tan diferente sólo sirvió para aumentar mi amor por el arte y mi pasión por el coleccionismo.

Lo restante lo deducirá usted de su conocimiento de mí y de mi colección.

Cuando mi padre murió y este tesoro llegó a mi poder, estaba suficientemente formado para cubrir todos los vacíos que encontré, no simplemente como un coleccionista, porque hubiera espacios vacíos, sino más bien como un entendido, porque merecían ser cubiertos. Estoy por lo demás convencido de que voy por buen camino cuando veo que mis gustos son coincidentes con los de muchos hombres cabales que he conocido. Nunca he estado en Italia, sin embargo he intentado hacer mi gusto tan universal como fuera posible. Sin duda usted es capaz de juzgar en qué medida lo he conseguido.

No puedo negar que quizás debiera y pudiera haber cultivado un gusto más depurado en esta o aquella dirección. Pero, ¿quién puede vivir con gustos totalmente depurados?

Ya basta de hablar de mí por ahora y por siempre. Ojalá todo mi egoísmo se proyecte sobre mi colección. Dar y recibir mutuamente es nuestro santo y seña, el cual usted no oirá pronunciar con más afecto y confianza que por aquel que esto firma

sinceramente suyo.

Carta cuarta

Ha vuelto usted a darme una convincente muestra de que se acuerda amablemente de mí al mandarme no sólo el primer número de *Propyläen*, sino al haber enviado adjunto un manuscrito que por su amplitud me da una impresión más viva y clara de sus puntos de vista. Me ha devuelto usted muy amigablemente los saludos del final de mi carta y le agradezco la buena acogida que le ha dispensado a la pequeña historia de mi colección.

Sus páginas impresas y manuscritas me recuerdan las horas placenteras que me procuró cuando, sin tener en cuenta lo poco propicio de la estación, hizo una escapada para conocer una colección privada que le satisfizo en muchos aspectos. Entonces su propietario tuvo la suerte de iniciar, sin necesidad de grandes preámbulos, una sincera amistad. Encuentro en estas páginas los principios que por aquella época expresó, las ideas en las que entonces estaba especialmente interesado. Veo que ha seguido usted fiel a los mismos y que, a su vez, los ha desarrollado. Por eso espero que no oiga con desinterés cómo me ha ido con los míos en mi círculo. Su escrito me inspira y su carta me incita a ello. La historia de mi colección está en sus manos y puedo remitirme a ésta más tarde. De momento quiero expresarle algunos deseos y hacerle algunas confesiones.

Mantener en la mente, por la contemplación de obras de arte, una idea noble e inalcanzable, fijar en la medida de lo posible una jerarquía de criterios en nuestro juicio acerca de los logros del artista (jerarquía ésta estructurada a partir de lo mejor que conozcamos), buscar celosamente la perfección, remitir a las

fuentes tanto al artista como al aficionado, elevar a éste a altas cotas, conducirlo todo a un mismo fin tanto en la historia, como en la teoría, el juicio y la práctica; todo esto es bueno y encomiable y un esfuerzo de este tipo no puede dejar de producir frutos.

El quilatador busca, por todos los medios, purificar los metales nobles para establecer un peso fijo de la plata y el oro puros, como un indicador determinante de todas las aleaciones que se le pudieran presentar. Se puede emplear tanto cobre como se quiera, se puede aumentar el peso, se puede disminuir el valor, marcar las monedas o las vajillas de plata mediante ciertos signos convencionales. Se puede intentar hacer pasar por valioso lo que se quiera, la peor calderilla y la falsificación, pero tanto la piedra de toque como el crisol prueban con igual precisión su auténtico valor.

No queriendo censurar su seriedad y su espíritu estricto, desearía, al hilo de mi símil, llamar su atención sobre ciertos aspectos más vulgares a los que ni el artista ni el aficionado pueden renunciar en sus vidas cotidianas.

No puedo pasar inmediatamente a cumplir estos deseos y exponer estas propuestas, pues hay algo en mi mente, más bien en mi corazón. Se trata de una confesión que no puedo esperar más a hacerle si quiero ser digno de su amistad. No puede ofenderle, ni tampoco disgustarle, así que, adelante con ella. Cada paso adelante tiene sus riesgos, y sólo arriesgándonos, hacemos progresos. Y ahora escuche ya lo que quiero contarle, no vaya a ser que lo tome usted por más importante de lo que es.

El dueño de una colección, que, independientemente de lo que le guste mostrarla, debe mostrarla más de lo que le gusta, se vuelve un poco malicioso, aunque nunca fuera totalmente benigno y de buen corazón. Él ve a perfectos desconocidos emitiendo con toda libertad juicios acerca de objetos que conoce plenamente. No tenemos muchas oportunidades de expresar nuestras opiniones sobre política entre extraños y nuestro buen sentido nos induce a evitar emitir las. Sin embargo las obras de arte nos excitan, nadie se avergüenza ante ellas, nadie duda de sus propias sensaciones, y es correcto que no lo haga, pero nadie duda acerca del acierto de sus juicios, y esto no es del todo correcto.

Desde que soy dueño de mi colección, un solo hombre me hizo el honor de creer que sabía juzgar el valor de sus piezas. Me dijo: “Tengo poco tiempo, enseñeme de cada una lo mejor, lo más notorio, lo más llamativo”. Se lo

agradecí, mientras le aseguraba que era el primero que había obrado así. Y creo que no lamentó haber confiado en mí, al menos pareció marcharse plenamente satisfecho. No diré que se tratara de un gran entendido o aficionado, incluso tal vez su comportamiento demostrara cierta indiferencia y quizás aquel al que le gusta una sola sección es más interesante para nosotros que aquel que valora la totalidad. Sin embargo éste merece ser mencionado, por ser el primero y seguir siendo el último que no excitó mi secreto espíritu malicioso.

Incluso usted, le confieso, ha alimentado alguna vez mi malicia sin que mi admiración y mi apego se vieran menoscabados. No me bastó con quitarle a las muchachas de la vista (perdóneme, pero tuve que reírme en secreto cuando vi cómo usted seguía mirando a la puerta mientras veíamos mi sala llena de bronce, sin embargo la puerta no se volvió a abrir. Las niñas se habían marchado dejando allí el vino y los bizcochos. Una seña mía hizo que se marcharan, no quería que se le prestara una atención dispersa a mis antigüedades, perdóneme esta confesión y recuerde que al día siguiente lo intenté compensar en la medida de lo posible y le dejé ver en el pabellón de verano no sólo a la familia pintada, sino a la real, y le proporcioné un rato de agradable entretenimiento mientras tenía a la vista un bonito paisaje), “no me bastó” dije y ahí lo dejo, pues este enorme párrafo entre paréntesis ha arruinado mi periodo y me veo obligado a comenzar otro.

Desde el principio usted me hizo un honor especial al pensar que yo era de su opinión y que sabía apreciar preferentemente las únicas obras de arte que usted apreciaba. Puedo decir que la mayoría de las veces nuestros juicios coincidían. Aquí y allá vi que sentía una predilección vehemente, e incluso tal vez un prejuicio, pero no le di importancia a éste y le agradecí la atención que le había prestado a algunas cosas olvidadas, en cuyo valor no había reparado debido a la cantidad de objetos presentes.

Cuando usted se fue, se convirtió en asunto de nuestra conversación, lo comparamos con otros desconocidos que nos habían visitado y eso suscitó una comparación general entre nuestros huéspedes. Vimos grandes diferencias en la modalidades de afición al arte y de pensamiento sobre éste, pero también vimos cómo algunas preferencias eran más o menos recurrentes en personas distintas. Comenzamos a agrupar las tendencias similares, para ello nos servimos de la ayuda de nuestro libro de visitas en el que firmaban los huéspedes. A partir de

entonces nuestra malicia se convirtió en observación: examinamos a nuestros huéspedes más atentamente y los ordenamos en distintos grupos.

Siempre he dicho “nosotros”, pues esta vez, como era habitual, impliqué a las muchachas en el trabajo. Julie fue especialmente activa y puso el dedo en la llaga a la hora de clasificar a los que se le asignaron, pues nadie conoce con más exactitud que las mujeres las tendencias de los hombres. Sin embargo, de entre aquéllos, Karoline sólo concedió el puesto más alto a los que habían admirado vivamente sus bellos y raros ejemplares de *mezzotinto* inglés con que había adornado su tranquila habitación. Usted no lo había hecho, pero este error de apreciación no hizo que su imagen sufriera gran perjuicio a los ojos de la niña.

Aficionados de nuestro tipo, y es que será de ellos de los primeros que hablemos, se encuentran, mirando atentamente, bastantes. Eso sí, los encontraremos si dejamos a un lado prejuicios a favor y en contra y unas mayores o menores viveza o reflexión y tolerancia o severidad. Por eso le auguro éxito a sus *Propileos*, porque no sólo presiento cómo son éstos, sino que sé cómo son todos los de pensamiento similar.

No puedo reprocharle aquí por su severidad en materia de arte ni por lo estricto que es con los artistas y aficionados, no obstante, sin considerar cuántos lo leerán, e incluso aunque sólo fueran los que han visto mi colección, debo pedirle algo para bien del arte y de los aficionados. En primer lugar, debe usted tolerar todo tipo de arte y valorar a todo artista especializado, siempre y cuando no sea pretencioso. Por otra parte, no conseguiré recomendarle con suficiente insistencia que se oponga a aquellos que, partiendo de ideas limitadas y con una unilateralidad irreductible, pretenden convertir una parte del arte, previamente escogida y protegida por ellos, en su totalidad. Ordenaremos, a estos fines, un nuevo tipo de colección que no contendrá ni bronces, ni mármoles, ni marfil, ni plata, sino en la que el artista, el entendido y, especialmente, el aficionado, se encontrarán a sí mismos.

Realmente sólo puedo mandarle el más incompleto esbozo en el que le resumiré los resultados que hemos obtenido. Con todo mi carta es ya suficientemente larga. Mi introducción es amplia y usted mismo me tendrá que ayudar a llegar a la conclusión.

Nuestra pequeña Academia, como ocurre normalmente, dirigió en primer lugar la mirada hacia sí misma, y pronto encontramos un representante de cada

categoría en la familia.

Hay un tipo de artistas y aficionados a los que denominamos “imitadores”, para los que la imitación, llevada a su máxima perfección, es su único fin y su mayor placer. Mi padre y mi cuñado pertenecían a esta clase, y el conocimiento del primero y el arte del segundo no dejaban nada que desear en esta faceta. La imitación no está satisfecha hasta que no consigue poner, en la medida de lo posible, a la copia en lugar del original.

Como este logro requiere un alto grado de seguridad y pureza, a su lado hay otro grupo: los “detallistas”^[117]. Para éstos lo más importante no es la imitación, sino la ejecución. El motivo que los deja más satisfechos es aquel que puede ser elaborado con el mayor número posible de puntos y trazos. Mi tío era un aficionado de este tipo. Un artista de esta clase intenta llenar el espacio hasta el infinito, para convencernos visualmente de que la materia es infinitamente divisible. Es muy apreciable este talento cuando es capaz de producir una réplica en miniatura de una persona querida, de tal manera que podamos siempre tener a la vista a alguien a quien nuestro corazón valora como una alhaja, representado con todos sus rasgos, dentro de joyas o junto a éstas.

La Historia natural también tiene que agradecer mucho a estos hombres.

Cuando hablamos de esta clase, me di cuenta de que, al empezar a aficionarme al arte, era un decidido antagonista de la misma. Todos aquellos que con muy pocos trazos intentan expresar demasiado son los “bocetistas”. No nos referimos aquí a los maestros que exponen al juicio propio y al ajeno esbozos de obras que se están llevando a cabo. Nos estamos refiriendo a aquellos que nunca han ido en la ejecución más allá de la realización de bocetos y que nunca llegan al fin del arte que es su completo acabado, al igual que los “detallistas” no son siempre conscientes del comienzo del arte que es la invención y el ingenio.

Por el contrario el “bocetista” tiene usualmente demasiada imaginación, le gustan los motivos poéticos y fantásticos y siempre es un poco exagerado en la expresión. Raras veces incurre en el error de la debilidad y la selección de motivos y momentos no significativos. Este error va ligado a menudo a una buena ejecución.

Karoline se ha declarado incluida en el grupo de los que gustan de lo suave, lo plácido, lo agradable y ha protestado solemnemente por no haber encontrado una denominación para el mismo. Por su parte Julie se somete a sí misma y a sus

amigos, los poéticos e ingeniosos “bocetistas”, al destino y a un juicio más o menos benevolente.

Siguiendo un proceso natural pasamos de lo suave a las tallas en madera y los grabados en cobre de los primeros maestros, cuyas obras a pesar de su dureza, rigidez y rudeza, no nos dejan de gustar nunca gracias a un carácter recio y seguro.

Se nos ocurrieron otras clases que tal vez podrían haber sido incluidas en las anteriores como: la de los “caricaturistas” que sólo buscan lo que es singularmente repulsivo y lo física y moralmente deforme; la de los “improvisadores” que, con gran destreza y rapidez, pueden hacer un boceto de cualquier objeto; la de los artistas “instruidos”, cuya obra no puede entenderse sin un comentario; la de los aficionados “instruidos” que no pueden dejar de comentar ni la más simple y sencilla obra, y así sucesivamente. De todas formas ya iré ampliando esto más adelante. De momento, concluyo con la esperanza de que, si el final de mi carta le ha hecho sonreír por mis pretensiones, esto pueda desagrararlo por el principio de la misma en la que me he permitido reírme de algunas encantadoras debilidades de un apreciado amigo. Págueme con la misma moneda si mi atrevimiento no le repele. Sáqueme faltas, muéstreme mis propias cualidades ante el espejo y así aumentará el agradecimiento que no el apego de alguien

siempre cercano a usted.

Carta quinta

El desenfado de su respuesta me demuestra que recibió usted mi carta con el mejor ánimo posible y que no se le ha atrofiado esa facultad suya para hacerlo, que es un don celestial. También su carta fue un agradable regalo en un propicio momento.

Si la buena fortuna viene en pequeñas dosis con más frecuencia que la mala, a mí se me ha presentado en esta ocasión una excepción a la regla. Su carta no pudo elegir un momento más deseado y más significativo para llegar a mí y sus observaciones sobre mis singulares clasificaciones no hubieran producido su fruto más rápidamente y con tanta facilidad como en ese preciso instante, en el

que cayeron como semilla en campo fértil. Permítame que le cuente lo que ocurrió ayer aquí para que sepa cómo una nueva estrella ascendió en mi firmamento, una estrella que entró felizmente en conjunción con su carta de ayer.

Ayer se presentó ante nosotros un extraño, cuyo nombre no me era desconocido, que tenía reputación de buen conocedor^[118]. Me alegró verlo, le mostré la totalidad de mi colección y le dejé escoger aquello que quería ver con más detalle. Pronto me di cuenta de lo entrenado que estaba su ojo para la visión de obras de arte, especialmente para la historia del mismo. Reconocía a los maestros y sus discípulos, sabía las razones que había para las atribuciones dudosas y en general su conversación era altamente interesante para mí.

Quizás tendría que haberme abierto más rápidamente a él si el papel de oyente de mi huésped no me hubiera dejado al mismo tiempo en una situación pasiva. En muchos casos sus juicios estaban de acuerdo con los míos, y frecuentemente me vi obligado a elogiar su aguda y ejercitada visión. Nuestra primera diferencia surgió de su decidida aversión contra todos los manieristas. Me sentí dolido por muchos de mis pintores favoritos y sentía curiosidad por saber la fuente de nuestras diferencias.

Mi huésped había llegado tarde, y la luz del crepúsculo, cada vez más tenue, nos impidió continuar con nuestra visita. Lo invité a una pequeña cena en la que también iba a estar presente nuestro filósofo, pues últimamente éste y yo habíamos estrechado lazos. Ya le iré diciendo de pasada cómo ocurrió esto.

Afortunadamente el Cielo, que prevé las peculiaridades de los hombres, nos ha proporcionado un medio que tan frecuentemente nos une como nos separa. El filósofo se había quedado fuertemente impresionado por la gracia^[119] de Julie, a la que no veía desde que era una niña. Su buen sentido le llevó a querer resultar entretenido tanto para el tío como para la sobrina, y nuestras conversaciones versan a menudo acerca de las inclinaciones de los hombres.

Antes de que todos llegaran aproveché la oportunidad de defender a mis manieristas contra los ataques del extraño. Hablé de cómo embellecen la naturaleza, del afortunado ejercicio de su mano y de la gracia que demuestran en la ejecución, añadiendo, para no aventurarme en exceso, lo siguiente:

—Sólo quiero decir esto para pedir indulgencia para ellos, aunque, al mismo

tiempo, reconozco que la belleza, el principio supremo del arte, es algo muy diferente.

Con una sonrisa que no me gustó mucho porque expresaba cierta autocomplacencia y una especie de compasión para conmigo, contestó:

—¿Todavía sigue sosteniendo el punto de vista tradicional según el cual la belleza es el más alto fin del arte?

—No conozco otro que sea más elevado —repuse.

—¿Puede usted decirme lo que es belleza? —exclamó.

—Tal vez no —contesté— pero puedo mostrárselo. Contemplemos, incluso a la luz de las antorchas, mi buen vaciado en escayola de Apolo y una muy bella cabeza de Baco en mármol que poseo y vamos a ver si no convenimos en que son bellos.

—Antes de que hagamos esta investigación —dijo— será necesario que examinemos con más exactitud la palabra “belleza” y su origen. Belleza [*Schönheit*] proviene de apariencia [*Schein*], se trata de una apariencia y no puede ser el fin más elevado del arte, sólo lo plenamente dotado de carácter merece ser llamado bello. Sin carácter no hay belleza.

Agredido por esta forma de expresión, respondí:

—Admitiendo, aunque no está demostrado, que lo bello debe estar dotado de carácter, tan sólo se sigue de ello que lo dotado de carácter subyace a lo bello, no que ambos se identifiquen. El carácter tiene con la belleza la relación que tiene el esqueleto con el hombre vivo. Nadie puede negar que la estructura ósea es el fundamento de todas las formas altamente organizadas de vida. Ésta consolida y define la forma, pero no es la forma misma y en mucho menor medida influye en la última manifestación, que es al mismo tiempo el concepto y el revestimiento de una unidad orgánica y a la que llamamos belleza.

—No entiendo de analogías —dijo mi huésped— pero de sus palabras se deduce que la belleza es algo incomprensible o el efecto de algo incomprensible. Lo que no se puede concebir no es, lo que no se puede aclarar con palabras es algo sin sentido.

—¿Puede explicarme claramente mediante palabras el efecto que un cuerpo de color produce en el ojo?

—Éste es otro aspecto en el que no estoy versado. Es suficiente con que se mencione el carácter. Sin carácter no habría belleza, ésta sería vacía y estaría

ausente de significado. Todo lo bello de los antiguos es meramente característico, y sólo de esta propiedad surge la belleza.

Entretanto había llegado nuestro filósofo. Estaba charlando con mis sobrinas, cuando, al oírnos hablar seriamente, se acercó a nosotros, y el extraño, estimulado por el nuevo oyente, prosiguió:

—El problema surge cuando las buenas cabezas, las personas de mérito, se aferran a estos falsos principios, que sólo tienen una apariencia de verdad, e intentan generalizarlos. Nadie los adopta con más gusto que los que ni conocen ni comprenden nada sobre el objeto. Lessing nos ha impuesto el principio de que los antiguos cultivaban sólo la belleza y Winckelmann nos hace echarnos a dormir con su serena grandeza, su sencillez y su reposo^[120]. Por el contrario el arte de los antiguos aparece en todas las formas concebibles. Sin embargo estos señores se quedan con Júpiter y Juno, con los genios y las gracias y encubren los innobles cuerpos y cráneos de los bárbaros, los hirsutos cabellos, las sucias barbas, la piel arrugada de la edad deformada, con sus venas prominentes y sus pechos colgantes.

—Por amor de Dios —exclamé—, ¿hay en el mejor periodo del arte antiguo obras de arte que muestren estos pavorosos objetos? o ¿no son más bien obras menores y ocasionales, las creaciones de un arte que tiene que degradarse por las circunstancias, que está en decadencia?

—Le daré un ejemplo que usted mismo debe examinar y juzgar. No negará que *Laocoonte*, *Níobe* y *Dirce* y sus hijastros son obras originales^[121]. Póngase delante del *Laocoonte* y verá la naturaleza en total rebeldía y desesperación, verá el último sofocante dolor, la tensión convulsa, la iracunda brusquedad, el efecto de un veneno corrosivo, una agitación violenta, la circulación obstruida, una presión insoportable y una muerte paralizante.

El filósofo parecía mirarme con sorpresa y yo repliqué:

—Uno se horroriza y se queda paralizado con la mera descripción. Realmente, si esto es lo que nos produce el *Grupo de Laocoonte*, ¿qué podremos decir de la gracia que pretendemos encontrar en ésta y otras auténticas obras de arte? Pero no quiero mediar en la cuestión. Tendrá usted que discutir esto con los editores de los *Propileos* que sostienen un punto de vista opuesto.

—Se debe admitir —repuso mi huésped— que toda la antigüedad me da la razón, pues, ¿en qué lugar es más iracunda la atrocidad del horror y la muerte

que en *Níobe*?

Me aterró esta aserción, pues hacía poco había estado viendo los grabados en cobre en el libro de Fabroni^[122], el cual inmediatamente fui a buscar, traje allí y abrí.

—No encuentro ningún rastro de iracundo terror de la muerte, sino más bien la subordinación de la tragedia a las ideas de dignidad, nobleza, belleza y simplicidad. Encontré en todo lugar el fin artístico de darle a los miembros una apariencia agradable y graciosa, el carácter está expresado sólo en las líneas más generales que se trazan en la obra y que hacen las veces de un esqueleto ideal.

—Veamos los bajorrelieves que hay al final del libro.

Lo abrimos por estas páginas.

—Con toda sinceridad, tampoco encuentro rastro alguno de nada horrible. ¿Dónde se ve la ira del horror y la muerte? Aquí sólo veo figuras entremezcladas con mucho arte, felizmente dispuestas u ordenadas unas frente a otras, que, al mismo tiempo que me recuerdan un destino triste, me producen la sensación más agradable posible. Todo lo dotado de carácter es aquí atemperado, todo lo naturalmente violento se ha ennoblecido, y debo decir que el carácter es el fundamento, pero sobre él descansan la simplicidad y la dignidad. La más noble meta del arte es la belleza y su último efecto el sentimiento de la gracia.

»Lo dotado de gracia, que no puede ser inmediatamente ligado a lo característico, es especialmente visible en estos sarcófagos. ¿No han sido dispuestos las hijas y los hijos muertos de Níobe como si fueran ornamentos? Ésta es la gran lujuria del arte, no adorna a Níobe con flores y frutas, sino con cadáveres humanos, con la mayor desdicha que puede sufrir un padre, que puede sufrir una madre, ver a una floreciente familia aniquilada de un golpe. El bello genio, con una antorcha que ilumina la tumba, está junto al artista que imagina y que inventa y ha exhalado gracia celestial a su terrena grandeza.

Mi huésped me sonrió y se encogió de hombros.

—Desgraciadamente... —me dijo cuando ya había acabado— desgraciadamente, veo que sin más no podemos llegar a ponernos de acuerdo. Qué pena que un hombre de sus conocimientos y con su mente no pueda comprender que todas éstas son palabras vacías y que, a un hombre de buen sentido, la belleza y el ideal le parecen un sueño que no puede convertir en realidad, sino que más bien encuentra en total oposición a la realidad.

Mi filósofo pareció inquietarse durante la última parte de nuestra conversación, a pesar de lo indiferente y pasivo que se mantuvo al principio. Desplazó la silla, movió en dos ocasiones los labios y, una vez que hizo una pausa, comenzó a hablar.

Pero lo que dijo se lo tendrá que decir a usted él mismo. Él ha venido por aquí también esta mañana, pues su participación en nuestra discusión de ayer ha roto la vaina de nuestro mutuo alejamiento y dos bellas plantas han crecido en el jardín de la amistad.

El correo parte esta mañana y voy a mandar esta carta por culpa de la cual he dejado de atender a algunos pacientes. Por ello espero recibir el perdón de Apolo que es tanto el patrón de los médicos como de los artistas.

Esta tarde podemos esperar que se vean nuevas escenas interesantes. Nuestro caracterista vendrá, igualmente se han anunciado media docena de personas más. Esta estación del año es atractiva y todo está en movimiento.

Ante esta reunión Julie, el filósofo y yo hemos pactado una alianza; no se nos puede escapar ninguna de las características de sus miembros.

Pero primero lea el final de nuestro debate de ayer y reciba el más cálido saludo de su

esta vez precipitado, pero siempre fiel amigo.

Carta sexta

Nuestro honorable amigo me ha permitido estar sentado a su escritorio y yo le agradezco no sólo su confianza, sino también la oportunidad de comunicarme con usted. Él me llama filósofo y tendría que llamarme escolar si supiera cuánto deseo formarme, cuánto deseo aprender. Pero desgraciadamente, aunque uno piense que va por el camino correcto, resulta presuntuoso para otras personas.

Cuando haya acabado de contarle mi relato me tendrá que perdonar por haberme inmiscuido en una conversación sobre artes plásticas careciendo de experiencia en éstas y tan sólo poseyendo un conocimiento literario de las mismas. De ello deducirá usted por qué me ceñí a generalidades y basé mi derecho a hablar principalmente en mi conocimiento de poesía antigua.

No negaré que me sentí motivado por el modo en el que mi oponente se comportaba con mi amigo, pues todavía soy joven y tal vez me excito en momentos inadecuados, mereciendo por ello aun menos el título de filósofo. Las palabras del oponente me hicieron sentirme aludido, pues si el entendido y el aficionado al arte no puede abandonar lo bello, el estudiante de filosofía no puede entender el Ideal como una quimera.

Y ahora reproduciré, en la medida en que me acuerde, el curso y el contenido general de la conversación.

Yo: ¿Me permite que intervenga?

Huésped (algo desdeñoso): Con mucho gusto, pero nada de fantasías etéreas.

Yo: Conozco algo la poesía de los antiguos, pero de artes plásticas sé poco.

Huésped: ¡Cuánto lo siento! Así es difícil que llegemos a ponernos de acuerdo.

Yo: Sin embargo las bellas artes están estrechamente emparentadas, y los aficionados a cada arte no deberían dejar de entenderse.

El tío: ¡Adelante!

Yo: Los antiguos poetas trágicos operaban con el material que trataban igual que los artistas plásticos, de lo contrario estos grabados que representan a la familia de Níobe se apartarían totalmente del original.

Huésped: Son suficientemente apasionados, ofrecen sólo una impresión incompleta, pero no falsa.

Yo: Bien, entonces podemos tomarlos como base de nuestro debate.

El tío: ¿Cómo valora usted los procedimientos de los poetas trágicos antiguos?

Yo: Los temas que escogían, especialmente en la primera época, eran a menudo insoportablemente terroríficos.

Huésped: ¿Eran insoportables las fábulas^[123] antiguas?

Yo: Sin duda. Casi tanto como su descripción del *Laocoonte*.

Huésped: ¿Le parece a usted insoportable ésta?

Yo: Perdóneme, no me refiero a su descripción, sino a lo descrito.

Huésped: ¿La obra de arte?

Yo: De ninguna manera, sino lo que usted ha visto en ésta. La fábula, la narración, el esqueleto, todo eso que usted llama característico. Y es que si el

Laocoonte tuviera la apariencia que usted nos describe, sería digno de ser inmediatamente destrozado en mil pedazos.

Huésped: Se expresa usted muy duramente.

Yo: Eso le está permitido tanto a uno como a otro.

El tío: Bueno, volvamos a las tragedias de los antiguos.

Huésped: Volvamos a los temas insoportables.

Yo: De acuerdo, pero todo ello se hace soportable, tolerable y agradable gracias al trato que se le da.

Huésped: ¿Tiene eso lugar gracias a su sencillez y su serena grandeza?

Yo: Tal vez.

Huésped: ¿Por efecto del atemperador principio de la belleza?

Yo: No puede ser de otro modo.

Huésped: Entonces las tragedias antiguas no eran horribles después de todo.

Yo: En la medida en que las conozco, difícilmente. Basta con escuchar al poeta. Es cierto que si tan sólo se fija uno en el tema de la poesía, si se pudiera hablar del arte como si fuera sólo naturaleza, entonces se podría considerar incluso a las tragedias de Sófocles repulsivas y despreciables.

Huésped: No quiero discutir sobre poesía.

Yo: Ni yo sobre artes plásticas.

Huésped: Sí, será mejor que cada uno se quede en su propia parcela.

Yo: Y sin embargo hay un centro común a todas las artes del que podemos derivar todas las artes.

Huésped: Y ¿cuál sería éste?

Yo: El alma humana.

Huésped: Ah, sí. Ésta es sólo la forma en la que ustedes los nuevos filósofos^[124] llevan todo a su propio campo, sin duda es más cómodo modelar el mundo según la Idea que someter las representaciones de ésta a las cosas.

Yo: No pretendo aquí iniciar una disputa metafísica.

Huésped: No consentiría que la iniciáramos.

Yo: Reconozco que la naturaleza puede pensarse con independencia del hombre, sin embargo el arte se relaciona necesariamente con éste, pues el arte se hace sólo por el hombre y para el hombre.

Huésped: ¿Adónde quiere usted llevarnos?

Yo: Usted mismo, al imponerle al arte el fin de lo característico, nombra juez

al entendimiento que reconoce lo característico.

Huésped: Sin duda lo hago. Aquello que no aprehendo con el entendimiento, no existe para mí.

Yo: Pero el hombre no sólo es un ser pensante, es un ser que también siente. Es una totalidad, una unidad de diversas fuerzas íntimamente relacionadas. El arte apela a esta unidad, debe estar a la altura de esta rica unidad, de esta simple variedad.

Huésped: ¡No me lleve usted a este laberinto! ¿Quién va a querer sacarnos de aquí?

Yo: Sería lo mejor para los dos dejar de discutir y para cada uno mantener su propia posición.

Huésped: Yo por lo menos sigo manteniendo firmemente la mía.

Yo: Tal vez todavía encontremos un medio por el que, aun si bien no adoptemos la posición del otro, podamos reconocerla^[125].

Huésped: ¿Cuál es éste?

Yo: Observar el momento del nacimiento del arte.

Huésped: De acuerdo.

Yo: Veamos el camino que sigue la obra de arte hacia su perfección.

Huésped: Sólo puedo seguirle por la vía de la experiencia, pues me niego a seguir las empinadas sendas de la especulación.

Yo: Me permite comenzar desde el inicio.

Huésped: Con mucho gusto.

Yo: Supongamos que un hombre siente atracción por un objeto, tal vez por un ser vivo.

Huésped: ¿Como por ejemplo por este gracioso perrito?

Julie: Ven aquí *Bello*^[126], que no es un honor menor servir de ejemplo en una discusión tal.

Yo: El perro nos puede valer. Es suficientemente encantador. Supongamos también que el hombre que hemos supuesto siente un impulso imitativo. Él intentará representar de la manera que sea esta criatura. Pero aun habiéndolo representado a la perfección, no habremos avanzado mucho, pues tan sólo tendremos dos *Bellos* en vez de uno.

Huésped: No quiero interrumpirlo, sólo quiero esperar a ver a dónde quiere usted ir a parar.

Yo: Suponga que este hombre, al cual por su talento podemos llamar artista, no está todavía satisfecho: su pretensión le parece de poco alcance, demasiado limitada e intenta entrar en contacto con más ejemplares, variedades, tipos, especies de tal manera que al final ante él no está la criatura sino la idea de la criatura y es ésta la que intenta representar mediante su arte.

Huésped: ¡Bravo!, éste es mi hombre, su obra tendría que ser peculiar.

Yo: Sin duda.

Huésped: Y aquí me quedaría satisfecho y no preguntaría más.

Yo: Pero vamos a continuar.

Huésped: Yo quisiera detenerme aquí.

El tío: A mí me gustaría ver qué nos depara esto.

Yo: Por medio de la citada operación puede haber surgido un canon ejemplar, y científicamente apreciable, pero no satisfactorio para el alma.

Huésped: ¿Cómo quiere usted satisfacer las extravagantes demandas de su estimada alma?

Yo: No son extravagantes, tan sólo ocurre que ésta no ve cumplidas sus demandas. Un antiguo mito nos dice que los Elohim hablando en consejo dijeron: “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza”^[127] y el hombre dijo con el mismo derecho: “Hagamos a los dioses a nuestra imagen y semejanza”.

Huésped: Estamos adentrándonos en una oscura región.

Yo: Aquí sólo hay una luz que podría iluminarnos.

Huésped: ¿Cuál sería ésta?

Yo: La razón.

Huésped: Es difícil saber en qué medida es ésta una luz o un fuego fatuo.

Yo: No hace falta que le demos un nombre. Pero preguntémosnos qué demandas le hace el alma a una obra de arte. No basta con que sea satisfecho un deseo limitado, nuestra curiosidad quede satisfecha o se le dé orden y estabilidad a nuestro conocimiento; lo noble que hay en nosotros quiere ser despertado, queremos sentir veneración y sentirnos dignos de veneración.

Huésped: Empiezo a no entender nada.

El tío: Sin embargo yo creo poder seguirlo, para ver si lo voy logrando pondré un ejemplo. Supongamos que el artista ha esculpido un águila de bronce que expresa perfectamente la idea de la especie y quiere ponerla en el cetro de

Júpiter. ¿Cree usted que sería un lugar adecuado para ésta?

Huésped: Depende.

El tío: Yo estimo que no sería su lugar. El artista tiene que ofrecer algo más.

Huésped: ¿Y qué sería ese “algo más”?

El tío: Es difícil de expresar

Huésped: Tal vez yo podría imaginármelo.

Yo: Pero podemos ir acercándonos.

Huésped: Adelante pues.

Yo: Lo divino que nunca conoceríamos si el hombre no lo sintiera y lo llevara consigo.

Huésped: Yo sigo en mi posición y le dejo vagar por las nubes si lo desea. Veo que se refiere usted al elevado estilo de los griegos que yo sólo valoro en la medida en que es característico.

Yo: Para mí éste entraña algo más, satisface una noble demanda, que con todo no es la suprema.

Huésped: Parece usted difícil de satisfacer.

Yo: Al que puede conseguir mucho le corresponde exigir mucho. Deje que me exprese brevemente. El alma humana se exalta al reverenciar y adorar, cuando eleva un objeto y es elevada por éste, sin embargo no puede quedarse mucho tiempo en este estado. El concepto genérico no la conmueve. El ideal la eleva más allá de sí, sin embargo desea volver a sí misma y le gustaría disfrutar de nuevo la atracción que sintió por el individuo sin caer de nuevo en una visión limitada y sin dejar escapar lo significativo que es lo que eleva el espíritu ¿Qué sería de él en este estado si no hiciera aparición la belleza y resolviera felizmente el acertijo? Primero le da calor y vida al conocimiento y luego, después de haber exhalado su celestial encanto sobre lo significativo y elevado atemperándolos, nos los devuelve. Una obra bella ha recorrido el círculo entero, se convierte de nuevo en un individuo al que podemos afrontar con nuestras afecciones y del cual podemos apropiarnos.

Huésped: ¿Ha acabado ya?

Yo: De momento sí. El pequeño círculo se ha cerrado, estamos otra vez en el sitio de donde habíamos partido, el alma ha hecho sus demandas, el alma ha quedado satisfecha y ya no tengo más que decir.

En este momento el tío fue requerido perentoriamente por un paciente.

Huésped: Ésta es la forma en la que actúan los señores filósofos, combatir tras palabras grandilocuentes, como quien combate detrás de una égida^[128].

Yo: Puedo decir que esta vez no he hablado como un filósofo, sino que me he basado en la experiencia.

Huésped: ¿Llama usted experiencia a algo que nadie aparte de usted puede entender?

Yo: Cada tipo de experiencia requiere un determinado órgano.

Huésped: ¿Alude a usted a un órgano separado de los demás?

Yo: No se trata de uno separado, sino de uno que debe tener cierta propiedad.

Huésped: ¿Cuál sería éste?

Yo: Debe tener la capacidad de producir.

Huésped: ¿Qué debe producir?

Yo: La experiencia. No hay experiencia que no sea producida, elaborada, creada.

Huésped: ¡Esto es ya demasiado!

Yo: Este principio se aplica especialmente a los artistas.

Huésped: Entonces, ¡qué envidiable sería el retratista y cuántos encargos le harían si pudiera pintar completamente a sus clientes sin necesidad de causarles molestias haciéndolos posar durante tanto tiempo!

Yo: Su ejemplo no me disuade, más bien estoy convencido de que ningún retrato vale la pena si el artista no crea en el sentido más estricto de la palabra.

Huésped (saltando): Eso es un disparate. Me gustaría que me estuviera engañando y esto fuera una broma. ¡Cómo me alegraría de que así se resolviera el acertijo! ¡Cómo me gustaría darle la mano a un hombre de bien como es usted!

Yo: Desgraciadamente estoy hablando en serio y no puedo llegar a otra conclusión diferente ni añadir nada a ésta.

Huésped: Bueno, espero al menos que, para despedirnos, nos demos la mano, especialmente ahora que se ha marchado nuestro buen anfitrión, el cual hacía de mediador en nuestra vivo debate. Un saludo, *mademoiselle*. Un saludo, caballero. Mañana me enteraré y le informaré de si puedo acercarme a seguir discutiendo.

Así salió rápidamente por la puerta. Tan rápido que Julie apenas tuvo tiempo de advertirle a la criada, ya preparada linterna en la mano, para que lo

acompañara. Me quedé a solas con aquella encantadora muchacha, pues Karoline se había marchado ya. Creo que fue en el momento en el que mi oponente había declarado que la mera belleza sin carácter era insípida.

Julie: Lo ha disgustado usted mucho, buen amigo —dijo después de una larga pausa—. Aunque no puedo estar completamente de acuerdo con él, tampoco puedo aplaudirlo a usted sin condiciones, pues su afirmación de que el retratista debe crear el retrato sólo la hizo para mofarse de él.

Yo: Bella Julie —repuse—, cómo me gustaría que le quedara claro este aspecto. Tal vez lo consiga paulatinamente. Pero usted, alguien cuyo vivo espíritu se mueve en todos los ámbitos, alguien que no sólo aprecia al artista sino que presiente sus intenciones, alguien que sabe figurarse lo que nunca ha visto como si lo tuviera delante debiera al menos prestar su apoyo al que habla de creación y de elaboración.

Julie: Observo que quiere usted adularme. No le será difícil pues me gusta escuchar sus palabras.

Yo: Pensemos bien de la condición humana y no nos extrañemos si lo que decimos acerca de ésta parece bizarro. Todo el mundo reconoce que el poeta nace. Todo el mundo le atribuye al genio fuerza creativa y nadie cree por ello incurrir en una paradoja. No lo negamos de las obras de la fantasía, pero el hombre inactivo e inepto no cree en lo bueno, en lo noble y lo bello que pueda haber en él mismo y en los demás. ¿De dónde puede proceder lo bello si no es de nosotros mismos? Pregúntele a su propio corazón. ¿No nacen los medios para la acción con la misma acción? ¿No es nuestra capacidad de hacer el bien la que se regocija con lo bueno? ¿Quién siente vivamente sin tener el deseo de representar aquello que siente? Y ¿qué es lo que expresamos sino lo que creamos? Además no lo hacemos de una vez por todas, sino con la intención de que siga teniendo vida, que siga creciendo, que pueda volver a ser y a reproducirse. Éste es el divino poder del amor, del que nunca se deja de hablar y al que nunca se deja de cantar, de tal manera que en cada instante hace reaparecer las magníficas cualidades del objeto amado hasta en su más imperceptible detalle, las abarca totalmente y no descansa de día ni duerme de noche, se queda embelesado de su propia obra, sorprendido de su dinámica actividad, siempre le parece nuevo lo conocido y es recreado de nuevo por la más deliciosa de todas las actividades. Sí, la imagen de lo amado nunca puede envejecer, pues cada momento es el

momento de su nacimiento. Hoy he errado mucho, no he respetado mi principio de nunca hablar sobre un tema que no haya fundamentado previamente y en este preciso instante estoy en el camino de incurrir en un error tal vez mayor. Un hombre que percibe su ignorancia debe permanecer callado. También contenido y callado debe permanecer el que ama y no tiene esperanzas de ser feliz. Prefiero morir a sentir que he vuelto a errar.

Muy conmovido, le tomé a Julie la mano, ella la mantuvo tiernamente entre las mías. Le di gracias al cielo por no errar, por no haber errado.

Pero déjeme continuar con la historia. El tío volvió y fue lo suficientemente amable como para alabar lo que yo me había reprochado. Estaba encantado con que mis ideas sobre el arte coincidieran con las suyas. Me prometió que en poco tiempo me daría las instrucciones prácticas que necesitaba. Julie también me prometió bromeando que me daría clase a condición de que fuera más simpático y sociable. Yo ya sentía que ella podía hacer conmigo lo que quisiera.

La criada volvió después de haberle mostrado el camino al huésped; estaba muy satisfecha de su generosidad, pues le había dado una considerable propina. Sin embargo todavía alababa más su cortesía por haberla despedido con palabras amables y haberla llamado “bella niña”.

No estaba de humor para ser indulgente con él y proclamé: “Oh sí, bien puedo creer que alguien que niega lo ideal confunda lo vulgar con lo bello.”

Julie me recordó sonriendo que la equidad y la moderación también era un ideal al que el hombre había de tender.

Ya era tarde y mi tío me pidió un favor que me sirvió para hacerme otro a mí mismo. Me dio una copia de la carta dirigida a usted en la que hablaba de los diversos tipos de aficionados al arte. Incluso me dio su respuesta y me pidió estudiar ambas, reunir mis conocimientos sobre el tema y estar presente cuando viniera el grupo de invitados que se había anunciado para ver si podíamos descubrir y describir algunos tipos más. Emplé el resto de la noche en esta tarea y elaboré un esquema que, si no detallado, sí es divertido y tiene para mí un gran valor, pues ha provocado que Julie se riera con ganas esta mañana.

Y ahora tengo que despedirme. Veo que esta carta va a ser enviada junto a la del tío que todavía está depositada sobre el escritorio. Tan sólo he podido repasar superficialmente lo que he escrito. Cuánto habría que corregir y que precisar. Si

hiciera lo que me pide el sentimiento, estas páginas irían a la hoguera más que al correo. Pero sería muy malo para la conversación que sólo se pudiera transmitir lo perfecto. De paso, bendito sea mi anfitrión, que, induciéndome a una pasión y produciendo el fermento que me llevó a esta correspondencia con usted, abrió el camino a una nueva y bella relación.

Carta séptima

Y ahora, de nuevo unas líneas de Julie. Otra vez ve usted los trazos que una vez consideró propios de una mente que comprende con claridad, se expresa con facilidad, tiene la capacidad de remontarse por encima de objetos y describirlos sin problemas:

No cabe duda de que estas cualidades son hoy necesarias para llevar a cabo una labor, que, estrictamente hablando, me ha sido impuesta, pues no me siento ni llamada a ésta ni capaz de la misma, pero como así lo quieren los señores, así ha de ser.

Tengo que narrarle los acontecimientos del día de ayer, describirle las personas que visitaron nuestra colección y finalmente darle cuenta de nuestro esquema predilecto para situar y encasillar a todos y cada uno de los artistas y aficionados que persistan en ser parciales y no se eleven a una visión de la totalidad. La primera parte, al ser histórica, la abordaré con gusto, la segunda no la emprenderé hoy, y mañana veré cómo puedo rechazar el encargo.

Para que usted vea por qué soy yo quien le escribo, le contaré brevemente qué ocurrió anoche al despedirnos. Habíamos pasado un largo rato reunidos (el tío, el joven amigo, al que ya no llamaremos más el filósofo, y nosotras, las dos hermanas) y nos contamos qué nos había sucedido durante el día y nos atribuíamos a nosotros mismos y a nuestros conocidos las más diversas categorías. Cuando quisimos marcharnos, comenzó a decir el tío:

—Y ahora, ¿quién va a contarle a nuestro ausente amigo, al que tanto hemos añorado y en quien tanto hemos pensado hoy, los sucesos de este día y los principios que queremos poner en conocimiento de otros y someter a juicio tanto nuestro como ajeno? No debemos dejar de hacerle esta comunicación, pues pronto recibiremos algo de él y de esta manera la bola de nieve irá rodando y haciéndose más y más grande.

Yo repuse:

—Me parece que este cometido no quedaría en mejores manos si nuestro tío relatara la historia del día y nuestro amigo se decidiera a hacer un ensayo acerca de la nueva teoría y su aplicación.

—Al haber oído la palabra “teoría” —dijo nuestro amigo— debo apartarme con cierto recelo y excusarme, con todo lo que me contenta satisfacer cualquier petición suya. No sé qué me ha llevado de un error a otro durante todo este día. Apenas habiendo roto mi silencio sobre arte, sobre el que tendría que haber aprendido algo antes, me dejo convencer para escribir algo, que debe tener apariencia teórica, sobre un tema que no domino. Permítame el consuelo de creer que mi afecto por mi valioso amigo me ha hecho tener esta debilidad, pero dispénseme de la vergüenza de mostrarme con estos defectos ante personas ante las que, como desconocido, no quiero presentarme de forma tan desventajosa.

Luego señaló el tío:

—En lo que a mí respecta, no puedo permitirme pensar durante los próximos ocho días en una carta. Los pacientes más y menos habituales requieren mi total atención, debo hacer visitas, redactar diagnósticos, ir por el campo. Ved si podéis poneros de acuerdo, queridas niñas. Mi idea es que Julie tome rápida y decididamente la pluma, comience con lo histórico y acabe con lo especulativo. Ella tiene una excelente memoria y en las bromas que hace he notado que a veces nos aventaja en razonamiento. Sólo depende de su buena voluntad el que lo haga la mayoría de las veces.

Esto fue lo que dijo de mí y por lo que me he visto obligada a hablar de mí misma. Me resistí tanto como pude, pero al final tuve que ceder. No negaré que lo que me decidió a hacerlo fueron unas palabras amables del joven, y es que no sé muy bien a qué obedece el poder que ejerce sobre mí.

Y ahora mis pensamientos van dirigidos hacia usted, caballero, y parece como si mi pluma me acercara a su persona. Es como si al ir escribiendo fuera recorriendo la distancia que nos aleja. ¡Ya estoy en su compañía!, dénos una buena acogida a mí y a mi narración.

Apenas habíamos acabado de comer ayer, cuando se presentaron dos visitantes: un preceptor y el joven noble al que tutelaba.

Con el espíritu malicioso y ansiosos por obtener nuestro botín del día, nos

encaminamos rápidamente a ver la colección.

El joven noble era un muchacho apuesto y tranquilo, el maestro tenía buenas maneras, aunque no distinguidas. Después de las usuales saludos preliminares, se puso a observar los cuadros y nos pidió permiso para tomar nota de los más llamativos. Mi tío, con su buen carácter, le fue mostrando las mejores piezas que había en la sala, el visitante anotaba resumidamente el nombre del pintor y el motivo. Quería saber cuánto había costado cada obra y a cuánto equivalía eso en efectivo, lo cual no estábamos siempre dispuestos a decir.

El joven noble estaba más pensativo que atento, y parecía principalmente inclinado a ver paisajes solitarios o rocosos y cascadas.

Entonces llegó el visitante del día anterior al que en el futuro llamaré el “caracterista”. Estaba sereno y de buen humor, bromeó con el tío y nuestro amigo sobre la disputa del día anterior y aseguró que todavía tenía la esperanza de convertirlos. Mi tío, igualmente afable, lo llevó ante un interesante cuadro. Nuestro amigo parecía melancólico y malhumorado y por ello le eché una reprimenda. Admitió que el buen humor de su oponente lo había desconcertado, pero me prometió sobreponerse.

Estábamos reparando en la afabilidad con la que el tío charlaba con su huésped cuando penetró en la sala una dama con dos acompañantes. Nosotras, las muchachas, que nos habíamos acicalado de la mejor manera posible ante la perspectiva de esta visita, nos acercamos rápidamente a ella y la saludamos. Se mostró amable y abierta, y no nos cohibió un toque de seriedad propio de su edad y su posición. Aunque era aproximadamente una cabeza más baja que mi hermana y que yo, parecía mirarnos desde arriba y estar satisfecha de la superioridad de su espíritu y de su experiencia.

Le preguntamos qué es lo que quería ver, pero ella afirmó que, siempre que estaba en una galería o en una colección, prefería darse una vuelta por ésta y abandonarse a sus sentimientos. Dejamos que se abandonara a sus sentimientos y nos mantuvimos a una adecuada distancia.

Cuando escuché que manifestaba ante sus acompañantes desaprobación acerca de algunas pinturas holandesas y sus vulgares motivos, creí que hacía bien colocando en un caballete un pequeño tríptico cerrado que contenía una espléndida Venus yacente. No había unanimidad acerca de quién era el autor, pero sí era unánimemente considerada perfecta. Abrí el tríptico e invité a la

dama a que la observara a la luz adecuada. Pero erré. Nada más echarle un vistazo a la tabla, bajó la mirada, y me miró con evidente disgusto.

—No esperaba —exclamó— de una muchacha joven y discreta que pudiera presentar ante mis ojos un objeto similar.

—¿Por qué no? —dije.

—¿Es capaz de preguntarme eso? —replicó la dama.

Me concentré y dije con aparente ingenuidad:

—Realmente, buena señora, no sé por qué no puedo mostrarle este cuadro. Creía más bien estar manifestándole mi respeto al hacerle observar desde el principio este tesoro de nuestra colección, que sólo suele enseñarse al final.

—¿No le molesta a usted esta desnudez?

—No sé cómo podría molestarme lo más bello que el ojo puede ver. Y además, este objeto no es nuevo para mí, pues lo he visto desde que era niña.

—No puedo alabar a los educadores que no ocultaron este objeto a vuestra mirada.

—Perdóneme, pero me podría decir cómo se les podría haber ocurrido eso y cómo podrían haberlo llevado a cabo. Si me enseñaron historia natural, me mostraron pájaros con sus plumas, animales con su pelaje y no me privaron de ver las escamas de los peces, ¿tendrían que haber convertido en un misterio para mí al cuerpo humano, esa realidad a la que todo remite, alude y tiende? La verdad es que si me hubieran mostrado a seres humanos cubiertos, mi espíritu no se hubiera quedado tranquilo hasta que no me hubiera imaginado cómo era una figura humana, además ¿no soy yo misma una muchacha? ¿Cómo se puede esconder al hombre del hombre? Y ¿no es una buena escuela para la modestia que nosotras, que nos consideramos tan agraciadas, conozcamos lo auténticamente bello?

—La humildad irradia desde dentro, *mademoiselle*, y la auténtica modestia no necesita un estímulo externo. Además me parece que parte de la virtud de una dama consiste en domar la curiosidad y contener el espíritu inquisitivo o al menos apartarse de objetos que pueden ser en algún sentido peligrosos.

—Hay algunas personas, buena señora, que pueden formarse por medio de estas virtudes negativas. Pero en la medida en que alude a mi educación, debe usted hacerle reproches a mi tío. Como debía empezar a pensar por mí misma, él me dijo frecuentemente: “Acostúmbrate a la libre contemplación de la

naturaleza, siempre nos induce a serias reflexiones y la belleza del arte puede santificar los sentimientos que aquélla nos provoca”.

La dama se volvió para decirle algo en inglés a sus mudos acompañantes. Me pareció que no le gustó mi franqueza. Cambió la dirección de sus pasos y como no estaba lejos de una Anunciación la acompañé hasta ésta. Miró con detenimiento el cuadro y finalmente expresó su admiración por las alas del ángel y su forma natural. Después de haberse quedado largo tiempo allí, se apresuró a ver un Eccehomo ante el que permaneció con embeleso. Como la expresión de sufrimiento de la cara no me parecía muy agradable, traté de que Karoline ocupara mi lugar. Le hice una seña y dejó solo al joven barón con el que estaba apostada junto a la ventana, en ese momento él se guardó un papel en su bolsillo.

A mi pregunta de acerca de qué había hablado con aquel joven noble me contestó:

—Me ha estado leyendo poemas dedicados a su amada. Canciones^[129] que ha estado enviándole cuando viajaba y sentía la mayor de las distancias. Los versos son bien bonitos —dijo Karoline—. Dile que te lea algunos.

No encontré ningún motivo para conversar con él, pues en ese momento se acercó a la dama y se le presentó declarándose su pariente lejano. Ella, como correspondía a la ocasión, le dio la espalda al Señor Cristo para saludar al señor primo^[130]. El arte fue olvidado durante un rato y se desencadenó una viva charla mundana y familiar.

Entretanto nuestro joven y filosófico amigo se había unido a uno de los acompañantes de la dama. Había descubierto que éste era artista y fue acompañándolo mientras iba pasando por ante los cuadros con la esperanza de aprender algo, tal y como luego comentó. Sin embargo no vio satisfechos sus deseos aunque el hombre parecía tener buenos conocimientos. Los comentarios de éste ponían de manifiesto las deficiencias de las obras. Aquí no era correcto el dibujo, allí la perspectiva, más allá faltaba contención, en otros no se podían alabar los colores o el uso del pincel. Había un hombro que no estaba en consonancia con el cuerpo, este halo era demasiado blanco, ese fuego demasiado rojo, aquella figura no estaba situada en el plano correcto. Con todas aquellas observaciones eliminó todo el posible placer que pudieran producir las obras.

Para liberar a mi amigo, el cual, como pude ver, no parecía sentirse muy instruido por la conversación, reclamé la presencia del tutor^[131] y le dije: “Usted

ha visto las mejores pinturas y ha anotado sus cualidades. Aquí hay un entendido que puede darle cuenta de sus errores, lo cual también es muy interesante.” Apenas había conseguido que mi amigo se zafara de aquello, nos encontramos en una situación casi más lastimosa que la anterior. El otro acompañante de la dama, un erudito que hasta entonces había estado callado y solitario deambulando por las salas y había observado las obras con un binóculo, comenzó a conversar con nosotros. Se lamentaba de que en tan pocos cuadros se hubiera prestado atención a la vestimenta. Pero lo especialmente intolerable eran los anacronismos. Cómo podía ser posible que san José estuviera leyendo un volumen encuadernado, que Adán cavara con una pala, que san Jerónimo, san Francisco y santa Catalina aparecieran en una escena junto al niño Jesús. Estos errores eran tan frecuentes que uno no podía sentirse bien visitando la galería.

El tío, conforme a su amabilidad, hablaba de cuando en cuando con la dama, pero aparentemente se sentía mejor con el “caracterista”, que recordó haberse encontrado con la dama mientras veían otra colección. Se empezó a deambular, a hablar de otros asuntos, a cruzar sin más por el resto de las variadas salas, de tal manera que nos sentimos a unas cien millas del arte que nos rodeaba.

Al final la mayor atención la suscitó nuestro viejo sirviente^[132]. A éste se le podía llamar “vicecustodio” de nuestra colección. La enseñaba cuando el tío no podía o cuando sabía que los visitantes sólo venían por curiosidad. Ante la visión de ciertos cuadros había ideado una serie de bromas que siempre hacía. Sabía cómo sorprender a los visitantes haciendo grandes elogios de las obras, llevaba a los huéspedes ante los cuadros enigmáticos, mostraba algunas notables reliquias y provocaba las delicias de los espectadores al enseñarles los autómatas.

Esta vez se hizo cargo de los sirvientes de la dama y una o dos personas más de esa ralea. Él sabía conversar con aquella gente mejor de lo que nosotros conseguíamos hacerlo con el resto de los visitantes. Finalmente hizo tocar ante su público una pieza a un muñeco tamborilero que mi tío había desterrado hacía mucho tiempo a una sala lateral. La distinguida compañía también se reunió en torno a aquello y a todos les produjo una agradable sensación aquel vulgar espectáculo. Los viajeros no se podían quedar ni un solo día con nosotros y volvieron a su posada. Nos quedamos solos aquella noche.

Entonces comenzaron nuestros relatos y la recapitulación de comentarios maliciosos. Y si nuestros huéspedes no fueron muy benévolos con nuestros

cuadros, hemos de admitir que fuimos bastante bruscos con los espectadores.

Karoline estaba especialmente decepcionada por no haber conseguido apartar la atención del joven noble hacia su amada, atrayéndola hacia su persona. Yo pensaba que nada podía ser más horrible para una muchacha que escuchar un poema dedicado a otra. Ella me contradijo y repuso que le había parecido bello e incluso edificante. Su amado estaba ausente y no deseaba que se comportara de otra manera a como lo había hecho este joven visitante.

Ante una cena fría en la que no nos olvidamos de brindar a la salud de usted, le pedimos a nuestro joven amigo que nos diera su impresión general acerca de los artistas y los aficionados. Lo hizo con cierta timidez. Hoy me es imposible reproducir con exactitud cómo sonó todo aquello. Mis dedos se han cansado y mi espíritu está agotado. También he de ver si puedo zafarme de este encargo. Me ha parecido bien hacer el relato sobre las peculiaridades de nuestros visitantes, pero me siento reticente a profundizar en éstas. Por hoy déjeme hurtarme silenciosamente a su presencia

Julie.

Carta octava^[133]

Y aquí tiene otra vez un manuscrito de Julie. Hoy es mi libre voluntad, e incluso el espíritu de contradicción, el que me lleva a escribirle. Después de haberme resistido tanto ayer a aceptar la segunda tarea y a darle cuenta del resto de lo ocurrido, se acordó que hoy tendría lugar una solemne reunión académica en la que se disertaría sobre el tema, para hacerle llegar las conclusiones. Ahora los señores han emprendido la tarea y yo me siento con suficiente ánimo y capacidad de afrontar en soledad una empresa en la que usted siempre me ha prestado generosamente su apoyo, y esta vez espero sorprenderlo agradablemente. Y es que a veces los hombres no pueden acabar lo que han emprendido si las mujeres no interviniéramos y no les ayudáramos de buen grado en aquello que aunque fácil de empezar es difícil de culminar.

Algo extraño ocurrió cuando nos pusimos a clasificar a los aficionados que ayer nos visitaron. Ninguno de ellos se ajustaba a nuestras categorías y no pudimos encontrarles ninguna adecuada. Cuando se lo reprochamos al filósofo, éste repuso:

—Mi clasificación puede tener otros errores, pero a ustedes les honra que, aparte del “caracterista”, ninguno de los otros visitantes de esta ocasión se ajuste a las etiquetas. Mis etiquetas sólo caracterizan posturas muy unilaterales que han de ser consideradas carencias cuando la personalidad del artista se vea así limitada y errores cuando persista deliberadamente en esta limitación. Lo falso, lo ausente de equilibrio y lo irrelevante no tienen cabida aquí. Mis seis categorías designan las cualidades que, reunidas en su totalidad, caracterizarían al auténtico artista como al auténtico aficionado. Sin embargo estas cualidades, tal y como sé por experiencia y veo por sus notas, aparecen con demasiada frecuencia aisladas.

¡Y ahora, al grano!

Primera sección: imitadores. Este talento puede ser considerado la base de las artes plásticas. Pero es dudoso que partan siempre de aquél. Si un artista comienza desde este punto, puede remontarse hasta lo más alto. Si se limita a este proceder se le puede llamar copista, valorándolo así negativamente. Pero si un hombre de esta naturaleza quiere progresar en su limitada especialidad puede surgir una exigencia de realidad que el artista intenta satisfacer y el aficionado experimentar. Si no puede conseguir acceder al arte auténtico, toma los peores desvíos y acaba pintando estatuas o perpetuándose vestido con una bata adamascada como hizo nuestro abuelo.

El gusto por las siluetas es familiar a esta afición. Una colección es interesante si se la guarda en un portafolio, pero las paredes no pueden decorarse con estas parciales apariencias de realidad.

El imitador simplemente reduplica lo imitado, sin añadirle nada o sin llevarnos más allá de éste. Nos introduce en un mundo simple y limitado, nos sorprendemos de la posibilidad de actuar así, sentimos cierto placer, pero la obra no nos puede resultar totalmente satisfactoria, pues le falta su verdad artística como bella apariencia. Tan pronto como ésta hace de alguna manera acto de presencia, la imagen ejerce una fuerte atracción, tal y como la que sentimos por algunos retratos y algunas naturalezas muertas alemanas, holandesas y francesas.

(N. B. No se equivoque usted y piense, por ver aquí mi letra, que todo ha salido de mi cabecita. Primero pretendí subrayar todo lo que procedía literalmente de las notas que tengo aquí delante, pero si hiciera eso tendría que

subrayar demasiado. Usted verá mejor que nadie dónde me limito a citar, incluso verá reproducidas palabras de su última carta.)

Segunda sección: imaginistas^[134]. A nuestros amigos les hizo reír que se hablara de este grupo. Parece como si tratar el tema los indujera a salirse de los moldes y, a pesar de que yo estaba allí, me reconociera miembro de ese grupo y exigiera ser tratada con justicia y consideración, no pude evitar que profirieran de éste apelativos aparentemente poco elogiosos. Se los denominó “poetizadores”, porque, en lugar de conocer la parte poética de las bellas artes, preferían competir con los poetas, para intentar servirse de las ventajas de éstos no advirtiendo y desaprovechando las propias. Se los denominó “ilusionistas” porque perseguían tanto las apariencias y ponían tan en juego la imaginación que no se preocupaban de cuál podía ser el aspecto real del objeto. Se los denominó “quiméricos”^[135] porque se sentían atraídos por fantasmas vacuos, “fantasmistas” porque les gustaba tener en cuenta las distorsiones oníricas y las incoherencias, “nebulistas” porque no podían renunciar a las nubes para darle un fundamento apropiado a sus etéreas visiones. Finalmente según la rima y el ritmo alemanes se les quiso despachar llamándolos “suspensores” y “hacedores de niebla” [*Schwebler und Nebler*]. Se dijo que no atendían a la realidad o a la existencia por no hablar ya de la verdad artística como realidad bella^[136].

Si a los imitadores se les atribuye una falsa naturalidad, los imaginistas no se libran del reproche de atender a una naturaleza falsa ni de otras objeciones de este tipo. Aunque noté desde el principio que estaban intentando provocarme, les di a los señores el gusto de enfadarme.

Les pregunté si el genio no se manifestaba en la invención y si se podía discutir la ventaja que a este respecto tenían los “poetizadores”, si no podía ser agradable que el espíritu fuera encandilado por una imagen onírica bien escogida, si la posibilidad del mejor arte de todos no estaba implícita en esta cualidad a la que se le habían dado nombres tan peregrinos, si no había nada más efectivo contra lo prosaico y tedioso que esta facultad de crear nuevos mundos, si un raro talento no era un raro error del que siempre había que hablar con respeto, aun cuando se hubiera encontrado a éste por caminos descarriados.

Los señores se rindieron pronto. Me recordaron que se estaba hablando de posturas unilaterales, que esta cualidad que tanto bien le podría hacer al arte en

su totalidad, le hacía mucho mal cuando se proclamaba única, autónoma e independiente. El imitador no le podría hacer ningún daño al arte, pues lo llevaría laboriosamente a un lugar del que el auténtico artista podría y debería hacerle remontarse. Por el contrario el imaginista dañaba enormemente al arte al llevarlo más allá de sus propios límites y, llegado este caso, era necesario el concurso del más supremo genio para, partiendo de esta indeterminación y ausencia de condiciones con respecto a su centro, devolver al arte a su propia y adecuada esfera.

Hubo todavía opiniones en pro y en contra, finalmente me preguntaron si no reconocía que las caricaturas satíricas, las grandes destructoras del arte, el gusto y la moral, no eran la consecuencia del desarrollo de esta tendencia.

La verdad es que no pude decir nada en defensa de estas últimas, aunque he de reconocer que estas cosas horribles a menudo me divierten y que el placer morboso, ese pecado original de toda la estirpe de Adán, es, bien condimentado, un no poco sabroso plato.

¡Continuemos!

Tercera sección: caracteristas. Usted ya está suficientemente familiarizado con éstos, pues ya está plenamente al tanto de una disputa con un notorio representante de este tipo^[137].

Puedo asegurar que es importante para mí prestarle mi apoyo a esta clase, pues si mis queridos imaginistas deben manejar características especiales es porque preexiste algo característico. Si lo significativo me produce un peculiar placer, puedo buenamente aceptar que lo significativo se tome con tanta seriedad. Si tal “caracterista” está preparando el terreno para que mi “poetizador” no se convierta en un “fantasmista” o se pierda entre los “suspensores” o “hacedores de niebla”, he de alabarlo y valorarlo.

El tío parecía sentirse más influido por su amigo en el arte después de la última conversación que mantuvieron y por eso tomó partido por esta clase. Él creía que en cierta medida también se les podía llamar rigoristas. Su abstracción, su reducción a conceptos siempre establecía algo y llevaba hacia algo, además la postura del caracterista era especialmente valiosa para combatir la vacuidad de otros artistas aficionados al arte. Sin embargo el pequeño y obstinado filósofo enseñó de nuevo los dientes y señaló que su unilateralidad dañaba más al arte que el talante expansivo de los imaginistas, por ello aseguró que no abandonaría

la lucha contra aquéllos.

Es muy curioso en un filósofo que pueda ser tan condescendiente en ciertos asuntos y tan rígido en otros. ¡Si supiera la clave de este proceder!

Observo, tal y como compruebo en sus notas, que les otorga todo tipo de apelativos descalificantes. Los llama “esqueletistas”, “expertos”, “envarados”, además señala en una nota que la pura existencia lógica y la mera operación del entendimiento no son suficientes para dar lugar al arte, ni le prestan a éste ayuda alguna. No quiero devanarme los sesos intentando averiguar qué quiere decir con esto.

Además dice que el caracterista carece de esa desenvoltura ante lo bello sin la cual no es posible el arte y esto sí que me parece aceptable.

Cuarta sección: ondulistas. Con este nombre se define a los que están en oposición a los anteriores, es decir, a aquellos que les gusta lo que es suave y agradable, carente de carácter y significación. Y he de decir que de todo esto surge, como mucho, un encanto insípido. También se los denomina “sinuosos”. Recuérdese la época en la que se tomaba la línea sinuosa como modelo y símbolo de la belleza^[138] y con ello se creía haber dado lugar a un gran avance. Este gusto por lo sinuoso y lo suave está relacionado, tanto entre los artistas como entre los aficionados, con cierta debilidad y pereza, y si se quiere, con cierta excitabilidad nerviosa. Obras de arte de este tipo tan sólo hacen felices a los que se contentan con ver una imagen que supere levemente a lo insignificante, a aquellos a los que una mera pompa de jabón de colores que va flotando por el aire ya les produce una sensación agradable. Como las obras de arte de este tipo apenas tienen cuerpo o contenido real, su mayor mérito consiste en el trato de los objetos y en cierto encanto visual. Carecen de relevancia y de fuerza y por ello son en general bien recibidas al igual que lo es lo insignificante en sociedad. Y es que es correcto que la conversación social sólo supere levemente a lo insignificante.

Tan pronto como el artista y el aficionado se abandonan unilateralmente a esta tendencia, el arte desentona como la cuerda no afinada de un instrumento musical o desaparece como el agua en la arena. La ejecución se va haciendo más superficial y débil: el color desaparece de los cuadros, los trazos de los grabados se convierten en puntos y paulatinamente todo, para el deleite del tierno aficionado, se va desvaneciendo en el humo.

Rápidamente le otorgamos este atributo a mi hermana, la cual no puede soportar las bromas al respecto, y se siente herida en el momento en el que ve trastocado su perfumado mundo. De no ser así, hubiera incluido a los “nebulistas” en esta sección, liberando de ellos a mis imaginistas. Espero, caballero, que lo tenga en cuenta cuando haga el repaso de todos estos modos de proceder.

Quinta sección: miniaturistas. Este grupo sale muy bien parado. Nadie cree tener razones para ser duro con ellos, se aduce mucho a favor y muy poco en contra de ellos.

Si sólo se atiende al efecto, no se puede decir que resulten incómodos. Rellenan pequeños espacios con puntos, y el aficionado puede guardar el trabajo de muchos años en una pequeño cofre. A los mejores bien puede llamárseles miniaturistas, a aquellos que están privados de espíritu y carecen de sentido de la totalidad o no pueden unificar su obra se les puede tachar de “puntistas”^[139].

No están lejos del arte verdadero, están simplemente en el mismo caso que los “imitadores”, le recuerdan al auténtico artista que esa cualidad, que aquéllos poseen aisladamente, debería añadirla éste a las cualidades restantes para así completar su propia formación y darle a su obra la mejor ejecución posible.

Igualmente la carta que mi tío le escribió me recuerda que él también mantuvo una postura benévola y tolerante con este grupo, por eso no queremos seguir preocupando a esta pacífica gente y más bien les deseamos que adquieran fuerza, significación y unidad.

Sexta sección: bocetistas. El tío se reconoció miembro de este grupo y no nos sentimos muy predispuestos a hablar mal de ellos, pues él mismo indicó que los “bocetistas” pueden fomentar tantos desequilibrios en el arte como los representantes de otras clases. Las artes plásticas deben no sólo hablarle al espíritu por medio de los sentidos externos, sino que deben también satisfacer los sentidos. El espíritu puede por su parte adherírseles y no negar su aplauso. Sin embargo el “bocetista” le habla directamente al espíritu y de esa manera corrompe y seduce a todo inexperto. Una idea buena pero semidefinida y presentada en un boceto como si fuera simbólica activa al ojo, excita el espíritu, el ingenio y la imaginación y el aficionado se siente sorprendido y ve lo que no hay delante de él. Ya no se habla de dibujo, de proporción de formas, carácter, expresión, composición, armonía y ejecución, sino que todo esto es sustituido

por una apariencia. El espíritu le habla al espíritu y el medio por el que esto se lleva a cabo queda destruido.

Los meritorios bocetos de los grandes maestros, esos fascinantes jeroglíficos, provocan la mayoría de las veces esta afición y llevan poco a poco al auténtico aficionado al umbral del arte en su totalidad. Llegado a éste, una vez que ha conseguido mirar hacia delante, no puede ya retroceder. El artista principiante lo tiene más difícil que el aficionado cuando se mueve en el ámbito de la invención y el diseño, pues, si es cierto que pasando por esa puerta llega con más facilidad al reino del arte, también es el primero que puede correr el peligro de quedarse detenido en su umbral.

Éstas fueron más o menos las palabras de mi tío.

Sin embargo he olvidado los nombres de los artistas de talento y prometedores que concentrándose exclusivamente en este aspecto, no fueron capaces de llevar a efecto las esperanzas que despertaron.

Mi tío posee en su colección un singular portafolio con dibujos de estos artistas que nunca han llegado a ser más que “bocetistas” y señala que es muy interesante compararlos con los bocetos de los grandes maestros que sí pudieron ser materializados.

Después de haber hecho todo lo posible por considerar a estas seis clases por separado, empezamos a reunirías de nuevo, pues se encuentran unificadas en algunos artistas, tal y como he podido indicar a lo largo de esta relación. Así por ejemplo el imitador aparece algunas veces junto al miniaturista y otras junto al caracterista. El bocetista se puede poner de parte del imaginista, el esqueletista o el ondulista y éste puede asociarse fácilmente con el fantasmista.

Toda asociación da lugar a una obra de mayor valor que la plena unilateralidad, la cual, si se la busca en la realidad, sólo aparece en raras ocasiones.

De esta manera se vuelve a nuestro punto de partida: sólo mediante la reunión de las seis cualidades surge el auténtico artista e igualmente el auténtico aficionado tiene que reunir en sí las seis tendencias.

La mitad de nuestra media docena de categorías lo afrontan todo de manera excesivamente seria, estricta y tímida, la otra mitad de manera excesivamente lúdica, ligera y relajada. Sólo a partir de una unión interna de la seriedad y el juego puede surgir el arte auténtico. Nuestros unilaterales artistas y aficionados

están enfrentados por parejas como sigue:

El imitador al imaginista.

El caracterista al ondulista.

El miniaturista al bocetista.

Por ello en la reunión de los opuestos se encuentra una de las tres condiciones del arte perfecto, tal y como puedo mostrar en el diagrama siguiente:

Seriedad Seriedad y juego

**ESBOZOS PARA UNA SEMBLANZA DE
WINCKELMANN^[140]
(1805)**

EL RECUERDO de los hombres notables, así como la presencia de las obras de arte más importantes excita de vez en cuando el espíritu de reflexión. Unos y otras se constituyen en legados para todas las generaciones. Aquéllos por sus hechos y su fama postuma, éstas se conservan como seres inefables. Todo sujeto perspicaz sabe muy bien que sólo tendría un auténtico valor la contemplación de su peculiar totalidad, y sin embargo una y otra vez se intenta saber algo de unas y otros mediante la reflexión y la palabra.

Nos sentimos especialmente incitados a esto cuando se descubre y se divulga algo nuevo relacionado con estos objetos. De esta manera nuestra renovada atención sobre Winckelmann, su carácter y sus obras, se encuentra ahora en un momento propicio, pues sus cartas recién editadas arrojan una viva luz sobre algunos aspectos de su pensamiento y sus estados anímicos.

Introducción

La naturaleza no ha negado a los hombres comunes un valioso don. Me refiero al vivaz instinto de aferrarse con placer al mundo externo, conocerlo, ponerse en relación con él y, ligados a él, formar un todo. Sin embargo los espíritus privilegiados suelen presentar la propiedad de sentir una especie de horror ante la vida real: se recogen en sí mismos, crean en su interior un mundo propio y de este modo producen hacia dentro lo más excelente.

Por el contrario, en hombres especialmente dotados se da la necesidad conjunta de buscar afanosamente lo que la naturaleza depositó en ellos y al

mismo tiempo encontrar en el mundo externo las réplicas correspondientes. De esta manera elevan lo íntimo al todo y a la conciencia y se convierten en figuras queridas tanto para el mundo presente como para la posteridad.

Nuestro Winckelmann era de esa especie, la naturaleza había puesto en él todo lo que hace y adorna al hombre. Pero él empleó toda su vida en buscar lo excelente y lo digno en el hombre y en el arte que preferentemente se ocupa del hombre.

Sufrió como otros muchos una humilde infancia^[141], una educación insuficiente en la adolescencia, estudios incoherentes y desperdigados en la juventud, el agobio de la profesión escolar y todo lo angustioso y arduo que pueda haber en ésta. Cumplió los treinta años sin haber gozado de ningún favor del destino, pero en él mismo estaban latentes los gérmenes de un dicha digna de desearse y también posible.

Ya en esos tristes tiempos encontramos indicios de su afán por cerciorarse con los propios ojos del mundo y sus estados. Aunque dicho afán aún era vago y confuso, ya se manifestaba suficientemente. Algunos intentos, no debidamente meditados, de viajar al extranjero se frustraron. Soñaba con viajar a Egipto, se puso en marcha hacia Francia, unos problemas imprevistos le hicieron regresar. Mejor dirigido por su genio, concibió finalmente la idea de dirigirse a Roma^[142]. Él presentía qué adecuada sería para él una estancia allí. Esto no fue una ocurrencia casual, era un plan que afrontó con sagacidad y tesón.

Lo antiguo

El hombre puede hacer algo considerable mediante el empleo de sus fuerzas individuales o puede llegar a lo extraordinario mediante el concurso conjunto de varias capacidades. Pero lo único, lo plenamente inesperado lo puede llevar a cabo sólo cuando en él se reúnen en igual medida todas las capacidades. En esto último consistió la suerte que les correspondió a los antiguos, especialmente a los griegos de su época mejor. Los otros dos aspectos son los que ha reservado el destino para nosotros.

Supongamos que la sana naturaleza del hombre obrase como una totalidad; supongamos que éste se percibiese a sí mismo en el mundo como un todo bello, noble y valioso; supongamos que el bienestar armónico le proporcionase un puro y libre goce. Entonces el universo, si fuese capaz de sentirse a sí mismo,

suspiraría aliviado por haber llegado a su fin y admiraría la culminación de su devenir y esencia propias^[143]. Pues ¿qué sentido tendría todo un firmamento ataviado con un manto de soles, planetas y lunas, de estrellas y vías lácteas, de cometas y nebulosas, de mundos hechos y por hacer si no es para que se regocije un hombre afortunado que hasta entonces no tenía noticia de su existencia?

El hombre moderno tiende a lanzarse, como acabamos de hacer nosotros, casi en cada una de sus consideraciones a lo infinito, para finalmente si le es posible, volver de nuevo a un punto limitado. Por su parte los antiguos sentían, sin rodeos e inmediatamente, su único placer dentro de los apreciados límites del bello mundo. Eran su morada, su vocación, en ellos hallaba campo su actividad y objeto y alimento su pasión.

¿Por qué son sus poetas e historiadores el asombro del hombre perspicaz, la desesperación de los imitadores? Porque aquellas personas activas de que hablamos tomaban profundamente parte de su propio yo, del estrecho ámbito de su patria, de la senda marcada de su vida individual y cívica, y obraban poniendo en ellas todos sus sentimientos, toda su inclinación y toda su energía sobre el presente^[144]. De ahí que a un expositor de igual mentalidad no pudiera costarle gran trabajo inmortalizar ese presente.

Aquello que sucedía era lo único que para ellos tenía valor, así como para nosotros sólo parece tenerlo en algún grado aquello que se piensa o se siente^[145].

Del mismo modo vivía el poeta en el mundo de su imaginación que el historiador en el de la política y el investigador en el de la naturaleza. Todos se atenían firmemente a lo próximo a lo verdadero, a lo real, e incluso las imágenes de su fantasía tenían huesos y médula. El hombre y lo humano se estimaban como lo más valioso, y todas sus relaciones internas y externas con el mundo se describían con tan gran sentido como se contemplaban. Aun así el sentimiento y la atención no habían llegado a fraccionarse, todavía esa apenas curable escisión no se había operado en la sana fuerza del hombre.

Pero no sólo el gozar de la dicha, sino también el soportar la desdicha eran dones propios en alto grado de aquellas naturalezas. Pues así como la fibra de calidad resiste al mal y tras cada ataque morboso se repone en seguida, así también aquel sano sentido peculiar era capaz de reaccionar rápida y fácilmente contra todo accidente de dentro o de fuera. Pues una naturaleza así, antigua en cuanto eso puede predicarse de un contemporáneo nuestro, reapareció en

Winckelmann. Desde el principio mismo él fue superando una ingente cantidad de pruebas. Tras treinta años de humillación, contrariedades y tribulaciones no lograron domarlo, apartarlo de su camino, ni mellarle el ánimo. No bien consiguió él conquistarse una libertad conforme a sus necesidades, aparece ya entero y realizado, en pleno sentido antiguo. Destinado a la actividad, goce y privación, júbilo y pesar, posesión y pérdida, elevación y abatimiento, y en tales singulares alternativas siempre contento con la hermosa tierra en que tan voluble sino nos visita.

Ahora bien, si en la vida su espíritu fue verdaderamente clásico, también se mantuvo fiel a él en sus estudios. Al tratar las ciencias en toda su amplitud los antiguos se encontraban ya en una posición incómoda, pues para la aprehensión de los múltiples y extrahumanos objetos de las mismas es casi inexcusablemente un fraccionamiento de las potencias y facultades, una desarticulación de la unidad. Más aventurada resulta aun en semejante caso la situación de un moderno, ya que corre peligro de dispersarse en la elaboración aislada de lo múltiple y de perderse en conocimientos incoherentes, sin gozar como los antiguos del don de compensar lo inasible con lo completo de su personalidad.

Así también Winckelmann merodeó muchas veces por lo cognoscible y lo digno de ser conocido, en parte por gusto y amor, en parte por necesidad. Sin embargo más tarde o temprano, siempre volvía a la antigüedad, sobre todo a la griega, de la que tan afín se sentía y con la que tan venturosamente, en sus mejores días, se había de unir.

Pagano ^[146]

Esa descripción de lo antiguo, del sentido orientado hacia aquel mundo y sus productos nos conduce de modo inmediato a la consideración de que tales ventajas sólo son compatibles con un sentir pagano. Esa fe en sí mismo, ese actuar en el presente, la pura veneración de los dioses como antepasados, la admiración a ellos casi exclusivamente como obras de arte, la sumisión a un sino todopoderoso, ese futuro que, en alto valor de la misma fama postuma, mira nuevamente a este mundo, forman un todo inseparable. Y es que, al constituirse en una realidad del ser humano deseada por la naturaleza, tanto en los momentos más elevados del placer como en los más profundos del sacrificio y la caída mantenemos una salud inquebrantable.

Ese sentir pagano irradia de los actos y los escritos de Winckelmann y se expresa, sobre todo en sus primeras cartas, en que aún se debatía en el conflicto con las nuevas ideas religiosas. En su modo de pensar, ese alejamiento de toda mentalidad cristiana, esa animadversión contra ella, deben tenerse en cuenta si queremos juzgar acerca de su llamada conversión^[147]. Los partidos en los que la religión cristiana se dividió le eran absolutamente indiferentes, pues con arreglo a su naturaleza jamás perteneció a ninguna de las iglesias a los que aquéllos se subordinaron^[148].

Amistad

Pero si eran los antiguos, según nosotros los ponderamos, hombres verdaderamente integrales, por fuerza, en cuanto se sentían a sí mismos y sentían el mundo con placer, habían de procurar conocer las fusiones de las esencias humanas en toda su amplitud, y debían no estar privados de ese encanto que se deriva de la unión de los seres afines.

Aquí también se acusa una notable diferencia entre la época antigua y la moderna. La relación con la mujer, que entre nosotros se ha vuelto tan tierna y espiritual, apenas se eleva entre ellos sobre los límites de la necesidad más vulgar. La relación de los padres con los hijos parece haber sido hasta cierto punto más tierna. Pero por encima de todos esos sentimientos descollaba entre ellos, la amistad entre personas del sexo masculino, aunque también Cloris y Tyia, aun en el Hades, se muestran como inseparables amigas.

El cumplimiento apasionado de los deberes amorosos, el goce de la inseparabilidad, la entrega del uno al otro, la elección explícita para toda la vida, la necesaria compañía en la muerte, son cosas que nos llenan de asombro en la unión de dos efebos, y sentimos hasta sonrojo cuando poetas, historiadores, filósofos y oradores nos abruman con fábulas, sucesos, sentimientos e ideas de semejantes fondo y contenido.

Winckelmann se sentía nacido para una amistad de esa clase^[149], y no sólo se consideraba capaz de ella, sino que, necesitándola en grado sumo, sólo percibía su propio yo en la forma de la amistad, sólo se reconocía en la imagen del todo que se completa con un tercero. Ya desde muy temprano se sometió a un objeto acaso indigno de esa idea, se consagró a él, a vivir y sufrir por él, y para él encontró en su pobreza medios de ser rico, de dar y sacrificarse. Sin

vacilación alguna, empeñó su existencia, su vida. Aquí es donde Winckelmann, aun en medio del agobio y la necesidad, se siente grande, rico, pródigo, feliz por poderle dar algo a quien ama sobre todas las cosas y a quien incluso, como supremo sacrificio, tiene que perdonarle su ingratitud.

Tan pronto como cambian los tiempos y las circunstancias, Winckelmann, fiel a su condición, se hace amigo de todo lo digno que se le acerca. Y si muchas de esas imágenes se le borran pronto y fácilmente, su buena disposición conquista para él el corazón de lo excelente y tiene la suerte de entablar las más estrechas relaciones con los mejores de su época y su círculo.

Belleza

Pero si esa profunda necesidad de amistad se crea y se elabora ella misma su objeto, sólo le proporcionaría al hombre de mentalidad clásica un bienestar unilateral, moral; poco sería lo que al mundo exterior le ofreciese si no se revelase felizmente una igual y afín necesidad y un objeto que la satisficiese. Nos referimos a la exigencia de lo bello sensible y lo bello sensible mismo, ya que el último fruto de la naturaleza, siempre ascendente, es el hombre bello. Ciertamente es que sólo raras veces lo produce, porque a sus ideas se oponen muchos condicionantes, y aun a su omnipotencia le resulta imposible perdurar mucho tiempo en lo perfecto y dotar de perfección a lo bello engendrado. Pues, hablando con exactitud, puede decirse que sólo hay un momento en que sea bello el hombre bello.

Frente a ello entra en escena el arte, pues mientras el hombre está situado en la cúspide de la naturaleza, vuelve a verse de nuevo como una naturaleza integral, que ha de producir en sí misma algo supremo. A tal fin se eleva penetrando en todas las perfecciones y virtudes, apelando a la selección, armonía e importancia y remontándose finalmente hasta la producción de la obra de arte, que viene a ocupar un lugar brillante junto a sus demás actividades y obras. Una vez que ella ha sido producida y se enfrenta, en su realidad ideal, al mundo, surte un perdurable efecto: el supremo. Y es que, desarrollándose espiritualmente a partir de la totalidad de las fuerzas, absorbe en sí y eleva todo lo magnífico y digno de admiración y aprecio. Igualmente, dotando de espíritu a la figura humana, encumbra al hombre más allá de sí mismo, completa el círculo de su vida y acción y lo diviniza para el presente en que pasado y futuro se reúnen. De

tales sentimientos quedaban poseídos quienes contemplaban el Júpiter olímpico, según lo que podemos inferir de las descripciones, noticias y testimonios de los antiguos^[150]. El dios se había convertido en hombre, a fin de elevar al hombre a la altura de un dios. Se contemplaba la dignidad suprema y se recibía la inspiración de la suprema belleza. En este sentido bien puede dársele la razón a aquellos antiguos que, con plena convicción, decían que era una desgracia morir sin haber visto esta obra.

De esta belleza era capaz Winckelmann por su propia naturaleza, pues si por primera vez la había percibido en los escritos de los antiguos, le llegó a él personalmente de las obras de la escultura que es donde entramos en contacto con ella, para luego discernirla y apreciarla en las creaciones de la naturaleza viva.

Cuando esas dos necesidades de amistad y de belleza encuentran alimento al mismo tiempo en un objeto, parece como si la alegría y la gratitud del hombre se elevasen sobre todos los límites y todo cuanto él poseyese lo daría de buen grado, como débil testimonio de su adhesión y su respeto.

Así encontramos a Winckelmann a menudo en relación con bellos jóvenes y en ningún momento parece más animado y amable que en esos instantes pasajeros^[151].

El catolicismo

Con tales ideas, necesidades y anhelos, Winckelmann se entregó durante mucho tiempo a finalidades ajenas. No encontró en su entorno la menor esperanza de ayuda y asistencia.

El conde de Büнау^[152], al que como particular le hubiera bastado destinar lo que gastaba en uno de sus curiosos libros a abrirle a Winckelmann el camino de Roma, y como ministro gozaba de bastante influjo como para sacar a aquel hombre excelente de todos sus apuros, no se avenía de buen grado a prescindir de él como servidor diligente o no tenía la menor noción del gran logro que supone abrir paso en el mundo a un hombre valioso. La Corte de Dresde, de la que en todo caso cabía esperar una protección suficiente, se declaró católica^[153], y para lograr allí favor o merced no había otro camino que valerse de los confesores y demás miembros del clero.

El ejemplo del príncipe obra poderosamente en su entorno y obliga con

secreta violencia, a todo ciudadano, a llevar a cabo acciones del mismo tipo en su vida privada, preferentemente en sus costumbres^[154]. La religión del príncipe es siempre, en cierto sentido, la dominante, y la religión romana, como un remolino en continuo movimiento, arrastra hacia sí y su círculo las olas que, plácidas, pasaban ante ella.

Winckelmann también debía de sentir que para ser un romano en Roma, para compenetrarse íntimamente con aquella vida y gozar de la confianza en el trato, era menester agregarse a aquella comunidad, adoptar su fe, allanarse a sus costumbres. Y el éxito vino a demostrar que sin esta previa resolución no habría podido alcanzar plenamente su objeto. Esa resolución se le hizo sumamente fácil por el hecho de que para él, por haber nacido pagano, no había sido suficiente el bautismo protestante para cristianizarlo.

Sin embargo aquel cambio de estado no lo obtuvo sino con una fuerte lucha. Según nuestra convicción y según razones bastante ponderadas, podemos finalmente adoptar una resolución que armoniza en todo con nuestros deseos, voluntad y necesidades, y que hasta parece indispensable para la conservación y progreso de nuestra existencia, de suerte que lleguemos a estar de acuerdo con nosotros mismos. Pero puede que tal resolución esté en pugna con el modo general de pensar, con la convicción de muchos hombres, y entonces da principio a una nueva lucha, que, realmente, no provoca en nosotros ninguna incertidumbre, pero sí cierto malestar y un fastidio intranquilizador de manera que fuera, acá y allá, tropecemos con fracciones donde por dentro creemos encontrar un número entero.

Y así aparece también Winckelmann, en ese deliberado paso, inquieto, angustiado, dolorido y con una apasionada emoción cuando piensa en las consecuencias de esa decisión, en el efecto que le hará sobre todo a su primer mecenas, el conde. ¡Qué bellas, profundas y honradas son sus manifestaciones confidenciales sobre el particular!

Porque, ciertamente, todo aquel que cambia de religión viene a quedar marcado por una especie de mácula, de la que parece imposible limpiarse. Por donde se ve que los hombres aprecian por encima de todo la voluntad tenaz, y tanto más la estiman cuanto que todos ellos, divididos en partidos, tienen constantemente a la vista su propia seguridad y perduración. Aquí no hay que hablar de sentimientos ni de convicciones. Debemos perseverar allí donde nos

puso más el destino que la elección. Adherirse y permanecer junto a un pueblo, a una ciudad, a un príncipe, a un amigo, a una mujer, referirlo todo a eso, hacerlo todo por ello, renunciar a todo y soportarlo todo, he ahí lo que se estima, por el contrario la deserción es odiosa y la vacilación ridícula.

Pero si esta cara de la cuestión es áspera y sumamente seria, aún es posible contemplar ésta desde otro aspecto, por donde puede resultar más alegre y liviana. Ciertos estados del hombre que en modo alguno aprobamos, ciertas manchas morales en terceros, tienen para nuestra fantasía un encanto especial. Si se nos permite un símil, diremos que ocurre con eso lo que con la caza, que para un paladar fino resulta más sabrosa cuando ya presenta leves indicios de putrefacción que si es asada cuando está todavía fresca. Una mujer divorciada, un renegado nos provocan una impresión particularmente seductora. Personas que quizá en otro caso no habrían pasado de parecernos notables y simpáticas, se nos antojan maravillosas, y no hay que negar que la conversión de Winckelmann realza notablemente ante nuestra fantasía lo romántico de su vida y su persona.

Pero para el propio Winckelmann no tuvo la religión católica nada de atrayente. Sólo vio en ella el disfraz que había de ponerse y se expresa acerca de ella en términos bastante duros. Más tarde parece que no se atuvo lo suficiente a lo que en ella es común, y hasta se hizo sospechoso por su modo libre de hablar a los ojos de los creyentes fervorosos. Por lo menos de vez en cuando, es visible en sus escritos un ligero temor a la Inquisición.

El encuentro con el arte griego

Es difícil, por no imposible, la transición de lo literario de lo que trata con la palabra y el lenguaje, de la poesía y la retórica, a las artes plásticas. Esto ocurre incluso con lo más elevado, pues, entre ambos hay un abismo inmenso, que sólo puede salvarse mediante una naturaleza especial. Hoy contamos con documentos suficientes para juzgar hasta qué punto logra esto Winckelmann.

Lo que le orientó primero hacia los tesoros artísticos fue la alegría del goce; pero para el aprovechamiento, para el juicio de los mismos, necesitaba todavía de los artistas como intermediarios, cuyas opiniones más o menos válidas él sabía comprender, redactar y exponer y con las que compuso esa obra que aún se edita en Dresde, *Sobre la imitación de las obras griegas en pintura y escultura*^[155], con dos apéndices.

Por más bien encauzado por el verdadero camino que aparezca aquí Winckelmann, por más valiosos pasos que contengan esos escritos suyos y por más exactamente indicada que resulte en ellos la finalidad última del arte, son, sin embargo, tanto en su materia como en su forma, tan barrocos y peregrinos, que en vano pretendería uno sacarles algún sentido, de no estar previamente enterado más a fondo de la personalidad de los entendidos y críticos de arte, reunidos por aquel tiempo en Sajonia; de sus aptitudes, opiniones, tendencias y caprichos. Por lo tanto esos escritos habrían quedado como un libro cerrado para la posteridad si unos instruidos aficionados al arte, que tuvieron más presentes aquellos tiempos, no se hubieran decidido a hacer o a provocar que alguien hiciera una descripción de las circunstancias de entonces hasta donde es todavía posible.

Lippert^[156], Hagedorn^[157], Oeser^[158], Dietrich^[159], Heineken^[160] y Oesterreich^[161] amaban, impulsaban y fomentaban el arte. Eso sí, cada uno de ellos a su modo. Sus fines eran limitados, sus máximas unilaterales y hasta con frecuencia extravagantes. Intercalaban historias, anécdotas, cuya profusión no sólo estaba llamado a entretener a la buena sociedad, sino también a instruirla. De tales elementos surgieron aquellos escritos de Winckelmann, de cuya deficiencia no tardó él mismo en darse cuenta, según les confiaba a los amigos.

Pero a pesar de todo finalmente, si no lo bastante preparado, sí ejercitado en cierto modo, atinó con su camino y arribó a ese país donde para todo espíritu receptivo comienza la verdadera época formativa, que por todo su ser se difunde y tales efectos produce, que han de ser tan reales como armónicos, porque en lo sucesivo habrá de acreditarse poderosamente como un firme lazo entre los hombres más diversos.

Roma

Winckelmann ya estaba en Roma^[162], y ¿quién más digno de sentir los efectos que esa gran circunstancia puede obrar sobre una naturaleza receptiva? Ve colmados sus anhelos, cimentada su dicha y más que satisfechas sus esperanzas. En torno a él se materializan sus ideas. Él vaga asombrado por las ruinas de una época de colosos. Lo más magnífico que ha producido el arte se le muestra al aire libre. Perplejo, como si mirara a los astros del firmamento, levanta sus ojos a tales obras prodigiosas y cada tesoro cerrado se le abre y tiene

reservado un pequeño don para él. El recién llegado merodea por aquí y por allá, inadvertido como un peregrino; llega de cerca a lo más magnífico y sagrado, vestido con una indumentaria opaca; no deja que en él penetre nada aislado; el conjunto obra en él como una diversidad infinita, pero ya siente la armonía que ha de surgir para él de esos múltiples elementos, muchas veces al parecer antagónicos. Lo contempla y lo considera todo, y para que su ventura sea más completa, es considerado un artista al que al fin se puede admirar con gusto.

En vez de prolijas consideraciones, comunicaremos al lector el poderoso influjo que esa circunstancia ejerce según un amigo^[163] nos la describe ingeniosamente:

Roma es el lugar donde, en nuestra opinión se aúna concentrada toda la Antigüedad, y cuanto en los poetas antiguos y en las antiguas constituciones políticas sentimos, creemos en Roma, más que sentirlo, verlo. Así como no cabe comparar a Homero con los demás poetas, así tampoco cabe comparar a Roma con ninguna otra ciudad, ni a los alrededores romanos con ninguna otra región. Desde luego que esta impresión es más nuestra que producida por el objeto; pero no se trata simplemente de la idea sentimental de que estamos donde estuvo este o aquel gran hombre, sino la potente atracción de un pasado que, aun suponiendo que sea por efecto de un espejismo fatal, se nos aparece como más noble y sublime; un impulso al que, ni aunque se quisiera, podría resistirse, porque el abandono en que sus actuales habitantes dejan al país y la increíble cantidad de ruinas atraen ya de por sí a los ojos. Y como ese pasado se le parece al sentido íntimo tan grandioso queda excluida toda envidia. De este pasado nos sentimos enormemente dichosos de participar, aunque sólo sea con la fantasía. Y es que no es concebible otro tipo de participación. Y luego al mismo tiempo, el encanto de las formas, la grandeza de las figuras, la nitidez de los contornos en el claro ambiente, la belleza de los colores y la riqueza de la vegetación que, sin embargo, no llega a ser exuberante, como en tierras más meridionales, dotan al sentido externo de una claridad diáfana. El goce artístico de los colores, el goce de la naturaleza es aquí por todo ello, más puro, de un deleite artístico, alejado de toda necesidad. En

cualquier lugar, por lo demás, surgen ideas de contraste, y éste resulta elegíaco y satírico. Pero, a decir verdad, esto es también así sólo para nosotros. A Horacio le parecía Tibur más moderno que a nosotros Tívoli. Así lo demuestra su “Beatus ille qui procul negotiis”^[164]. Como también sería pura ilusión que deseáramos ser habitantes de Atenas o Roma. La Antigüedad se nos debe mostrar sólo de lejos, separada de toda comunidad, sólo como pasado. Ocurre con eso lo que ocurre con las ruinas o por lo menos lo que a nos ocurre a mí y a un amigo mío^[165]. Siempre sentimos enojo cuando excavan alguna medio sepultada, pues eso puede, a lo sumo, rendir algún provecho a la erudición, pero a costa de la fantasía. Sólo existen dos cosas igualmente horribles para mí: el que edifiquen en la Campagna di Roma y el que se empeñen en hacer de Roma una ciudad vigilada por la policía, en la que ningún hombre lleve puñal. Como nos toque en suerte un papa tan rigorista —ojalá nos libren de él los setenta y dos cardenales— me voy de aquí. Sólo reinando en Roma tan divina anarquía, y en torno a Roma una desolación tan celestial, queda lugar para esas sombras de las que una sola vale por toda la humanidad.

Mengs^[166]

Pero Winckelmann habría merodeado largo tiempo por los amplios círculos de las vestigios clásicos persiguiendo los objetos más valiosos y dignos de consideración, de no haber tenido en seguida la suerte de tropezar con Mengs. Éste, cuyo gran talento se orientaba a las obras de arte antiguas y sobre todo bellas [figura 14.1], puso a su amigo inmediatamente en contacto con lo más excelente que puede merecer nuestra atención.

Allí aprendió éste a apreciar la belleza de las formas y el modo de tratarlas y sintió en seguida el impulso de emprender una obra: *Del gusto de los artistas griegos* ^[167].



FIGURA 14.1. Antón Raphael Mengs, *Apolo en el Parnaso*, Ermitage, San Petersburgo.

Como no es posible poner largo tiempo la atención en obras de arte sin descubrir que no sólo proceden de diversos artistas, sino que también de diversas épocas, y que se deben plantear al mismo tiempo observaciones generales del lugar, época y mérito individual, ocurrió que también Winckelmann hubo de intuir, con su exacto sentido, que en eso estribaba el eje de todo el conocimiento artístico. Él se atuvo en un principio a lo más noble, y pensaba exponerlo en un ensayo: *Del estilo de la escultura en la época de Fidias*^[168]. Sin embargo no tardó en remontarse de las individualidades a la idea de una historia del arte, y descubrió así, como un nuevo Colón, un país ya hacía mucho tiempo presentido, el cual había sido descrito y del que se había hablado, y aun podríamos decir que era ya de entonces conocido y vuelto a perder.

Es triste siempre pensar cómo primero, a través de los romanos, y luego por la penetración de los pueblos nórdicos y la confusión de ella derivada, el género humano vino a encontrarse en una situación tal que toda verdadera y pura cultura hubo de quedar cohibida en sus progresos por largo tiempo y hasta casi imposibilitada para todo tiempo futuro.

Se puede observar cualquier arte o ciencia que se desee, y se verá que, ya en sentido recto y exacto, habían quedado al descubierto para el observador antiguo muchas cosas. Éstas, debido a la subsiguiente barbarie y al bárbaro modo de

defenderse de esa barbarie, quedaron convertidas en un misterio y para el vulgo seguirán siéndolo por mucho tiempo, ya que de la cultura refinada de la era moderna sólo puede surtir lentamente una acción general.

No se trata aquí de lo técnico de lo que, afortunadamente, se sirve el género humano, sin preguntarse de dónde viene ni adonde va.

Nos han dado pie para estas consideraciones algunos pasajes de autores antiguos en que ya se apuntan barruntos y hasta indicaciones de una posible y necesaria historia del arte.

Veleyo Patérculo observa con gran interés el análogo ascenso y caída de todas las artes^[169]. A él, como hombre de mundo, le preocupaba especialmente la cuestión de que sólo por breve tiempo aciertan a mantener las artes la cota más alta que pueden alcanzar. Desde su punto de vista, no le fue dado considerar todo el arte como un ser vivo (zoon), que por fuerza debe representar un imperceptible origen, un desarrollo lento, un instante brillante de plenitud y un gradual descenso, como todo ser orgánico, pero en varios individuos. Sólo existen por ello causas morales que, por supuesto, no pueden ser pasadas por alto, pues tuvieron su repercusión, pero que no satisfacían su gran perspicacia, pues siente claramente que aquí está en juego una necesidad que no puede consistir en elementos libres.

Todo aquel que rastrea los testimonios de los tiempos hallará que todo lo que ocurre con los oradores, también ocurre con los gramáticos, pintores y escultores; la excelencia del arte siempre queda encerrada en el período temporal más breve. Ahora bien ¿por qué muchos hombres afines, capaces, se reúnen en cierto ciclo de años y se aplican al mismo arte y a su progreso? Esto me lo he preguntado siempre, sin atinar con razones que pudiera estimar verdaderas. Entre las probables considero principales las siguientes. La emulación nutre los talentos: ya la envidia, ya la admiración, mueven a la imitación, y rápidamente se eleva lo fomentado con tan gran admiración a su más alto grado. Luego permanece con dificultad en lo perfecto, y lo que no puede avanzar retrocede. Y así nosotros, al principio, tratamos de seguir a nuestros predecesores; pero luego, cuando desesperamos de superarlos o alcanzarlos, la aplicación flaquea al igual que la esperanza, no se

persigue ya lo que no puede alcanzarse y se deja de luchar por la posesión de lo que otros ya lograron, se vuelve la vista hacia algo nuevo, y así dejamos en paz aquello dentro de lo cual no podemos brillar y buscamos otra finalidad a nuestro esfuerzo. De esta inestabilidad se deriva a mi juicio, el mayor obstáculo para producir obras perfectas.

También merece señalarse un pasaje de Quintiliano^[170] como recuerdo de importancia al respecto que encierra un compendiado esbozo de historia del arte clásico.

Quintiliano pudo advertir, merced a su trato con los aficionados romanos al arte, una notable semejanza entre el carácter de los artistas plásticos griegos y el de los oradores romanos. Y por eso pudo informarse más a fondo por los entendidos y amigos del arte, de tal forma que, en su exposición simbólica, se ve obligado a trazar una historia del arte sin haberlo pretendido, ya que siempre el carácter del arte coincide con el de la época.

Dicen que los primeros pintores célebres cuyas obras se visitan, no sólo por su antigüedad, son Polignoto y Aglaofón. Su sencillo colorido encuentra aún amantes fervorosos que prefieren los toscos trabajos y rudimentos de un arte en formación a los más grandes maestros de la época, guiados, a mi juicio, de su sentido personal.

Luego Zeuxis y Parrasio, que vivieron en tiempos no muy distantes, aproximadamente en la época de la guerra del Peloponeso, dieron gran impulso al arte. El primero pasa por haber descubierto las leyes de la luz y la sombra, y el otro, por haberse consagrado a una exacta indagación de las líneas. Zeuxis además, dio más enjundia a los miembros y los hizo más plenos y decorosos. En lo cual siguió, según se cree, a Homero, que se placía en dotar de la forma más poderosa incluso a las mujeres. Pero Parrasio lo determinó todo de tal manera que le apellidan el Legislador, porque los modelos de dioses y héroes que nos legó han tenido forzosamente que seguirlos y dejarlos intactos los demás.

Así floreció la pintura desde los tiempos de Filipo hasta los sucesores de Alejandro, pero con diversidad de talentos. Pues no hubo nadie que superase a Protógenes en minuciosidad, a Pánfilo y Melantio en ponderación, a Antifilio en levedad, a Teón el de Samos en invención de raras concepciones, y en lo que se

llaman fantasías, y finalmente, en espiritualidad y gracia a Apeles. A Eufranor se le admira porque, en relación con las exigencias artísticas en general, se le debe contar entre los mejores, y al mismo tiempo fue excelente en las artes de la pintura y de la escultura.

Se observa una diferencia también en la escultura. Pues Kalón y Hegesias trabajaron con más vigor y de modo parecido al de los toscanos, mientras Calamis lo hacía con menos energía y aún con menos Mirón.

En esfuerzo y delicadeza no hay quien supere a Policleteo. Muchos le conceden la palma; pero para rebajarle un tanto piensan que le falta ponderación. Pues al hacer la forma humana más ornamental de lo que en la naturaleza se muestra, parece no colmar plenamente la dignidad de los dioses y hasta eludir la edad más grave y no atreverse a salir de las mejillas tersas.

Pero lo que a Policleteo le escamotean, se lo reconocen a Fidias y Alcámenes. Fidias pasa por haber representado a dioses en la forma más perfecta y haber superado, sobre todo en el marfil, a sus émulos. Esto lo juzgaba cualquiera, aunque sólo hubiese hecho la Minerva de Atenas o el Júpiter olímpico de Elis^[171], cuya belleza, según dicen, contribuyó a fomentar la religión vigente, pues la majestad de la obra se equiparaba al dios.

Lisipo y Praxíteles, según la opinión general, fueron los que más se aproximaron a la verdad; pero a Demetrio le critican por haberse excedido en ese terreno y haber preferido el parecido a la belleza.

Carrera literaria

El hombre no suele ser lo bastante afortunado como para encontrar suficientes recursos para obtener su formación superior de manos de mecenas totalmente desinteresados. Incluso quien cree desear lo óptimo sólo puede fomentar aquello que ama y conoce, o más bien aquello que le aprovecha. Y así tuvo también la cultura literario-bibliográfica el mérito de haberle servido de recomendación a Winckelmann, primero ante el conde de Büнау, y después ante el cardenal Passionei^[172].

Un conocedor de libros es bien acogido en todas partes, y todavía lo era más aquel en que la afición a coleccionar libros curiosos era más viva y el negocio bibliotecario estaba aún más limitado en sí mismo. Una gran biblioteca alemana

tenía un aspecto similar a otra gran biblioteca romana. Podían competir entre sí por la posesión de los libros. El bibliotecario de un conde alemán era para un cardenal un deseable huésped y éste podía encontrarse allí como en su casa. Las bibliotecas eran verdaderas cámaras del tesoro, en vez de lo que son ahora, que debido a los rápidos progresos científicos y el hacinamiento, con finalidad o sin ella, de impresos, se las considera útiles cámaras de repuestos y al par como cuartos trasteros inútiles, de suerte que un bibliotecario alemán debe poseer conocimientos que para el extranjero serían letra muerta.

Pero sólo por breve tiempo, mientras le fue preciso para procurarse una parca subsistencia, Winckelmann se mantuvo fiel a su inicial ocupación literaria. Poco después también perdió el interés por lo referente a investigaciones críticas y dejó de estar dispuesto a cotejar manuscritos o entrar en diálogo con los eruditos alemanes que le consultaban sobre múltiples asuntos.

Pero ya antes le habían servido sus conocimientos de recomendación provechosa. La vida privada de los italianos, en general, y la de los romanos, en particular, tiene por muchas razones algo de misterioso. Ese misterio, ese retraimiento, podemos extenderlo, si queremos también al dominio de la literatura. Más de un erudito consagraba en silencio su vida a una labor principal, sin querer o sin poder darla nunca a la luz. También se encontraban allí, más que en parte alguna, hombres que, poseyendo múltiples conocimientos y puntos de vista, no había quien los decidiera a comunicarlos manuscritos o impresos. El acceso a tales individuos se le allanó muy pronto a Winckelmann. De éstos él menciona con preferencia a Giacomelli^[173] y Baldani^[174], y hace constar con satisfacción el incremento progresivo de sus conocidos y su creciente influjo.

El cardenal Albani ^[175]

Contribuyó sobre todo a sus progresos la suerte de ser huésped del cardenal Albani. Éste era un resuelto aficionado al arte desde su juventud y, con su gran patrimonio y su considerable poder, había estado en las mejores condiciones para satisfacer su afición y gozar como coleccionista afortunado hasta extremos maravillosos. En sus últimos años hubo de encontrar su mayor placer en la ocupación de instalar dignamente sus colecciones y rivalizar así con aquellas familias romanas que primero se dieron cuenta del valor de aquellos tesoros, y

también cifraba tanto su gusto como su recreo en atestar el espacio destinado a ese fin, tal y como hacían los antiguos. Se apretujaban edificio contra edificio, sala contra sala, vestíbulo contra vestíbulo. No faltaban ni en el patio ni en el jardín fuentes y obeliscos, cariátides y bajorrelieves, estatuas y vasijas, pues los cuartos grandes y chicos, galerías y gabinetes estaban abarrotados de los más notables monumentos de todas las épocas.

Hemos insinuado de pasada que igual hacían los antiguos con sus recintos. Así hacían los romanos su Capitolio hasta el punto de que cuesta trabajo creer que en él hubiese sitio para todo. Así estaban de sobrecargados la Vía sacra, el Foro y el Palatino de edificios y monumentos. Por ello apenas la fantasía encuentra lugar en esos espacios para colocar aún una masa humana si no viniese en su ayuda la realidad de las ciudades excavadas y no se pudiese ver con los propios ojos lo estrechos, lo pequeños que son en su disposición sus edificios, como si sólo fuesen modelos de edificio. Esa observación se le puede hacer incluso a la villa de Adriano, en cuyo solar había espacio y capacidad suficiente para lo grandioso.

En ese estado de gran plenitud dejó Winckelmann la villa de su señor y amigo, el lugar de su más plena y satisfactoria formación. Y así permaneció la villa aún mucho tiempo después de la muerte del cardenal para deleite y admiración del mundo, hasta que en la época que todo lo conmovió y dispersó se vio despojado del conjunto de sus ornamentos^[176]. Sacaron las estatuas de sus hornacinas y emplazamientos, arrancaron los bajorrelieves de sus muros y embalaron para su transporte todo aquel inmenso tesoro. Pero en virtud del más raro cambio de cosas, aquellos tesoros no pasaron del Tíber. En poco tiempo le fue devuelta a su dueño la mayor parte de ellos salvo algunas pequeñas joyas. Hoy se encuentran otra vez en sus antiguos lugares. Winckelmann podría haber vivido el primer triste destino de aquel Elíseo artístico y su reparación por un caprichoso cambio. Pero, en buena hora para él, ya no vivía para el dolor terreno ni para ese goce que no siempre logra resarcirnos de aquél.

Venturas

Pero también halló mucha ventura externa en su camino. No sólo la de que en Roma se realizaban activa y felizmente excavaciones de antigüedades, sino también la de los descubrimientos de Herculano y Pompeya^[177], en parte nuevos

y en parte ignorados por la envidia, el secreto y la indolencia. De esta manera logró una cosecha que proporcionó ocupación suficiente a su espíritu y a su actividad.

Da pena cuando tenemos que mirar lo existente como si fuera algo consumado y cancelado. Las armerías, las galerías y los museos a los que no hay ya nada que añadir, tienen algo de sepulcral, de fantasmal: su sentido se encierra en una esfera artística muy limitada, se acostumbra uno a ver dichas colecciones como un todo, en vez de que constantes adiciones nuevas nos hagan recordar que, así en el arte como en la vida, no hay nada que se entumezca cerrado, sino un infinito movimiento.

Winckelmann se encontraba en una situación tan afortunada. La tierra le daba sus tesoros y merced al siempre activo contacto con lo artístico, salían a la luz muchas antiguas posesiones, desfilaban por delante de sus ojos, animaban su afición, movían su juicio y acrecentaban sus conocimientos.

No le fue de escaso provecho su relación con el heredero de los grandes patrimonios de Stosch^[178]. Fue a raíz de muerto el coleccionista cuando pudo conocer ese microcosmos de arte y campeó por él, según su criterio y convicción. Es cierto que no se procedió con la misma circunspección con todas las partes de esa colección apreciables, ya que su conjunto habría merecido un catálogo para provecho y alegría de muchos aficionados y coleccionistas futuros. Algunas cosas se desaprovecharon, pero para dar a conocer y facilitar la venta de la excelente colección de piedras preciosas, Winckelmann afrontó de acuerdo con Stosch, el heredero, la preparación de un catálogo. De este asunto —y su, aunque precipitado, siempre sutil manejo— nos queda el testimonio notable de su correspondencia.

En este cuerpo artístico en desintegración, igual que en la colección, Albani siempre en mayor incremento y alcance, se mostró ocupado nuestro amigo, y todo cuanto para ser desperdigado o reunido pasó por sus manos engrosó el tesoro que en su espíritu empezara a juntar.

Obras emprendidas

Ya al acercarse Winckelmann por primera vez más íntimamente al arte y los artistas y presentarse en este ámbito como un novato, era como literato un hombre ya hecho. Había echado una ojeada a la antigüedad lo mismo que a las

ciencias, en más de un sentido. Sentía y conocía la antigüedad, así como también lo digno del presente, la vida y el carácter aun en sus estados más profundos. Se había forjado un estilo.

En la nueva escuela en que ingresaba acataba a sus maestros, no sólo como discípulo ávido de instruirse, sino también una vez instruido, asimilaba fácilmente sus conocimientos concretos y empezaba al mismo tiempo a aprovecharse y servirse de todo.

En tan alto escenario como el de Dresde, con el sentido superior que se le había revelado, siguió siendo el mismo. Lo que tomara de Mengs, lo que le sugiriera el ambiente no se lo guardó mucho tiempo para él solo, no dejó que el mosto fresco fermentase y se posase, sino que, confirmado aquello de que enseñando se aprende, enseñó él en bocetos y escritos. Cuántos títulos nos dejó, cuántos temas dejó indicados. Todos ellos debían haber sido seguidos de un libro. Toda su carrera de estudioso de la antigüedad respondió pues a estos comienzos. Siempre le hallamos en actividad, atento al momento, aprehendiéndolo y reteniéndolo de tal manera que el momento pareciera ser completo y satisfactorio, e, igualmente, volvía a dejarse instruir por el momento siguiente. Este criterio sirve para apreciar sus obras.

Que éstas, según quedaron, se fijasen primero sobre el papel, como manuscritos, y luego pasasen a las prensas para la posteridad, dependió de pequeñas circunstancias infinitamente diversas. Sólo un mes más y habríamos tenido otra obra, rica de fondo, precisa de forma, acaso algo totalmente distinto. Y precisamente por ello deploramos su muerte prematura, porque él habría modificado continuamente sus escritos y reflejado en ellos su ulterior y novísima vida.

Y así, todo cuanto nos ha legado es como algo vivo escrito para vivos, no para muertos en las letras. Sus obras, unidas a sus cartas, son una representación de vida, son una vida misma. A semejan, al igual que la vida de la mayoría de los hombres, sólo un prolegómeno, no una obra, dan motivo a esperanzas, deseos presunciones; quien pretende criticarlas, no tarda en darse cuenta de que él mismo, al poseer acaso un grado superior de conocimiento, podría exponerse a la misma censura, pues la limitación es nuestro sino allá donde vayamos.

Filosofía

Con el progreso de la cultura no se benefician con igual incremento todas las partes del obrar y actuar humanos en que se manifiesta la cultura. Al contrario, según el estado favorable de las personas y las circunstancias, unas prosperan más aprisa que otras y deben despertar un interés más general. De ahí que se dé cierto celoso descontento en los miembros de esa gran familia. Éste es de ramificaciones tan múltiples que, con frecuencia, cuanto menos contacto tienen, tanto más afines son.

Es cierto que la mayoría de las veces se trata de una vana lamentación la que profieren quienes se aplican en esta o aquella arte o ciencia cuando se quejan de que sus coetáneos no prestan la atención debida a su profesión, pues basta que uno se acredite como un animoso maestro para que atraiga la atención general. Si Rafael pudiese surgir hoy nuevamente, seguro que de buen grado le tributaríamos gran abundancia de honor y riqueza. Un buen maestro despierta la existencia de buenos discípulos, y su actividad se ramifica hasta lo infinito.

No obstante, en todo tiempo se han atraído los filósofos la inquina, no sólo de sus afines en ciencia, sino también de los hombres mundanos y de la vida, y puede que más por su posición que por su propia culpa. Pues como la filosofía, debido a su propia naturaleza, encara lo más general y lo más alto, necesariamente ha de mirar y tratar las cosas del mundo como por ella comprendidas y a ella subordinadas.

Aunque tampoco se le niegan expresamente esas desmedidas pretensiones, sino que lejos de eso cada cual se cree con derecho a participar en sus descubrimientos, utilizar sus máximas y valerse de cuanto acierte a lograr. Pero como ella, para ser general, tiene que servirse de palabras propias de combinaciones extrañas y raros preámbulos que no coinciden precisamente con los particulares estados de los ciudadanos del mundo y sus necesidades del momento, por fuerza ha de atraerse el desdén de quienes no pueden atinar con la clave que les permitiría comprenderla.

Pero si, por el contrario, quisiéramos culpar a los filósofos de no saber ellos mismos atinar seguramente con la transición hacia la vida, y de cometer los mayores errores donde pretenden convertir su convicción en acto y obra, menguando con ello su crédito ante el mundo, no faltarán ejemplos variados.

Winckelmann se quejaba amargamente de los filósofos de su tiempo y de su extendido influjo^[179]; pero yo pienso que no hay influjo que no pueda eludirse

recluyéndose en su propio sector. Es raro que Winckelmann no pasara por la Academia de Leipzig donde, bajo la enseñanza de Christ^[180] y sin preocuparse de ningún filósofo del mundo, habría podido instruirse más cómodamente en su estudio principal.

Pero ya que ante nosotros gravitan los acontecimientos de la era moderna, vendrá aquí muy a cuento una observación que podemos hacer en nuestro caminar por la vida: la de que ningún hombre culto puede impunemente apartar de sí, combatirlo o desdeñar ese gran movimiento filosófico iniciado por Kant^[181] con excepción quizá de los arqueólogos que, por lo particular de sus estudios, parecen gozar de más privilegios que los demás mortales.

Porque en la medida en que se ocupan únicamente de lo mejor que el mundo ha producido y sólo consideran lo insignificante y lo de menos calidad en relación con lo excelente, sus conocimientos alcanzan tal plenitud, sus juicios tal seguridad y su gusto tal consistencia, que dentro de su propia esfera parecen formados para mover a admiración y aun a la sorpresa.

También Winckelmann logró esa dicha a la que contribuyeron la escultura y la vida con una vigorosa acción.

Poesía

Por más que también consagrara Winckelmann atención en su lectura de los clásicos a los poetas, no descubrimos, sin embargo, en un exacto examen de sus estudios y su vida, ninguna inclinación particular a la poesía, y hasta cabría decir más bien que es aversión a ella lo que acá y allá deja traslucir, pues su predilección por los cantos antiguos y corrientes de la Iglesia luterana y el hecho de que aun en Roma poseyese uno de esos antifonarios auténticos da testimonio de un buen alemán tradicional, pero no precisamente amante de la poesía.

Los poetas clásicos parecen haberle interesado, primero a título de documentos de las lenguas y literaturas clásicas, y después como testimonio para la escultura. Por lo cual es tanto más prodigioso y grato verle salir a escena como poeta a él mismo, y en verdad como capaz poeta, indiscutible cuando en sus últimos escritos describe estatuas. Él mira con los ojos, capta con el sentido obras inefables, y, sin embargo, siente el irrefrenable impulso de abarcarlas con palabras y letras. Lo magnífico perfecto, la idea de donde brotó aquella figura, el sentimiento que su contemplación despertó en él, deben comunicársele al oyente,

al lector, y al exhibir ahora toda la gama de sus aptitudes se ve obligado a atacar por su lado más vigoroso y digno lo que tiene delante. Debe ser poeta, aunque no piense en ello, quiéralo o no.

Criterio logrado

Por mucho que en general Winckelmann estimase el prestigio ante el mundo; por mucho que ambicionase una fama literaria, y por más que dotase de calidades a sus obras y las realizara mediante cierta solemnidad de estilo, no era en modo alguno ciego para sus defectos, que al contrario, en seguida advertía, según tenía que ocurrir forzosamente, habida cuenta de su naturaleza siempre progresiva y siempre comprendiendo y elaborando nuevos temas. Ahora bien: cuanto más dogmática y didácticamente se ponía a trabajar en alguna obra y exponía y sentaba esta o aquella explicación de un monumento, esta o aquella interpretación y empleo de un pasaje escrito, tanto más vivamente saltaba a sus ojos el error; y en cuanto, merced a nuevos datos, adquiría la convicción de ello, con tanta más rapidez se sentía inclinado a rectificar, en una u otra forma.

Si aún tenía en su poder el manuscrito, lo rehacía; si ya lo había enviado a la imprenta, lo apostillaba con correcciones y adiciones, y de todos sus escritos de arrepentimiento no hacía ningún misterio con sus amigos, pues la verdad, exactitud, probidad y honradez eran la base de todo su ser.

Obras tardías

Una idea feliz para él, aunque no la vio clara de una vez, sino en el curso de su actividad, fue la de emprender sus *Monumenti inediti*^[182].

Salta a la vista que lo que primero le atrajo fue ese gusto suyo por dar a conocer nuevos objetos, ilustrarlos de un modo afortunado y dilatar así en tan gran medida el conocimiento de la antigüedad; pero luego se agregó a eso el interés de poner a prueba el método ya por él introducido en la historia del arte, aplicándolo a objetos que ponía ante los ojos del lector, pues así finalmente, se desarrollaba el feliz propósito declarado en el ensayo, lanzado por delante, de corregir, depurar, y en parte, suprimir tácitamente la obra sobre historia del arte, que ya quedaba a sus espaldas.

Consciente de anteriores yerros, que el no romano apenas podía rectificarle, escribió una obra en italiano, que también estaba llamada a tener validez en Roma. Y no sólo trabajó con ella con la máxima atención, sino que se buscó

también amigos entendidos, con los cuales revisó exactamente su trabajo. Para ello se sirvió con suma habilidad de sus criterios y juicios, con lo que escribió una obra que podrá pasar como legado a todas las edades. Y no sólo escribe, sino que costea, acomete y produce como un pobre editor aquello que habría sido un honor para un editor de sólida base, para los académicos.

El Papa^[183]

¿Podríamos hablar tanto de Roma sin mencionar al papa que a Winckelmann, por lo menos de modo indirecto le hizo tanto bien?

La estancia de Winckelmann en Roma se sitúa en su mayor parte bajo el papado de Benedicto XIV. Este Lambertini, además de ser hombre jovial y acomodaticio, más bien dejaba gobernar que gobernaba. Así, los distintos cargos que Winckelmann desempeñó los debió más al favor de su importante protector^[184] que al conocimiento de sus méritos por parte del Pontífice.

Nos lo encontramos, sin embargo, una vez en una situación importante en presencia del cabeza de la Iglesia^[185]; le fue concedida la especial distinción de leerle al papa unos pasajes de sus *Monumenti inediti*, y obtuvo también por esa parte el honor supremo que a un escritor cabe hacerle.

Carácter

Si en muchísimos hombres, sobre todo en los eruditos, parece lo más importante aquello que producen, y el carácter apenas si en ello se revela, en Winckelmann se da el caso contrario, o sea que en todo aquello que produce es especialmente notorio y valioso porque su carácter se manifestó en ello. Ya dijimos al principio bajo los epígrafes de “Lo antiguo” y “Pagano”, algo general sobre el sentido de la belleza y la amistad, ahora que nos acercamos al final, llega el momento de tratar lo más particular que cabe decir sobre ese tema.

Winckelmann por naturaleza se expresaba con honradez ante sí mismo y ante los demás; su innato amor a la verdad se desplegaba cada vez más según se iba sintiendo más independiente y dueño de sí, de suerte que en última instancia esa cortés benevolencia para los yerros, que tanto abunda en la vida y la literatura, le llegó a parecer un crimen.

Un temperamento de esa índole podía recogerse holgadamente en sí mismo; pero también encontramos esa clásica propiedad de que siempre anduviese

ocupado consigo mismo, sin por ello verdaderamente observarse. Piensa únicamente en sí mismo, pero no acerca de sí mismo; se da cuenta de lo que se propone; se interesa por todo su ser, por todo el alcance de su ser, y abriga confianza de que también se interesarán por ello sus amigos. De ahí que encontremos en sus cartas mencionado todo, desde sus anhelos morales más sublimes hasta las más vulgares necesidades físicas, y hasta llega a decir que le place más hablar de menudencias personales que de temas importantes. De ahí que se mantenga en absoluto como un enigma para sí mismo y más de una vez se asombre de su propio fenómeno, sobre todo cuando considera lo que fue y lo que ha llegado a ser. Pero, en general, a todo hombre se le puede mirar como a una charada de muchas sílabas, de las que sólo deletrea unas cuantas en tanto que los demás descifran la palabra entera.

Tampoco hallamos en él principio explícito alguno; su certero sentimiento, su cultivado espíritu, le sirven tanto en lo moral como en lo estético, de hilo de Ariadna. Ante él gravita como una religión natural en la que, sin embargo, aparece Dios como el camino primordial de lo bello y apenas como un ente que guarde con el hombre otra relación que ésa. Winckelmann se conduce muy bellamente dentro de los límites del deber y la gratitud.

Su velar por sí mismo es comedido y no siempre el mismo en todos los tiempos. Trabaja con el mayor ardor a fin de asegurarse la subsistencia en su vejez. Sus medios son nobles; se muestra en la búsqueda de sus metas honrado, justo, incluso arrogante, y al mismo tiempo listo y tesonero. Jamás trabaja con arreglo a un plan, siempre lo hace a impulsos del instinto y con pasión. Su alegría es violenta ante cada hallazgo y, por tanto, inevitables sus errores, que, no obstante, en su vivo progresar, rectifica tan pronto como los advierte. Aquí también se mantiene esa disposición clásica, la seguridad del punto de que se parte y la inseguridad del fin que se quiere alcanzar, así como lo incompleto e imperfecto del tratamiento en cuanto se alcanza una amplitud considerable.

Sociedad

Si, poco preparado por su primer género de vida, no se encontró al principio muy en su elemento en sociedad, pronto un sentimiento de dignidad vino a suplir la falta de educación y hábito y no tardó en aprender a conducirse según pedían las circunstancias. El gusto al trato con personas distinguidas, ricas y célebres, el

gozo de verse estimado de ellas, se trasluce en todos sus escritos, y en cuanto a llaneza en el trato, en ningún otro ambiente que el romano habría podido encontrarse mejor.

Él mismo hace notar que las personas notables de allá, sobre todo los eclesiásticos, pese a lo ceremoniosos que por fuerza parecen, conviven con toda holgura y llaneza con los que habitan en su casa. Sin embargo él no notaba que tras esa llaneza se oculta la relación oriental del señor con el criado. Todos los pueblos meridionales sentirían un tedio infinito si hubieran de mantenerse siempre con los suyos en una constante tensión mutua, según acostumbran a hacerlo los nórdicos. Los viajeros han observado que en Turquía los esclavos se conducen con su señor con mucha más “aisance”^[186] que los cortesanos nórdicos con sus príncipes y entre nosotros los subordinados con sus jefes; sólo que, considerada más a fondo la cosa, tales muestras de aprecio a los subordinados van encaminadas a que se acuerden siempre de sus superiores y de cuánto a éstos les deben.

Pero el meridional desea tener sus horas de relajó, y eso redundo en bien de quienes le rodean. Winckelmann describe escenas de esa índole con gran fruición. Éstas le alivian de su restante dependencia y le dan una oportunidad a su sentido de la libertad qué mira con horror cuanto signifique cadena que a él también pudiera amenazarle.

Los extranjeros

Pero si el trato con los indígenas hacía tan feliz a Winckelmann, el trato con los extranjeros le resultaba doblemente penoso y engorroso. Es cierto que no hay nada más horrible que el extranjero corriente en Roma. En cualquier lugar el viajero puede buscar y aun encontrar algo adecuado para él; pero quien no se siente a gusto en Roma resulta un horror para el que verdaderamente se ha compenetrado con ella.

Se les critica a los ingleses que vayan a todas partes con su tetera y que trepen con ella hasta la cumbre del Etna; pero ¿no tiene toda nación su tetera, en la que hasta cuando viaja prepara con agua su paquete de hojas secas traído de casa?

Los extranjeros que juzgan así con arreglo a su estrecho criterio, que no miran alrededor de ellos, precipitados y orgullosos, son más de una vez blanco

de los anatemas de Winckelmann. Éste jura no volver a hablarles y, sin embargo, acaba luego por volver a las andadas. Bromea sobre su afición a hacer de profesor, a sentar cátedra, a convencer, pues también con eso, en presencia de personas principales por su rango y sus méritos, se granjea mucho bien. Nombraremos aquí únicamente al príncipe de Dessau, a los príncipes herederos de Mecklemburgo Strelitz y Braunschweig y también al barón de Riedesel, que por su actitud mental ante el arte y la antigüedad, se mostró del todo digno de nuestro amigo.

El mundo

En Winckelmann encontramos un incansable afán de aprecio y consideración; pero desea lograrlos merced a algo real.

Hace por calar a fondo en lo real de los objetos, de los medios y el tratamiento, de ahí que tenga tanta aversión a las apariencias francesas.

Si en Roma tuvo ocasión de tratar a extranjeros de todas las naciones también supo conservar tales relaciones de un modo hábil y activo. Las distinciones de las academias y sociedades eruditas eran muy de su agrado y hasta hacía por obtenerlas^[187].

Pero lo que más le estimulaba era ese documento de su mérito que en silencio y con gran asiduidad elaboraba; me refiero a su *Historia del arte*. Ésta fue inmediatamente traducida al francés, y en virtud de ello alcanzó su nombre gran difusión.

Fue probablemente en el primer momento cuando es apreciado mejor lo que una obra como ésa produce, su eficacia se siente, se percibe vivamente su novedad y los hombres se sorprenden del estímulo que de un solo golpe reciben. Por el contrario, una posteridad fría les hinca acá y allá el diente a las obras de sus maestros y profesores y les formula exigencias que ni siquiera se les habría ocurrido hacerles de no haber producido tanto aquellos a quienes ahora se les pide todavía más.

Y he ahí cómo Winckelmann llegó a ser conocido en las naciones cultas, en un momento en que Roma tenía tanta fe en él como para honrarle con el no insignificante cargo de director de antigüedades.

Inquietud

Pese a esa ventura reconocida y por él mismo frecuentemente celebrada, era

siempre presa de torturadora inquietud, que, enraizada profundamente en su carácter, llegaba a manifestarse en múltiples formas.

Él se había bandeado solo, primero con trabajo, luego con ayuda de la Corte, de la generosidad de más de un mecenas, reduciendo siempre al mínimo sus necesidades, para no depender o depender menos. Al mismo tiempo se esforzaba bravamente por asegurarse su subsistencia por sus propios medios para el presente y el porvenir. Le hicieron concebir las más lisonjeras ilusiones de lograrlo la edición realizada de sus grabados en cobre^[188].

Sólo que aquel estado de inseguridad le había acostumbrado a buscar su subsistencia tan pronto acá como allá, a cobijarse con escaso provecho en la mansión de un cardenal, en el Vaticano o en cualquier otra parte, para, en cuanto se le presentaba otra perspectiva, dejar alternativamente su puesto y buscar por otro lado y prestar oído a múltiples proposiciones.

Luego, todo el que vive en Roma se halla expuesto a que le acometa el ansia de viajar por todos los países del mundo. Se encuentra en el punto central del mundo antiguo y cerca y rodeado de las regiones más interesantes para el arqueólogo, como quien dice. La Magna Grecia y Sicilia, Dalmacia, el Peloponeso, Jonia y Egipto, todo se le brinda a la par al habitante de Huma, y en todo aquel que, como Winckelmann, haya nacido con el deseo de ver, despierta de vez en cuando una inefable nostalgia, acrecida aún más por tantos extranjeros que a su paso, ya de un modo razonable o sin objeto, hacen preparativos para recorrer aquellos países, o vuelven de ellos y no se cansan de narrar y ponderar las maravillas de la lejanía.

Así también nuestro Winckelmann anhela recorrerlo todo ya a expensas propias, ya en compañía de opulentos viajeros que saben apreciar más o menos el valor de un compañero de ruta culto y talentoso.

Para ese desasosiego y malestar íntimos había otra causa, que hace honor a su corazón, y es la nostalgia irresistible de los amigos ausentes. Parece haberse concentrado aquí la nostalgia de ese hombre que, de otra parte, tanto vivía del presente. Ve a esos amigos delante de sus ojos, conversa epistolarmente con ellos, suspira por abrazarlos y anhela reiterar aquellos días en que convivieron.

Este anhelo, orientado sobre todo hacia el Norte, le había reavivado nuevamente la paz. Quería presentarse ante el Gran Rey^[189] que ya antes lo había dignificado reclamando sus servicios y lo había llenado de orgullo. Quería

ver de nuevo al príncipe de Dessau, cuya elevada y serena condición le parecía como enviada por Dios a la tierra, rendir sus respetos al duque de Braunschweig, cuyas grandes cualidades sabía estimar cual merecían, elogiar personalmente al ministro Von Münchhausen, que tanto hiciera por las ciencias, admirar su inmortal creación en Gotinga, recrearse de nuevo con el trato vivaz y confiado de sus amigos suizos. Tales atractivos vibraban nuevamente en su corazón y en su fantasía, había tenido esas imaginaciones y había jugado con ellas durante mucho tiempo y finalmente, por desgracia, cedió a su impulso y fue a buscar su muerte.

Ya se había consagrado en cuerpo y alma al ambiente italiano y cualquier otro se le hacía insoportable, y si el paso anterior por ese Tirol montañoso y rocoso hubo de interesarle y aun encantarle, él se sentía ahora, de regreso a su patria, como si cruzara una puerta cimérica^[190], angustiado y presa de la imposibilidad de seguir adelante.

Marcha

De suerte que desapareció para el mundo, luego de haber alcanzado el grado supremo de dicha que hubiera podido desear. Le esperaba su patria, le tendían ya los brazos los amigos, todas esas muestras de amor que tanto necesitaba; todos esos testimonios de la pública estimación, que tanto valor tenían para él, aguardaban su aparición para colmarle. Y en este sentido debemos reputarle feliz, por haberse remontado desde la cumbre humana de la existencia hasta la mansión de los bienaventurados y haberle arrebatado de entre los vivientes un breve espanto y un dolor fugaz^[191]. No tuvo que sentir los estragos de la vejez, la merma de las cualidades psíquicas, ni presenciar con sus propios ojos ese desperdigamiento de los tesoros del arte, que él predijera, aunque en otro sentido. Vivió como hombre y como hombre cabal dejó este mundo. Y ahora goza en la memoria de la posteridad el privilegio de aparecer como eternamente animoso y fuerte, pues en la misma forma con que el hombre abandona la tierra, ambula luego por entre las sombras y así Aquiles se conserva entre nosotros presente como un joven animoso. Que Winckelmann partiera temprano, también nos hace bien. Desde su tumba hace más intenso el soplo de su fuerza y despierta en nosotros el vivísimo impulso de continuar sin descanso, con fervor y amor, lo que él iniciara.

15

LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN^[192] (1805)

SI LAS EXPOSICIONES que hubo hasta ahora fueron provechosas tanto para los artistas como para nosotros, nos despedimos a disgusto de éstas. Hay una razón para ello: la de que un arte que maquilla su irresponsable retroceso por medio de la santurronería aumentará su preponderancia, ya que los discursos almibarados y las frases de adulación se escuchan y se repiten con mucho más gusto que las serias demandas orientadas a lograr la más noble actividad artística posible que le quepa a la naturaleza humana.

Hoy se pone de relieve lo contrario a nuestros deseos y esfuerzos. Hombres importantes contribuyen al bienestar, su doctrina y su ejemplo adula a la mayoría, por su parte, los amigos del arte de Weimar, al haberlos dejado Schiller^[193], prevén que se van a sentir muy solos.

Se hace prevalecer el ánimo, el espíritu, la naturalidad y el arte y de esto saca tantas ventajas el capaz como el incapaz. Ánimo tiene todo el mundo, naturalidad la mayoría, el espíritu es poco común, pero el arte es difícil de encontrar.

El ánimo tiende a la religión. Un ánimo religioso, que se comporta con naturalidad con un arte abandonado a sí mismo, tan sólo dará lugar a obras imperfectas. Un artista de este tipo se entrega a lo moralmente supremo, mediante ello quiere compensar sus deficiencias artísticas. Se quiere una intuición de lo moralmente supremo, sin caer en la cuenta de que sólo lo sensualmente supremo puede servir para darle cuerpo.



FIGURA 15.1. Caspar David Friedrich, *Dólmenes junto al mar*, Colección estatal de arte, Weimar.

Parte II

VEJEZ

16

LA VACA DE MIRÓN^[194] (1812)

MIRÓN, un escultor griego, labró, aproximadamente unos cuatrocientos años antes de nuestra era, una vaca de bronce, la cual vio Cicerón en Atenas^[195] y Procopio en el siglo séptimo en Roma^[196]. Es decir, esta obra de arte atrajo durante más de mil años la atención de los hombres. De aquélla se han conservado algunas informaciones, pero con su ayuda no podemos representarnos la auténtica imagen, y, por raro que parezca, una serie de epigramas^[197], en número de treinta y seis, nos han resultado de similar inutilidad. Tan sólo son llamativos como desvarios de observadores de arte poetizantes^[198]. Uno los encuentra uniformes; no nos presentan, ni nos enseñan nada. Más que determinar cómo podría ser la figura de la obra perdida, nos crean confusión al respecto.

Los autores ya nombrados y los no nombrados parecen más rivalizar en esta serie de ingeniosidades que disputar acerca de la obra de arte. No saben decir sobre ésta nada y todos se han dedicado a ponderar el gran parecido al natural de la misma. Pero, esta alabanza tan “dilettante” es extremadamente sospechosa.

Y es que con toda seguridad no fue la intención de Mirón representar con tanta naturalidad que la obra se confundiera con el natural. Él, como inmediato sucesor de Fidias y Policleto procedió de modo más noble. Se ocupó de esculpir atletas e incluso a Hércules^[199] y de conferirles estilo a sus obras y supo hacer que éstas se diferenciaron de la naturaleza.

Se puede aceptar como algo establecido que en la antigüedad no alcanzaba la fama ninguna obra en que no se apreciara una excelente imaginación: pues esto

es lo que en definitiva atrae al entendido como a la masa. ¿Cómo pudo si no hacer Mirón una vaca tan importante, significativa y durante siglos atractiva para la masa?

Todos los epigramas valoran la verdad y la naturalidad y no saben cómo exaltar suficientemente la posible confusión con el modelo natural. Un león quiere devorar a la vaca, un toro cubrirla, un ternero mamar, el resto de la manada se une a ella, el pastor le tira una piedra para que se mueva, la golpea, le propina un latigazo, hace sonar el cuerno, el agricultor trae la collera y el arado, un ladrón quiere robarla, un tábano se posa en su piel e incluso el propio Mirón la confunde con el resto de las vacas de su propiedad.

Aquí cada poeta intenta manifiestamente superar a los otros con vacuas flores retóricas, y el auténtico objeto, la forma de la vaca sigue siendo algo oscuro. Lo único que no hacía era mugir, esto es lo único que le faltaba para ser igual que el natural, pero una vaca que muge, si es que pudiera representarse plásticamente, es un motivo tan vulgar y por añadidura tan indeterminado que no hubiera sido posible que el noble griego lo hubiera utilizado.

Lo vulgar que es esto lo advierte visualmente cualquiera, pero es que además es indeterminada e insignificante. Puede mugir buscando pasto, llamando a la manada, al toro, al ternero, al entrar en el establo, al ver a la ordeñadora y quién sabe por qué razones más. Tampoco dicen los epigramas que haya mugido, sólo que podría mugir si hubiera tenido entrañas, así como que podría haberse movido si no hubiera estado fundida a un pedestal.

¿No deberíamos, a pesar de todos estos obstáculos, llegar a nuestro fin e imaginarnos cómo sería la obra de arte, prescindiendo de las erróneas informaciones que nos ofrecen los epigramas y buscando ser fieles a las auténticas características?

Que nadie piense que en la proximidad de esta vaca haya como figura contraria o figura acompañante un león, el toro, el resto de la manada, el agricultor, el ladrón o el tábano. Pero el artista sí podría haberla hecho acompañar de un ser vivo, en concreto del único posible y adecuado, el ternero. Se trataba de una vaca que amamantaba, pues sólo en tanto que amamantara tendría sentido mantenerla para nosotros, propietarios ganaderos, por su capacidad de reproducción y alimentación, por su leche y su ternero^[200].

Si prescindimos de todas las flores extrañas, con las que los poetas

pretendían adornar la obra, algunos quizá sin haberla visto por sus propios ojos, la mayoría de los epigramas dicen expresamente que se trataba de una vaca que amamantaba.

Mirón, el errante, labró una vaca; el ternero viéndola se acercó ansioso creyendo ver a su madre.

—Pobre ternero, ¿qué buscas con tus suplicantes berreos?

—El arte no ha creado leche en la ubre para mí.

Si alguien quisiera despertar las dudas acerca de la veracidad de estos dos poemas y señalase que el ternero al igual que los otros seres objeto de poesía era sólo una figura poética encontrará en el siguiente una confirmación irrefutable de la tesis contraria.

Pastor, sitúate junto a la vaca y que calle tu flauta para que el ternero tranquilo mame.

Aquí claramente la flauta es el cuerno que el pastor hace sonar para que se mueva la manada. No debe tocarlo cuando está cerca de la vaca para que no se agite; el ternero no es algo que se supone, sino que está realmente a su lado y es citado tan vivamente como aquélla.

No quedando ninguna duda al respecto, estamos ya en pos de la pista correcta. Si ya hemos distinguido el auténtico atributo del imaginado, y la figura plástica adyacente de las poéticas, tenemos una razón más por la que alegrarnos, pues para la culminación de nuestras intenciones, para premio de nuestros esfuerzos nos ha llegado un dibujo de la obra procedente de la antigüedad: se ha reproducido en las monedas de Dirraquium^[201] con suficiente frecuencia y esencialmente con la misma forma. Aquí adjuntamos un esbozo^[202] de esta imagen y veríamos con gusto este bajorrelieve convertido de nuevo en estatua por artistas capacitados.

Como ahora esta magnífica obra está, aunque sólo sea por medio de una lejana reproducción, ante los ojos de los entendidos, no puedo detenerme en exceso al poner de relieve lo perfecto de la composición. La madre, vigorosa

sobre sus cuatro patas que parecen columnas, le ofrece con su magnífico cuerpo un cobijo al pequeño lactante; es como si la pequeña criatura, necesitada de alimento, fuera encerrada en un nicho, una celda, un santuario y llenara el espacio orgánico que le rodea del mayor encanto posible. Su posición con las rodillas semiflexionadas, como la de un suplicante, con la cabeza erguida, como la de un ser implorante que recibe atención, el esfuerzo moderado, la tierna vehemencia, todo lo que está aludido en las mejores de estas copias debió aparecer acabado en el original superando todo concepto. La madre vuelve la cabeza hacia dentro y el grupo es cerrado con suprema perfección. Concentra la mirada, la contemplación, el interés del espectador y no es posible pensar que haya nada fuera del propio grupo, nada a su lado, y el propio grupo no puede pensarse de otra manera. Propiamente una obra de arte perfecta tiene que excluir todo lo demás y eliminarlo al instante.

La sabiduría técnica de este grupo, el equilibrio de lo desigual, la contraposición de lo semejante, la armonía de lo no semejante, todo aquello que apenas puede ser expresado por palabras, hace honores al artista plástico. Nosotros, sin ningún inconveniente, afirmamos lo siguiente: es la ingenuidad de la concepción y no la naturalidad de la ejecución lo que ha cautivado a toda la antigüedad.

Mamar es una función animal y en los cuadrúpedos está llena de gracia. El inmóvil e inconsciente asombro de la criatura que mama está en contraste con la actitud móvil y premeditada de la que amamanta. El potro, ya algo crecido, se arrodilla, para adaptarse a la altura de la ubre de la que extrae intermitentemente el deseado alimento. La madre mitad dolorida, mitad aliviada, se vuelve para mirarlo y de este acto surge la imagen más entrañable. Nosotros habitantes urbanos vemos con menos frecuencia la vaca con el ternero y la yegua con el potro, pero en nuestros paseos primaverales podemos deleitarnos viendo esta acción entre ovejas y corderos e invito a todos los amigos de la naturaleza y el arte a que le presten más atención a estos grupos dispersos por las praderas y los campos más de lo que lo han hecho hasta ahora.

Volviendo a la obra de arte, estaremos autorizados para hacer la observación general de que las figuras animales, ya sea en solitario o en grupo, se caracterizan fundamentalmente en su representación por sólo poder ser vistas por un lado, pues todo el interés recae allá donde se gire la cabeza. Por eso son tan

apropiadas para la escultura en nichos, la pintura mural y el bajorrelieve y, precisamente por eso, la vaca de Mirón, aun en representación plana, nos pudo ser transmitida con tanta perfección.

De las imágenes de animales altamente valoradas con justicia, pasemos a las imágenes de dioses, más dignas de valoración aun. A un griego le hubiera sido imposible representar a una diosa amamantando. Juno que le dio el pecho a Hércules, es deformada por el poeta por el horrible efecto que éste causa al hacer surgir la Vía Láctea del rocío de la leche materna de la diosa. El artista plástico repudia totalmente algo de este tipo. Poner a una Juno, una Palas, en mármol, bronce o marfil en compañía de un hijo sería una degradación para su majestuosidad. Venus, que gracias a su cinturón era eternamente virgen, no tenía, en la plenitud de la antigüedad, ningún hijo; Eros, Amor y el propio Cupido eran engendros de la noche de los tiempos, iban acompañando a Afrodita, pero no estaban tan estrechamente emparentados con ella^[203].

Los seres subordinados: las heroínas, las ninfas, los faunos, a los que se les concede el papel de amas y educadores pueden expresar preocupación por un niño, pues el mismo Júpiter fue alimentado por una ninfa, cuando no por una cabra. Otros dioses y héroes recibieron ocultamente una educación salvaje. ¿Quién no se acuerda aquí de Amaltea, de Quirón y de alguno otro más^[204]?

Sin embargo los artistas plásticos han empleado de forma suprema su gran sentido y gusto para que éste se deleitara con la acción animal del amamantamiento de semihombres. De esto nos ofrece un luminoso ejemplo la familia de centauros de Zeuxis^[205]. La centauro tumbada sobre la hierba le da a la más joven de las criaturas nacidas de su doble ser la leche de su pecho materno, mientras que otra de sus crías bebe de su ubre de yegua, entretanto el padre muestra un pequeño león que ha cazado. Asimismo se ha conservado en piedra tallada una familia de dioses del medio acuoso, probablemente copia de uno de los famosos grupos de Escopas^[206].

Una pareja de tritones avanza tranquila por la corriente, una cría nada vivamente por delante, otra que todavía no quiere sustituir el salino elemento por la leche de la madre intenta subirse a ella. Ésta le ayuda, mientras lleva a la más pequeña de todas abrazada a su pecho. No hay nada que se haya concebido y ejecutado con más gracia.

Cómo pasamos por alto algo por medio de lo que los antiguos nos instruían:

lo sumamente valiosa que es la naturaleza en todos sus niveles, desde donde la cabeza roza el cielo divino y hasta donde los pies pisan el suelo animal.

Sin embargo hay otra representación que no podemos dejar de mencionar: la loba romana^[207]. Véasela donde sea, incluso en la más insignificante reproducción, nos produce gran deleite. Si, del cuerpo de esa bestia salvaje rica en ubres, dos héroes en edad infantil disfrutan de una digna alimentación, y la más temible alimaña del bosque vuelve la cabeza para mirar maternalmente a estos lactantes de otra especie, si el hombre entra en el más tierno contacto posible con este animal salvaje, si el monstruo devorador se presenta como madre y protectora, entonces se puede esperar de dicho milagro un milagroso efecto para el mundo. ¿Acaso no surgiría la leyenda del artista plástico que supo apreciar escultóricamente de forma suprema este motivo? Comparada con estas grandes concepciones, que pobre nos parecería una “augusta puerpera”^[208].

El propósito y la finalidad de los griegos es divinizar al hombre, no humanizar a la divinidad. Estamos ante un teomorfismo, no ante un antropomorfismo. Por añadidura no se debe ennoblecer lo animal en el hombre, sino que se ha de resaltar lo humano del animal, para que podamos deleitarnos con un noble sentido artístico, tal y como lo hacemos ya, por un impulso natural irresistible, con las criaturas animales vivas, a las que tanto nos gusta escoger como compañeros y servidores.

Si volvemos a echarle una ojeada a la vaca de Mirón, podemos traer a colación algunas suposiciones: que él representó una joven vaca, que había parido un ternero por primera vez, y además que esta representación podría haber sido de tamaño natural.

Repetimos lo que ya se dijo anteriormente: que un artista como Mirón no podría haber buscado un parecido al natural tal que provocase el engaño, sino que supo comprender y expresar el sentido de la naturaleza. Hay que perdonar a la masa, al dilettante”, al retórico y al poeta, cuando conciben como puramente natural aquello que en la escultura es el arte más intencionado posible, concretamente el efecto armónico que concentra el alma y el espíritu del espectador en un solo punto. Esto es comprensible porque dicho efecto armónico se manifiesta como lo más extremadamente noble de la naturaleza. Sin embargo sería imperdonable afirmar, aunque sólo fuera por un momento que al noble Mirón, el sucesor de Fidias y el predecesor de Praxíteles, le hubiera faltado en la

terminación de su obra espiritualidad y gracia.

Para acabar, permítasenos añadir un par de modernos epigramas. El primero de Ménage^[209] presenta a una Juno celosa de la vaca, pues cree estar ante una segunda Io^[210]. Este buen poeta moderno ha reparado en que en la antigüedad había tantas imágenes idealizadas de animales que con tantos amoríos y metamorfosis eran muy apropiadas para expresar la confluencia de los hombres y los dioses. Un noble concepto de arte que hay que tener en cuenta a la hora de juzgar obras de la antigüedad.

Al ver tu vaquita, la de bronce, Juno se sintió celosa, Mirón. Creía estar viendo a la hija de Inaco.

Finalmente deseamos citar unas cuantos versos, que son adecuados para expresar concisamente nuestra posición.

Tú eres la más magnífica, serías la joya del ganado de Admeto^[211], parece proceder de las vacas del dios del sol:

Todo me lleva al asombro, para mérito del artista, pero lo que aun más me conmueve es que te sientas maternal.

Jena, 20 de noviembre de 1812

17

RUYSDAEL, EL POETA^[212] **(1816)**

JAKOB RUYSDAEL, nacido en Harlem en 1635 y en activo hasta 1681^[213], está reconocido como uno de los mejores pintores de paisajes. Sus obras satisfacen todas las demandas que los sentidos externos pueden hacerles a las obras de arte: la mano y el pincel trabajan libremente buscando la más precisa perfección. La luz, las sombras, la composición y el efecto del conjunto no dejan nada que desear. Una mirada es suficiente para convencer de esto a todo aficionado y experto. Pero aquí queremos verlo como un artista pensante, incluso como un poeta, y también en este respecto hemos de decir que le corresponde una alta valoración.

Como base significativa de nuestro argumento nos serviremos de tres cuadros de la Colección Real de Sajonia, en los que son representados con gran sensibilidad diferentes aspectos del mundo habitado, cada uno de ellos cerrado en sí mismo e independiente. El artista ha tenido el admirable buen sentido de comprender las ocasiones en las que la habilidad y el pensamiento puro concuerdan y le ha dado al espectador una obra de arte que es tanto agradable para el ojo como estimulante para la imaginación y el pensamiento y expresa una idea sin que al hacerlo todo se difumine o se torne frío. Tenemos frente a nosotros buenas copias de estos cuadros y por eso podemos hablar de las mismas con detalle y conocimiento de causa^[214].

I. El primer cuadro [figura 17.1]^[215] nos muestra en un solo momento las etapas sucesivas del asentamiento humano en el mundo. Sobre una roca, dominando un estrecho valle, se eleva una vieja torre, junto a ésta hay edificios

más nuevos en buen estado. Al pie de las rocas se encuentra la distinguida vivienda de unos terratenientes acomodados. Los ancianos y altos abetos que rodean ésta nos muestran que varias generaciones han disfrutado durante mucho tiempo y pacíficamente de esta heredad. En el fondo, en la ladera de una colina hay un pueblo de buen tamaño que también demuestra la fertilidad de este valle y lo acogedor y habitable que es. En primer plano un torrente corre sobre rocas y delgados troncos de árboles, de esta manera no está ausente este elemento que da la vida a todo y uno se imagina que más arriba y más abajo ésta será aprovechada en molinos de agua y fundiciones de hierro. El movimiento, la claridad y la situación de estas masas le dan una exquisita vitalidad a la calma del resto. Por ello esta obra es denominada *La cascada*. Satisface a todos, incluso a aquel que no tenga tiempo ni oportunidad de penetrar en el sentido del cuadro.



FIGURA 17.1. Jacob van Ruysdael, *La cascada*, Colección estatal de arte de

Leipzig.

II. La segunda pintura, conocida por el nombre de *El convento*^[216] tiene el mismo objetivo, aun si bien su composición es más rica y atractiva. Este objetivo es representar el pasado en el presente y lo consigue de la forma más admirable posible, uniendo con suma expresividad las visiones de lo vivo y de lo muerto.

A la izquierda el espectador observa un convento en ruinas, sin duda desolado, sin embargo detrás de éste se ven edificios en buen estado de conservación, probablemente la residencia de algún funcionario o recaudador que por aquel tiempo recogería los impuestos y diezmos. Estos edificios no parecen tener otra función vital aparte de ésta.

Frente a este conjunto se ve un círculo de tilos, que fueron plantados hace ya mucho tiempo, para mostrarnos que las obras de la naturaleza tiene una duración mayor que las obras de los hombres, pues bajo estos árboles se han congregado durante varios siglos numerosos peregrinos para descansar después de sus piadosos viajes a celebraciones eclesiásticas y ferias anuales.

Otra señal de que muchas personas aflúan aquí y que este lugar fue el escenario de continuas idas y venidas lo muestran los pilares del puente que hay en el agua y junto a ésta y que ahora desempeñan la pintoresca función de obstruir la corriente y crear pequeños rabiones.

Mas la destrucción del puente no puede parar el tráfico vital que busca en todo lugar su camino. Los seres humanos y el ganado, los pastores y los viajeros, cruzan por los vados el río y le dan a su aspecto tranquilo un nuevo encanto.

Estas aguas son ricas en pesca todavía hoy en día como lo fueron en aquel tiempo en que la pesca era necesaria para los días de ayuno cuaresmal, de ahí que los pescadores vadeen el río en busca de sus inocentes habitantes para apoderarse de ellos.

Como la montaña del fondo parece estar poblada de pequeños arbustos, se puede deducir que en este lugar fueron talados grandes bosques y que en estos suaves promontorios creció vegetación joven y matorrales.

Pero en esta orilla un notable grupo de árboles se ha establecido en un suelo erosionado, quebradizo y rocoso. Allí hay una magnífica y vieja haya deshojada, casi sin ramas y con la corteza hendida. Para que no nos deprima, sino para que su tronco, magníficamente pintado, nos gratifique, ha sido rodeada de árboles

lentos de vida, que van en ayuda del desnudo tronco con su riqueza en ramas y vástagos^[217]. Esta exuberancia es favorecida por la cercana humedad que nos insinúan el musgo, los juncos y las plantas palustres.

Mientras una luz suave se filtra por el convento yendo hacia los árboles y, más allá, parece brillar en el pálido tronco del haya, se refleja en el pacífico arroyo y los rabiones y le da vida a todo, el artista mismo está sentado dibujando junto al agua, dándonos la espalda y esta escena, de la que tantas veces se ha abusado, la vemos aquí empleada de forma adecuada y efectiva. Aquí aparece como el observador, como representante de todos los que en el futuro mirarán la pintura y que se sumergirán voluntariamente en el espectáculo del pasado y el presente tan encantadoramente entreverados.

Esta pintura ha sido felizmente concebida de la naturaleza y felizmente ennoblecida por el pensamiento y como, además de eso, en ésta se hallan ofrecidas y cumplidas todas las expectativas del arte, siempre nos atraerá, mantendrá su bien ganada fama por todos los tiempos e incluso una copia nos dará una idea de los grandes méritos del original.

III. La tercera pintura [figura 17.2], por el contrario, está dedicada al pasado, sin otorgarle ningún derecho a la vida presente. Es conocida por el título de *El cementerio*^[218] y se trata de un cementerio. Las tumbas, con su aspecto ruinoso remiten a un estado más allá del pasado. Son tumbas de sí mismas.



FIGURA 17.2. C. Lieber sg. J. van Ruysdael, *El cementerio judío*, Museo Nacional Goethe, Weimar (grabado).

En el fondo, envuelta en un aguacero repentino, se ven las pobres ruinas de lo que en otro tiempo fue una enorme catedral que apuntaba al cielo. Un muro de frontón aislado y fusiforme ya no resistirá en pie mucho tiempo. Todos los alrededores del edificio religioso, antes seguramente fértiles, se han asilvestrado y se han cubierto de arbustos y matas e incluso de árboles ya envejecidos y marchitos. Esta vegetación salvaje también ha invadido el claustro de la iglesia, de cuya serenidad piadosa ya no queda rastro alguno. Todo tipo de extrañas e imponentes tumbas, algunas con forma de sarcófago, otras distinguidas con placas de piedra, dan testimonio de la importancia de la diócesis y de qué importantes y pudientes familias descansan aquí. El desmoronamiento mismo de las tumbas parece realizado con un gran tacto y gusto místico y el ojo se detiene con gusto en el mismo. Pero después el espectador queda sorprendido pues a larga distancia presiente —más que ve— edificios de reciente y modesta construcción en los que están ocupados los que están de luto, como si el pasado no nos dejara tras de sí nada más que la mortalidad.

Pero la idea más importante de esta pintura también nos produce la más

pintoresca impresión. Un amigable arroyo, por otra parte bien encauzado, ha sido probablemente obstruido y desviado por el colapso de algunos grandes edificios, y está intentando encontrar su camino entre las tumbas. Un rayo de luz, traspasando el aguacero, ilumina a un par de lápidas ya dañadas, a un tronco envejecido y, sobre todo, al caudal de agua que va avanzando, a su fulgor en cascada y a la espuma que produce.

Todas estas pinturas han sido muchas veces reproducidas y los aficionados las tendrán ante sus ojos. Aquel que tenga la suerte de ver los originales llega a tener conciencia de lo lejos que puede y debe llegar el arte.

En lo sucesivo buscaremos más ejemplos en los que el artista, en la pureza de su sentimiento y en la claridad de su pensamiento, se muestra como poeta, alcanza un simbolismo perfecto y, por la salud de sus sentidos externo e interno, al mismo tiempo nos fascina, enseña, descansa y revitaliza.

18

HEIDELBERG^[219] (1816)

ESTA CIUDAD, en tantas facetas notable, interesa y deleita al visitante por más de un motivo. Sin embargo, para cumplir nuestro propósito, el camino nos ha de llevar a la colección de antiguas pinturas que fue traída aquí desde el Bajo Rin^[220] que ha sido durante varios años el principal ornamento de esta población.

Cuando ahora observo por segunda vez la colección Boisserée, después de un intervalo de un año, y penetro más profundamente en su sentido y sus intenciones, y especialmente ahora que no estoy reticente a emitir un juicio sobre ella, me sobrevienen dificultades que ya había previsto. Todas las ventajas de las artes plásticas consisten en que lo que representan puede ser descrito pero no expresado por palabras, y el observador sensible sabe que está afrontando algo imposible si no acierta a contenerse a sí mismo en sus valoraciones y sus objetivos. Entonces, reconocerá que la mejor y más pura contribución que se puede hacer es de tipo histórico; concebirá el plan de hacerle los honores a tan bien presentada y bien ordenada colección dando cuenta no tanto de los cuadros mismos cuanto de la relación que guardan entre sí; se cuidará de hacer comparaciones con obras ajenas a la colección, aunque tenga que derivar el periodo que se discute de actividades artísticas remotas en el tiempo y el espacio. De esta manera situará estas magníficas obras en el lugar que se merecen y tendrá con las mismas un trato tal que el historiador podrá otorgarles un puesto en el gran reino del mundo del arte.

Como introducción, y para que las peculiaridades de esta colección queden

de relieve, debemos considerar sus orígenes. Los hermanos Boisserée que actualmente son, junto a Bertram^[221], dueños de la misma y que comparten el disfrute de ésta con otros aficionados al arte, fueron primero comerciantes y estudiaron tanto en casa (en Colonia) como en otras ciudades comerciales. Al mismo tiempo quisieron satisfacer su deseo de lograr una formación más elevada y tuvieron buenas oportunidades para ello, pues en la recientemente fundada escuela de Colonia fueron llamados a la docencia alemanes preferentemente^[222]. De esta manera obtuvieron una formación poco común por aquellos lares. Y aunque nacieron y fueron instruidos en el disfrute de las obras de arte y el amor a éstas, pues desde su juventud estuvieron rodeados de obras antiguas y modernas, fue una casualidad que se les despertara la inclinación a poseerlas y que se les presentara la ocasión para su loable empresa.

Uno se acuerda del joven que encontró un escálapo en la playa y se sintió tan contento por el hallazgo de este simple instrumento que adquirió un remo, un bote, un mástil y una vela y, después de una navegación en prácticas junto a la orilla, se aventuró mar adentro y, yendo cada vez en barcos más grandes, se convirtió en un rico y afortunado navegante. Los hermanos Boisserée nos lo recuerdan, pues por casualidad adquirieron, en un baratillo y a un mínimo precio, una pintura que había sido desechada en una iglesia y posteriormente adquirieron otras. Al mismo tiempo que, por la posesión y la restauración de estas obras, iban valorando cada vez más las mismas, el interés se transformó en pasión la cual, junto al conocimiento, fue aumentando con la adquisición de nuevas obras. De esta manera no les pareció ningún sacrificio emplear parte de su fortuna y todo su tiempo en caros viajes, nuevas adquisiciones y otras actividades necesarias para la realización del proyecto que habían emprendido.

Aquel deseo de rescatar del olvido el arte alemán antiguo, de presentar lo mejor en toda su pureza y de esta manera enjuiciar la decadencia de esta forma de arquitectura, fue igualmente vigoroso. Cada uno de los esfuerzos avanzó codo a codo con los otros y en este momento están en condiciones de publicar un magnífico libro de arte de tipo poco común en Alemania^[223] y de exhibir una colección de doscientos cuadros difícilmente igualable en variedad, autenticidad, buena conservación y restauración y, especialmente, en el depurado orden histórico que siguen sus piezas.

Pero para aclararnos tanto como nos lo permitan las palabras, debemos

remontarnos a tiempos anteriores, como aquel que tiene que confeccionar un árbol genealógico y debe penetrar lo más posible yendo desde las ramas hasta las raíces. A tal efecto siempre presupondremos que el lector está viendo la colección ya sea de hecho o con la imaginación, que por supuesto conoce las obras que mencionamos y que quiere ser instruido con ánimo sobrio y seriamente.

El Imperio Romano llegó a tal degradación y confusión por los desastres militares y políticos que todo un conjunto de buenas instituciones y prácticas artísticas desapareció de la faz de la tierra. El arte, que unos pocos siglos antes había logrado un gran nivel, se había perdido entre tanto disturbio bélico y militarista, tal y como podemos verlo en las monedas de esta época deprimida en la que un sinnúmero de emperadores y emperadorcillos no tuvo rubor de aparecer caricaturizado en las peores monedas de cobre posibles y de pagar a sus soldados, en lugar de con dignos sueldos, con limosnas de miseria como si fueran mendigos.

Por otra parte le debemos a la Iglesia cristiana la preservación del arte, aunque sólo actuara como las chispas entre las cenizas. Pues si bien la nueva doctrina, íntima y moralmente apaciguadora tenía que mantenerse distante, si no destructiva, frente a aquel arte extrovertido y poderosamente sensual, también es cierto que en el carácter histórico de aquélla había una semilla de variedad como no la ha habido en ninguna otra religión y que esta semilla era tan propia de la naturaleza de las cosas que surgió un arte incluso sin la voluntad y el apoyo de los nuevos creyentes.

La nueva religión reconocía un Dios supremo, no concebido con tanta realeza como Zeus, pero más humano, pues es Padre de un misterioso Hijo que debía presentar las cualidades morales de la divinidad en la tierra. A estos dos estaba unida una paloma que revolotea inocente formando una tríada milagrosa alrededor de la cual se reúne el coro de los espíritus de los justos que cuenta con innumerables gradaciones. La Madre de aquel Hijo puede ser alabada como la más pura de las mujeres, pues ya en la antigüedad pagana era concebible la virginidad con la maternidad^[224]. Está acompañada de un anciano, y desde las alturas se permitirá un matrimonio no consumado, de tal manera que al Dios recién nacido no le falte un padre terreno para guardar las apariencias y para su manutención.

El atractivo que este ser humano y divino ejerció, en su edad adulta y en su actividad terrena, nos lo demuestra la cantidad y variedad de discípulos y seguidores de ambos sexos y de todas las edades y caracteres que se reunieron en torno a él: los apóstoles que destacaban de entre la masa, los cuatro evangelistas, los fieles de todo tipo y condición y una serie de mártires que comenzó con san Esteban.

Esta Nueva Alianza estaba además basada en la Antigua cuyas tradiciones se remontan a la Creación del mundo y es más histórica que dogmática. Fijémonos en nuestros primeros padres, en los patriarcas y los jueces, en los profetas, los reyes y los reformadores. Viendo que cada uno de ellos son personas distinguidas y notorias, comprenderemos lo natural que fue que el arte y la Iglesia se unieran íntimamente y que uno no pudiera existir sin la otra.

De aquí que si el arte griego comenzó por lo general y sólo muy tarde se perdió en lo particular, el arte cristiano tuvo la ventaja de empezar con innumerables características individuales y ascender poco a poco a lo general. Sólo es necesario echar una ojeada a la gran lista de figuras históricas y míticas, sólo es necesario recordar que de todas ellas se han dicho conocidas e importantes historias, que además la Nueva Alianza se empeñó en justificarse descubriéndose a sí misma simbólicamente en la Antigua y que nos puso miles de ejemplos de esto ya fueran históricos y terrenos ya fueran celestiales y espirituales. Entonces se comprenderá por qué las artes plásticas de los primeros siglos del cristianismo nos han dejado bellos monumentos.

Pero el mundo estaba demasiado trastornado y oprimido; el creciente desorden alejó de occidente a la cultura, y sólo en Bizancio la Iglesia y su arte encontraron un lugar seguro.

Sin embargo en este periodo la situación del arte en oriente era tenebrosa, no surgieron a la vez todas las individualidades que ya hemos citado, pero sí impidieron que un estilo arcaico, rígido y momificado perdiera toda su preponderancia. Las figuras se distinguían entre sí, pero, para que se apreciaran estas diferencias, cada uno de los nombres se escribía en las pinturas o debajo de las mismas, de tal manera que, cuando los santos y los mártires se fueron haciendo más y más numerosos, no se venerara a uno en lugar de otro, sino que se garantizara a cada uno sus derechos. Así la pintura se fue convirtiendo en una tarea de la Iglesia y esto se hizo de acuerdo con prescripciones exactas bajo

supervisión clerical, más tarde las imágenes, tras consagraciones y milagros, fueron adoptadas para el culto. De esta manera, hasta el día de hoy los iconos venerados tanto en casa como de viaje por los fieles de la Iglesia Griega son fabricados bajo vigilancia sacerdotal en Susdal, una ciudad situada en uno de los veintiún distritos administrativos de Rusia, por eso se generó y se mantuvo una gran similitud.

Si volvemos a Bizancio, al periodo mencionado, veremos que la religión misma fue adquiriendo un carácter diplomático y pedantesco y las fiestas religiosas fueron tomando la condición de fiestas cortesanas y estatales.

Estas limitaciones y esta obstinación se deben también a que la iconoclastia no le reportó ningún beneficio al arte, pues las imágenes restauradas por la facción mayoritaria debían ser idénticas a las antiguas para así reivindicar los derechos de estas últimas.

Le corresponde investigar a la historia del arte de aquella época cómo se introdujo la más lastimosa de todas estas innovaciones: que, probablemente por influencia egipcia, etíope o abisinia, la Madre de Dios fuera pintada negra y que la cara del Salvador impresa en el sudario de la Verónica era del color de la de un moro [figura 18.1]. Pero todo apunta a una situación que iba poco a poco degenerando y que se resolvió mucho más tarde de lo que se hubiera pensado.



FIGURA 18.1. Santa Verónica con el sudario, grabado aparecido en *Über Kunst und Altertum*

Aquí trataremos de aclarar qué grandes méritos lleva consigo la escuela bizantina, de la que hasta ahora hemos podido decir poco bueno. Estos méritos llegaron a aquélla procedentes de la gran herencia de sus antecesores griegos y romanos, aunque sólo fueron conservados en un ámbito estrecho y gremial.

Pues si, anteriormente, y no de forma injustificada, la llamamos momificada, debemos darnos cuenta de que incluso en un cuerpo vaciado, en los músculos resecos y endurecidos, se afirma la forma del esqueleto. Y esto fue lo que ocurrió en este caso tal y como veremos con más detalle.

La tarea suprema de las artes plásticas es decorar un espacio determinado o situar un adorno en un espacio indeterminado, de esta exigencia surge todo aquello que llamamos composición artística y en esto los griegos y luego los romanos fueron grandes maestros.

Por ello todo lo que se nos presenta como un ornamento debe estar articulado y lo ha de estar de la forma más excelente: compuesto de partes relacionadas entre sí. A este efecto, es esperable que tenga un centro, una parte superior y una inferior, un aquí y un allí que genere primero esta simetría que, si es plenamente comprensible para el entendimiento, puede ser llamado el grado de ornamentación más bajo posible. Cuanto más variados se hacen los elementos y cuando la citada primera simetría, ahora complicada, oculta y modificada por contraposiciones, se revela ante nosotros como un secreto descubierto, más agradable resulta la decoración y es casi perfecta cuando nos olvidamos de sus principios y nos sentimos atónitos como si estuviéramos ante un producto de la arbitrariedad y la casualidad.

La escuela bizantina persistió en aquella estricta y seca simetría y, aunque sus pinturas resultaban rígidas y desagradables, se dieron casos en los que el cambio de postura en algunas figuras que estaban frente a otras dieron cabida a la gracia de la composición. Y esta ventaja, unida a la anteriormente mencionada variedad de figuras de las tradiciones del Antiguo y el Nuevo Testamento, hizo que los artistas y artesanos de oriente se asentaran por toda la cristiandad.

Lo que pasó en Italia es bien conocido. El talento práctico había casi desaparecido y todo lo que debía ser construido dependía de los griegos. Las puertas del templo de San Pablo extramuros fueron llevadas a Constantinopla en el siglo XI y allí fueron horriblemente decoradas con figuras en relieve. En esta misma época las escuelas griegas de pintura se extendieron por Italia, Constantinopla mandó arquitectos y músicos y todos ellos recubrieron con su mísero arte el destruido occidente. Pero, cuando en el siglo XIII volvió a despertarse una sensibilidad hacia la verdad y la hermosura, los italianos adoptaron inmediatamente los méritos de los bizantinos: la composición simétrica y la diferencia de los caracteres. Esto se llevó a cabo a medida que un sentido de la forma iba emergiendo, pues éste no había sido totalmente abandonado. Los espléndidos edificios de la antigüedad habían permanecido durante años ante sus ojos y los restos de los mismos que estaban en ruinas o destruidos fueron utilizados para el uso eclesiástico o público. Las estatuas más magníficas evitaron el expolio como los colosales domadores de caballos que nunca fueron enterrados^[225]. Así todas las ruinas conservaron su forma. El romano en especial no podía pisar el suelo sin entrar en contacto con algo

valioso, ni cultivar su jardín y su campo sin sacar a la superficie los objetos más preciosos. No hace falta detenernos en lo que estaba pasando en Siena o Florencia, pues todo amante del arte puede informarse con el mayor detalle posible acerca de esto en la valiosa obra del Señor d'Agincourt^[226].

Sin embargo, la observación de que los venecianos, como habitantes de la costa y de las tierras bajas, pronto percibieron un sentimiento del color que se desarrollaba libremente en ellos, es importante, pues nos permite trasladarla a los holandeses en los que vemos la misma cualidad.

Y de esta manera nos vamos aproximando a nuestro objetivo, el Bajo Rin. Para llegar al mismo, no nos ha preocupado hacer estos grandes rodeos.

Recordemos brevemente cómo las orillas de este magnífico río fueron recorridas por los ejércitos romanos que las fortificaron y luego propiciaron que se poblaran y se desarrollaran mucho. El hecho de que incluso la más importante colonia de aquellos lugares recibiera el nombre de la mujer de Germánico^[227] nos hace estar seguros de que en este época se llevaron a cabo grandes empresas artísticas, pues los artistas trabajaban en conjunto: los arquitectos, los escultores, los ceramistas y los acuñadores colaboraban, tal y como nos lo muestran los muchos restos de las excavaciones que se han hecho y se siguen haciendo. En qué medida, en una época posterior, participó en esto la madre de Constantino el Grande y mujer de Otto es algo que les corresponde dilucidar a los investigadores^[228]. Nuestro propósito es acercarnos más a la historia y discernir en o detrás de la misma su sentido universal.

Una princesa británica, Úrsula, y un príncipe africano, Gereón, llegan a Colonia vía Roma, aquélla rodeada de un séquito de nobles vírgenes, éste de un coro de héroes. Los observadores agudos, capaces de penetrar en las oscuridades de la tradición nos dicen lo siguiente sobre ésta: cuando en un imperio surgen dos facciones y se separan mutua e irrevocablemente una de otra, la más débil tenderá a alejarse del centro y a buscar la periferia donde hay cabida para las facciones y no es sentido de inmediato el poder del tirano. Allí un prefecto o un gobernador se hace fuerte con la ayuda de los desafectos, pues tolera, promueve e incluso comparte sus sentimientos y opiniones. Esta idea me atrae mucho, pues hoy en día hemos sido testigos de un espectáculo idéntico que ha tenido lugar más de una vez en oscuros tiempos pasados^[229]. Imaginémosnos un grupo de los más nobles y más valientes emigrantes cristianos. Uno tras otro llenan a la

famosa y bellamente asentada Colonia Agripina donde, bien recibidos y protegidos, disfrutaban de una vida serena y piadosa, hasta que son indignamente sometidos a las opresivas reglas del partido contrario. Si nos fijamos en el tipo de martirio que sufrieron Ursula y sus seguidores, no encontramos repetida esa absurda historia según la cual en la bestial Roma los tiernos, inocentes y cultivados fueron martirizados y masacrados por verdugos y animales para el regocijo de una plebe enloquecida. No, en Colonia vemos la masacre de un partido por otro para eliminarlo lo antes posible. La muerte de estas vírgenes es parecida a la Noche de San Bartolomé, o a la masacre de septiembre^[230] y Gereón y los suyos parece que cayeron de la misma forma.

Cuando, al mismo tiempo en el alto Rin, la legión tebana fue degollada, nos encontramos en una época en la que el partido dominante no tenía ya que reprimir una oposición creciente, sino extirpar una ya totalmente desarrollada.

Todo lo que hemos planteado es esencial para hacernos una idea de la escuela holandesa. La escuela bizantina de pintura, en todas sus ramas, había dominado en todo el oeste, incluido el Rin y había formado a aprendices nativos y artesanos de todo tipo para las obras eclesiásticas. De ahí que se encontraran tantas obras sin gracia, totalmente similares a las de aquella mísera escuela, en Colonia y en sus alrededores. Pero quizás el carácter nacional y el influjo climático no se presentó tan claramente en ningún sitio como en el Rin, por eso debemos desarrollar con mucho cuidado este punto y pedir que se preste amable atención a nuestro discurso.

Pasaremos por alto la época en la que Carlomagno pobló con una serie de residencias la orilla izquierda del Rin, desde Maguncia hasta Aquisgrán, porque la cultura que de allí surgió no tuvo ninguna influencia sobre la pintura de la que estamos hablando. Pues, incluso en esta área, aquella mísera rigidez oriental no se relajó hasta el siglo XIII. Entonces surgió repentinamente un alegre sentimiento natural, no precisamente como imitación de los rasgos individuales de lo real, sino que el placer de ver se extendió a todo el mundo sensible en general. Caras de niños redondas como manzanas, rostros de hombres y mujeres con forma de huevo, ancianos adinerados de barbas onduladas o rizadas, y toda esta ralea bonachona, piadosa y saludable y todos ellos, aunque con suficientes rasgos individuales, pintados a base de pinceladas tiernas, incluso débiles. Lo mismo ocurre con los colores. Éstos también son alegres, claros fuertes, no

exactamente armoniosos, pero tampoco llamativos y sí plenamente agradables para el ojo.

Los rasgos característicos materiales y técnicos de la pintura que aquí estamos describiendo son el fondo dorado con un halo alrededor de la cabeza de la Santa donde se puede leer su nombre [figura 18.1]. También la superficie de metal brillante está, como el papel pintado, estampada con maravillosas flores o parece transformarse, por sus contornos marrones y sus sombreados, en una obra de tracería dorada. Que se pueda adscribir al siglo XIII estas pinturas nos lo demuestran las iglesias y capillas donde están todavía en sus posiciones originales. Pero la prueba más decisiva es que los claustros y otras áreas de muchas iglesias y muchos conventos fueron decorados en la época de su construcción con pinturas que mostraban las mismas características.

Entre las pinturas de la Colección Boisserée una Santa Verónica [figura 18.1] es probablemente la más importante, pues puede ilustrar muchos aspectos de lo dicho hasta ahora^[231]. En el futuro probablemente se descubrirá que, en lo referente a la composición y el dibujo, dicha pintura está basada en un modelo bizantino. La tez de Cristo de color marrón oscuro bajo la corona de espinas, probablemente más oscurecida con el paso de los años, tiene una expresión extraordinariamente dolorosa pero noble. Los extremos del sudario son sostenidos por la Santa cuyo tamaño es un tercio del natural. Ella se encuentra detrás del sudario cubierta por éste hasta el pecho. Los ademanes y los gestos están llenos de gracia, el extremo inferior de su túnica llega al suelo que se intuye está debajo de ella. Sobre éste en los extremos del cuadro y en cada uno de los lados hay tres pequeños ángeles que cantan (si se levantaran no medirían más de un pie). Éstos están agrupados de forma tan bella y artística que consiguen satisfacer todas las exigencias de una buena composición. La concepción global de la obra demuestra que se ha llevado a cabo con un arte tradicional, reflexivo y muy trabajado, pues hace falta un gran sentido de la abstracción para representar las figuras en tres dimensiones y conferirle carácter simbólico al conjunto. Los cuerpecitos de los ángeles, especialmente en las cabecitas y las manitas, están tan bien trazados y articulados que nada parece haberse dejado al azar. Aunque ésta es la base de nuestra atribución de un origen bizantino, la gracia y la dulzura con la que la Santa está pintada y con la que los niños están representados, nos obligan a situar la pintura en ese período bajo-

renano que ya hemos descrito extensamente. Por reunir en sí mismo el doble elemento de un pensamiento estricto y una ejecución agradable, tiene un efecto increíble sobre el espectador, un efecto al que contribuye no poco el contraste del horrible rostro de Cristo similar al de la Medusa con la bella virgen y los graciosos niños.

Hay unas tablas más grandes en las que, por medio de pinceladas suaves y agradables de colores alegres y vivos, aparecen pintadas figuras de los Apóstoles y los Padres de la Iglesia cuyo tamaño es de la mitad del natural. Éstas, que se encuentran entre pináculos dorados y otros adornos arquitectónicos pintados, dan pie a similares observaciones, pero al mismo tiempo a condiciones nuevas^[232]. A finales de la llamada Edad Media la escultura había avanzado en Alemania más que la pintura, pues el uso de aquélla era más irrenunciable para la arquitectura, y también era más apropiada para la sensualidad de la época y más cercana al talento del local. El pintor, cuando, mediante su visión personal del mundo, quería escapar de lo más o menos amanerado, podía elegir dos posibilidades: la imitación de la naturaleza o la recreación de obras de arte ya disponibles. No queremos negar el mérito de los pintores holandeses de esta época cuando preguntamos si estas figuras sagradas, pintadas con suavidad y dulzura, con vestimentas ricas pero holgadas, no son copias de imágenes talladas que, ya fueran polícromas o no, eran situadas en nichos y hornacinas de tipo similar, dorados y excavados en los edificios. Esta hipótesis parece especialmente sustentada por las calaveras que aparecen pintadas a los pies de los santos, de lo que deducimos que estas pinturas son copias de un relicario con las mismas figuras y adornos. Esta pintura produce un efecto más agradable a medida que se distingue en la misma el tratamiento amable de cierta compostura, que es más propia de la escultura que de la pintura. Todo lo que ahora afirmamos podrá constatarse con más exactitud de aquí en adelante cuando los restos casi destruidos de arte sacro antiguo sean estudiados sin prejuicios.

Si, al principio del siglo XIII, Wolfram von Eschenbach decía proverbialmente en su *Parzival* que los mejores pintores de Alemania eran los de Colonia y los de Maastricht, a nadie le extrañará que hayamos elogiado tanto las pinturas antiguas de esta época. Pero ahora una nueva época, el comienzo del siglo XV, requiere toda nuestra atención si queremos conocer de la misma forma sus características peculiares. Antes de continuar y de hablar del estilo que ahora

emerge, volvamos a los motivos que solían pintar los artistas del Bajo Rin.

Ya hemos señalado anteriormente que los principales santos del área eran vírgenes y jóvenes y en sus muertes no se dieron las repugnantes circunstancias que hicieron de la representación de otros martirios algo desagradable. Pero, uno de los más felices sucesos para los pintores del Rin fue que se llevaran los huesos de los tres Santos Reyes de Milán a Colonia^[233]. En vano hemos buscado entre las historias, fábulas, tradiciones y leyendas, intentando encontrar un motivo más favorable, rico, fácil de manejar y agradable que éste. Entre unos muros derruidos y bajo un escuálido techo, un niño recién nacido pero ya plenamente consciente es cuidado por su madre que lo apoya en su regazo, bajo la mirada de un hombre viejo. Ante él se postran los grandes y nobles del mundo, la infancia subyuga a lo venerable, la pobreza a la riqueza, la humildad a la corona. Un nutrido séquito observa atónito el extraño objetivo de un largo penoso viaje. Los pintores holandeses están en deuda con este motivo y no asombra que no se cansaran de repetirlo durante siglos. Ahora llegamos al gran avance que hizo el arte renano en el paso del siglo XIV al XV. Los artistas ya sabían de la diversidad de la naturaleza por los muchos caracteres de la misma que tenían que representar, pero se habían quedado contentos con la expresión general de los mismos, aunque de vez en cuando reconocemos intentos de hacer retratos. Ahora el maestro Guillermo de Colonia es expresivamente citado como incomparable en la imitación de los rostros humanos. Esta cualidad aparece de la forma más digna de alabanza en el retablo del altar de la catedral de Colonia que puede ser considerado el eje de la historia del arte del Bajo Rin^[234]. Sólo hay que esperar que su auténtico mérito siga siendo reconocido histórica y críticamente, pues en la actualidad es objeto de tal adulación que me temo pronto aparecerá ante el ojo del espíritu tan oscurecido como lo estaba antes por las lámparas y las velas ante el ojo del cuerpo. Consta de una pintura central y de dos tablas laterales y en las tres se mantiene el fondo dorado como en las pinturas anteriormente descritas. Además el tapiz que hay detrás de María está estampado y es de colores brillantes. Por lo demás este método tan común es desdeñado, pues el pintor es consciente de que el brocado y el damasquinado y todo aquello que es multicolor y tiene un aspecto brillante puede ser producido por su pincel y no hay necesidad para ello de medios mecánicos auxiliares.

Las figuras de la pintura central, así como las de las tablas laterales miran al

centro, simétricamente, pero con una gran variedad de contrastes significativos en forma y movimiento. El usual precepto bizantino sigue siendo la regla, pero ésta es observada con libertad y flexibilidad.

Todo el séquito de vírgenes y caballeros que rodean respectivamente a Santa Ursula y a San Gereón tienen caras orientales que parecen máscaras, pero los dos reyes arrodillados son retratos y podemos decir lo mismo de la Santa Madre. No diremos nada más de esta rica composición y de sus méritos pues el *Taschenbucb für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst* nos ofrece una muy bien recibida reproducción de esta sobresaliente obra y añade una descripción en la que agradecemos sinceramente que no se haya empleado una mística entusiasta que tanto impide el desarrollo del arte como el del conocimiento^[235].

Esta pintura presupone una gran destreza por parte del maestro y es necesario que de aquí en adelante se haga una búsqueda más precisa en el futuro para recuperar arte de esta época, pues cuando el tiempo no lo ha destruido, la superposición de arte de estilos posteriores lo ha desfigurado. Para nosotros éste es un documento muy importante de un paso decisivo que nos | libera de la realidad estereotipada y de la pintura de rasgos de la cara según un patrón nacional y nos lleva a la perfecta realidad del retrato. Estamos convencidos, según esta evolución, de que este artista, cualquiera que fuese su nombre, debió haber sido de origen y espíritu auténticamente alemanes, de tal manera que no es necesario aludir a influencias italianas para justificar sus méritos.

Como esta obra fue pintada en 1410, aparece en la época en la que Jan van Eyck florece como artista decisivo^[236] y de esa manera nos es útil para explicar la incomprensible perfección de Eyck, pues nos muestra qué tipo de contemporáneos tuvo este excelente hombre. Consideramos al retablo de la catedral el eje que permite el giro del antiguo arte holandés al moderno y la obra de Eyck ha de verse en el momento de la completa transformación de este arte. Ya en las primeras pinturas bizantinas y bajo-renanas encontramos los tapices estampados tratados en perspectiva, pero de forma incompetente. En el retablo del altar no hay perspectiva porque el fondo dorado no permite esa posibilidad. Eyck elimina completamente todos los estampados y los fondos dorados; emerge un espacio libre en el que no sólo las figuras principales, sino también las secundarias son retratadas con sus propios rostro, estatura y vestimenta e igualmente todo accesorio es reflejado fielmente.

Con todo lo difícil que es dar cuenta de un hombre tal, nos arriesgaremos a intentarlo con la esperanza de no inhibir en el lector el deseo de ver sus obras. No dudamos de que nuestro Eyck pertenece al primer rango de los favorecidos por la naturaleza con el don de la destreza pictórica^[237]. Al mismo tiempo tuvo la suerte de nacer en una época en la que el arte había evolucionado técnicamente, se había extendido en general y había llegado a un grado de calidad media considerable. A esto hay que añadir el uso que hizo de una importante ventaja, la más importante de todas en pintura. Dígase lo que se diga acerca de la invención de la pintura al óleo, Eyck fue el primero que mezcló los colores con las sustancias oleaginosas que se utilizaban para recubrir las pinturas acabadas y que seleccionó los óleos que más rápidamente se secaban y los pigmentos más claros y menos opacos para que los fondos claros o blancos lucieran a través de los colores en la medida deseada^[238]. Como la plena luz del color, que por naturaleza es oscuro, no es provocada por lo que se refleja sobre éste, sino por la luz que lo traspasa, este descubrimiento respondió a las supremas demandas físicas y artísticas^[239]. Pero, como neerlandés Eyck tenía un don natural para los colores. El poder de los colores era conocido tanto para él como para sus contemporáneos y llegó a tal dominio del mismo que el efecto que producían la vestimenta y los tapices (por sólo mencionar éstos) era más intenso que el de la realidad. Esto es propiamente lo que el auténtico arte debe lograr, pues la visión real está condicionada por innumerables accidentes del ojo y del objeto. Por el contrario el pintor trabaja siguiendo reglas que separan los objetos mediante la luz, los sombreados y el color, y los presentan en su óptima visibilidad, como deben ser vistos por un ojo sano y joven. Además Eyck dominaba el arte de la perspectiva en la representación de paisajes y de grandes edificios que ahora aparecían en lugar de aquellos míseros fondos y tapices dorados.

Pero ahora podría parecer sorprendente que digamos que él, desechando las imperfecciones mecánicas y materiales de un arte anterior, también renunció a una perfección técnica que, reservadamente, se había cultivado hasta entonces, en concreto la composición simétrica. Pero esto era propio de la naturaleza de una mente extraordinaria que cuando rompía la cáscara de las circunstancias materiales nunca creía que alrededor de él había todavía una barrera intangible intelectual contra la que luchaba en vano, a la que debía someterse o adaptar a

sus propósitos. Las composiciones de Eyck son por lo tanto de una suprema verdad y dulzura, pero al mismo tiempo no satisfacían las más estrictas de las demandas del arte. Parece como si, de forma deliberada, hubiera evitado utilizar lo que sus predecesores hubieran conocido y practicado. En los cuadros que conocemos de él no hay ningún grupo que pueda compararse a los ángeles situados junto a Santa Verónica. Pero como ningún objeto nos puede atraer sin simetría, él, hombre con gusto y sensibilidad, la produjo a su manera y logró algo más atractivo que aquello, que siendo conforme a las reglas del arte, está falto de espontaneidad y sólo satisface a una mente calculadora.

Supongamos que hasta ahora se nos ha escuchado pacientemente. Supongamos que los expertos están de acuerdo con nosotros en que todo paso que se iba apartando de un arte rígido, anticuado y artificial y se acercaba a la verdad natural llevaba consigo una pérdida que sólo se reparaba poco a poco y con frecuencia en épocas posteriores. Entonces podremos estudiar lo peculiar de nuestro Eyck, pues estaremos en disposición de hacerle honores sin reservas a su individualidad. Los pintores holandeses antiguos ya estaban inclinados a representar todos los episodios tiernos que se encontraban en el Antiguo Testamento en cierto orden. Esto lo encontramos en la gran obra de Eyck de esta colección, que consta de una pintura central y dos tablas laterales, y en la que el reflexivo artista se ha propuesto representar una trilogía sucesiva con gran sensibilidad y buen juicio. A nuestra izquierda un joven angelical le anuncia a la Virgen, que tiene aspecto de niña, un suceso extraordinario (figura 18.2). En el centro la vemos como madre feliz, maravillada y absorta en el cuidado de su Hijo y a la derecha aparece llevando a su niño al templo para que sea consagrado, ya casi como una matrona que tiene una seria premonición de la admiración con la que acogerá al niño el sumo sacerdote. La expresión de sus tres caras y sus posturas, primero arrodillada, en segundo lugar sentada y luego de pie son atractivas y dignas. La relación entre las figuras en las tres pinturas demuestra una muy delicada sensibilidad. En la *Presentación en el Templo* hay también cierto tipo de paralelismo, conseguido sin tomar como referencia un centro, mediante la oposición de las figuras: se trata de una simetría espiritual tan sentida y reflexionada que nos sentimos atraídos y subyugados por la misma.



FIGURA 18.2. Rogier van der Weyden, *Anunciación*, ala del tríptico del altar de Santa Coloma [atribuida por Goethe a Jan van Eyck], Antigua Pinacoteca, Munich.

Del mismo modo que Jan van Eyck, como artista eminentemente reflexivo y sensible, ha sido capaz de conseguir una gran variedad en sus principales figuras, ha tenido mucho éxito en el tratamiento de los fondos. La *Anunciación* tiene lugar en una habitación cerrada y estrecha pero alta e iluminada a través de un ventanal situado en una de las alas. Todo en ésta es puro y agradable, como es propio de la inocencia que sólo sabe de sí misma y de su entorno más próximo. Los bancos junto a la pared, el reclinatorio, la cama, todo es elegante y pulcro.

La cama con una colcha roja y su colgadura, al igual que el brocado de la cabecera, están maravillosamente pintadas. Por otra parte, la tabla central nos presenta un dilatado panorama, pues la noble pero derruida capilla del centro enmarca más que tapa los diversos objetos. A la izquierda del espectador, hay a cierta distancia una ciudad con muchas calles y casas, llena de movimiento y que aparece al fondo del cuadro dejando espacio al campo abierto. Éste, que está adornado con varios objetos rurales, acaba en una lejana extensión de agua. A la derecha del espectador aparece en la pintura un fragmento de un templo de planta redonda con varios pisos. El interior de esta rotonda se ve a través de los batientes de la puerta y presenta un magnífico contraste por su altura, amplitud y claridad con el pequeño cuarto de la Virgen. Si repetimos que todos los objetos de las tres pinturas han sido ejecutados con precisión magistral, el lector se podrá hacer una idea de la excelencia de esta bien preservada obra. Desde el conjunto de gastadas y desmoronadas ruinas, desde la hierba que crece en el techo derruido a la copa dorada llena de joyas, desde la vestimenta hasta los rostros, desde el primer plano hasta el fondo, todo es tratado con igual cuidado y no hay ningún fragmento de estos paneles que no gane al ser examinado con una lupa. Lo mismo se puede decir de una tabla aislada en la que Lucas esboza un retrato de la Santa Madre amamantando a su Hijo^[240].

Y aquí aludimos al importante hecho de que el artista ha logrado en la composición la simetría que tan perentoriamente exigimos y ha sustituido el neutro fondo dorado por una serie de medios de expresión artísticos. Aunque sus figuras no se mueven muy artísticamente en este espacio ni están relacionadas entre sí hay una disposición reglada que les prescribe unos límites determinados por medio de los cuales sus movimientos naturales y causales parecen estar controlados y resultan muy agradables.

Pero todo esto, a pesar de la exactitud y la concreción con que hemos intentado expresarlo, son palabras vacías si no se ven propiamente las pinturas. Sería muy deseable que de estos cuadros su dueños publicara grabados de tamaño medio fieles al original. Gracias a éstos cualquiera que no tuviera la suerte de ver las pinturas mismas podría examinar y enjuiciar lo que hemos dicho hasta ahora^[241].

Al expresar este deseo tenemos aun más razones para lamentar que haya muerto muy pronto un hombre joven y lleno de talento que fue formado por esta

colección. Su nombre, Epp, es todavía valioso para aquellos que lo conocieron, especialmente para los aficionados que poseen copias de obras antiguas que realizó de la forma más honesta posible, con fidelidad y esfuerzo. De todas formas no debemos desesperarnos, pues un artista muy capaz, el señor Kóster, se ha unido a los dueños apoyándolos en la conservación de esta importante colección. Como mejor demostraría su fino y consciente talento sería realizando y publicando los grabados que antes mencionamos. Si estuvieran al alcance de todos los aficionados, podríamos decir mucho más, lo cual en este momento, como ocurre habitualmente con la descripción oral de cuadros, llevaría a la confusión.

Acabo a disgusto aquí, pues hay mucho encanto y gracia en lo que se podría señalar a continuación. Poco más se puede decir del propio Jan van Eyck, pues siempre volveremos a él cuando hablemos de artistas posteriores. En los siguientes, al igual que en él, no necesitamos presuponer la influencia de extranjeros. Es una pobre ayuda para la comprensión de un talento extraordinario el intento de saber de dónde proceden los grandes avances que lograron. Al hombre que ha visto la naturaleza desde su niñez no le parece que esté pura y desnuda a su alrededor, pues la divina fuerza de sus antecesores ha creado un segundo mundo dentro del mundo. Está tan inmerso en hábitos impuestos, usos tradicionales, costumbres predilectas, valiosas tradiciones, preciados monumentos, útiles leyes y tal variedad de espléndidos productos del arte, que no puede distinguir lo que es original y lo que es derivado. Toma el mundo tal como le parece y está en su perfecto derecho.

Por lo tanto se puede considerar original al artista que trata los objetos que le rodean de manera individual, nacional y en última instancia tradicional y los constituye en un todo armónico. Cuando hablamos de alguien de este tipo es nuestro deber examinar su capacidad y su formación, luego su ambiente próximo, pues éste le ofrece objetos, habilidades y sentimientos y finalmente hemos de dirigir nuestra mirada hacia el exterior e investigar no tanto la cantidad de arte extranjero que conoció como la forma en que lo utilizó. Y es que el aliento de lo bueno, placentero y útil frecuentemente está presente en el mundo muchos siglos antes de que se pueda sentir su influencia. A menudo nos admira el lento progreso de las capacidades puramente mecánicas. Los bizantinos tuvieron ante sus ojos las inestimables obras del arte griego sin ser capaces de

escapar del tedio de sus insulsas pinceladas. ¿Es noticable que Alberto Durero estuviera en Venecia? Este excelente hombre sólo puede ser explicado por sí mismo.

Por ello espero encontrar el patriotismo al que tiene derecho todo Estado, país, provincia y hasta ciudad, pues si valoramos el carácter del individuo que no se deja llevar por las circunstancias externas, sino que las domina y las doblega, igualmente le reconocemos a todo pueblo y a todo grupo un carácter que se manifiesta en cada artista u hombre notable. Así se ha de actuar preferentemente cuando hablamos de valiosos artistas como Memmling, Israel van Meckenen, Lucas van Leyden y Quentin Massys entre otros^[242]. Éstos se mantuvieron en sus círculos locales y nuestro deber es rechazar influencias extranjeras en sus características principales. Entonces aparecen Scorel, Heemskerck el joven y otros que desarrollaron su talento en Italia pero que no podían negar que eran holandeses. En ellos pudieron haberse reflejado las enseñanzas de Leonardo da Vinci, Correggio, Tiziano, Miguel Ángel, pero el holandés sigue siendo un holandés. La peculiaridad nacional es tan dominante en él que vuelve a encerrarse en su círculo mágico y rechaza toda influencia externa. De esta manera Rembrandt desarrolló un talento artístico supremo valiéndose exclusivamente de los materiales y las oportunidades que le ofrecía su entorno inmediato sin tener la menor idea de lo que fueron en el mundo los griegos y los romanos^[243].

Si quisiéramos tener éxito en esta exposición, tendríamos que ir al Alto Rin y allí, tanto en Suabia, como en Franconia y Baviera, conocer las peculiaridades y particularidades de la escuela de la Alta Alemania. Aquí también sería nuestro deber preferente poner de relieve la contraposición entre ambas para conseguir que una escuela valore a la otra, que los extraordinarios hombres de una y otra se reconozcan entre sí, que no nieguen los avances ajenos y que emerja todo lo bueno y noble de ese sentimiento compartido. De esa manera le haremos los honores al arte alemán del siglo xv y xvi e irá desapareciendo lentamente toda la palabrería y exagerada alabanza que tan repugnantes le parecen al experto y al aficionado. Y es que podemos mirar con confianza más hacia el este y el sur y unirnos con gusto a nuestros vecinos y colegas.

19

OBSERVACIONES ACERCA DE LA CELEBRADA PINTURA DE LEONARDO DA VINCI *LA ÚLTIMA CENA*^[244] (1817)

La Cena

CONSIDEREMOS ahora el objeto particular de nuestra atención, *La última Cena de nuestro Señor*^[245], que está pintado sobre una pared del Convento *delle Grazie* de Milán [figura 19.1]. Si el lector tiene la posibilidad de tener ante sus ojos el grabado de Morghen^[246] podrá entender nuestras afirmaciones, tanto las referidas al conjunto como a los detalles.

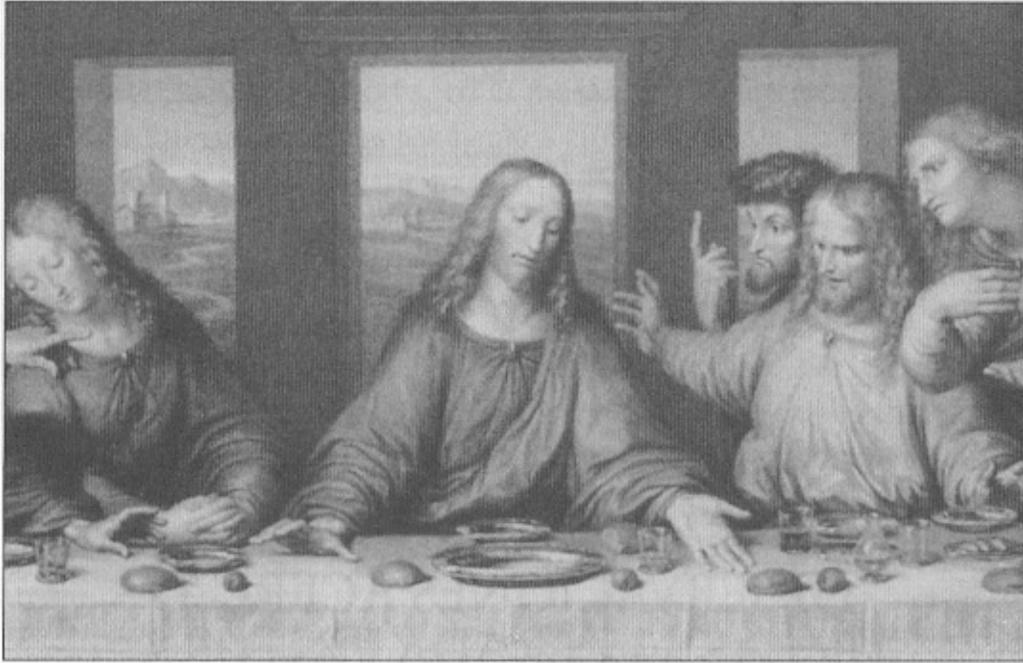


FIGURA 19.1. André Duttterté sg. Leonardo da Vinci, *La última Cena* (grabado, detalle).

En primera instancia se debe considerar el lugar donde se pintó, pues aquí se manifiesta plenamente el talento del artista. Es difícil concebir un motivo más apropiado y noble para un refectorio que una cena de despedida a la que todo el mundo acabaría considerando santa.

En nuestros viajes vimos el refectorio hace ya algunos años, cuando todavía no estaba destruido. Frente a la entrada y al fondo, en la parte estrecha de la sala, estaba la mesa del prior, a ambos lados las mesas de los frailes, elevadas, al igual que la del prior, un escalón por encima del nivel del suelo, y entonces, cuando el visitante se volvía, veía en la cuarta pared, sobre una puerta no muy alta, una cuarta mesa a la que estaban sentados Cristo y sus discípulos como si formaran parte de la compañía. A la hora de la comida debía resultar interesante ver las mesas del prior y de Cristo en oposición mutua y, encerrados entre ambas, a los frailes comiendo. Por esta razón fue un acierto del pintor tomar como modelo las mesas de los frailes y tampoco hay duda de que el mantel con sus pliegues, las rayas de su estampado, y sus extremos abotonados procedían de la lavandería del convento. Las fuentes, los platos, los vasos y demás vajilla eran probablemente copia de los que utilizaban los frailes.

Por eso no era el propósito aquí el acercamiento a unas vestimentas antiguas y no del todo. En este lugar hubiera sido inapropiado que la santa compañía

hubiera estado sobre almohadones. No. Había que acercarla al presente. Cristo tenía que celebrar su Cena junto a los dominicos de Milán.

También en otros aspectos la imagen debía producir un gran efecto. Las trece figuras estaban a una altura de diez pies sobre el nivel del suelo, superando en medio cuerpo el tamaño natural y ocupando veintiocho pies de longitud según la medida parisina. Sólo dos de ellas se ven de cuerpo entero en los extremos opuestos de la mesa, las otras son figuras de medio cuerpo, pero también aquí el artista sabe hacer de la necesidad virtud. Toda expresión moral se refleja sólo en la parte superior del cuerpo, en este caso los pies sobran. Aquí el artista produce once figuras cuyos regazos y rodillas están cubiertos por la mesa y el mantel y los pies que están debajo apenas deben ser visibles a una tenue luz.

Pero ahora trasladémonos al lugar, piénsese en la decorosa calma externa que reina en el refectorio monacal, entonces admiraremos al artista que supo cómo inspirarle a esta obra una poderosa emoción y una vida activa, y, al mismo tiempo que aproximó lo más posible la obra a la naturaleza, la puso en contraste con la más cercana de las realidades.

El estímulo que emplea el artista para que se agite en la mesa la santa y tranquila compañía son las palabras del Maestro: “Uno de vosotros me entregará”. Las palabras han sido proferidas y toda la compañía está desolada, pero Él tiene la cabeza inclinada y la mirada hundida, la actitud, el movimiento de los brazos, de las manos, todo parece repetir con celestial resignación las tristes palabras que el silencio mismo refuerza: “En verdad os digo que uno de vosotros me entregará”.

Antes de continuar debemos analizar otro gran medio por el que Leonardo le da vida a su pintura: el movimiento de las manos. Éste sólo puede ser percibido por un italiano. En su nación todo el cuerpo tiene vida: todas sus partes participan en la expresión de los sentimientos, de la pasión, del pensamiento. Por medio de diversas posiciones y movimientos de las manos el italiano da a entender frases como: “¡A mí que me importa!”, “Vamos, hombre”, “Éste es un picaro, cuidado con él”, “Ya no vivirá mucho”, “Ahí está”, “El que oiga que me atienda”.

Tal peculiaridad nacional tenía que atraer el interés del estudioso Leonardo que era extremadamente sensible a todo lo característico. En este aspecto esta pintura es única y nunca se le prestará suficiente atención. Cada gesto de la cara

está perfectamente armonizado con cada movimiento del cuerpo, al mismo tiempo es fácilmente visible un admirable contraste entre la contención y la agitación de todos los miembros.

Las figuras a ambos lados del Señor deben ser contempladas de tres en tres y en conjunto, y así aparecerán como unidades que guardan cierta relación con las más cercanas. Junto a Cristo y a su derecha están Juan, Judas y Pedro.

Pedro, el más lejano, conforme a su vehemente carácter, se levanta rápidamente y se sitúa detrás de Judas. Éste, aterrado y mirando hacia arriba, se apoya en la mesa y aprieta fuertemente con la mano derecha su bolsa de monedas. Mientras, con la izquierda, hace un movimiento involuntario como si quisiera decir “¿qué significa esto?, ¿qué va a pasar?”. Entretanto Pedro posa su mano izquierda en el hombro derecho de Juan que está apoyado sobre él y señalando a Cristo parece decirle al discípulo amado que le pregunte quién es el traidor. De manera involuntaria apoya el mango de un cuchillo en las costillas de Judas lo que provoca, con un efecto artístico muy afortunado, el brusco movimiento de Judas hacia delante que incluso hace que caiga un salero. Este grupo puede ser considerado como el primero que se concibió para la pintura. Es el más perfecto.

Mientras que a la derecha parece ser tratado con cierto grado de emoción la venganza inmediata, a la izquierda parece quedar de manifiesto la más viva repugnancia y el rechazo de la traición. Santiago el mayor se echa hacia atrás, abre los brazos, se queda inmóvil, con la cabeza inclinada, como alguien que ya ve con los ojos la monstruosidad que sus oídos han escuchado. A Tomás se le ve por detrás de su hombro y avanzando hacia el Salvador eleva el índice de la mano derecha en dirección a su frente. Felipe, el tercero del grupo, completa éste de forma encantadora. Se ha levantado, se ha inclinado hacia el maestro, y pone la mano sobre su pecho como si dijera con claridad: “Señor, yo no soy. Tú lo sabes. Tú ves la pureza de mi corazón. Yo no soy”.

Y ahora las tres últimas figuras de este lado nos ofrecen materia para la contemplación. Discuten sobre la horrible nueva escuchada. Con un movimiento brusco, Mateo vuelve la cara hacia sus dos compañeros y con rapidez extiende las manos hacia el Maestro y así, con este admirable procedimiento artístico, une su grupo al anterior. Tadeo muestra la sorpresa, la duda y el recelo más vivos, ha posado la mano izquierda abierta sobre la mesa y ha elevado la derecha de forma

tal que pareciera estar a punto de golpear con el dorso de ésta en la izquierda. Este movimiento se ve a veces en la vida cotidiana cuando ante un suceso inesperado un hombre dice: “No ves cómo lo había dicho”, “Ya me lo temía”. Simón está sentado con gran dignidad a un extremo de la mesa, por ello vemos su figura completa. Él, el más viejo de todos, está vestido con una rica túnica, su cara y sus gestos muestran que está afectado y pensativo, no agitado ni atemorizado.

Si llevamos la vista hasta el extremo opuesto de la mesa, vemos a Bartolomé sobre su pie derecho. Tiene el izquierdo plegado, su cuerpo está inclinado hacia delante y las manos sobre la mesa le sirven de apoyo. Está atento como si quisiera oír lo que el Señor le va a decir a Juan, pues, en definitiva, de este lado de la mesa parecen partir todas las incitaciones al discípulo predilecto. Santiago el menor, que está junto a Bartolomé pero detrás de él, apoya la mano izquierda sobre el hombro de Pedro, como Pedro sobre el hombro de Juan, pero mientras que Santiago lo hace con dulzura sólo pidiendo información, Pedro ya amenaza con la venganza.

Y al igual que lo hiciera Pedro detrás de Judas, Santiago el menor extiende sus manos detrás de Andrés. Éste, una de las figuras más importantes, tiene los brazos parcialmente levantados y las palmas de las manos extendidas, como viva expresión de sorpresa. Esta expresión sólo aparece una vez en el cuadro, mientras que es desafortunadamente repetida en muchas otras pinturas compuestas con menos ingenio y reflexión.

20

LO ANTIGUO Y LO MODERNO^[247] (1818)

COMO anteriormente^[248] me vi obligado a hablar bien de la antigüedad, en especial de los artistas plásticos de entonces, no me gustaría ser incomprendido, como muy habitualmente ocurre, pues el lector tiende más a tomar una postura de oposición que a aceptar un equilibrio adecuado. Por ello voy a aprovechar la ocasión que se me ofrece, para, por ejemplo explicar qué quise decir y para mostrar la vida eterna de los hechos y la acción humanas bajo el símbolo del arte plástico.

Un joven amigo, Karl Ernst Schubarth, en su ensayo *Valoración de Goethe*^[249], el cual tengo todos los motivos para estimar y reconocer con gratitud, dice: “No comparto la opinión de los admiradores de la antigüedad a los que pertenece el mismo Goethe según la cual en el mundo no se ha puesto de relieve nada mejor para una formación noble y perfecta de la humanidad que entre los griegos”. Afortunadamente podemos reducir esta diferencia, cuando dice: “Sin embargo de nuestro Goethe se dice que yo prefiero a Shakespeare, porque creo haber encontrado en Shakespeare un hombre valioso y al mismo tiempo inconsciente de su valía que, con gran seguridad, supo reflejar la verdad y la falsedad del hombre exactamente, sin errores, con naturalidad, y sin recurrir a razonamientos, reflexiones, sutilezas, clasificaciones y exageraciones. Todo ello como si pensara que Goethe hubiera tenido el mismo fin, pero desde el principio he querido luchar contra este punto de vista, superarlo y prevenirme cuidadosamente contra el mismo, para que no se tome por verdad plena lo que no es más que un claro error”.

Aquí nuestro amigo da en el clavo, pues precisamente aquello en lo que ve que me supera Shakespeare es en lo que nos superan los antiguos. Todo talento, cuyo desarrollo no sea favorecido por su tiempo y sus circunstancias, de tal manera que más bien tenga que labrarse trabajosamente a través de múltiples obstáculos y liberarse de muchos errores, está continuamente en desventaja frente a un contemporáneo que encuentre la posibilidad de formarse con facilidad y de ejercitar su talento sin oposición.

Las personas entradas en años frecuentemente saben extraer de la riqueza de su experiencia aquello que pueda aclarar o confirmar una postura. Esto me permitirá relatar la anécdota siguiente. Un experto diplomático que quería conocerme, después de nuestro primer encuentro en el que me vio muy poco y hablamos superficialmente, le dijo a sus amigos: “Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!”^[250]. Esas palabras me hicieron pensar: el experto fisionomista lo hubiera visto correctamente, pero hubiera expresado el fenómeno meramente por el concepto de resignación. Un alemán observador y franco podría haber dicho: “Y he aquí uno que se ha dejado amargar la vida.”

Si de los rasgos de nuestros rostros no se puede borrar la huella del sufrimiento que hemos soportado y del trabajo que hemos llevado a cabo, no es extraño que todo lo que subsiste de nuestro esfuerzo deje la misma huella y le haga reparar al observador atento en una existencia que, tanto en su despliegue más feliz como en su restricciones más forzosas, permanece idéntica a sí misma, y, si no tiene la dignidad, sí al menos la tenacidad de realizar la esencia humana.

Hagamos un recorrido por lo viejo y lo nuevo, por lo pasado y lo presente, y digamos en general que todo lo producido artísticamente nos lleva al estado de ánimo en el que se encontró el autor. Si éste era sereno y desenvuelto, nos sentiremos libres, si se sentía limitado, preocupado y en un momento delicado, nos llevará en la misma medida al agobio.

Al reflexionar notamos aquí que sólo se está considerando el tratamiento artístico, no se tiene en cuenta ni la materia ni el contenido. Contando con esto, echemos libremente una ojeada al mundo del arte, entonces admitiremos que toda obra que el artista ha realizado con comodidad y desenvoltura nos produce alegría. ¿Qué aficionado no posee con gusto un dibujo o un grabado de calidad de nuestro Chodowiecky^[251]? En este caso vemos una inmediatez con la naturaleza que no nos hace desear nada más. Pero éste no debe salir de su círculo

ni de su formato, de no ser así se perderían todas las ventajas procedentes de su individualidad.

Osamos aun más y concedemos que incluso los manieristas, cuando no exageran, nos producen placer y que poseemos con gusto sus trabajos originales. Los artistas a los que se da ese nombre han nacido con un gran talento, pero sienten pronto que, en relación con la época y la escuela de la que proceden, no les cabe gran espacio para vacilaciones, sino que es necesario decidirse y llegar a un resultado. Por ello crean un lenguaje propio, con el que sin más consideraciones, tratan con desenvoltura y audacia lo visible, y ponen ante nuestros ojos, con más o menos suerte, todo tipo de visiones del mundo, por medio de las que naciones enteras se divierten y son embaucadas durante varios decenios, hasta que una o la otra vuelven a la naturaleza y a una disposición del espíritu más noble.

Las antigüedades de Herculano nos muestran que, también en la época de los antiguos, todo terminó por desembocar en semejante manierismo. Sin embargo sus modelos eran demasiado grandes, demasiado recientes y estaban demasiado bien conservados y presentes, como para que sus pintores al por mayor se perdieran totalmente en lo insignificante.

Situémonos ahora en un punto de vista más elevado y agradable y contemplemos el talento único de Rafael. Éste, nacido con el más feliz de los talentos naturales, creció en una época en la que se consagraban al arte los más probos esfuerzos: la atención, la dedicación y la fidelidad. Los maestros precursores llevaron al joven hasta el umbral y éste no tuvo más que levantar el pie para entrar en el templo. Exhortado por El Perugino^[252] a la ejecución más cuidada, su genio se desarrolló en contacto con Leonardo da Vinci y Miguel Ángel. Éstos apenas consiguieron, durante sus largas vidas, a pesar del supremo desarrollo de su talento, el agrado en su actividad artística. Aquél se había extenuado, a fuerza de pensar, y tuvo bastantes dificultades en el plano técnico. En cuanto a Miguel Ángel, en lugar de legarnos más obras plásticas exuberantes, junto con las que ya le debemos, se torturó durante los más bellos años de su vida buscando bloques de mármol en las canteras, de tal manera que, al final, de todos los proyectos escultóricos de héroes del Antiguo y el Nuevo Testamento sólo el de Moisés se llevó a cabo, como modelo de lo que podría y debería haberse realizado. Rafael, por el contrario, ejerció su arte durante toda su vida

siempre con la misma desenvoltura e incluso con una desenvoltura acrecentada. La fuerza moral y la energía que impulsaban a la acción alcanzan en él un equilibrio tal, que se puede afirmar que ningún artista reciente ha pensado de manera tan pura y perfecta como él lo hizo y se ha expresado con tanta claridad. He aquí pues de nuevo un talento que nos aporta el agua más pura salida de la primera de las fuentes. Jamás imita el estilo griego y, sin embargo, siente, piensa y actúa como un griego. Estamos en presencia del talento más maravilloso que se ha desarrollado en una época tan favorable al arte como lo fue, bajo condiciones y circunstancias semejantes, la Grecia de Pericles.

Por ello se debe repetir una y otra vez que el hombre talentoso de nacimiento está llamado a producir obras, pero, por su parte, exige un desarrollo propio que esté en consonancia con la naturaleza y el arte; y no sabría desprenderse de sus ventajas pero tampoco sabría hacerlas efectivas de forma adecuada si las circunstancias externas de su época no le son favorables.

No hay más que considerar la escuela de los Caracci. Su fundamento era el talento, el espíritu de seriedad, la aplicación, la coherencia, además en dicha escuela había un ambiente en el que podían desarrollarse buenos talentos en consonancia con la naturaleza y con el arte. Se puede constatar que de ella salió una docena de artistas excelentes, habiendo cada uno de ellos ejercido y formado su talento en el marco del mismo espíritu general, de tal manera que apenas han vuelto a aparecer talentos semejantes.

¡Veamos también los pasos de gigante con los que Rubens, ese artista de talento, se desplaza por el mundo del arte! Tampoco era un nacido de la nada, basta con contemplar la gran tradición en la que se incardina y que va desde los remotos ancestros de los siglos XIV y XV, hasta los grandes maestros del siglo XVI, al final del cual él nació.

Si se reflexiona sobre la multitud de maestros holandeses del siglo XVII contemporáneos y sucesores suyos, y cuyos grandes talentos se forman ya en su patria, ya más al sur, ya más al norte, no se podrá negar que la increíble sagacidad con la que su visión ha penetrado la naturaleza y la facilidad con la que han expresado su legítimo placer, son totalmente apropiadas para fascinarnos. Más aun, en tanto que poseamos éstas nos limitaremos, de buena gana, durante grandes periodos de tiempo a la contemplación y la admiración de dichas producciones y no estaremos resentidos contra los amigos del arte que se

contentan exclusivamente con la posesión y la admiración de obras de esta especie.

Y así podríamos poner cientos de ejemplos para constatar aquello que decimos. La claridad de la visión, la serenidad de la interpretación, la facilidad de la transmisión; todo esto es lo que nos atrae. Y si afirmamos que esto lo encontramos en las obras auténticamente griegas y llevado a cabo con el material más noble de todos, los contenidos más dignos posibles, con una ejecución segura y perfecta, se nos concederá que una y otra vez partamos de allí y allá volvamos.

Lo mismo se puede decir de los méritos literarios. Lo comprensible nos llegará antes y nos satisfará completamente. Cuando abordamos las obras de un mismo autor encontramos algunas que revelan un trabajo más bien penoso, mientras que otras, puesto que el talento estaba en ellas a la altura del contenido y de la forma, emergen como productos de una naturaleza libre. De ahí nuestra convicción sincera, repetida en numerosas ocasiones, de que ninguna época es incapaz de producir el talento más hermoso, pero que no le está dado a toda época desarrollarlo dignamente y a la perfección.

21

EL RELIEVE DE FIGALIA^[253] **(1818)**

LA VITALIDAD, la grandeza de estilo, la composición y el trabajo del relieve, todo es magnífico. Por otra parte, ante tanta belleza, es difícil entender la baja estatura de las figuras que apenas miden seis pies y la descuidada proporción de partes del cuerpo, pues una mano o un pie son frecuentemente tan largos como un brazo o una pierna enteros y así sucesivamente. Se debe decir además que uno se acuerda del Coloso en todas las posturas^[254] [figura 21.1].



FIGURA 21.1. Louise Seidler, copia del *Relieve de Figalia* (detalle de la Amazonomaquia).

Pero qué diría usted, querida amiga, al decidido admirador del arte griego, cuando admite todo esto, pero ni lo excusa, ni lo quiere soslayar, sino que afirma que todas estas carencias fueron previstas, intencionadas y propiciadas según principios. Para empezar la escultura es sierva de la arquitectura. El friso de un

templo de orden dórico exige formas que se aproximen a la proporción de su trazado general y en este sentido es preferible lo apretado y lo tosco.

Pero ¿por qué una vez admitidas las desproporciones en estas relaciones habría que disculparlas y en qué medida hay que hacerlo? No se deben disculpar sino alabar, pues el artista se ha desviado de la norma intencionadamente, así se sitúa en un plano superior a nosotros, y por eso no debemos discutirle nada, sino venerarlo. En representaciones de este tipo es importante enfatizar el poder de unas figuras frente a otras. Cómo podrían los senos de la reina de las amazonas hacer frente al hercúleo pecho del hombre y al poderoso cuello del caballo si su pecho no estuviera expandido y el torso no fuera ancho y macizo. La pierna izquierda debe ser considerada algo aparte y sólo actúa como parte subordinada para mantener la euritmia del conjunto. En cuanto a las extremidades, los pies y las manos, la pregunta es si están situadas correctamente en la imagen, y es lo mismo que este brazo o aquella pierna sean demasiado largos o demasiado cortos. Con este amplio concepto volvemos a donde habíamos empezado, pues ningún maestro en solitario puede pretender la comisión intencionada de fallos, pero sí una escuela entera.

Y demos aquí otro ejemplo de ello.

Leonardo da Vinci, que constituía un mundo artístico por sí solo y del que nunca nos ocuparemos suficientemente, era igual de audaz que los artistas de Figalia. Hemos estudiado su *Última Cena* con detalle y hemos encontrado razones para alabarla, por ello permítasenos que hagamos una pequeña broma al respecto. Trece personas están sentadas en una mesa estrecha y muy larga y de pronto se sienten agitados por algo. Unos pocos se quedan sentados, otros se levantan y otros no aciertan a levantarse del todo. Todos nos fascinan con sus actitudes que son a la vez morales y apasionadas, pero ojalá esta buena gente tenga en cuenta que no puede volver a sentarse, pues, aun cuando Cristo y San Juan se sitúen uno muy al lado del otro, al menos dos tendrán que sentarse en las rodillas de otros.

Pero precisamente por eso se reconoce al maestro que premeditadamente incurre en un error en pos de un fin más elevado. La verosimilitud es la condición del arte, pero dentro del reino de la verosimilitud debe ofrecerse lo supremo, lo cual no se manifestaría en caso contrario. Lo correcto no vale ni seis peniques si no es nada más que correcto.

Por ello la cuestión no es en este sentido si cualquier miembro es en esta relación demasiado grande o demasiado pequeño. En las tres copias de la *Última Cena* que tenemos ante nosotros, las cabezas de Judas y de Tadeo no podrían estar juntas en la misma mesa y sin embargo, especialmente si tuviéramos el original ante nosotros, no nos quejaríamos, pues el infinito gusto de Leonardo (esperamos estar usando aquí este vago término de forma clara) le ayudaría al espectador a superar este problema.

Y ¿no depende el arte teatral de este principio? Sí, pero éste es un arte pasajero que nos embauca y nos corrompe con su poesía y su retórica y no puede ser hacerse un juicio de éste como de lo que está pintado, tallado en mármol o fundido en bronce.

Tenemos una analogía —o tal vez sólo un símil— en la música^[255]: hay un temperamento de oscilaciones fijas en el que notas cuyos intervalos no coinciden exactamente son prolongadas o reducidas de tal manera que apenas se comportan conforme a su naturaleza, pero todas son plenamente obedientes a la voluntad del compositor. Éste se sirve de aquéllas como si todo fuera bien. Él ha ganado el juego, porque el oído no quiere juzgar sino simplemente deleitarse y comunicar su deleite. Pero el ojo tiene detrás un pretencioso entendimiento que se siente estimulado por su superioridad cuando comprueba que un objeto visible es demasiado largo o demasiado corto.

Volvamos a la cuestión de por qué vemos repetidos los Colosos de Monte Cavallo. Mi contestación es que allí ya hay dos. Lo supremo sólo puede ser hecho una vez, el hombre que puede repetirlo es feliz. Los antiguos cultivaron este sentido en el más alto grado posible. La postura del Coloso que pudo ser conseguida mediante un trato fino y variado es la única posible para un héroe activo. No se puede ir más allá de éste, y utilizarlo una y otra vez, con variaciones diferentes para cada caso muestra un entendimiento y una originalidad supremos. Pero no sólo se ve esta repetición en el bajorrelieve que usted me ha mandado, sino que Hércules y la Reina de las amazonas están en la misma oposición que Neptuno y Palas en el frontón del Partenón. Y así debe seguir siendo, porque no se puede avanzar más. Si permitimos que Palas esté en el centro del frontón de Egina y también Níobe y su hija más pequeña en cualquier otro lugar es porque se trata de una etapa temprana del arte. No debe hacerse hincapié en el centro en una perfecta composición ya sea escultórica,

pictórica o arquitectónica, éste debe estar vacío o ser poco importante, para que la atención se concentre en los lados sin que piense nuestra mente de dónde procede este efecto.

Pero, ya hemos empezado a contestar a objeciones, y esto es algo que no debemos hacer. Volvamos pues sin ninguna reserva a valorar los méritos del bajorrelieve que está ante nosotros^[256].

EL DESFILE TRIUNFAL DE CÉSAR POR MANTEGNA^[257] (1823)

Primera parte

El arte del maestro en general

EN EL CONJUNTO de las obras de este extraordinario artista, al igual que especialmente en el *Desfile triunfal de César*, esta gran obra que vamos a analizar, sentimos la presencia de una contradicción que a primera vista parece irresoluble.

En primer lugar vemos cómo él intenta obtener lo que denomina estilo siguiendo una norma general de proporciones de las formas. Aunque algunas de estas proporciones son demasiado grandes y algunas formas muy enjutas, se puede percibir una fuerte e intrépida armonía entre los hombres y los animales y no menos entre los objetos secundarios como vestimentas, armas y otros instrumentos imaginables. Aquí quedamos convencidos de sus conocimientos sobre la antigüedad y reconocemos que estaba familiarizado con lo antiguo e iniciado en ello.

Sin embargo también tuvo éxito en la consecución de la más inmediata e individual de las naturalidades en la representación de las diversas formas y caracteres. Sabía cómo reflejar a los hombres tal como eran, con todos sus méritos y limitaciones, tal y como andurreaban por la plaza del mercado, se unían a procesiones o se agolpaban en multitudes. Sabía presentar las características de toda edad y todo temperamento de tal manera, que si primero somos conscientes de la búsqueda de una idea general, pronto vemos que

también se ha captado lo más particular, lo más natural y lo más común, no de forma subsidiaria, sino encarnado en lo más noble.

Biografía

Este logro que parece casi imposible sólo puede ser explicado teniendo en cuenta los sucesos de su vida. El joven Mantegna, se ganó entre otros muchos discípulos la condición de preferido de Francesco Squarcione, uno de los principales pintores de la época. Éste no sólo le proporcionó la más depurada y rigurosa instrucción sino que lo adoptó como hijo y declaró que quería trabajar con él, para él y por medio de él^[258].

Pero, cuando este aprendiz, que había sido tan afortunado en su instrucción, conoció a la familia Bellini, ésta reconoció y valoró inmediatamente al hombre tanto como al artista. Y lo hizo de tal manera que rápidamente se comprometió con la hija de Jacopo, la hermana de Giovanni y Gentile. Entonces el celoso afecto de su paternal maestro se transformó en un odio desmedido, su apoyo en persecución, sus alabanzas en insultos.

Pero Squarzione pertenecía a ese grupo de artistas del siglo xv que reconocía las importantes cualidades del arte antiguo; él siempre trabajó siguiendo estas directrices y se las inculcó sin ninguna reserva a sus pupilos. Según su opinión era una estupidez, buscar con los propios ojos y en la naturaleza, lo bello, lo noble y la magnificencia y querer alcanzarlos con las propias fuerzas cuando nuestros antepasados griegos estaban ya en posesión de lo supremamente noble y de lo digno de representación y bastaba ir a su crisol para encontrar oro puro. En caso contrario lo obtendríamos como penosa ganancia de una vida gastada en la búsqueda entre los escombros y la chatarra.

La noble mente del supremamente dotado y joven Mantegna perseveró en su doctrina para su propio honor y el deleite de su maestro. Pero cuando el maestro y su pupilo se hicieron enemigos, Squarzione olvidó su liderazgo y sus aspiraciones, su doctrina y su instrucción; se contradijo a sí mismo censurando lo que el joven había llevado y llevaba a cabo con ayuda de su consejo y su mandato; se unió a la multitud que intenta rebajar a un artista al propio nivel para poder juzgarlo. La multitud exige naturalidad y verosimilitud para tener un punto de referencia, no el elevado que descansa en el espíritu, sino el vulgar y externo que siempre quiere contrastar y comparar el original y la copia. Había

que desprestigiar a Mantegna. Se decía de él que no podía dar lugar a nada vivo, sus magníficos trabajos eran criticados como si fueran de madera y de piedra, rígidos y secos. El noble artista, todavía en plenitud de facultades, se amargó, pues sabía que, siguiendo el punto de vista de la antigüedad, la naturaleza se había hecho para él más natural y su visión del arte más apropiada. Se sintió adecuado a ésta y se aventuró a nadar llevado por su corriente. Desde aquel momento decoró sus pinturas con los retratos de muchos de sus conciudadanos, inmortalizó la madurez en un amigo, la bella juventud en su amada y así ofreció el mejor de todos los recuerdos de las personas más nobles y dignas, pero tampoco renunció a representar lo extraordinario, lo notorio, lo extrañamente formado, incluso, como último contraste, lo deforme.

Estos elementos no los sentimos separados en sus pinturas, sino entreverados. Lo elevado y lo ideal se pone de manifiesto en toda composición, en el valor y la dignidad del todo; aquí se demuestran su gran sentido, su intención, su fundamento y su dominio. Por otra parte la naturaleza condiciona su camino con primitiva violencia y le ocurrió lo mismo que al torrente de la montaña que encuentra su camino entre las rocas, y, con la misma fuerza con que ha brotado, cae con estrépito por la cascada. El estudio de la naturaleza proporciona la forma, pero la naturaleza nos ofrece la habilidad y, en última instancia, la vida.

Pero como incluso el mejor de los talentos, que sufre una tensión en su formación al encontrar dos oportunidades y estímulos contradictorios, es rara vez capaz de equilibrarlos y de reconciliar estos opuestos, este sentimiento que nos sobrecoge al ver las obras de Mantegna y del que ya hemos hablado es tal vez provocado porque la contradicción no está plenamente resuelta. Éste fue tal vez el conflicto más grande que tuvo que afrontar el artista, pues él estaba llamado a emprender una aventura en una época en la que un arte de calidad que estaba en formación no estaba todavía capacitado para dar cuenta de sus propósitos y sus capacidades.

Esta doble vida que caracterizó tan notoriamente la obra de Mantegna y acerca de la cual se podría decir mucho más, se manifiesta especialmente en su *Desfile triunfal de César* donde todas sus grandes habilidades son plenamente desplegadas.

Una idea general de esta obra nos la da Andrea Andreani hacia finales del

siglo XVI con su reproducción en madera de los nueve lienzos de Mantegna, en nueve láminas que difundieron el conocimiento y el disfrute generales de las mismas. Las tenemos ante nosotros y las describiremos por orden^[259].

1. Las trompetas y los cuernos anuncian guerra; los músicos delante, sus carrillos redondos como manzanas. Detrás de ellos, prietas filas de soldados que portan estandartes, emblemas bélicos y amuletos. El busto de Roma al frente, Juno, la diosa patrona con el pavo que es atributo de ella. Abundancias con cestos de frutas y flores. Éstos van tambaleando a una altura superior a la de los banderines y los emblemas que ondean al viento. Entre éstos hay antorchas que arden y humean en honor de los elementos y para estímulo de todos los sentidos.

Otros soldados a los que no se les permite avanzar están parados conteniendo la presión de la multitud que se encuentra detrás de ellos. Cada pareja porta largas estacas que mantiene erectas y separadas entre sí y de las que cuelgan largas y estrechas pinturas. Estas pinturas, divididas en secciones, son relativas a los sucesos que han motivado que se celebre el desfile.

Las plazas fuertes sitiadas, asaltadas con máquinas de guerra, tomadas, quemadas, destruidas, los prisioneros que son llevados de la derrota a la muerte. Es la perfecta introducción sinfónica, la obertura de una gran ópera.

2. Aquí vemos la más grande y la más inmediata consecuencia de una victoria absoluta. Dioses capturados que salieron de un templo que ya no pudo ser defendido. Estatuas de Júpiter y Juno de tamaño natural en carros de dos caballos, un busto colosal de Cibeles en un carro de uno, después una divinidad más pequeña y manejable portada por los brazos de un esclavo. El fondo está lleno de equipamiento de carruajes, modelos de templos, espléndidos fragmentos arquitectónicos, máquinas de guerra, arietes y catapultas. Pero inmediatamente detrás hay una interminable variedad de armas de todo tipo, colocadas y colgadas unas junto a otras y unas encima de otras con gran gusto y pulcritud. Sólo que, en la siguiente lámina...

3. la gran cantidad acumulada es recogida. Vemos todo tipo de tesoros portados por fuertes jóvenes: urnas orondas rellenas de oro hasta los topes y vasijas y jarras llevadas en las mismas literas. Soportan sobre sus hombros un peso suficiente, pero además cada uno lleva en la mano algún recipiente u objeto importante. También hay grupos de este tipo en la siguiente lámina.

4. Hay muchas variedades de recipientes, pero su principal función es guardar monedas de plata. Sobre esta gran cantidad de personas se ven unas trompetas extraordinariamente largas, de éstas cuelgan inscripciones en honor del semidiós Julio César [figura 22.1], Animales adornados para el sacrificio, delicadas camelias y sacerdotes que parecen carniceros.



FIGURA 22.1. Andrea Andreani sg. Andrea Mantegna, *El triunfo de César*, Grabado 4.

5. Cuatro elefantes, el más cercano totalmente visible, los otros tres vistos en perspectiva. Portan sobre su cabeza cestos de flores y frutos, como si fueran guirnaldas. Sobre sus lomos hay altos candelabros encendidos. Unos bellos muchachos con movimientos gráciles hacen arder maderas aromáticas, otros guían a los elefantes o se ocupan de algo diferente [figura 22.2].



FIGURA 22.2. Andrea Andreani sg. Mantegna, *El triunfo de César*, Grabado 5.

6. A la monolítica masa de estos enormes animales le sucede un variado movimiento, ahora se expone el botín más precioso. Los portadores toman una dirección diferente entrando en la pintura por detrás de los elefantes. Pero, ¿qué llevan? Probablemente oro puro, monedas de oro en pequeños platos, vasijas y recipientes. Detrás de éstas va un botín de aun mayor valor: el botín de los botines, que encierra en sí todo lo anterior. Se trata de las armas de los reyes y los héroes vencidos, cada persona está representada por un trofeo. La fuerza y el valor de los príncipes vencidos queda de manifiesto porque los portadores apenas pueden levantar el peso de las literas, las llevan a rastras o sencillamente las dejan en el suelo para poder restablecerse.

7. Éstos no van muy amontonados y detrás vienen los prisioneros. No llevan ningún distintivo. Primero aparecen las nobles matronas junto a sus hijas ya crecidas. En primer plano cerca del espectador se ve a una mujercita de ocho o diez años junto a su madre y tan bien vestida como si estuviera en la más solemne de las fiestas. Van seguidas de algunos hombres venerables y dignos con largas túnicas, van serios pero no humillados, un destino superior es el que

los conduce. Así en el grupo posterior un hombre alto, apuesto y con vestimentas respetables mira al frente con una expresión iracunda, casi grotesca y que apenas comprendemos. Dejémoslo, pues va seguido de un grupo de atractivas mujeres. Se ve el rostro de una novia en su plenitud juvenil decimos que es una novia pues, aunque no lleva guirnalda alguna en su pelo, merece ser llamada así, está muy detrás, en parte tapada para el espectador por una mujer abrumada por los niños. Sostiene con su brazo derecho a uno y lleva de su mano izquierda a otro que levanta una pierna y llora porque también quiere ir en brazos de la madre. Otra mujer mayor, tal vez su abuela, se inclina tratando en vano de consolarlo.

El artista merece el mayor de los encomios por no haber presentado entre los prisioneros a ningún héroe de guerra o jefe de los ejércitos. Ellos ya no existen, las armaduras se exponen vacías, pero los prisioneros importantes, las viejas y nobles familias, los capaces consejeros, los ciudadanos acaudalados y productivos sí que participan en el desfile del triunfo, y así todo está dicho: unos han muerto y otros sufren por ello.

Entre ésta y la siguiente pintura vemos por qué aquel distinguido prisionero miraba con tanta ira hacia atrás. Unos locos deformes y unos bufones se han metido entre los nobles infortunados y hacen mofa de ellos; esto es demasiado para la dignidad de este hombre, no puede pasarlo por alto, aun cuando no pueda prorrumper insultos, sí que puede hacer una mueca de fastidio.

8. Pero el noble es herido de forma todavía más ofensiva. Detrás viene una banda de músicos callejeros compuesta de los más variados tipos: un joven apuesto y guapo con una vestimenta larga casi femenina canta acompañado de la lira y parece a la vez saltar y hacer gestos. Un desfile triunfal nunca es completo sin alguien así: su función es hacer gestos extraños, cantar canciones cómicas y mofarse ofensivamente de los prisioneros. Los bufones lo señalan y parecen comentar sus palabras con sus estúpidos gestos, los cuales bien podrían irritar a cualquier persona digna.

Puede averiguarse que no se trata de una música seria cuando se mira la siguiente figura, pues inmediatamente después viene un gaitero larguirucho, vestido con una piel de cordero y con un sombrero alto, además unos niños con panderetas parecen aumentar el alboroto. Pero algunos soldados que miran hacia atrás nos hacen ver que el momento principal del desfile está al llegar.

9. Y ahora, en un carro enorme pero decorado de forma adecuada y con

gusto, aparece el propio Julio César, al que un joven de buena planta le sostiene un estandarte con las palabras “Veni. Vidi. Vici”. Esta lámina está tan superpoblada que nos da cierto miedo ver entre tantos caballos y ruedas a los niños desnudos con las palmas de la victoria en las manos, pues en la realidad hacía ya tiempo que debían haber sido aplastados. Sin embargo hubiera sido más acertado no haber representado tal tumulto, inasible para el ojo y confuso para el entendimiento [figura 22.3].



FIGURA 22.3. Andrea Andreani sg. Mantegna, *El triunfo de César* (César sobre el carro), Grabado 9.

10. Por el contrario, la décima pintura [figura 22.4] es de suprema importancia, pues el sentimiento de que el desfile no ha acabado se produce en aquel que ha seguido por orden los otros nueve grabados. El ojo necesita cierto eco de la figura principal o al menos algunas cercanas a ésta que le cubran su espalda^[260].



FIGURA 22.4. Taller de Mantegna, *Procesión* (grabado).

Para nuestros propósitos contamos con un grabado autógrafo que ha sido trabajado con el mayor de los cuidados y que se encuentra entre las principales obras del maestro^[261]. Éste representa a un grupo de hombres, de mayor y menor edad, y de rasgos muy característicos. No se puede decir que éste sea el senado. El senado hubiera recibido el desfile en un lugar más adecuado y por medio de una delegación, pero incluso esta delegación no se habría aproximado más que lo necesario para volverse, ponerse delante de aquél y presentar a los recién llegados a los padres de la patria reunidos en asamblea.

Pero, dejemos esta investigación al estudio de la antigüedad. Nosotros, a nuestra manera, sólo podemos contemplar con atención el grabado, pues, como toda excelente obra de arte, habla por sí mismo. Por ello diremos que se trata de una comitiva de profesores que quieren rendirle homenaje al ejército victorioso pues de éste sólo cabe esperar seguridad y protección. A los proveedores Mantegna los divide en los que portan, los que llevan, los que celebran, los que

alaban y los espectadores de los alrededores. Pero ahora es el profesorado el que acompaña al vencedor porque gracias a él el Estado y la cultura han sido salvaguardados.

Desde el punto de vista de la variedad de las características la lámina descrita es una de las más valiosas que conocemos y Mantegna había estudiado este aspecto en la Escuela de Padua.

Delante, en primera línea, con túnicas largas y con pliegues, vemos a tres hombres de mediana edad, con caras en parte serias y en parte despreocupadas, como es propio de los profesores y de los eruditos. En segunda fila destaca un hombre viejo, de altura colosal, corpulento y fuerte aparece majestuosamente detrás de todo el tumulto del desfile. Al no tener barba, deja ver su papada, lleva el pelo corto; apaciblemente posa sus manos sobre su pecho y su vientre y sobresale de todos sus importantes predecesores. Nunca he visto a nadie igual en vida que se pueda comparar a él salvo a Gottsched^[262], el cual en una situación y con un vestido similares hubiera andado de la misma manera: él representa a la perfección el pilar del estamento dogmático-docente.

Sus colegas están como él, también pulcramente afeitados y calvos, y los que tienen pelo tampoco llevan barba. El de delante, algo más serio y melancólico, parece tener el aire de un maestro de dialéctica. Son seis profesores que parecen llevarlo todo en sus cabezas. Por su parte los estudiantes no sólo se caracterizan por sus figuras más juveniles y esbeltas, sino también por llevar libros en sus manos, mostrando que tanto oyendo como leyendo están dispuestos a aprender. Entre los más viejos y los más jóvenes hay un niño de unos ocho años, un representante del primer año de escuela en el que el niño tiene deseos de participar, lleva un instrumento para escribir en uno de sus costados para mostrar que está al comienzo de su periplo escolar en el que le esperan muchos acontecimientos desagradables. Es imposible pensar en algo más natural y agradable que esta pequeña figura en dicha situación.

Los profesores avanzan sin más, los estudiantes van charlando al caminar.

Entonces el ejército da la adecuada conclusión a todo, pues de éste depende en primera y última instancia el esplendor del imperio obtenido haciendo conquistas externas y manteniendo la paz interior. Mantegna satisface esta gran exigencia con sólo dos figuras: un joven oficial que lleva una rama de olivo y mira hacia delante nos hace dudar de si se alegra de la victoria o se apena por el

fin de la guerra; por el contrario un viejo y agotado soldado, con armas pesadas, representando una guerra larga, muestra sólo muy claramente que este triunfo es tedioso para él y que se sentiría feliz pudiendo descansar en algún lugar esta noche.

En el fondo de esta lámina los libres horizontes que se nos han mostrado hasta ahora se cierran al igual que la multitud. A la derecha vemos el palacio, a la izquierda la torre y las murallas. La proximidad de la puerta de la ciudad es sugerida por el hecho de que hemos llegado realmente al fin y de que, habiendo entrado todo el cortejo en la ciudad, ha quedado encerrado en ésta.

Si estas sugerencias parecen contradecir los fondos de las láminas anteriores en las que se veían vistas de paisajes, el cielo, y, sobre las colinas, templos, palacios y ruinas, esto nos permite suponer que el artista estaba pensando en las diversas colinas de Roma y las representó con los edificios y las ruinas que allí se encontraban en su época. Esta interpretación se confirma pues aparecen un palacio, una prisión, un puente que también podía servir de acueducto y un alto obelisco que bien se podría suponer que estarían en la ciudad.

Y aquí acabamos, pues en caso contrario nos perderíamos en la inmensidad y, a pesar de la gran cantidad de palabras que utilizásemos, no conseguiríamos expresar el valor de las láminas descritas.

Segunda parte^[263]

Grabados de Mantegna relacionados con el Desfile triunfal

Los grabados de Mantegna son valorados por su carácter y su magistral ejecución, pero no en el sentido del moderno arte del grabado. Bartsch^[264] cataloga veintisiete diferentes incluyendo copias. En Inglaterra, según Noehden^[265], hay siete, entre éstas sólo cuatro relativos al *Desfile triunfal*, los números 5, 6 y 7; el sexto es doble pero invertido y en él se añade una pilastra.

Un entendido que todavía vive en Inglaterra está convencido de que no existen más que las cuatro láminas encontradas. Nosotros también pensamos que Mantegna nunca hizo los nueve grabados. No nos importa mucho que J. Strutt en *A Biographical Dictionary of Engravers*, vol. II, 1786, pág. 121 afirme: “El desfile triunfal de César grabado según sus propias pinturas en nueve planchas de tamaño medio y forma casi cuadrada. Una serie completa de estos grabados es muy difícil de encontrar. Fueron copiados por Andrea Andreani”.

Y si Baldinucci en su historia del grabado^[266] dice que Mantegna hizo en cobre su *Desfile triunfal de César* cuando estaba en Roma, esto no debe hacer que titubeemos, más bien podemos pensar que el extraordinario artista hizo en cobre los estudios preparatorios y probablemente también en dibujos que se han perdido o no han sido conocidos y que a su vuelta a Mantua los llevó a cabo de forma magistral.

Y ahora debemos presentar los argumentos basados en las características internas del mismo arte que nos permiten refutar audazmente estos datos. Gracias a un favor de un amigo, tenemos ante nosotros los números 5 y 6 (12 y 13 en Bartsch) de Mantegna junto a los de Andreani. Sin que intentemos expresar la diferencia en detalle y con palabras, podemos decir en general que de los grabados surge algo original y primario. Se ve en éstos la gran concepción de un maestro que inmediatamente sabía lo que quería e, inmediatamente, en el primer esbozo, representaba todo lo que era necesario, lo que permitía completar el resto. Pero él tenía que pensar en una representación a gran escala y es algo maravilloso observar y comparar cómo procedía entonces.

Estos comienzos son totalmente inocentes, ingenuos aunque ricos. Las figuras son decorativas y de alguna manera casuales y cada una de éstas plenamente expresiva. Sin embargo las otras, hechas según pinturas, están muy desarrolladas, son muy vigorosas, las figuras son fuertes, su acción y su expresión artísticas, y a veces artificial. Nos fascina, teniendo en cuenta su perseverancia, la flexibilidad del maestro; todo es lo mismo y todo es diferente. La idea se mantiene incommovible, la composición no se altera, las modificaciones no son chapuzas ni fruto de dudas, sino que se adoptan para conseguir un fin mejor.

Por ello los primeros grabados muestran una soltura incomparable, pues proceden directamente del alma del gran maestro sin que aparentemente haya fines artísticos visibles. Podemos compararlos con una muchacha agradable y sencilla a la que todo muchacho querría pretender. En los otros diseños ya acabados vemos a la misma muchacha, pero madura y ya casada. Y si al principio iba sencillamente vestida y estaba ocupada en sus labores domésticas, ahora la encontramos con todo el refinamiento que le gusta al pretendiente ver en su amada. La vemos entrar en el gran mundo de las fiestas y los bailes. Echamos de menos su antigua personalidad, pero admiramos esta nueva. Y

ahora no echamos de menos la inocencia si se sacrifica en pos de un fin más elevado.

Esperamos que todos los auténticos amigos del arte encuentren placer en ello y queden convencidos por nuestro argumento.

Sentimos éste confirmado por lo que dice el dr. Noehden del tercer grabado de Mantegna, que Bartsch no registra, en comparación con la séptima lámina de Andrea Andreani: “Si se pueden percibir diferencias en los números 5 y 6 entre las pinturas y las láminas, éstas son más marcadas en este número. Se muestra a los nobles cautivos, pero el delicioso grupo de la madre con los hijos y la mujer anciana no aparece, aunque más tarde fue incluido por el artista. Además en el grabado hay una ventana normal a la que están asomadas tres personas, mientras que en la pintura hay una amplia ventana enrejada, como si fuera propia de una prisión. Detrás de ésta hay varias personas a las que se podría tomar por prisioneros. Consideramos esto referencia de los cambios que también se han producido en la comitiva”.

Por nuestra parte nosotros vemos aquí una importante intensificación de la representación artística y estamos convencidos de que este grabado, al igual que los dos anteriores, precedió a los cuadros.

Testimonio de Vasari con notas al respecto

Vasari habla con grandes alabanzas de esta obra y lo hace de la siguiente manera:

Para el marqués de Mantua, Luis Gonzaga, protector y admirador de la destreza de Andrea, pintó, en San Sebastiano de Mantua, el *Desfile triunfal de César*, lo mejor que hizo en su vida. Aquí se ven en un orden muy bien concebido: el carro excelentemente adornado (*) [un hombre que insulta al Víctor]^[267], los parientes, los perfumes, el incienso, los sacrificios, los sacerdotes, los toros coronados para el sacrificio, los prisioneros y los botines de los soldados, el ordenado desfile del ejército, elefantes, más botín, victorias, ciudades y fortalezas representadas en varios carros, y al mismo tiempo trofeos en las lanzas, también armas protectoras para la cabeza y el tronco, peinados, ornamentos e innumerables vasijas. Entre la multitud se ve una madre que lleva de la mano un niño que llorando le muestra con toda gracia y naturalidad una

espinas que se ha clavado en el pie (**).

En esta obra también se comprueban sus grandes conocimientos del arte de la perspectiva, pues tenía la idea de situar el plano donde estaban las figuras por encima del punto de fuga y mostrando el pie de éstas en primer plano hacía que los otros miembros del cuerpo aparecieran en perspectiva, de tal manera que los pies y las piernas se vieran en perspectiva conforme a las leyes del punto de fuga.

Lo mismo se aplica al botín, a los recipientes, instrumentos y adornos. Sólo dejaba ver la superficie inferior, la superior se iba alejando de la vista según las mismas reglas. Por ello era especialmente diestro en la representación de figuras reducidas^[268].

Mediante un asterisco hemos señalado un hueco que queremos rellenar. Vasari cree que el joven situado frente al carro triunfal es un soldado tratando de humillar al Víctor situado en el centro de este magnífico desfile con insultos y palabras despectivas. Ésta sería una especie de bravata muy propia de la antigüedad. Nosotros le daríamos al incidente otra interpretación. El joven situado frente al carro está apoyado en una estaca, que es también un emblema guerrero que lleva una guirnalda con una inscripción en la que se lee: “Veni, vidi, vici”; él puede estar muy bien ahí para coronar a César al final. Pues si anteriormente César ha sido nombrado en muchas bandas y banderolas, por medio de cuernos y trompetas y en todo tipo de pinturas y por lo tanto estas fiestas estaban dedicadas a él, aquí al final de éstas se proclama por medio de un partidario su admirable rapidez. Si lo contemplamos con más detalle, no nos queda ninguna duda.

El doble asterisco también denota una diferencia de opinión con respecto a Vasari. Como no había ninguna espina en el grabado de n.º 7 de Andreani le preguntamos al dr. Noehden de Londres en qué medida el cartón nos daba información al respecto. Muy diligentemente éste fue a Hampton Court con ésta y otras preguntas y, después de una detenida observación de los cartones nos dijo lo siguiente:

A la izquierda de la madre hay un niño (quizás de tres años) que quiere encaramarse a ella. Él está apoyado sobre los dedos del pie

izquierdo, con su mano derecha se agarra a la túnica de la madre la cual extiende su mano izquierda hacia él y lo ha tomado de su brazo izquierdo para ayudarlo a subir. El pie izquierdo del niño ha sido elevado del suelo aparentemente como consecuencia del estiramiento del cuerpo. Nunca hubiera pensado que una espina se hubiera clavado en ese pie o que ese pie hubiera sido herido de cualquier otro modo, pues la pintura, a menos que mis ojos me engañen plenamente, no muestra nada similar. Es cierto que la pierna es elevada de forma rígida, como podría ocurrir en el caso de que el pie estuviera herido, pero esto también puede estar provocado por el cuerpo que se estira. La expresión de la cara, que no muestra dolor en absoluto, que es despreocupada y alegre, aunque exigente, y la tranquila cara de la madre que mira hacia abajo me parece que contradicen, plenamente la suposición de la herida. En el mismo pie debería haber un rastro de la herida, por ejemplo una gota de sangre que cayera, pero no se ve nada similar. Es imposible que el artista, habiendo querido impresionar al espectador, haya dejado lugar a tantas dudas y misterios. Para no tener ningún prejuicio, le pregunté al guía que durante varios años había mostrado las pinturas del palacio de Hampton Court, un hombre normal e ignorante, si había visto algo así como un pie herido o una espina clavada. Quería ver qué efecto tenía esta idea en la visión y el entendimiento vulgares. “No”, fue la respuesta, “no se puede ver nada así; no puede ser porque el niño tiene un aspecto demasiado despreocupado y alegre como para estar herido”. Sobre el brazo izquierdo de la madre al igual que sobre el derecho hay un velo o chal rojo y el pecho izquierdo está totalmente descubierto.

Detrás del niño a la izquierda de la madre, hay una mujer mayor inclinada, con un pañuelo rojo en la cabeza. En su cara no hay nada de compasión. Probablemente habría huella de ésta si su nietecito tuviera en su pie una herida de espina. Con la mano derecha parece sostener el tocado del niño (un sombrero o una capuchita) y con la izquierda acaricia su cabeza.

Visión general y crítica del erróneo método de describir a partir de un fin erróneo

Si examinamos con detalle todo el pasaje en el que Vasari cree ofrecernos información acerca del *Desfile*, podemos darnos cuenta inmediatamente de los defectos de su modo de proceder. No provoca nada más que vacía confusión y apenas podemos sospechar que todos esos detalles son ofrecidos en una sucesión perfectamente ordenada. Esto ya se puede ver en Vasari desde el principio, cuando empieza a centrar la atención en la bella decoración del carro triunfal, de esta manera demuestra su incapacidad para poder seguir los agolpados pero separados grupos de forma ordenada, más bien escoge de manera arbitraria un objeto llamativo y así da lugar a un lío irresoluble.

No queremos criticarlo aquí, pues él hablaba de pinturas que tenía ante los ojos, y que creía que cualquier persona podría ver. Desde este punto de vista, su intención no podría ser recrearlas para aquel que no estuviera presente, o incluso para la posteridad, en el caso de las que se perdieron.

Lo mismo ocurre con los antiguos, que a menudo nos sumen en la desesperación. ¡Cómo habría actuado Pausanias si hubiera sabido que su función iba a ser consolarnos con sus palabras de la pérdida de magníficas obras de arte! [269] Los antiguos hablaban como lo hace un testigo con otro, y para ello no necesitaban muchas palabras. Debemos a los recursos retóricos de Filóstrato habernos podido hacer una idea de magníficas pinturas que han sido perdidas [270].

Corrección de las descripciones de Bartsch

Bartsch en su *Peintre-grave*, tomo XII, pág. 234 dice del número 11 de los grabados de Andrea Mantegna: “El senado romano va en procesión acompañando el desfile. Los senadores se dirigen hacia la derecha, son seguidos de muchos soldados que se ven a la izquierda, entre ellos hay uno que llama la atención. Con la mano derecha sostiene una alabarda y con la izquierda porta un inmenso escudo. En el fondo a la derecha hay un edificio y a la izquierda una torre de planta redonda. Mantegna hizo este grabado según un dibujo que probablemente quería utilizar para su *Desfile triunfal de César* pero que sin embargo no utilizó”.

Nuestra idea de esta lámina la presentamos en la primera parte de este artículo sobre Mantegna del número anterior. Por ello no queremos repetir aquello de lo que estamos convencidos, sino aprovechar esta oportunidad para

expresar nuestra eterna gratitud a Bartsch.

Este hombre excelente hizo posible que adquiriéramos la más importante y variada información sin mucho esfuerzo. Además podemos verlo, desde otro punto de vista, como nuestro predecesor, al que debemos completar aquí y allá, especialmente en relación con los motivos utilizados, pues es uno de los más grandes méritos del arte del grabado darnos a conocer el pensamiento de muchos artistas y aunque nos enseña prescindiendo del color, nos muestra claramente el mérito intelectual de la invención.

El dibujo de Schiverdgeburch

Ahora para permitirnos tanto a nosotros como a otros entendidos interesados el disfrute de la serie completa, hemos encargado a nuestro diestro y experto grabador Schwerdgeburch que haga ésta con el mismo tamaño de las planchas de Andreani y que imite su estilo tanto en el dibujo como en el sombreado y lo haga en imagen invertida para que parezca que las figuras avancen hacia la izquierda. Dejemos esta lámina detrás del carro de César, para que ver las diez láminas en orden suponga una agradable experiencia para los entendidos y aficionados inteligentes, de tal manera que se vea por primera vez lo que proyectó un hombre extraordinario hace más de trescientos años.

23

LA CENA, PITTURA IN MURO DI GIOTTO^[271] (1823)

*Juicio sobre La Cena, pittura in muro di Giotto
nel refettorio di Santa Croce de Firenze, J. A. Ramboux dis.,
Ferd. Ruscheweyb inc., Romae 1821*

LOS AMIGOS del Arte de Weimar podrían facilitarse el comentario sobre este grabado diciendo que el señor Ramboux había dibujado con laboriosa fidelidad una copia de la pintura al fresco de Giotto [figura 23.1], y que no menos loable era el señor Ruscheweyh como grabador por la gran minuciosidad empleada y su depurado trabajo. Podrían añadir que todo auténtico entendido en arte debiera apresurarse para enriquecer su colección con estas láminas. Si hicieran así, harían el beneplácito de todos y los citados WKF [los Amigos del Arte de Weimar], no tendrían en conciencia nada que reprocharse, pues todo esto es cierto.



FIGURA 23.1. Taddeo Gaddi, *La Cena* (detalle), atribuida por Goethe a Giotto, refectorio del monasterio de la Santa Cruz de Florencia.

Pero desde un tiempo a esta parte se han venido registrando ciertos extravíos del gusto y éstos se multiplican, por ello nos compete, como compete a todo aquel que sea neutral en asuntos de arte, el deber de expresar una mayor convicción en la ocasión que se presenta y, conforme a ello, también en el presente caso habremos de optar por dar más detalles.

Obras como *La Cena* de Giotto han sido juzgadas desde los puntos de vista más diversos y en un sentido contrapuesto. Los aficionados que profesan predilección por la escuela antigua, admiran la sencillez, la alegría, la candidez: cualidades que, sin duda, echamos mucho en falta en el arte de nuestro tiempo. Sin embargo aquéllos pasan por alto las deficiencias figurativas del arte del siglo XIV y pretenden proponer a éste como modelo de imitación y esto será probablemente lo que ocurra con los folios del señor Ruyschweyh según Giotto.

Por el contrario hay otros que regulan sus juicios por una serie de no muy bien digeridos conceptos de belleza y nunca dejan de exigir nada menos que la perfección. Y al igual que aquéllos elogiaban incondicionalmente los aciertos aislados, parece que éstos sólo quieren detectar los fallos. Señalan la diferencia de longitud que hay entre ambos pies de Apolo, encuentran ciertas inexactitudes en la figura de Laocoonte, aseguran que en el espadachín de la casa Borghese la línea de la espalda no está plenamente en armonía con la de la parte delantera del cuerpo^[272], etc. Para estos severos observadores, el antiguo y sincero Giotto con sus largas y rígidas figuras, sus defectos en la proporción y el dibujo y sus pecados contra la perspectiva es un motivo de enojo. Sin embargo permítasenos, ante estos dos juicios, situarnos en su punto medio, y decir sin rodeos lo siguiente: los mencionados en primer lugar yerran, los segundos arruinan el placer provocado por una obra de arte.

Una examen auténticamente útil y una interpretación justa, siempre que no exijan el cumplimiento de ciertos fines especiales, no deben detenerse en los errores, pero no deben pasar por alto los mismos. Reconocer lo digno de mérito, aparezca éste en la forma que quiera, requiere que siempre recordemos que no pueden pedírsele rosas al invierno, ni uvas al comienzo del año. El juez de arte justo y comprensivo no alaba o reprocha una obra meramente porque sienta más o menos ganas de hacerlo al ver ésta. Su juicio ha de tener como base la historia del arte, él considera cuidadosamente el lugar y el momento de la producción, la situación en la que por aquel entonces se encontraba el arte, además del gusto que predominaba en la escuela y las peculiaridades del maestro.

Volviendo a *La Cena* de Giotto, se puede decir que se trata de una notable pintura, pero no porque sea adecuada para el estudio por parte de artistas principiantes, pues aquel que por medio de esta obra quiera heredar el buen gusto y ceñirse a las normas del dibujo y a otras exigencias igualmente necesarias en el arte no conseguirá su objetivo. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia del arte y para pensadores, la obra es en buena medida apreciable, pues nos da la oportunidad de ver cómo concibió el talentoso Giotto la Cena de nuestro Señor, y sin embargo, por contar con un arte infantil, no suficientemente maduro para esta difícil tarea, se quedó por debajo de sus mejores intenciones y esfuerzos.

Si frente a aquél observamos el mismo motivo llevado a cabo por Leonardo

[véase la figura 19.1], de la comparación obtenemos la más clara y la más fructífera visión de los progresos que ha hecho el arte en el transcurso de un periodo no mucho menor a dos siglos, pues ambos, maestros de admirable talento y a los que, con arreglo a sus respectivas épocas, se les puede llamar grandes, eligieron más o menos el mismo momento. L. da Vinci en concreto aquel en el que Cristo le dice a sus discípulos: “Uno de vosotros me traicionará” (Mat., 26, 5, 1). Giotto parece haberle dado atención preferente al versículo (5, 23), donde se dice: “El que meta su mano en la misma fuente que yo, ése me traicionará”. En él la frase dicha por el Señor sólo da lugar a un diálogo, algunos apóstoles parecen querer excusarse, otros tienen un aspecto pesaroso, uno (el cuarto a la derecha de Cristo) hace un gesto de desesperación, Judas acerca tranquilamente un poco de comida a su plato. Sin embargo hay que reconocer el esfuerzo del pintor por darle al traidor un carácter diferente y más vulgar que el de los demás apóstoles.

Por el contrario, en la representación de Leonardo da Vinci el arte campa por sus respetos y estaba ya suficientemente formado como para emprender lo más difícil. La palabra, la profecía del Señor de que uno de los que se sienta con él lo traicionará hace estremecerse súbitamente a toda la concurrencia. Todos se sobresaltan y forman grupos llenos de vitalidad, todo vive, todo está en movimiento; no puede ser mayor la diversidad de los afectos, de los gestos; la figura y los rasgos de cada personaje están plenamente en consonancia con aquello que cada uno hace y siente, la expresión es auténtica y está llena de energía. Judas se asusta, retrocede y hace caer el salero que tiene delante. Se ofrecen muchos más rasgos significativos de esta índole, pero ya son suficientes éstos para mostrar lo útil y lo instructivo de una comparación de ambas obras. Es difícil reflejar de forma más representativa y ostensible el comienzo y la plenitud del nuevo arte.

SOBRE LA ARQUITECTURA ALEMANA^[273]
(1823)

DEBE PRODUCIR una gran fascinación ese estilo arquitectónico al que los italianos y los españoles llamaron alemán (tedesca, germánica) ya desde los primeros tiempos, pero que nosotros, alemanes, acabamos de empezar a denominar así. Durante varios siglos fue utilizado para la construcción de edificios de todos los tamaños, la mayor parte de Europa lo adoptó, miles de artistas y miles de artesanos lo practicaron, el culto cristiano alentó su difusión y tuvo un poderoso efecto en el espíritu y en los sentidos. Debe contener, por lo tanto, algo grande y hondamente sentido, algo reflexionado y debe ocultar y manifestar al mismo tiempo proporciones cuyo efecto es irresistible.

De aquí que sea notable recoger el testimonio de un francés cuyo propio estilo arquitectónico fue opuesto al que es celebrado aquí. A pesar de que el juicio de su época sobre este último era muy desfavorable, él dice lo siguiente:

Todo el placer que nos hace sentir la belleza artística depende de la observación de la regularidad y la medida; nuestro agrado es producido sólo por la proporción. Si ésta falta, no importa cuánto ornamento superficial se utilice, pues la belleza y el encanto, que no están contenidos en esencia en el ornamento, no pueden ser suplidos por éste. Se puede incluso decir que esta fealdad se hará más odiosa e insoportable cuanto más se incrementen los adornos externos por medio de un enriquecimiento del trabajo o los materiales.

Llevando más lejos esta afirmación, diré que la belleza, que se deriva de la medida y la proporción, de ninguna manera necesita materiales preciosos y un

trabajo fino para provocar la admiración. Por el contrario brilla y se manifiesta entre la confusión y el desorden de los materiales y de su tratamiento. Por ello vemos con placer las proporciones de estos edificios góticos, cuya belleza parece proceder de la simetría y proporción del todo con las partes y de las partes entre sí y por dicha simetría se percibe, independientemente de la fea decoración por la que ésta queda oculta y más bien a pesar de dichos adornos. Lo que debe convencernos más es que, cuando se observan estas medidas con exactitud, se encuentran las mismas proporciones que las de edificios, contruidos según las reglas de la arquitectura de calidad y cuya visión tanto placer nos produjo (François Blondel^[274], *Cours d'Architecture*, Cinquième partie. LIV. V. Chap. XVI, XVII).

Podríamos recordar aquí años tempranos en los que la catedral de Estrasburgo produjo en nosotros un efecto tan grande que no pudimos evitar la no solicitada expresión de nuestro embeleso. Lo que el arquitecto francés ha establecido por medio de estudiadas medidas y de investigación, fue percibido por nosotros de manera inconsciente y no a todo el mundo se le puede pedir que dé cuenta de las impresiones que le sorprenden.

Es fácil saber la causa de por qué estos edificios permanecieron durante años sólo como una vieja herencia, sin producirle especial impresión a los hombres corrientes. Pero, por otra parte, ¡qué poderoso fue su efecto en los tiempos recientes cuando se reavivó el sentimiento por ellos! Las personas jóvenes y maduras de ambos sexos se sintieron tan embargadas y arrebatadas por estas impresiones que no sólo se han deleitado y formado con la repetida visión, medida y dibujo de los mismos, sino que también han adoptado este estilo en nuevos edificios destinados a vivienda y, al igual que sus ancestros, han sentido familiaridad con dicho entorno.

Ahora que la simpatía por estas obras del pasado ha aumentado, merecen nuestro gran agradecimiento aquellos que hacen posible que sintamos y reconozcamos su valor y su dignidad de forma adecuada —es decir históricamente—. Y quiero hablar de ello, pues siento que mi estrecha relación con estos objetos lo demanda.

Desde mi marcha de Estrasburgo no había visto ninguna obra importante o impresionante de este tipo. La impresión se fue debilitando y apenas me acuerdo

de las circunstancias en las que su visión dio lugar al más vivido entusiasmo en mí. Mi estancia en Italia no pudo reavivar aquellos sentimientos, además ello se vio aun más dificultado pues las recientes modificaciones de la catedral de Milán me impidieron reconocer su antiguo carácter^[275], y así viví durante muchos años alejado de este tipo de arte si no totalmente ajeno al mismo.

Sin embargo en 1810, por intermedio de un noble amigo^[276], entablé una estrecha relación con los hermanos Boisserée. Me enseñaron excelentes muestras de sus esfuerzos; una serie de dibujos cuidadosamente llevados a cabo de la catedral de Colonia [figura 24.1], algunos en proyección horizontal, otros en alzado, me pusieron en contacto con un edificio que, después de una cuidadosa investigación, merece se le dé el primer puesto de este estilo arquitectónico^[277]. Retomé mis viejos estudios y mediante sucesivas visitas y laboriosos exámenes de edificios de este periodo, con ayuda de grabados en cobre, dibujos y pinturas, me familiaricé finalmente con aquellas sensaciones.

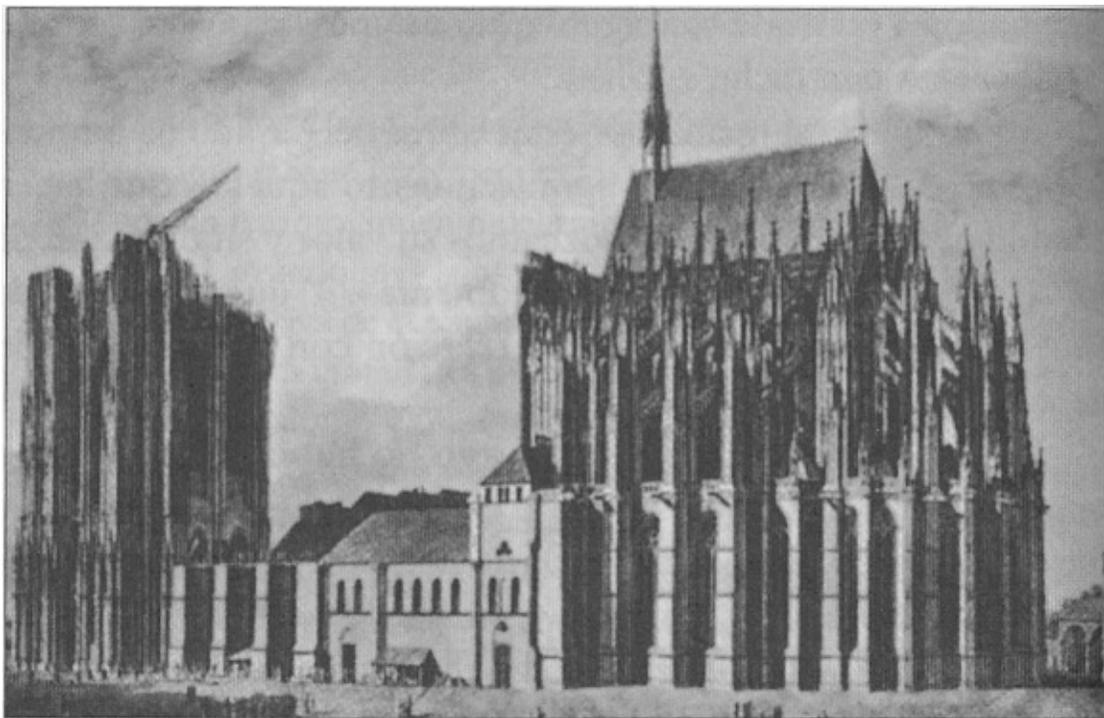


FIGURA 24.1. Angelo Quaglio, *Catedral de Colonia* (grabado).

Pero, debido a la naturaleza del tema y especialmente en mi edad y mi posición, era el aspecto histórico el que parecía más importante, y a este efecto, me ofrecieron los mejores estímulos las importantes colecciones^[278] de mis

amigos.

Entonces ocurrió que, con gran suerte por mi parte, el señor Moller^[279], un muy cultivado y sensible artista, sintió entusiasmo por estos asuntos y contribuyó de la forma más feliz posible a este proyecto. El descubrimiento de un plano original de la catedral de Colonia le dio al asunto otra dimensión; la copia litográfica de la misma, incluso un calco, en el que, añadiendo y completando con la pluma, se podía ver al completo su perfil con sus dos torres gemelas, tuvo un importante efecto. Y lo que había de ser muy bien acogido por aquel aficionado a la historia fue el proyecto de aquel excelente hombre de proporcionarnos una serie de ilustraciones antiguas y recientes de la catedral. Mediante éstas pudimos ver y comprender fácilmente el surgimiento, el apogeo y finalmente la decadencia de este estilo arquitectónico. Esto fue hecho de mucha mejor gana, pues la primera obra ya estaba completa ante nosotros y los primeros capítulos de la segunda, que trataban de edificios concretos de este tipo, ya nos habían llegado^[280].

Espero que el público apoye las iniciativas de este hombre tan perspicaz como activo, pues ya es hora de ocuparse de tales asuntos si queremos formarnos una idea completa de éstas en nuestro tiempo y de cara a la posteridad.

Y también debemos esperar el interés por el trabajo de los hermanos Boisserée a cuya primera entrega ya hemos aludido de pasada^[281].

Estoy sinceramente entusiasmado al ver aprovechar al público las ventajas de las que yo he gozado durante trece años, pues he sido testigo del largo y arduo trabajo del círculo de los Boisserée. Durante este tiempo no dejaron de mandarme planos recién delineados, viejos dibujos y grabados en cobre que se relacionaban con aquellos objetos. Pero fueron especialmente importantes las pruebas de las planchas en cobre a las que los más preeminentes grabadores dieron casi su acabado.

Con todo lo agradable que fue que este fresco y renovado interés me hiciera retornar a las tendencias de mi juventud, lo mejor de todo fue una corta visita a Colonia que tuve la buena fortuna de hacer en compañía del ministro Von Stein^[282].

No quiero negar que la vista externa de la catedral de Colonia me produjo cierta aprehensión indefinible. Una ruina importante despierta respeto, nosotros sentimos, nosotros vemos en ella el conflicto entre una admirable obra del

hombre y el tranquilo, poderoso y desconsiderado tiempo. Conforme a ello aquí nos enfrentamos a algo inacabado y gigantesco, cuyo propio inacabamiento nos recuerda la incapacidad del hombre cuando emprende algo que es demasiado grande para él^[283].

Para ser sinceros, incluso en su interior, la catedral produce un efecto fuerte pero inarmónico. Sólo cuando penetramos en el coro, donde su acabamiento nos sorprende con una inesperada armonía, nos sentimos alegremente anonadados, nos estremecemos de felicidad y vemos que nuestros anhelos han sido satisfechos con creces.

Pero ya había estado mucho tiempo ocupado, especialmente, con los planos de planta, había discutido mucho con mis amigos y de esta manera pude seguir el rastro de los planes originales en el acto, pues casi todos sus fundamentos estaban allí expuestos. Igualmente las pruebas de las vistas laterales y el dibujo del alzado frontal me sirvieron de ayuda para que me hiciera una imagen general de la obra. Pero lo que faltaba era todavía tan inmenso que no se podía llegar a su altura.

Pero, ahora que el trabajo de los Boisserée está llegando a su fin y los dibujos y sus explicaciones llegarán a las manos de todos los aficionados, el auténtico amigo del arte tiene, aunque se encuentre lejos, la oportunidad de quedarse plenamente convencido ante la más alta cumbre de este estilo arquitectónico. Pues si, como turista, se acerca ocasionalmente a este maravilloso lugar, no se entregará ya al sentimiento personal o al turbio prejuicio o por el contrario a una aversión precipitada. Más bien observará lo que hay allí e imaginará lo que no hay, como aquel que ha sido instruido e iniciado en los secretos de la masonería. Yo al menos, después de cincuenta años de lucha, espero tener la suerte de que me instruya la labor educativa de estos patrióticos, inteligentes, laboriosos e infatigables hombres.

Es natural que, en el curso de mis renovados estudios sobre la arquitectura alemana del siglo XII, haya recordado mi pasado apego a la catedral de Estrasburgo y no me avergüence en absoluto del panfleto que, con joven entusiasmo, publiqué en 1773. Pues sentí la proporción interna del conjunto, reconocí, partiendo de este todo, el desarrollo de cada uno de los adornos y, después de una observación prolongada y repetida, descubrí que la única torre construida, aunque era lo suficientemente alta, no había alcanzado su apropiado

acabamiento^[284]. Todo ello estaba en consonancia con las nuevas convicciones de mis amigos y conmigo mismo y, si se encuentra algo incoherente el estilo de este ensayo, en el que se intenta expresar lo inexpresable, espero que se me perdone.

Volveremos frecuentemente a tratar este tema y quisiéramos acabar agradeciendo a aquellos a los que debemos el trabajo básico y preparatorio, a Möller y a Büsching^[285], el primero por hacer los grabados, al segundo por su estudio introductorio sobre la arquitectura alemana antigua, además de esto contamos con la introducción y bien fundada explicación de Sulpiz Boisserée a los grabados.

Entretanto esperamos que pronto aparezca una reimpresión de nuestro artículo de juventud frecuentemente citado, de tal manera que podamos hacer visible y patente la diferencia entre la primera semilla y el último fruto.

25

LAS EXTERNSTEINE^[286] **(1824)**

En LA FRONTERA sudoccidental del condado de Lippe se extiende, concretamente en dirección sudeste noroeste, una gran sierra boscosa, el bosque de Lippe, también llamado bosque de Teutoburgo; la composición mineral de la sierra es de piedra arenisca.

En la cara nororiental frente a la llanura, en las cercanías de la ciudad de Horn, al final de un valle, hay, separadas de la sierra, tres o cuatro rocas aisladas dispuestas en forma vertical y que apuntan hacia las alturas [figura 25.1]. Este fenómeno no es raro que se produzca en este tipo de sierra. Lo extraordinariamente notorio de su aspecto infundió respeto desde los primeros tiempos, es posible que estuvieran dedicadas a los cultos religiosos paganos e incluso fueran convertidas en lugar sagrado por los cristianos. La piedra, compacta pero fácil de labrar, dio la posibilidad de excavar ermitas y capillas, la finura del material permitió incluso que se hicieran esculturas. En la primera y más grande de todas estas piedras se talló el descendimiento de Cristo de la cruz en tamaño natural y en mediorrelieve [figura 25.2].



FIGURA 25.1. *Externsteine* (vista general).



FIGURA 25.2. *Externsteine* (El descendimiento).

Debemos una excelente reproducción de esta notable obra antigua al señor Rauch^[287], escultor de la corte real de Prusia. Éste la dibujó el verano de 1823 y no se deja de hacer la suposición de que cierto tierno hálito en la ejecución es propio del artista del siglo XIX. De todas formas el diseño es de calidad suficiente y no puede negarse que le haga los honores a una época anterior. Cuando se habla de dichas obras antiguas siempre se debe predecir y presuponer, que desde la era cristiana, las artes plásticas, que en el noroeste nunca destacaron, sólo se han mantenido en el sudeste, donde alcanzan las más altas cotas, aunque han ido degenerando paulatinamente. El bizantino contó con escuelas o más bien con gremios de la pintura, el mosaico y la talla. Éstos se ramificaron y se fueron intrincando más a medida que la religión cristiana cultivó asiduamente una pasión heredada de la tradición pagana: disfrutar y educarse con las imágenes. De esta manera esta representación sensible de los objetos espirituales y santos se elevó a tal grado que la razón y la política indignadas empezaron a resistirse.

De ello luego surgió la suprema desgracia de las separaciones de la Iglesia de occidente^[288].

En el oeste, por el contrario, se perdió toda facultad de producir cualquier figura, si es que allí alguna vez dicha facultad existió. Los pueblos invasores suprimieron todo lo que había podido penetrar en tiempos anteriores; surgió una llanura desierta y privada de imágenes. Sin embargo, como se busca por todos los sitios los medios para satisfacer una necesidad ineludible, el artista también se dirige allá donde se le solicita. No pudo dejar de ocurrir que, después de que el mundo entrara en una etapa más tranquila debido a la expansión de la fe cristiana, para lograr un control de la imaginación, se promovieran las imágenes en occidente y los artistas de oriente fueran hacia allí atraídos.

Sin ser prolijos, reconocemos que un artista monacal, sometido a los grupos religiosos que la pujante corte de Carlomagno atrajo hacia sí, podría haber realizado esta obra. Estos técnicos, al igual que hacen hoy en día los estuquistas y los pintores de arabescos, llevaron consigo modelos, a partir de los que copiaron con exactitud, porque la forma que en una ocasión consiguieron alcanzar debió emplearse constantemente, para producir un efecto más seguro y piadoso y fortalecer de esa manera su autenticidad.

Comoquiera que fuese aquello, se puede decir que la obra de la que estamos tratando ahora, en relación a su especie y su época, es buena, auténtica y una antigüedad oriental. Y, como la copia fiel en litografía es accesible a cualquiera, desplazemos nuestra atención hacia la apaisada forma de la cruz que se aproxima a la de una cruz griega constituida por triángulos isósceles. También fijémonos en el sol y la luna que pueden verse en los dos extremos superiores de los lados. Sobre sus discos hay dos niños en los que detendremos especialmente nuestro estudio.

Se trata de bustos con la cabeza inclinada, representados sosteniendo unos grandes velos, como si quisieran ocultar su rostro y secar sus lágrimas.

Que ésta es una antiquísima representación visual de la doctrina oriental que acepta la existencia de dos principios lo sabemos de la interpretación que Simplicio hace de Epicteto cuando irónicamente aquél dice en el párrafo veinticuatro: “Su explicación del oscurecimiento del sol manifiesta una gran y sorprendente erudición, pues dicen: como los males que se tramaron con la construcción del mundo produjeron por su movimiento mucha confusión e

inquietud, las luces celestes se cubrieron con velos para no tomar ni la más mínima parte en dicho tumulto, y las oscuridades no son ni más ni menos que ese ocultamiento del sol o de la luna bajo su manto”^[289].

Sigamos avanzando según estos principios históricos y pensemos que Simplicio viajó con otros filósofos occidentales a Persia en tiempos de Manes^[290], el cual pintaba muy bien o estuvo en relación con un diestro pintor, pues adornó su Evangelio con imágenes muy expresivas que hicieron que éste tuviera la mejor acogida posible. Y así sería posible que esta imagen procediera de allí, pues los argumentos de Simplicio van dirigidos contra la doctrina de los dos principios.

Sin embargo, como, en estos asuntos históricos, de una investigación estricta siempre surge una incertidumbre mayor, no queremos afirmar firmemente aquí, sino sólo insinuar, que esta idea de la *Externstein* haya sido creada conforme a una antiquísima forma de pensar oriental^[291].

Por lo demás la composición de la obra tiene, por su sencillez y nobleza, rasgos auténticos. Un personaje inclinado sobre el cadáver parece haber bajado de un pequeño árbol que se ha arqueado por el peso del hombre, con ello se han suprimido los siempre desagradables guías. El portador está vestido de forma distinguida y situado de forma digna y respetuosa. Sin embargo alabamos preferentemente que la cabeza del Salvador inclinada hacia atrás esté apoyada sobre el rostro de la madre situada a la derecha y que sea suavemente presionada por su mano. Se trata de un encuentro bello y digno que no hemos vuelto a ver a pesar de que está en consonancia con una madre tan sublime. En representaciones posteriores ella aparece desatando vivamente su dolor, incluso desfallecida sobre el regazo de sus acompañantes femeninas^[292], hasta finalmente ser vista tendida boca arriba e indignamente sobre el suelo en Daniel de Volterra^[293].

Tal vez los artistas no han sabido qué hacer con la posición horizontal de la madre, que parte en dos el cuadro, pues esta línea les parece imprescindible como contraste de la cruz que bruscamente apunta hacia arriba.

Se percibe cierta huella de maniqueísmo que queda confirmada por la siguiente circunstancia: mientras Dios Padre aparece sobre la cruz mostrando la bandera de la victoria^[294], en una gruta bajo tierra un dragón con cuerpo de serpiente y garras de león, encarnando el principio del mal, se enrosca a dos

hombres arrodillados uno enfrente de otro^[295]. De esta manera se mantiene el equilibrio entre ambas supremas potencias cósmicas, por lo que la gran víctima situada arriba no puede ser salvada.

No olvidemos añadir que en la obra de Seroux d'Agincourt, *Histoire des Arts par les Monuments*, y concretamente en su lámina 163, aparece una pintura que representa un Descendimiento, en la que encima a un lado se ve claramente al niño del sol, mientras que el niño de la luna se ha difuminado por el paso del tiempo.

Ahora para acabar recordaré que se pueden ver imágenes similares en láminas sobre Mitra, por ello me referiré a la primera lámina de la obra de Thomas Hyde *Historia religionis veterum Persarum*, Oxford, 1700, donde los antiguos dioses Sol y Luna^[296] aparecen en relieve surgiendo de entre las nubes o tras las montañas, además me referiré a las láminas XIX y XX de los *Mithrageheimnissen [Los misterios de Mitra]*, de Heinrich Seel, Aarau, 1823, donde las citadas deidades son representadas simbólicamente en unas conchas en bajorrelieve.

26

REMBRANDT EL PENSADOR^[297] (1831)

EN EL GRABADO *El buen samaritano* [figura 26.1]^[298] (Bartsch^[299], n.º 90), se ve en la parte de delante un caballo casi de perfil; un paje lo mantiene junto a la valla. Detrás del caballo, un criado coge en hombros al herido para llevarlo a la casa a la que conduce una escalera comunicada con un balcón. Detrás del umbral se ve al buen samaritano elegantemente vestido, que ya le ha dado algún dinero al posadero y le ha encomendado encarecidamente el cuidado del pobre herido. En el extremo izquierdo, se ve a un joven, con un sombrero adornado por una pluma, que mira asomado a una ventana. A la derecha, sobre un pavimento regular, se ve una fuente de la que una mujer recoge agua.

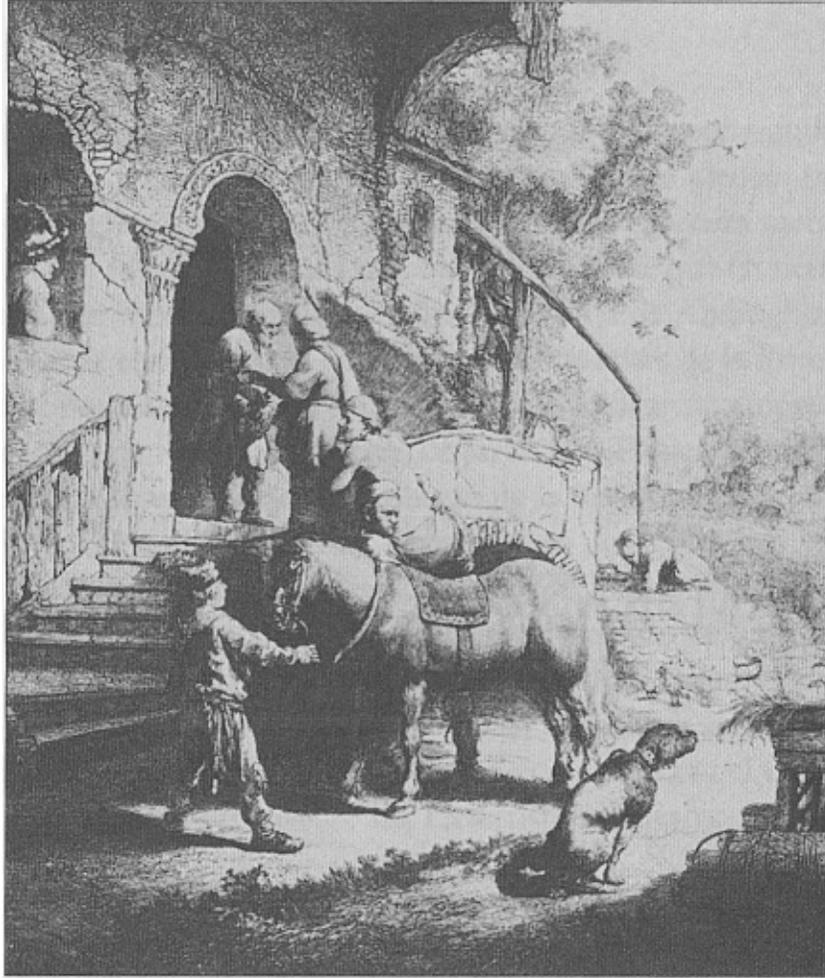


FIGURA 26.1. Adam von Bartsch sg. Rembrandt van Rijn, *El buen samaritano* (grabado).

Esta lámina es una de las más bellas de la obra de Rembrandt; me parece que ha sido grabada con el más extremo cuidado y, a pesar de todo este cuidado, el punzón ha sido utilizado con desenvoltura.

El viejo bajo el dintel de la puerta ha atraído hacia sí la atención del excelente Longhi^[300] cuando dice: “No puedo dejar de mencionar la lámina del samaritano, donde Rembrandt ha pintado al buen viejo bajo el dintel de su puerta en una postura que es propia del que tiembla habitualmente, de tal manera que por la asociación de los recuerdos parece temblar. Esto no pudo lograrlo, por medio de su arte, ningún otro pintor ni antes, ni después de él”.

Continuemos el comentario sobre esta importante lámina.

Es llamativo que el herido, en lugar de ampararse en el criado que intenta llevárselo de allí, se vuelve penosamente, con las manos arrugadas y la cabeza

erguida y parece pedir misericordia al joven del sombrero con la pluma que mira por la ventana más bien con actitud fría y poco interesada que preocupado. Con esta torsión, aquél es doblemente oneroso para el que lo apoya en sus hombros, se ve en la cara de éste que la carga le resulta muy pesada. Por nuestra parte estamos convencidos de que él ha reconocido, asomado a esa ventana, al jefe de la partida de bandidos que hace poco le ha robado, y que en ese momento se apodera de él el temor de que está siendo conducido a una guarida de bandidos y que el samaritano está también compinchado para perjudicarlo. En fin, se encuentra en un estado desesperado de debilidad e indefensión.

Si contemplamos ahora los rostros de las personas aquí representadas, no se ve la fisionomía del samaritano y sólo un poco del perfil del paje que sostiene el caballo. El criado, agobiado por la carga corporal, muestra una cara de fastidio y esfuerzo y una boca cerrada, el viejo herido muestra la expresión más perfecta de indefensión. Totalmente magnífica, bonancible y digna de confianza es la fisionomía del viejo, en contraste con nuestro jefe de los bandidos de la esquina, que expresa unas intenciones ocultas pero decididas.

CRISTO PROPUESTO A LOS ESCULTORES (1832)

Cristo, propuesto, junto a doce figuras del Antiguo y el Nuevo Testamento, a los escultores^[301]

SI A LOS pintores les desaconsejamos ocuparse preferentemente con motivos bíblicos, ahora, para fomentar el gran respeto que le profesamos a aquel ciclo, dirijámonos a los escultores y pensemos en el asunto a grandes rasgos.

Es doloroso para nosotros escuchar, cuando se invita a un escultor a representar a Cristo y sus apóstoles en figuras individuales, que Rafael les dio en una ocasión un trato pictórico ingenioso y sereno y que con ello debiera uno darse por satisfecho^[302] ¿De dónde debe tomar el escultor los motivos para seleccionarlos? Los signos del martirio no son para el nuevo mundo suficientemente distinguidos, el artista no quiere recibir este encargo y por eso no le queda otro remedio que hacer, midiendo vara a vara, el drapeado de la tela sobre el cuerpo de hombres gallardos y apuestos, mucho más de lo que éstos en toda su vida pudieran haber necesitado.

En una especie de desesperación que se apodera de nosotros cuando hemos de lamentarnos al ver buenos talentos descarriados o desaprovechados, se formó en mí la idea de presentar trece figuras en las que pudiera quedar comprendido todo el ciclo bíblico, y acto seguido voy a transmitir estos pensamientos a mi buen saber y entender.

I. Adán

Tendría que ser concebido en la plenitud de su fuerza y belleza humanas,

representado por un canon no propio de un héroe, sino del padre de los hombres, rico en descendencia y fuerte y débil a la vez, también cubierto con la piel que se le dio desde arriba para cubrir su desnudez. Invitaríamos a que esculpiera su cara al mejor de los maestros. Nuestro primer padre mira seriamente, con una sonrisa algo triste a un rudo y laborioso muchacho al que pone la mano derecha sobre su cabeza, mientras con la izquierda hunde indolentemente la pala en tierra, como descansando del trabajo.

El primogénito, un joven laborioso, ahoga con una salvaje mirada infantil y fuertes puños a un par de dragones que lo amenazaban. El padre lo mira como si verlo lo consolara de la pérdida del Paraíso. Tan sólo presentamos a los ojos del artista esta imagen. Por sí misma es clara y nítida, lo que mentalmente se le puede añadir es muy poco.

II. Noé

Como viñador, con ropa ligera y un delantal, pero contrastando con distinción con la piel de animal del anterior, lleva un tirso en la mano izquierda y un vaso en la derecha con el que brinda. La expresión de su cara, de una serena nobleza, está ligeramente avivada por el espíritu del vino. Él tiene que mostrar lo satisfecho que se siente y lo seguro que está de sí mismo. Tiene la conciencia tranquila, pues aunque no pudo salvar a los hombres de los auténticos males, tuvo la suerte de proporcionarles un medio efectivo, aunque sólo fuera momentáneamente, contra la aflicción y el sufrimiento.

III. Moisés

Sin duda no puedo imaginarme a este héroe de otra forma que no sea sentado y me resisto tan poco a esto que, por variar, me gustaría ver a uno sentado y en esa postura. Probablemente la portentosa estatua de Miguel Ángel en la tumba de Julio II se ha apoderado de mi imaginación en tal grado que no puedo liberarme de ella, por ello dejo en manos del artista y del entendido las ulteriores reflexión e invención.

IV. David

No puede faltar, aun cuando representarlo me parece una difícil tarea. Presentar al hijo de pastor, héroe, cantante, rey y preferido de las mujeres en una sola persona o acentuar una de estas propiedades es algo que sólo puede

conseguir el artista genial.

V. Isaías

Hijo de príncipes, patriota y profeta, distinguido por una figura digna y admonitoria. Por medio de cualquier tradición oral se le podría acercar al vestido de su época, esto sería en su caso de gran valor.

VI. Daniel

Me atrevo a describir éste más detalladamente. Un rostro sereno, ovalado y de buenas proporciones, vestido aseadamente, con una cabellera larga y rizada, cuerpo delgado y grácil y entusiasta en su mirada y en sus movimientos. Como en la serie sería el inmediatamente anterior a Cristo, propondría que estuviera vuelto hacia él como si adivinara en su espíritu la venida del Anunciado.

Si nos imaginamos que hemos entrado en una basílica y al avanzar a la izquierda hemos visto a las figuras descritas, en el centro encontraríamos a:

VII. Cristo mismo

Que sería representado saliendo de su sepulcro^[303]. Los sudarios que caerían de su cuerpo nos permitirían ver al ser divino vuelto a la vida con una naturaleza humana ennoblecida y una digna desnudez, para perdonarnos por haberlo martirizado tan vilmente, por haber tenido que verlo muy frecuentemente desnudo en la cruz y como cadáver. Ésta sería una de las más interesantes tareas para el artista. Tarea que a nuestro entender nadie ha conseguido resolver felizmente todavía.

Vayamos al otro lado y contemplemos a las seis siguientes figuras del Nuevo Testamento, así encontraremos:

VIII. Al joven Juan

A éste le daremos una cara más redonda, el pelo rizado y en general una figura más recia que la de Daniel para expresar en aquél el melancólico amor por lo elevado y en éste el amor saciado por la magnífica presencia. Con estos contrastes se puede representar de una forma sutil y apenas perceptible por los ojos la idea que propiamente nos conmueve.

IX. Mateo, el evangelista

A éste lo presentaríamos como un hombre serio y tranquilo de carácter decidido y sereno. Iría acompañado del genio que siempre se le ha asignado, que aquí, sin embargo, adoptaría figura de niño. Éste estaría tallando una plancha en bajorrelieve, en cuya parte visible estaría representada la adoración por parte de un rey de un niño Jesús sentado sobre el regazo de su madre, en la parte más lejana la adoración por parte de un pastor que presagia lo que va a ocurrir. El evangelista, sujetando una tablilla con la mano izquierda y un buril en la derecha mira serena y atentamente al modelo, como si fuera alguien que momentáneamente quisiera copiarlo. Vemos esta figura espiritualmente satisfecha con su entorno en muchos aspectos.

A ésta la contemplamos como contrafigura de Moisés y deseamos que el artista de espíritu profundo comparara la Ley y el Evangelio: aquél llevaba las palabras grabadas por Dios en piedra, éste está a punto de comprender de forma sencilla y rápida el suceso vivo. A aquél no quiero darle ningún acompañante, en éste, si se quiere alegorizar, el genio puede representar la Revelación, por la que pudieron llegar al evangelista noticias similares a aquéllas.

X.

Este lugar queremos reservárselo al centurión de Cafarnaún. Él es uno de los primeros creyentes que no pidió al Milagroso nada para él, ni para un pariente carnal, sino para el más fiel y complaciente de sus servidores. Hay en esta actitud algo tan tierno que deseáramos fuera transmitido y compartido.

Como en toda la propuesta intentamos a la vez que se ofrezca variedad, aquí aparecería un centurión romano que tendría un magnífico aspecto en su uniforme. No exigimos precisamente que se muestre lo que él supone y sus intenciones, es suficiente con que el artista represente a un hombre de notable inteligencia y al mismo tiempo de buen corazón.

XI. María Magdalena

A ésta me gustaría verla representada en posición sedente o semiinclinada, pero no con una calavera o un libro. Un genio que la acompañara tendría que mostrarle el frasco de perfume que, en su honor, derramó sobre los pies del Señor. Expresaría una alegría piadosa y satisfecha. Ya hemos visto llevada a cabo esta idea en un dibujo y no creemos que se pueda pensar en algo más piadoso y lleno de gracia.

XII. Pablo

El serio y poderoso maestro. Habitualmente es representado con la espada, la cual rechazamos como todos los instrumentos de martirio. Por eso deseamos verlo con la dinámica postura propia de alguien que quiere darle expresividad a sus palabras con sus ademanes y sus gestos y persuadir con aquéllas. Había que pensarlo como figura contrapuesta a Isaías, al maestro que advierte del peligro, al que profetizó los sucesos más tristes. No habría que ponerlo justamente enfrente de éste, pero sí relacionarlo con él.

XIII. Pedro

Quisiera que éste fuera tratado con el mayor ingenio y veracidad posibles.

Anteriormente dijimos que habíamos entrado en una basílica, habíamos echado una ojeada general a las doce figuras situadas en los intercolumnios, y en la mitad, en el lugar más digno de todos, habíamos visto al Único, al Incomparable. Empezamos por orden cronológico y a mano izquierda y, siguiendo la serie, contemplamos cada una de las imágenes en particular.

En la figura, ademanes y movimiento de San Pedro me gustaría que estuviera expresado lo siguiente: de la mano izquierda lleva colgada una colosal llave, con la derecha sostiene el candado, como alguien que está a punto de abrir o cerrar. Expresar con veracidad esta postura y estos gestos tendría que producirle al auténtico artista la mayor de las satisfacciones. Dirigiría una mirada seria y escrutadora al que está entrando para ver si es digno de acercarse allí y de esa manera advertiría al que se fuera que tendría que estar atento, pues detrás de él no siempre estaría cerrada la puerta.

Recapitulación

Antes de salir, nos sobrevienen las siguientes consideraciones. Aquí tenemos el Antiguo y el Nuevo Testamento, aquél aludiendo de forma preparatoria a Cristo, acto seguido al Señor asumiendo su magnificencia y el Nuevo Testamento en relación plena con él. Vemos la mayor diversidad posible de las figuras y sin embargo de alguna manera relacionadas por pares, de forma desenvuelta y no forzada: Adán y Noé, Moisés y Mateo, Isaías y Pablo; David y Magdalena tendrían que estar inmediatamente relacionados con Cristo, aquél orgulloso de tener tal sucesor, ésta dominada por el más bello sentimiento de

todos: haber encontrado un objeto noble para su tierno corazón. Cristo está solo en relación espiritual con su padre celestial. Ya hemos visto que se ha utilizado la idea de representarlo dejando caer su sudario y su vestimenta mortuoria. Pero la cuestión no es ser novedoso, sino encontrar lo adecuado, y reconocerlo cuando ha sido encontrado.

Es claro que no son siempre afortunados en la elección de sus motivos. Aquí se les ofrecen muchas figuras y cada una de ellas es digna de ser representada. Si se representara la totalidad a grandes rasgos, abandonándose sólo a la imaginación, habría que darle a dicha exposición una elegante variedad en modelos de tamaño medio. La asociación que propiciara esto obtendría probablemente el beneplácito y el aplauso generales.

Si se convocara a buen número de escultores a repartirse las figuras según sus preferencias y capacidades y a modelarlas en la misma escala, se podría organizar una exposición a la que afluiría no poco público en una ciudad grande e importante.

ACERCA DE LOS MOTIVOS PICTÓRICOS^[304] (1832)

DEJÁNDOME ya indiferente muchas cosas, todavía me aflijo frecuentemente hoy en día cuando veo el talento y el esfuerzo del artista plástico empleados en motivos poco propicios y repulsivos; por ello de vez en cuando no puedo abstenerme de indicar alguno que sea ventajoso...

Una representación tan tierna como sencilla nos la ofrecería aquella virgen madura pero siempre joven Thisbe, que escucha a través de la pared. Sería digno de alabanza aquel que supiera representar la expresión del rostro y la hermosura de una muchacha en flor y enamorada a la que se le susurra al oído el momento y el lugar de una cita.

Pero, pasando a lo más sagrado de todo, no conozco en todo el Evangelio un motivo más noble y expresivo que Cristo sobre las aguas yendo en ayuda de Pedro cuando éste se estaba ahogando^[305]. Nunca se ha representado tanta identidad entre la naturaleza divina y humana del Salvador, realmente no se ha expresado mejor y con menos medios todo el sentido de la religión cristiana. Lo sobrenatural que va en ayuda de lo natural de una forma sobrenatural y natural a la vez, que, por ello, despierta el instantáneo reconocimiento del navegante y pescador de que el Hijo de Dios está en su presencia, ha sido muy raras veces pintado. Y la mayor de las ventajas para el pintor actual es que Rafael no lo ha tratado de hacer, pues luchar contra él es tan peligroso como contra Panuel (Génesis, 32)^[306].

Notas

[1] El testamento intelectual de Goethe, la segunda parte de *Fausto*, propone que la acción nunca se detenga. La utopía de un “pueblo libre en una tierra libre” es la de una colectividad que, por estar siempre expuesta a peligros y a su potencial aniquilación, sostenga no sólo su prosperidad sino, incluso su supervivencia, en la acción. <<

[2] Cf. Dilthey, W.: “Aus der Zeit der Spinozastudien Goethes”, en *Dilthey Gesammelte Werke*, Leipzig, Teubner, 1923, tomo 2, p. 414. <<

[3] A Friedrich Schiller, 19 de diciembre de 1798. <<

[4] Cf. Gadamer, Hans Georg: “Goethe und die Philosophie”, en *Kleine Schriften II*, Tubinga, J. C. B. Mohr, 1967, p. 85. <<

[5] Goethe, J. W. v.: *Werke. Hamburger Ausgabe (HA)*, Munich, Beck, 1988, tomo 13, p.45. <<

[6] Cf. Einem, H. v.: “Nachwort zu den Schriften zur Kunst” en *HA*, 12: 553. <<

[7] Goethe, J. W. v.: “Studie nach Spinoza”, en *HA*, 13: 8-9. <<

[8] Cf. Gauss, Julia: “Entsagung, Bildung, Freiheit”, en *Goethe-Studien*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1961, pp. 11-24. <<

[9] Goethe, J. W. v.: “Anschauende Urteilskraft”, *HA*, 13: 30. <<

[¹⁰] Cf. Cohn, Jonas: “Das kantische Element in Goethes Weltanschauung”, en *Kant-Studien* 10, 1905, pp. 300-301. <<

[11] Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, pp. 213-214. <<

[12] Ibid., pp. 221-222. <<

[13] Cf, Cohn, J., *op. cit.*, pp. 335 ss. <<

[14] Cf. Kuhn Dorothea, “Zu Goethes Theorie der Künste”, en *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, 1961, 23, pp. 31-48 <<

[15] Ibid., p. 39. <<

[16] Ibid., p. 42. <<

[17] Einem, H. v., *op.cit.*, p. 556. <<

[18] No fue De Lorena sino William Masón el que rebautizó lo que no eran más que dos paisajes como el amanecer y el atardecer alegóricos del Imperio Romano. <<

[19] Ernst Osterkamp: “Bildende Künste”, en *Goethe Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1998, tomo 4, p. 120. <<

[20] *HA*, 12: 63. <<

[21] *HA*, 12: 94. <<

[22] *HA*, 12: 104. <<

[23] Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Buchhandlung, 1991. <<

[24] *HA*, 12: 142-164. <<

[25] *Divis manibus*: inscripción funeraria latina. <<

[26] En los bosques de Sessenheim cercanos a Estrasburgo, Goethe dejó clavada una tabla en la que figuraban su nombre y los de sus amigos. <<

[27] *Hechos de los apóstoles*, 10. Goethe se sirve de este ejemplo de las Escrituras para afirmar el culto sensualista a la naturaleza propio de su juventud y el rechazo de las prescripciones. San Pedro recibe del Cielo un mantel en el que viajan animales, puros: cuadrúpedos, e impuros: reptiles. Igualmente recibe un mensaje, “mata y come”. El apóstol se resiste a comer de los animales prohibidos pero accede una vez que se le vuelve a instar a ello. Este prodigio es signo de que deberá, transgrediendo la Ley Judía, entrar en casa de un ciudadano romano, Cornelio, y propiciar su conversión. <<

[28] Goethe alude al abate M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, donde los ornamentos góticos son descritos como “puérilement entasés”, p. 3. <<

[29] Este ejemplo es también de Laugier (*Nouvelles Observations sur l'Architecture*, 1765, pp. 74-76). <<

[30] Cf. Lagier, *Essai*, p. 9. La fuente es Vitruvio, *Diez libros sobre arquitectura*, II, 3-5. <<

[31] Es decir, París. <<

[32] Cf. Laugier, *Essai*, 2.^a parte, p. 288. <<

[33] Cf. J. G. Sulzen *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771,1, p. 489. <<

[34] Cf. Sulzer, p. 609. <<

[35] Es decir, el templo de la Madeleine de Paris (comenzado en 1764). <<

[36] Salmo 139, 9. <<

[37] Salmo 17, 12. <<

[38] La citada recensión aparece en la revista *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, el 18 de diciembre de 1772 en su sexto número. Esta revista fue convertida en órgano de comunicación por un grupo de intelectuales cercanos al Sturm und Drang, entre los que destacaban Goethe y Herder. Como reconoce el propio autor mucho más tarde, el tono vivaz y encendido de estos trabajos hace que les convenga más el nombre de desahogos de la propia alma que el de recensiones propiamente dichas. <<

[39] Referencia irónica a las similitudes innegables entre la obra autógrafa de la que Sulzer extrajo este artículo, *Allgemeine Theorie der schonen Künste*(1771-1774), y el clásico de Batteux *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746).

<<

[40] Ese “nosotros” alude a la línea editorial de la revista, pues, números antes, Merck había escrito una reseña de la propia *Allgemeine Théorie* de Sulzer señalando lo impropio que le parecía que una obra sobre teoría de las artes no tuviera en cuenta los avances que suponían Lessing y Herder. Johann Heinrich Merck (1741-1796) era el jefe de redacción de la publicación y llegó a ser consejero de guerra en el microestado de Darmstadt. <<

[41] Referencia al *trivium*: gramática, retórica, dialéctica; y al *quadrivium*: aritmética, geometría, música y astronomía. <<

[42] En el párrafo que aquí se inicia se produce una acerba crítica del clasicismo académico de Sulzer y se le contrapone a éste un arte que es creación y sonido primigenio en una naturaleza amenazadora y destructiva más que imitación y embellecimiento de una naturaleza idílica. Esta concepción será posteriormente desechada por Goethe por conducir al “dilettantismo”. <<

[43] El terremoto de Lisboa de 1755 le produjo una fuerte conmoción a Goethe tal y como queda recogido en *Poesía y verdad* y, en general, a una época acostumbrada a la teodicea y a la seguridad de vivir en el mejor de los mundos posibles. <<

[44] Personaje del *Cándido* de Voltaire que, a pesar de disfrutar de los placeres más refinados, nunca se quedaba satisfecho. <<

[45] La historia pragmática era en el siglo XVIII una historia útil para ser manejada por el estadista. Convertir en novela y “apragmatizar” es lo que, según Herder, hace Rousseau al postular el “hombre de la naturaleza”; a esta calificación alude aquí Goethe. <<

[46] “Formam quidem ipsam, Maree fili, et tamquam faciem honesti vide.” M. T. Cicerón, *De officiis*, cap. I, 18. <<

[47] El Empíreo es el décimo cielo de el Paraíso de Dante en *La divina Comedia* y en él se encuentra la rosa del cielo en cuyos pétalos anidan las almas de los bienaventurados. <<

[48] Se trata de dos cuadros de Claudio de Lorena actualmente en la colección del castillo de Longford (Inglaterra): *L'aurore de l'Empire romain* (cuyo grabado realizó William Mason) y *La decadence de l'Empire romain* (grabado de William Woollett). <<

[49] El primer lugar donde se publicó esta descripción de grabados fue el *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, tomo 6, 1772. Claude Gellée, llamado Claudio de Lorena, nació en Chamagne (Mirecourt del Mosela) en 1600 y murió en 1682 en Roma. Estudió con Agostino Tassi en esta ciudad. Junto a Poussin, Lorrain es el principal representante de la pintura de paisajes idílicos. Siempre identificó Italia con Arcadia, y en esa medida influyó profundamente en la visión previa de Goethe. <<

[50] El presente texto aparece como anexo a la traducción al alemán de *Du théâtre ou nouvel essay sur l'art dramatique* (1773) de Louis Sébastien Mercier. En esta obra se pondera el arte nacional de Calderón, Shakespeare y Goldoni y se critica el academicismo de Corneille y Racine. Se puede imaginar lo identificada que se sintió la partida frankfurtiana del Sturm und Drang con estas posiciones. Goethe le encargó a su amigo Heinrich Leopold Wagner la traducción y añadió junto a este texto otros seis entre los que se encuentra el siguiente presentado en esta antología, “Tercera peregrinación a la tumba de Erwin”. La primera edición se llevó a cabo en Leipzig en 1776. <<

[51] Nota de Goethe: “Por qué la naturaleza es siempre y en todo lugar bella. Y elocuente. Y por qué el mármol y la escayola, ¿por qué necesitan una luz especial? ¿No es porque la naturaleza está continuamente en movimiento, se crea eternamente a sí misma de nuevo, y el mármol, el material más vivo, está siempre muerto? Sólo puede ser salvado de su falta de vitalidad por el mágico manto de la iluminación”. <<

[52] El texto procede de E. M. Falconet, *Observations sur la statue de Marc Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux arts*, 1771, p. 129. <<

[53] Equiparar a estos tres artistas era por aquel entonces toda una audacia, pues Rembrandt no llegó a ser aceptado en el Olimpo oficial del arte hasta bien entrado el siglo XIX. <<

[54] Goethe hace referencia a la *Adoración de los pastores* de Rembrandt, 1654 (aprox.). <<

[55] Todo el texto es principalmente de combate contra la doctrina académica del *decorum*: la de las leyes del género y el estilo y los errores históricos de los artistas, en la vestimenta, la infidelidad a los textos bíblicos y los lugares. Esta doctrina fue expuesta en muchas obras publicadas durante el siglo XVIII, por ejemplo *Trattato della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro, composto de un teologo ed un pittore* de Pietro de Cortona y Otonelli (1652). <<

[56] Falconet alude a las incorrecciones de alguno de los desnudos de Rubens en *op. cit.* <<

[57] Nota de Goethe: “En un grabado en cobre de Goudt según el *Filemón y Baucis* de Elsheimer, Júpiter aparece sentado en su silla de abuelo y Mercurio está descansando tumbado sobre el suelo, mientras que el posadero y su mujer les sirven de forma usual. Mientras tanto Júpiter le echa una ojeada a la pieza y fija su vista en una inscripción en la madera de la pared donde se muestra claramente una de sus escapadas eróticas en las que es asistido por Mercurio. Si este toque no es mucho más válido que todo un almacén de genuinos orinales antiguos, renuncio a pensar, a escribir y a trabajar.” <<

[58] La primera peregrinación se produce en la época universitaria en Estrasburgo y es reflejada en el primer artículo de esta antología. La segunda tiene lugar de camino hacia Suiza en mayo de 1775, la tercera en julio a la vuelta de este viaje. El presente trabajo está redactado siguiendo el esquema propio de los devocionarios de la época. Acerca de la primera publicación cf. “Según Falconet y más allá de Falconet”, nota 1. <<

[59] La depuración del *sensorium* estético es implícitamente atribuida por el autor al reciente contacto con la naturaleza en Suiza. <<

[60] Evocaciones de las cataratas de Schaffhausen, del paso de San Gotthard y del lago de Zúrich. <<

[61] Los puntos de parada de estas tres estaciones son la primera y segunda terraza de la torre de la catedral de Estrasburgo y la plataforma de la torre sur.

<<

[62] Referencia a Lili Schönemann, joven frankfurtiana con la que se prometió el autor a principios de 1775 y rompió en octubre del mismo año. Todavía habrá que esperar para que comience la vida conyugal de éste. Su matrimonio con Chistianne Vulpius tuvo lugar en 1806 y no fue asumido como la confirmación de un sentimiento, sino como el reconocimiento civil de la que había sido su pareja de hecho durante veintiocho años. Es curioso que quien escribiera una obra propiciadora de tantos suicidios como *Werther* se tomara, durante toda su vida, el amor con tanta tranquilidad. <<

[63] Johann Michael Reinhold Lenz (1750-1792) también participó en esta peregrinación, pero llegó un poco más tarde que el autor. <<

[64] La primera publicación de este artículo tiene lugar en el *Teutsche Merkur* en febrero de 1789, prestigiosa revista que venía editando Wieland desde 1773. Éste es el primer artículo que recoge conclusiones del viaje a Italia, que, como veremos, produjo la ruptura estética de Goethe con su pasión natural de la primera época. <<

[65] Jan van Huysum (1682-1749) y Rachel Ruysch (1664-1750), pintores holandeses de flores y frutas. <<

[66] Artículo no publicado por Goethe que aparece por primera vez en la *Weimarer Ausgabe*, tomo 47, pp. 67 y ss. En este artículo se produce tanto un cambio en la valoración de unos modelos arquitectónicos respecto de otros como en el modo de juzgar acerca de ellos. A partir del viaje a Italia se inicia una preferencia por el arte meridional (el clásico y el clasicista) que por el del norte de Europa (el gótico). Conforme a esto sus juicios sobre arquitectura son más mesurados y se sirven de la lectura de Palladio, Vitruvio, Labacco, Scamozzi y Serlio. <<

[67] Es pertinente señalar la importancia concedida por Goethe al material en el arte; es cierto, como se dirá más abajo, que aquí “el artista puede dominar el material pero no es menos cierto que no puede ir contra su naturaleza”, cf. “Material der bildenden Kunst”, *Weimarer Ausgabe*, tomo 47. <<

[68] Goethe toma esta triada: *firmitas*, *utilitas* y *venustas* de Vitruvio (*Los diez libros de arquitectura*, VI, 3, párrafo 2). <<

[69] Concepción original de Goethe que no fue aceptada hasta el fin del siglo XIX (cf. N. Pevsner, “Goethe and Architecture”, *Studies in Art, Architecture and Design*, I, 1968, p. 243) <<

[70] “La unión de pilastras y muros es casi imposible... Pero la manera en que [Palladio] trabajó con esto fue excepcional, ¡cómo nos impresiona con la presencia de sus obras y nos hace olvidar que son monstruos! Hay algo divino en su magia, el verdadero poder de un gran poeta, el del que puede crear a partir de la verdad y la falsedad un tercer término que nos hechiza” (carta a Charlotte von Stein, septiembre de 1786). <<

[71] *L'architettura di m. Vitruvio Pollione colla trad. Italiana e comento del Marchese Bernardo Galiani, 1758.* <<

[72] Andrea Palladio, *Quattro Libri dell'Architettura*; J. J. Winckelmann. *Monumenti Antichi Inediti*, 1767. <<

[73] El presente texto es un manuscrito postumo que data aproximadamente de 1797 y que tiene como referencia la Villa Borghese. Se trata de un documento de gran interés pues viene a expresar la inquietud por el destino del arte en los albores de su época de reproductibilidad técnica. <<

[74] Referencia al cinturón de Afrodita que Hera le pide prestado (cf. Homero, *Iliada*, Canto 14.º, versos 215-224). <<

[75] Villa Borghese, situada en el Pincio de Roma, primero fue residencia veraniega. Su construcción corrió a cargo de Vasanzio entre 1605 y 1613. Desde 1891 alberga una colección de antigüedades anteriormente expuestas en el Palazzo Borghese. <<

[76] Marco Antonio III, príncipe de Borghese. <<

[77] “Empresarios”, en francés en el original. <<

[78] Referencia a las vasijas Wedgwood que fabricó el ceramista inglés Josiah Wedgwood (1730-1795) en sus talleres de Burslem, Chelsea y Etruria, pequeña población fundada por él no lejos de Newcastle. Ni que decir tiene que Wedgwood deseaba imitar el arte etrusco. Los relieves fácilmente visibles y de color blanco resaltaban de un fondo generalmente azul. <<

[79] Referencia a grabados en cobre coloreados, muy valorados en Inglaterra y Francia a finales del siglo XVIII. <<

[80] Cf. *El coleccionista y sus allegados*, nota 18. <<

[81] Texto inédito en vida del autor que data de 1797 y cuya primera edición corresponde a la *Weimarer Ausgabe*, tomo 47, 1896. <<

[82] Giulio Romano (1499-1546), discípulo de Rafael. El friso al que se alude es un relieve en estuco que se encuentra en el Palazzo del Té de Mantua. La ejecución según diseños de Romano corrió a cargo de Primaticcio y Bartani. <<

[83] Pintada para la Iglesia de San Giovanni en Monte de Bolonia. <<

[84] Revista editada de 1798 a 1800 que a propuesta de Meyer tomó el nombre de Los *propileos*: la entrada a la Acrópolis de Atenas. <<

[85] Los Weimarische Kunst-Freunde (W. K. F.): los amigos del arte de Weimar. Grupo formado por Goethe, Heinrich Meyer y Schiller. Los dos primeros fueron las auténticas almas de *Propyläen*. Schiller se declaraba incompetente en materia de artes plásticas y presentó pocas colaboraciones. También mantuvieron contacto con el grupo y publicaron Wilhelm von Humboldt y su mujer Caroline. La actividad de los W. K. F. se prolongó después de que la revista desapareciera, pues desde 1799 les concedieron en Weimar un premio de dibujo según temas propuestos por ellos y organizaron una exposición con esos dibujos. La última edición tuvo lugar en 1895. En 1804 se unió al grupo Cari Ludwig Fernow, otro erudito del arte que también siguió la estela de Winckelmann viajando a Italia y que desde el citado año ejerció de bibliotecario de la gran duquesa Ana Amalia, madre de Carlos Augusto. <<

[86] Probable alusión a las Puertas del Paraíso del Baptisterio de Florencia (1425-1452); cf. carta a Meyer del 22 de julio de 1796. <<

[87] Este pretendía ser uno de los resultados de la campaña napoleónica de Italia en 1796. <<

[88] Primera edición en *Propyläen* I, 1, 1798. El celeberrimo grupo escultórico es probablemente el atribuido por Plinio en *Naturalis Historiae*, XXX-VI, 37 a Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas y esculpido en esta ciudad poco antes del comienzo de nuestra era. El *Grupo de Laocoonte* fue llevado al palacio del emperador Tito. En 1506 fue encontrado en las cercanías de la Casa dorada de Nerón. El papa Julio II lo compró y lo puso a exposición en el Belvedere. Desde entonces es una de las antigüedades más estudiadas y comentadas de todos los tiempos. Winckelmann inicia una conocida polémica al señalar en las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1755) que el grupo ofrecía una clara muestra del que, a su entender, era lema imitativo de los griegos: “Noble sencillez y serena grandeza”. Esto explicaba que el sacerdote en el grupo escultórico mantuviera en su cara una expresión contenida, mientras que el de Virgilio profiriera un horrible grito. En 1767 Lessing, en *Laocoonte*, defiende a Virgilio atribuyendo la aparición del grito a las diferentes leyes de las artes que permiten a la literatura tocar aspectos vedados a las artes plásticas por ir éstas encaminadas a la representación visual. En 1797 Aloys Hirt, en un artículo dedicado al Grupo que apareció en la revista *Horen*, editada por Schiller, reivindica lo pasional como motivo del arte en general y de la escultura en particular (cf. *El coleccionista y sus allegados*, “Carta quinta”). Goethe se aleja tanto del clasicismo dogmático de Winckelmann y Lessing cuanto de la postura protorromántica de Hirt que tal vez hubiera sido coincidente con la de su época juvenil. Conviene con éste en que no se pueden aplicar los conceptos de belleza y de serenidad divina acriticamente, sin embargo fundamenta toda la expresividad de esta escultura no en la pasión inoculada a la misma por los artistas, sino en su conocimiento del cuerpo humano, su magistral uso del motivo y su comprensión de los efectos que éste podría tener en el espectador. De esta manera Goethe lleva a cabo una brillante descripción de la obra, todo un modelo de cómo mirar arte. En cuanto al problema de por qué el sacerdote no gritaba, Goethe señaló en *Poesía y verdad* que la lucha por desembarazarse de los anillos de la serpiente y la torsión para evitar la inminente mordedura hacía que su vientre estuviera oprimido imposibilitándole todo grito. Discutible, pero

conforme a su idea de la verdad natural como principio supremo del arte griego.

<<

[89] El Grupo fue llevado de el Vaticano a París como resultado de la campaña italiana de Napoleón de 1796. En el momento de redacción de este artículo, la obra todavía no había sido expuesta. <<

[90] Acerca de las condiciones que debe cumplir toda obra de arte hay referencias en la *Introducción a los Propileos*. La gracia y la belleza de aquí son los tratamientos intelectual y sensual de allí. <<

[91] La valoración del Grupo fue remitiendo a medida que en los siglos XIX y XX fueron apareciendo nuevos hallazgos arqueológicos. Goethe tuvo constancia de los primeros: el Partenón, Egina, Figalia, sin embargo en este artículo todavía se mantiene la posición preeminente del *Laocoonte*. <<

[92] El concepto de gracia o belleza sensual tiene la función de separar el motivo y la forma. Mientras que la expresividad es propia del motivo la gracia es algo propio de la forma <<

[93] Goethe se refiere a una copia romana según un grupo escultórico griego del siglo IV a. C. atribuido a Praxíteles o a Escopas: *Ntobe y su hija*. <<

Éste se encontró en 1583 y se expone en la Galería Uffizzi de Florencia. El grupo original incluía a los hijos y a otras hijas que ya habían sido alcanzados mortalmente por las flechas de Apolo y Diana.

[94] El *Espinario*, un bronce romano del siglo I en el Palazzo dei Coservatori de Roma. <<

[95] Un grupo de la época helenística tardía, hoy en la Uffizzi. <<

[96] Se trata de dos mármoles que representan a un sátiro luchando con un hermafrodita. Se exponen en la colección estatal de escultura de Dresde. <<

[97] Goethe tenía planeado un estudio sobre estatuas vistas a la luz de la antorcha que finalmente no llevó a cabo. <<

[98] Datos procedentes de Meyer que no concuerdan con los más contrastados.

<<

[99] Influencia de la reciente lectura de la *Poética* de Aristóteles de la que queda constancia en la correspondencia con Schiller entre el 28 de abril y el 6 de mayo de 1797. <<

[100] Se hace referencia aquí a la revista *Propyläen*. <<

[101] Milón de Crotona, atleta que vivió alrededor del 510 a. C. y triunfó en los juegos olímpicos en seis de las siete veces en que participó. Intentó romper el tronco de un árbol con las manos pero quedó apesado en éste y fue devorado por las bestias. Este motivo es citado aquí por las muchas veces en que fue objeto de representación en la época de Goethe, especialmente en Francia. Destacan el grupo de Pierre Puget (1682) y el de Etienne Maurice Falconet (1754). <<

[102] Virgilio, *Eneida*, Libro II, p. 199 y ss. <<

[103] Laocoonte había clavado su lanza entre las costillas del caballo. Virgilio, *Eneida*, Libro II, p. 50 y ss. <<

[104] El diálogo fue motivado por una visita a una representación de *Palmyra* de Antonio Salieri en Francfort que decoró el pintor milanés Giorgio Fuentès. Goethe visitó más tarde a Fuentès para convencerle de que fuera a trabajar a Weimar. Su empeño fue en vano, pero en 1815, su discípulo Friedrich Beuther se asentó allí como pintor de escena. La primera edición de este diálogo apareció en *Propyläen*, I, 1, 1798. <<

[105] El autor se refiere aquí a esos pequeños mensajes, no infrecuentemente de contenido galante, que se escribían y entregaban en su época y de cuya redacción, según parece, él fue un auténtico maestro. <<

[106] La “verdad interna” o la “forma interna” de la obra de arte frente a la “verdad externa” de la pura imitación, es decir la “verdad artística” frente a la “verdad natural”. Esta distinción es constantemente mantenida por Goethe desde su etapa de juventud hasta su madurez pasando por la época “clásica” en la que se encuadra este diálogo. <<

[107] El “genio” se mueve en un ámbito trascendental. Que se manifieste en la creación de un artista, no quiere decir que sea propiedad del artista, ni mucho menos que se identifique con el artista. De ahí lo rebuscado de la imagen. En Goethe no tendrían sentido expresiones tales como “el genio de Velázquez” o “Velázquez era un genio”. <<

[108] Referencia a la celeberrima anécdota recogida por Plinio (*Historia naturalis*, xxxv, 54) referida al ilusionismo de la pintura de Zeuxis, sin embargo las frutas en cuestión no eran cerezas sino uvas. <<

[109] Aquí Goethe parece referirse al *Kenner* (conocedor) más que al *wahre Liebhaber* (auténtico aficionado). Aunque tal vez uno y otro sean el mismo. <<

[110] La primera edición de esta novela corta acerca de las diferentes posturas de los aficionados y los artistas ante la “mimesis” se llevó a efecto en *Propyläen*, II, 2, 1799. <<

[111] Velada referencia de Goethe a la amiga de su madre Susanne von Klettenberg, mujer a la que el escritor admiró durante toda su vida por su sincera religiosidad bajo el credo pietista. A modo de homenaje a ella figuran en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* sus “Confesiones de un alma bella”, sexto capítulo de la conocida novela. Como bien se sabe a Goethe puede considerársele alguien muy interesado en la religiosidad, pero a quien los credos repelían. <<

[112] De ahí la mera firma con la que Julie cierra las cartas. <<

[113] Recuérdese que la gracia es para Goethe la belleza sensible. <<

[114] Klaus Zettel podría traducirse por “Pedro Botero”, es decir, se trata de una imagen popular del diablo. <<

[115] Este párrafo muestra dos aspectos de la vida de Goethe: su aversión por la orientación familiar a la carrera jurídica y su atroz y cínico conservadurismo provinciano. <<

[116] En el Almanaque de Gotha, que comenzó a publicarse en 1763, figuraban las genealogías de los soberanos de Europa y los nobles alemanes. Hoy ha devenido en un anuario universal diplomático y estadístico. <<

[117] La palabra empleada en el original es “Punktierer”. Una tentación espontánea es traducir por “puntillistas”. Sin embargo, el que el puntillismo haya quedado históricamente codificado a una época muy concreta de la historia de la pintura desaconseja tal solución, recordemos que aquí Goethe está hablando nada más, y nada menos, de las diferentes posturas ante la “mimesis”. Posteriormente traduciré por “puntistas”, cf. nota 30. <<

[118] El “extraño” es Aloys Hirt, que defiende aquí los puntos de vista expresados en su artículo acerca del *Grupo escultórico de Laocoonte*, publicado en la revista *Horen*. <<

[119] En algunos contextos, por ejemplo en éste, Goethe emplea “gracia” en un sentido eufemístico; cf. nota 4. <<

[120] Cf. nota 1 a *Sobre Laocoonte*. <<

[121] Acerca de Níobe cf. nota 6 a *Sobre Laocoonte*; la mención a Dirce remite al grupo del *Toro farnesio* en el Palazzo Farnese de Roma que, a su vez, es una copia del original griego procedente del siglo II. <<

[122] Angelo Fabroni, *Dissertazione sulle Statue appartenenti alla Favola di Niobe*, Florencia, 1779, láminas 18 y 19. <<

[123] Aquí obviamente el término “fábula” no tiene nada que ver con el uso que recibe en el siglo XVIII, sino que es entendida en el sentido técnico que tiene en la *Poética* de Aristóteles: la trama propia de cada género de poesía. <<

[124] Velada mención a Kant y su *Crítica del Juicio* (1790) que concede por primera vez a la estética un terreno propio. <<

[125] El autor se sirve de una imagen de difícil reproducción, “mantenerse en un punto desde el que desde la propia posición no se visite la del otro pero al menos se la contemple”. Ante ello hemos optado por una traducción de sentido. <<

[126] Todo un ejemplo de la fina ironía de Goethe. ¿Cuál podría ser el nombre del perro de la familia del coleccionista sino *Bello*? (en italiano en el original). <<

[127] El pasaje es de una ambigüedad atroz. Sabemos que “Elohim” es el plural del vocablo hebreo “Eloha”. En algunas ocasiones designa al Dios único y verdadero expresado en plural mayestático como por ejemplo en Génesis 1, 26. Goethe reproduce el comienzo de 1, 26, pero atribuye la frase a “los” Elohim, que en algunos pasajes bíblicos designan a los dioses falsos o a los extranjeros (v. g. Génesis 35, 2) ¿Adónde nos quiere llevar el autor poniendo en boca de “los” Elohim una frase de Elohim?, ¿se trata de una referencia hermética a la falsedad de las religiones reveladas? Hay también menciones a los Elohim en “Erschaffen und Beleben” del *West-östlicher Divan* (Hamburger Ausgabe, tomo 2, p. 13) y en el octavo libro de *Dichtung und Wahrheit* (H. A., tomo 9, pp. 351-353). El último pasaje citado nos puede dar la pista definitiva para saber a qué se refiere Goethe con los Elohim. Reproduciré su comienzo: “Quiero imaginarme una divinidad, que se produce a sí misma desde la eternidad y que no puede pensarse sin multiplicidad, por eso tuvo que aparecer ante sí inmediatamente como un segundo, al cual reconocemos como el Hijo; estos dos tuvieron que continuar la producción y aparecieron ante sí mismos en un tercero existente vivo y eterno: la totalidad”. Los Elohim son el inicio de un panteísmo trinitario que toma el mundo no como creación ni como participación del ser de Dios distinta de él, sino como un despliegue productivo. Los Elohim crean un cuarto ser: Lucifer, *que no es Dios pero que recibe de ellos* toda su fuerza creativa y es encargado de continuar la producción. Éste crea a los ángeles pero, fascinado de su producción, se olvida del origen divino de su fuerza y quiere concentrarla en sí mismo. Entonces sobreviene su Caída y todo lo que de la concentración se produce: la materia, lo pesado, lo oscuro. Esta primera Creación, la *Oscuridad*, hubiera implosionado junto a su padre Lucifer. Los Elohim devuelven al mundo su capacidad de despliegue, es entonces cuando se hace la *Luz*. Definitivamente crean al hombre a su imagen y semejanza pero, al caer en la trampa de Lucifer, el hombre se convierte en el ser más feliz e infeliz, más perfecto e imperfecto. El hombre queda constituido como concentración y expansión: voluntad de ser uno mismo y de abrirse a la totalidad a la vez. <<

[128] El indestructible rutilante y temible escudo que Hefesto forjó para Zeus. <<

[129] “Lieder” en el original. <<

[130] Ironía algo destemplada que viene a manifestar una vez más el profundo talante anticristiano de Goethe. <<

[131] Es decir, el tutor del joven noble primo de la dama. <<

[132] Perdóneseme por lo políticamente correcto del comentario, pero las referencias de Goethe al viejo sirviente son de un convencido y asumido clasismo. <<

[133] La clasificación de los artistas y los aficionados al arte que se presenta en esta octava carta es resultado de la correspondencia que Goethe y Schiller se intercambiaron en la primavera de 1799. <<

[134] Traducir por “imagineros” sería inducir a confusión, pues el autor se está refiriendo aquí a una actitud ante la “mimesis” muy diferente, la propia de la escultura religiosa. Para Goethe éste sería uno de los peores desvíos del imitador, el del “pintaestatuas”. <<

[135] Prefiero esta traducción de sentido de “Phantomisten”, pues encontrar un equivalente se me antoja tan complicado como la búsqueda del Vellocino de oro.

<<

[136] Anteriormente, al criticar a los “imitadores” se señalaba que no atendían a la verdad artística como bella apariencia. La combinación con el presente reproche a los “imaginistas” como los que no respetan la verdad artística como realidad bella es una clara muestra de una muy aristotélica opción por el término medio.

<<

[137] Referencia a las cartas quinta y sexta, que, como ya se señaló, presentan a la figura de Hirt. <<

[138] Posición de William Hogarth, *Analysis of Beauty*, Londres, 1753. <<

[139] Nuevo problema con estas creaciones semánticas. Goethe escribe “Püntler und Püntierer”. He optado por reducir a uno el doble apelativo y no traducir por “puntillistas”, cf. nota 8. <<

[140] Este texto abría el volumen colectivo *Winckelmann und sein Jahrhundert* editado por los W.K.F. en Tubinga en 1805. En éste, tras el citado artículo, figuraba uno de Meyer, “Altertumskunde im 18. Jahrhundert”; uno del filólogo Friedrich August Wolff, “Winckelmanns Studiengang”; y una serie de cartas del propio Winckelmann dirigidas a su amigo de estudios Hyeronimus Dietrich Berendis, luego tesorero de la Corte de Weimar. En dichas cartas queda expresado el perfil humano de Winckelmann. <<

La edición de estas cartas y los estudios introductorios constituyen una obra de combate contra la escuela romántica y su concepción del arte y de la vida.

Del escrito de Goethe existe una traducción de Manuel Tamayo Benito publicada en Aguilar como prólogo a una versión reducida de la *Historia del arte en la Antigüedad*. Esta traducción mutila o falsea vergonzosamente el texto en todas sus referencias despectivas a la religión católica, la cual siempre despertó una enorme repugnancia a Goethe. Por otra parte la versión de Tamayo necesita, a mi modesto entender, una detenida revisión de estilo, la cual he intentado llevar a cabo aquí.

[141] Johann Joachim Winckelmann nació el 9 de diciembre de 1717 en Stendal. Su padre era un zapatero remendón pobre y epiléctico. El director de escuela, Tappert, que ayudaba a niños especialmente dotados le procuró una beca para que pudiera asistir a la escuela de latín. Tappert pierde la vista y se lleva a su casa a Winckelmann cuando éste contaba dieciséis años. El contacto con la biblioteca del rector y las lecturas nocturnas para éste amplían su cultura. Prosigue sus estudios en Berlín donde completa su conocimiento del griego. En 1738 empezó a estudiar Teología y Filosofía en Halle. El estilo dogmático de las clases magistrales le deja vacío. Trabaja durante un tiempo como preceptor, decide reanudar los estudios en Jena con Medicina y Matemáticas y allí empieza a interesarse por el estudio de la cultura y el arte griegos en sus visitas a la biblioteca. Debido a las apreturas económicas tiene que volver al profesorado. Se afinca en Seehausen, pequeño pueblo de 1.500 habitantes donde era alcalde el padre de Hyeronimus Dietrich Berendis, al que había conocido en Halle. La disciplina militar del sistema escolar prusiano no le deja desarrollar sus estudios humanísticos. Después de cinco años en esta situación todo cambia al ser empleado en 1748 como bibliotecario al servicio del conde de Bünau. <<

[142] “Estoy decidido a asentarme firmemente en Roma” (carta a Berendis, 27 de marzo de 1752). <<

[143] La concepción teleológica de la naturaleza expresada en este párrafo en la que ésta se entiende como el cumplimiento de su ser es casi plenamente concordante con la física aristotélica. A su vez sus implicaciones van más allá de la filosofía natural. Dicha relación ha sido estudiada por Karl Schlechta, en *Goethe in seinem Verhältnis zu Aristoteles*, Frankfurt am Main, 1938, así como en un artículo del mismo título publicado en el n.º 3 del *Goethe Jahrbuch*. <<

[144] Resulta al menos curioso que dicha unidad de lo individual y lo cívico sea propugnada por Goethe. Y es que la realización más famosa de esa forma de vida es la Atenas democrática de tiempos de Pericles, mientras que la experiencia de Goethe como burócrata de un microestado del siglo XVIII, más despótico que ilustrado, parece, en primera instancia, de signo contrario. <<

[145] Esta consideración de la Grecia clásica como lugar de despliegue de una conciencia unitaria frente a la conciencia moderna escindida por la reflexión es un prejuicio idealista que arranca con Winckelmann y llega al menos hasta la *Teoría de la novela* de Luckács. Con el tiempo la historiografía nos ha revelado que, aparte de un prejuicio, es una falsedad que no tiene el más mínimo valor operativo para estudiar esta época. <<

[146] El título de este epígrafe le dio pie a sus antagonistas románticos para llamar a Goethe “el viejo pagano”. Los románticos defendían que la conversión de Winckelmann era una acción digna de imitarse. Durante aquella época se convirtieron al catolicismo Friedrich Schlegel, los nazarenos, un grupo de pintores que residía en Roma y el autor dramático Zacharias Werner. En las cartas a Berendis queda de manifiesto que la conversión sólo obedeció a una necesidad coyuntural de hacer méritos para ser llamado a Roma y poder trabajar en ella bajo manutención cardenalicia. <<

[147] La ceremonia bautismal de Winckelmann tuvo lugar el 8 de julio de 1754.

<<

[148] Tamayo elimina de este párrafo la palabra animadversión referida a la religión y sustituye el vocablo “iglesias” por “sectas”. <<

[149] En esta y las siguientes líneas se alude a la amistad homosexual entre Winckelmann y su alumno Wilhelm Peter Lamprecht. Las características de dicha relación se expresan también en las cartas a Berendis. <<

[150] Referencia a la estatua de Zeus en el templo destinado a su culto en Olimpia. Ésta era considerada la obra cumbre de Fidias y fue descrita entre otros por Pausanias, así como reproducida en monedas. <<

[151] Tamayo suprime estas líneas referidas a la homosexualidad de Winckelmann que tienen como fondo las citadas relaciones con Lampreen: y las que mantuvo en Roma con Friedrich Reinhold von Berg. Tampoco superó el *nihil obstat* el título del epígrafe siguiente. <<

[152] Tesorero y consejero consistorial de la Corte de Dresde. <<

[153] También por puro oportunismo: para que el príncipe elector Federic: Augusto I pudiera ser nombrado rey de Polonia. Su hijo y sucesor en Dresde, Federico Augusto II, debió seguir sus pasos y también convertirse. <<

[154] En estas líneas se pretende expresar la convulsión a la que dio lugar en Dresde la conversión del príncipe del protestantismo al catolicismo. Inmediatamente le siguen las “fuerzas vivas” y más adelante y con traumas mayores el pueblo llano. <<

[155] Aquí ya se formularon los dos grandes principios de Winckelmann. El camino de una obra para ser grande ha de consistir en la imitación de lo griego y el arte griego clásico manifiesta una noble sencillez y una serena grandeza. <<

[156] Dibujante que trabajaba en Dresde, considerado el mejor conocedor de la Antigüedad de esta ciudad. <<

[157] Teórico del arte y coleccionista residente en Dresde que además era pintor aficionado. <<

[158] Pintor y profesor de arte que le impartió a Winckelmann clase de dibujo. <<

[159] Pintor de la corte e inspector de la Galería real que acabó siendo director de la famosa manufactura de porcelana de Meissen, <<

[160] Por aquel tiempo director de las colecciones de arte de Dresden (la galería de pintura y la de grabados en cobre). <<

[161] Empleado en la Galería de pintura de Dresde (primo de Heineken) que luego fue contratado por el rey Federico II como director de la de Potsdam. <<

[162] Concretamente desde el 18 de noviembre de 1755. <<

[163] Este amigo es Wilhelm von Humboldt que vivió en Roma de 1802 a 1808 como enviado diplomático de Prusia. <<

[164] Comienzo del segundo *Epodo* de Horacio. Esta exclamación le servía para cantar el alivio que le suponían las estancias en su villa de Tibur, hoy Tívoli. Esta obviamente no era para Horacio un lugar digno de visitarse por sus restos arqueológicos y muestras artísticas. De ahí que, como hace entrever Humboldt, se fijara más en el paisaje que en la arquitectura. <<

[165] Georg Zoega, arqueólogo danés y cónsul general de su país en Roma, donde coincidió con Humboldt. <<

[166] Antón Raphael Mengs, como pintor y teórico del arte fue un precursor del clasicismo alemán y de los viajes a Italia. Llegó a ser elegido director de la Escuela de Pintura del Capitolio. <<

[167] Obra que no pasó de ser un plan. <<

[168] Tampoco se llevó a cabo. <<

[169] Goethe se refiere a la obra de Veleyo Patérculo *Historiae Romanae ad M. Vinicium Consulem libri dúo*. <<

[170] El pasaje de Quintiliano procede de *De institutione oratoria libri XII*, libro 12, cap. 10, 3-9. <<

[171] Las famosas figuras en oro y marfil tristemente desaparecidas. <<

[172] Después de una serie de años en el servicio diplomático vaticano, Passionei llegó a ser nombrado cardenal-bibliotecario de la Vaticana en el año 1755. <<

[173] Prelado y secretario del papa Clemente XIII, considerado por Winckelmann uno de los más grandes eruditos que había conocido. <<

[174] Canónigo y lector del Cardenal Albani. Si Giacomelli era el más erudito, Baldani era el más sabio. <<

[175] Cardenal-bibliotecario de la Vaticana desde 1761. Gran conocedor del arte antiguo que promovió decisivamente los trabajos de Winckelmann. <<

[176] La Villa Albani fue saqueada por los franceses en 1796. <<

[177] Aunque el comienzo de las excavaciones data de 1711, los resultados más importantes se lograron en la época de estancia de Winckelmann en Roma. <<

[178] Se trata de una gran colección de gemas que el barón Philip von Stosch reunió en Florencia y que Winckelmann catalogó. <<

[179] Referencia a Christian Wolff y Alexander Gottlieb Baumgarten, de los que siguió lecciones. <<

[180] Aquí el error de traducción se zambulle tanto en lo ridículo que se sienten serias dudas de si no será intencionado. Para estupefacción, Tamayo traduce por “bajo la égida de Cristo”. El texto, lejos de semejante profesión de fe, se refiere a Johan Friedrich Christ, profesor de arqueología y ensayista de historia del arte. Sus principales estudios estuvieron dedicado a Lucas Cranach y se le considera el principal valedor en su época del arte antiguo alemán. Además de a otros ilustres personajes, le impartió clases a Lessing. <<

[181] Goethe se interesó sobre todo por la “Crítica del Juicio teleológico”, segunda parte de la *Crítica del juicio* aplicando de manera muy libérrima lo que entendió de ella a sus estudios de osteología y morfología animal. <<

[182] Editado en 1767 en Roma. <<

[183] Volvemos a los disparates. El traductor, con un horror reverencial, titula el epígrafe “En Roma”. <<

[184] Aquí Goethe se refiere, bastante oscuramente, al cardenal Albani. <<

[185] Dicha audiencia le fue concedida el 8 de enero de 1756. <<

[186] En francés en el original: facilidad o familiaridad. <<

[187] Fue miembro de la Accademia di S. Luca (Academia de pintura) de Roma, de la Accademia Etrusca de Cortona, de la Society of Antiquity en Londres y de la Königliche Gesellschaft der Wissenschaften (Sociedad de ciencias) de Gotinga y de la Kaiserliche Akademie der freien Künste (Academia imperial de artes liberales) en Augsburg. <<

[188] La referencia es a los 216 grabados que ilustraban sus *Monumenti inediti*, cf. nota 43. <<

[189] El Gran Rey al que hace alusión Goethe es Federico II de Prusia, el cual había llamado a Wincklemann a Berlín para que ocupara el cargo de bibliotecario real. Federico el Grande es denominado “Gran Rey” en diversos textos contemporáneos, por ejemplo en Kant y en Schleiermacher. <<

[190] En el país de cimerios, bañado por el mar de Azoff, y enormemente brumoso, Homero sitúa la puerta del Hades, *Odisea*, Canto 11, versos 11 y ss.

<<

[191] Fue asesinado por Francesco Arcangeli en Osteria Grande el 8 de junio de 1768. Los motivos siguen siendo, hasta la fecha, desconocidos. <<

[192] Lo aquí traducido es un fragmento de un texto no publicado por el autor, que compuso para glosar la concesión de premios de los amigos del arte de Weimar (cf. *Introducción a Los propileos*, nota 2) en 1805. (La primera publicación en *Quartausgabe von Goethes Werken*, II, 1837.) Este escrito supone el final de la labor práctica y pedagógica de Goethe y una significativa manifestación de su credo clásico y de su repulsa de un romanticismo que cada vez se iba haciendo más fuerte. El proceso de selección era el siguiente: en *Propyläen*, o por otro medio, se publicaban las bases que establecían uno o dos motivos, generalmente mitológicos (por ejemplo en esta última edición los trabajos de Hércules). Meses después se celebraba la exposición de las obras presentadas, se premiaba una obra por motivo (en algunas ocasiones dos y otras veces se dejó el premio desierto). Posteriormente se explicaban las razones de la concesión y se ponderaba el acierto del artista en el tratamiento de su objeto. De entre los premiados cabe destacar a Joseph Hoffmann de Colonia, que parecía abonado al premio pues lo obtuvo tres veces, a Hans-Martin Wagner de Würzburg y al premiado excepcionalmente por dos paisajes en sepia presentados fuera de concurso: Caspar-David Friedrich de Dresde. El premio para Friedrich en la última exposición fue todo un síntoma de lo venidero [figura 15.1]. <<

[193] Había muerto el 9 de mayo de 1805. <<

[194] Aunque fechado en 1812, la primera edición del artículo data de 1818 en la revista *Kunst und Altertum*, II, 1. Este intento de reconstruir la muchas veces citada obra de Mirón, por medio de su imaginación productiva, fue muy criticado por los contemporáneos de Goethe, por partir en su empeño más de su ideal artístico que de datos objetivos. En términos generales la interpretación del autor ha sido rechazada por la arqueología actual. <<

[195] *Discurso contra Venes* (60, 135). <<

[196] El historiador bizantino Procopio (que murió alrededor del año 560 y por lo tanto nunca vivió en el siglo VII) vio la obra en el Forum pacis de Vespasiano en Roma y la menciona en *Bellum Gothicum* (IV, 21). <<

[197] Estos epigramas aparecen en una recopilación editada por Herder llamada *Anthologia Graeca*. <<

[198] Cf. “Sobre los objetos de las artes plásticas” cuando declara que el artista puede ser poético pero no poetizar y “El coleccionista y sus allegados” con sus referencias negativas a los imaginistas (o más exactamente a la unilateralidad de esta postura) en la segunda sección de la octava carta. <<

[199] Entre los atletas el más conocido es el Discóbolo; acerca de las representaciones de Hércules nos han llegado documentos literarios y gráficos.

<<

[200] Deducción libérrima. ¿Cómo puede ser lo más probable que estuviera representado un ternero, si todos los poetas coinciden en que los terneros vivos se acercaban a la vaca de bronce? <<

[201] La actual Durazzo. Ciudad de la provincia de Iliria llamada Epidamnos por los griegos. <<

[202] Dada la más que probable inexactitud de Goethe preferimos no adjuntar dicho esbozo en esta edición. <<

[203] Todas estas afirmaciones son más que matizables, pues existen esculturas de Hera, Palas Atenea y Afrodita con sus hijos. <<

[204] Amaltea: la cabra que amamantó al Zeus cretense. Quirón, hombre lleno de sabiduría que fue maestro de los grandes héroes míticos de la antigüedad: Jasón, Aquiles, Escolapio. <<

[205] Original desaparecido, en Atenas se conserva una copia. <<

[206] Referencia en Plinio, *Naturalis Historia*, xxxvi, 26. <<

[207] La celeberrima loba capitolina, símbolo de la ciudad, bronce etrusco del siglo VI a. C. al que en el Renacimiento se añadió la representación de los gemelos Rómulo y Remo. <<

[208] Es decir, una noble parturienta. <<

[209] Gilles Ménage (1613-1692), poeta y erudito francés. <<

[210] Sacerdotisa de Hera (Juno), de la que Zeus se enamoró. Al ver correspondida por aquélla la pasión de su marido, Hera quiso vengarse. Zeus para protegerla la convirtió en una ternera blanca. <<

[211] El ganado de Admeto, rey de Tesalia, durante el tiempo que fue cuidado por Apolo se multiplicó. <<

[212] Primera edición en *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübinga, 1816. <<

[213] Jacob van Ruysdael nació en 1628 o 1629 en Harlem, no en 1635 como supone Goethe, y murió en la misma ciudad en 1682. <<

[214] Goethe vio los cuadros en la colección de Dresde en 1768,1790 y 1813 y le regalaron por su cumpleaños en 1803 copias de *La cascada* y *El cementerio*. <<

[215] *La cascada*, n.º 155 en el catálogo de Ruysdael publicado por Rosenberg en 1928. <<

[216] Rosenberg, n.º 467. <<

[217] La referencia a la vida que rodea al haya moribunda es expresión de la consideración goethiana de la muerte como un aspecto necesario, pero transitorio y pasajero con respecto al gran ciclo y también es muestra de la crítica al simbolismo mortuorio de los paisajes románticos. <<

[218] *El cementerio judío*, Rosenberg, n.º 154. <<

[219] Publicado en *Kunst und Altertum*, I, 1816. <<

[220] La colección a la que se hace referencia es la de pintura holandesa y alemana que reunieron los hermanos Sulpiz y Melchior Boisserée a partir de 1803. Posteriormente dicha colección se convirtió en el núcleo de la actual Alte Pinakothek de Munich. Tal vez sea ociosa esta aclaración, pero, sabiendo que a veces las denominaciones geográficas llevan a confusión, digamos que el Bajo Rin, o sea la zona de su desembocadura, está al norte, en Holanda y tierras limítrofes. La colección viajó desde el Bajo Rin, Colonia (donde permaneció hasta 1809) al Alto Rin, Heidelberg. <<

[221] Johann Baptist Bertram (1776-1841), jurista y amigo de Sulpiz Boiserée. <<

[222] Desde 1800 Colonia estaba bajo dominio francés. Entre los docentes alemanes allí contratados a los que alude Goethe se encontraba Friedrich Schlegel. <<

[223] Cf. más adelante “Sobre la arquitectura alemana, 1823”, nota 9. <<

[224] Referencia a lo que, engendrando a Epafo por el toque provechoso de Zeus, siguió siendo virgen. <<

[225] Los Dioscuros, que hoy se ven en la Piazza del Quirinale en Roma. <<

[226] Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au iv siècle, jusqu'à son renouvellement au xvi siècle* (1810-1823).

<<

[227] Colonia Agripina, hoy Colonia. Si bien es cierto que Agripina no era la mujer, sino la hermana de Germánico. <<

[228] Según la leyenda, la iglesia de San Gereón de Colonia fue mandada construir por santa Elena, madre de Constantino, en honor de Gereón y otros cincuenta miembros de la Legión Tebana comandada por san Mauricio. Por negarse a hacer ofrendas a los dioses paganos los tebanos fueron sistemáticamente diezmados por Maximiano. Gereón y los suyos huyeron a Nuremberg de la persecución implacable del emperador y allí hallaron el martirio. Al parecer los últimos hallazgos arqueológicos le atribuyen cierta verdad a la leyenda (cf. A. von Gerkan, *Der Urbau von Sankt Gereon in Koln*,1952). <<

[229] Referencia a la inmigración francesa procedente de la Revolución de 1789.

<<

[230] En la Noche de San Bartolomé (del 24 al 25 de agosto de 1572) fueron asesinados 2.000 hugonotes, en la masacre de septiembre (1792) 7.000 realistas. En ambos casos los hechos tuvieron lugar en París. <<

[231] Dicha pintura se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich, fue pintada en Colonia y data del siglo XV. <<

[232] Referencia al retablo del altar del convento de Heisterbach pintado por un discípulo de Stefan Lochner. La obra se encuentra hoy en Munich. <<

[233] Después de la conquista de Milán en 1164, Federico Barbarroja le regaló al arzobispo de Colonia y emperador los huesos de los tres reyes que se encontraban en la iglesia de San Celso. Con esto Colonia se convirtió en uno de los principales destinos de peregrinación de la cristiandad. <<

[234] El retablo fue recuperado para la catedral por Boiserée en 1810, hoy es atribuido a Lochner. <<

[235] Descripción de Ferdinand Walraf aparecida en la citada revista en 1816. <<

[236] En el original, para germanizar el nombre, Goethe lo llama Johann von Eyck. <<

[237] Goethe nunca llegó a ver una obra de Eyck *in situ*. Aparte de las reproducciones que le fueran facilitadas, estos elogios los hace partiendo principalmente del entusiasmo que le produjo el *Retablo del altar de los tres reyes* (Alte Pinakothek de Munich) que desde 1841 fue atribuido a Rogier van der Weyden. <<

[238] El descubrimiento de la pintura al óleo es atribuido por Vasari a Eyck en *Vite*. Posteriormente en su biografía de *Antonello da Messina* dicha afirmación es matizada. <<

[239] Aquí Goethe hace proselitismo de su teoría de los colores que defiende la hipótesis de que el color es el resultado de la resistencia del medio opaco a la luz y no de la absorción de la luz como señalaba Newton. <<

[240] *San Lucas pintando a la Virgen*, taller de Rogier van der Weyden (Munich, Alte Pinakothek). <<

[241] Entre 1821 y 1840 se editó una serie de reproducciones de obras de la colección: *Sammlung altniederund oberdeutscher Gemälde der Brüder Boisserée und Bertram, lithographiert von I. N. Strixner.* <<

[242] En la Colección Boisserée había obras atribuidas, no en todos los casos con acierto, a todos estos artistas. <<

[243] En los siglos XVII y XVIII se desconocía la influencia que la pintura renacentista italiana tuvo en Rembrandt. Goethe repite esta equivocada opinión.

<<

[244] Primera edición en *Über Kunst und Altertum*, I, 3, 1817. Lo aquí traducido es sólo un capítulo del extenso artículo. Puede ser interesante para el lector cotejarlo con el de “La Cena, pittura in muro di Giotto”. <<

[245] Pintada por encargo del regente de Milán Lodovico il Moro entre 1495 y 1498 para el refectorio del convento de Santa Maria delle Grazie. <<

[246] Raphael Morghen (1761-1833) realizó este grabado de la Cena en 1800. <<

[247] Publicado en *Über Kunst und Altertum*, II, 1, 1818. Al final del texto aquí presentado había un fragmento sobre unos grabados de Sébastien Bourdon (1616-1671) que no se han incluido en esta edición. <<

[248] Referencia al artículo “Las pinturas de Filóstrato”, aparecido en el mismo número de *Über Kunst und Altertum* donde el autor había defendido la ejemplaridad y la grandeza del arte antiguo. <<

[249] *Zur Beurteilung Goethes mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst* publicado en Breslau, 1817, y ampliado en un segundo volumen en 1818. Karl Ernst Schubarth (1796-1861) se convirtió en colaborador de *Über Kunst und Altertum* y su principal posición sobre crítica literaria fue la defensa de la unidad de la obra homérica. <<

[250] En francés en el original. <<

[251] Daniel Chodowiecky (1726-1802). Pintor y grabador en cobre. A Chodowiecky Goethe le consideraba un pintor excelente de escenas de la vida cotidiana, pero pensaba que, de haberse dedicado a pintar motivos de la antigüedad clásica, hubiera fracasado plenamente. <<

[252] **Pietro Vanucci (1450-1523).** <<

[253] Este escrito no fue publicado en vida por Goethe. La primera edición tuvo lugar en el *Goethe-Jahrbuch* de 1898 por Otto Harnack. En 1811 fue desenterrado el friso del templo de Apolo de Bassae, Figalia, del interior de éste. El original se encuentra desde 1814 en el British Museum. En 1818 la pintora Louise Seidler (1786-1866) vio una serie de vaciados del friso, hizo una copia de un fragmento y se lo envió a Goethe acompañando su regalo de una carta. Lo que aquí se presenta es el borrador de la contestación del escritor que ni llegó a acabar ni a mandar. <<

[254] El autor reproduce un párrafo de la carta que le enviara Louise Seidler. El Coloso del que habla Seidler remite a las estatuas los Dióscuros o los domadores de caballos de Monte Cavallo de Roma. <<

[255] A pesar de ser una ocupación aparentemente marginal en Goethe, éste se dedicó durante cinco años al estudio de la teoría musical (1810-1815) con la intención de hacer una obra similar a la *Teoría de los colores*. <<

[256] Como ya dijimos anteriormente la carta está inacabada. <<

[257] Primera edición en *Über Kunst und Altertum*, IV, 1 (1.^a parte), 2 (2.^a parte), 1823. <<

[258] Francesco Squarcione (1397-1474) adoptó a Andra Mantegna (1431-1506) en 1441. <<

[259] Goethe había adquirido la serie de nueve grabados de Andreani según Mantegna en junio de 1820. El primer borrador de este ensayo es de octubre de aquel año. <<

[260] De hecho a Lorenzo Costa, sucesor de Mantegna, se le encargó que completara la serie. <<

[261] Hoy en día este grabado se atribuye al taller de Mantegna, que no al propio maestro. <<

[262] J. C. Gottsched (1700-1766), profesor de Literatura, Lògica y Metafísica en Leipzig. <<

[263] De ésta no hemos incluido los epígrafes iniciales que se refieren a los cartones de Mantegna que hay en Hampton Court y a su historia; en ellos, Goethe sigue a G. H. Noehden. <<

[264] Adam Barstch, *Le peintre-graveur*, Leipzig, 1866, XIII. <<

[265] Georg Friedrich Noehden (1770-1826). Estudiante del arte y filólogo. En 1818 fue nombrado preceptor de las princesas María y Augusta de Weimar. Desde 1822 fue bibliotecario del British Museum. Noehden tradujo al inglés y prologó el artículo de Goethe sobre Leonardo del que hemos ofrecido un fragmento en esta antología bajo el nombre *Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last Supper by Goethe, translated and accompanied with an introduction*, Londres, 1821. <<

[266] Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame colla vita de' piu eccellenti maestri della stessa professione*, Florencia, 1686. <<

[267] Lo que se ha puesto entre corchetes aparece en Vasari, pero es suprimido por Goethe como más adelante éste señalará. <<

[268] G. Vasari, *Le vite de più eccellenti Pittori, Scultori e Architecti* (1550), II.

<<

[269] Pausanias, escritor del siglo II. Fuente principal de la historia del arte antiguo. Goethe se sirvió de sus descripciones del altar de Delfos, obra de Polignoto. <<

[270] Goethe se sirvió de Filóstrato y sus *Eikones* para la elaboración de su extenso artículo “Philostrats Gemälde” publicado en *Über Kunst und Altertum*, II, 1, 1818. <<

[271] Primera edición en *Über Kunst und Altertum*, v, I, 1824. El pintor Johann Anton Ramboux (1790-1866), nacido en Tréveris y formado por David en París, abandona pronto las enseñanzas de su maestro y se une al romanticismo. En la famosa exposición de arte alemán en el Palazzo Caffarelli de 1819, Ramboux presenta el dibujo que es tema central de este artículo. Goethe reconoce el valor artístico tanto del dibujo como del grabado que, siguiendo su modelo, hace Ruscheweyh (1785-1845). Sin embargo eso no es óbice para que manifieste su disconformidad con la concepción estética que subyace a la realización de este tipo de trabajos consistente en: “Pintar de forma retrógrada, volver al claustro materno y creer de esa manera estar fundando una nueva época del arte” (carta a Sulpiz Boisserée, 14 de noviembre de 1814). <<

Actualmente la autoría de *La Cena* se atribuye a Taddeo Gaddi, discípulo de Giotto. La tesis de la autoría de este último procede de Vasari.

[272] Todos estos puntillosos juicios proceden del libro de Basilius von Ramdohr *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in Kunst*, Leipzig, 1787. <<

[273] En *Über Kunst und Altertum*, IV, 2, 1823. Este artículo ha de leerse en relación con el del mismo título que trataba sobre la catedral de Estrasburgo escrito en 1772 y publicado en 1773. Goethe insiste aquí en llamar alemán al arte que desde Vasari se denomina gótico. El uso de este término fue muy criticado por ejemplo por Friedrich Schlegel, quien señalaba que los godos se extendían desde el extremo este de Europa hasta sus límites occidentales. <<

[274] El más importante arquitecto francés del siglo XVII (1617-1686), director de la Academia de arquitectura de París desde 1672. Es citado por Goethe por lo significativo que es el reconocimiento de los valores (bien es cierto que ocultos) del gótico por parte de un clasicista. <<

[275] Las “recientes modificaciones” son las que llevó a cabo Pellegrino Pellegrini en el siglo XVII. <<

[276] El conde Karl Friedrich Reinhard que le habló a Goethe de la labor que llevaban a cabo los Boiserée. <<

[277] En una carta del 14 de mayo de 1810 dirigida a Reinhard, Goethe todavía prefiere la de Estrasburgo a la de Colonia. <<

[278] Como sabemos la colección Boiserée, a la que está dedicada el artículo “Heidelberg”, es el núcleo de la Alte Pinakothek de Munich. <<

[279] Georg Möller (1784-1852), arquitecto. <<

[280] G. Möller, *Bemerkungen über die aufgefundenene Originalzeichnung des Doms zu Köln*, 1818 y G. Möller, *Denkmäler der deutschen Baukunst*, 1818. <<

[281] S. Boiserée, *Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln*, 1821.

<<

[282] La visita tuvo lugar en junio de 1815. <<

[283] Toda una descripción del sentimiento de lo sublime. <<

[284] En el límite entre lo autobiográfico y la leyenda se encuentra la conversación con un desconocido en el que éste se queja de que a la Catedral le falta una torre. Goethe le contesta que lo realmente lamentable es que la única torre construida no esté acabada, pues “el remate de las cuatro espiras es muy romo, sobre cada una de ellas tendría que hacer un chapitel en el centro en lugar de esa tosca cruz”. En esto, interviene un tercero y le pregunta: “¿Quién le ha dicho a usted eso?”. Con solemnidad Goethe le contesta: “La torre misma. La he observado con tanta atención y durante tanto tiempo, que ella al final me ha revelado su secreto”. “No le ha dicho ninguna mentira —repite el tercer interlocutor—. Soy el encargado del cuidado del edificio y en nuestro archivo tenemos los planos originales que muestran lo que usted dice”. (Esta anécdota se narra en *Poesía y verdad*, en la *Hamburger Ausgabe*, tomo 9, p. 499.) <<

[285] J. G. G. Büsching, *Versuch einer Einleitung in die Geschichte der Altdeutschen Baukunst*, 1821-1823. <<

[286] Ante las dificultades de encontrar un equivalente y lo poco significativo que sería el mismo, hemos optado por dejar el término en alemán para referirnos a estas trece rocas de piedra arenisca de hasta cuarenta metros de altura situadas en Horn, al sur de Detmold. Es probable que en tiempos de los germanos éste fuera un lugar de culto. La abadía de Abdinghof recibió la jurisdicción de este territorio en 1093, tres años antes de la Primera Cruzada. Tal vez por eso en aquella época se mandó edificar una reproducción en piedra natural de los lugares santos de Jerusalén. Eligieron tres rocas, en la primera excavaron la gruta del hallazgo de la Vera Cruz (según la leyenda Elena, la madre de Constantino, descubrió en una gruta tres cruces y por una revelación supo que una de ellas era la de Jesús). En la parte exterior de esta gruta hay un relieve de cinco metros y medio de altura que representa el descendimiento. En el interior de la capilla hay una inscripción que data su fecha de bendición por el obispo de Paderborn en el año 1115. La segunda roca representa el entierro de Cristo y la tercera el Gólgota. <<

El escrito de Goethe sobre las Externsteine aparece en *Über Kunst und Altertum*, v, 1, 1824.

[287] En junio de 1824 Goethe invitó a Rauch a su casa y hablaron de las rocas.

<<

[288] Referencia al periodo iconoclasta, o feroz persecución de las imágenes, emprendido en el año 725 por el emperador de Oriente León III y continuado por varios de sus sucesores hasta 842. Capítulo de singular importancia en la formación de la autoproclamada Iglesia ortodoxa y denominada cismática por los católicos, en el año 861 con Focio y definitivamente en el 1054 con Miguel Cerulario. <<

[289] Esta cita es del *Comentario al Manual de Epicteto* extraída por Goethe de la edición de J. Schweyghauser, Leipzig, 1800. <<

[290] El famoso fundador de la secta maniquea en el siglo IV. El fundamento de su doctrina era la aceptación de dos principios, el del Dios de la luz del que procedían las almas y el de la oscuridad, del que procedían los cuerpos. <<

[291] Esta cautela de Goethe es necesaria pues la mayoría de las autoridades iconológicas consideran su interpretación inaceptable. <<

[292] Este motivo del desmayo de María es, como acertadamente señala Goethe, posterior. <<

[293] Referencia al famoso descendimiento pintado por Danielle Ricciarelli que está expuesto en Santa Trinita dei Monti, Roma, fechado en 1541. <<

[294] Aunque la interpretación actual señala que no tiene nada que ver con el maniqueísmo, es muy singular esta representación de Dios Padre tomando del brazo al alma de Cristo. <<

[295] Al parecer se trata de una representación de Adán y Eva atrapados por el demonio, no de este equilibrio cósmico. <<

[296] “Sol” y “Luna”, en latín en el original. <<

[297] Aparecido por primera vez en *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, tomo 44, 1832. Una serie de anotaciones en los diarios del autor permiten saber que escribió estas líneas en 1831. <<

[298] Fechado en 1633. <<

[299] Adam von Bartsch, famoso grabador que llegó a ser redactor de la Biblioteca de la Corte de Viena. Su principal obra fue *Le peintre Graveur*, en cuya lámina 90 está recogida la comentada obra de Rembrandt. <<

[300] Giuseppe Longhi (1766-1831), grabador e historiador del arte, desde 1798 profesor de la Academia de Milán. Desde poco después de su publicación en 1830, Goethe maneja su manual: *Concernente la teorice dell'arte*. <<

[301] Manuscrito de 1830, primera impresión en *Nachgelassene Werke*, tomo 4, 1832. El punto de vista central de este escrito es la importancia de lo cíclico en la representación, en cuanto posibilidad de generar de la unidad la diversidad para luego volver a aquélla. <<

[302] Ciclo pintado por Rafael para la Sala Vecchia dei Palaffrenieri de El Vaticano, *Cristo y los doce apóstoles*, que hoy ya no se conserva. Este ciclo es citado por Goethe en *Viaje a Italia* (Hamburger Ausgabe, tomo 11, p. 449). <<

[303] Goethe está pensando en el cartón para tapiz de Rafael, *La resurrección de Cristo* (1531), de El Vaticano. <<

[304] Texto postumo de Goethe titulado así por Eckermann que apareció por primera vez en las *Nachgelassene Werke*, tomo 4, 1832. <<

[305] Hay una carta de Philip Otto Runge a Goethe (4 de diciembre de 1806) donde aquél le cuenta su intención de hacer un estudio sobre tal motivo. La representación más famosa de este motivo es de Giotto y se encuentra en el atrio de San Pedro en Roma. <<

[306] Otra extraña cita bíblica de Goethe. Paniel no es nombre de persona, sino el lugar donde Jacob lucha contra un ángel, al parecer el ángel de Esaú que le pone todo tipo de trabas para volver a Canán. Entre otras cosas le rompe el tendón de un muslo. Se supone que las dificultades a las que alude el autor son a la lucha en Paniel más que a la lucha contra Paniel. <<