

dad, de igual manera la objetivación de la voluntad, cuando aparece en el tiempo, en otros términos, la acción, y, sobre todo, la acción directa ó sea el movimiento, puede expresar clara y completamente la intención que en él se manifiesta, sin mezcla de nada extraño ni supérfluo y sin que le falte nada tampoco, presentándose, en suma, tal como debe ser para guardar exacta correspondencia con el acto voluntario que se trata de representar, ó bien puede producirse el resultado opuesto. En el primer caso, el movimiento se ejecuta con gracia, y en el segundo sin ella. La belleza consiste, por consiguiente, en la representación fiel y exacta de la voluntad en general; con ayuda de su fenómeno en el espacio solo, mientras que la gracia consiste en la representación adecuada de la voluntad con ayuda de su fenómeno en el tiempo, es decir, en la expresión exacta y propia de cada acto voluntario, por medio del movimiento y de la actitud que sirven para ejecutarle. Winkelmann ha dicho muy acertadamente que «la gracia es la relación especialísima que existe entre la acción y la persona que la ejecuta» (Obras, I, p. 258), puesto que el movimiento y la actitud suponen el cuerpo.

Resulta de ahí, naturalmente, que se puede atribuir belleza á las plantas, pero no gracia, á menos que se use esta palabra en sentido figurado. Los animales y los hombres pueden poseer, á la vez, belleza y gracia. Esta última consiste—lo repito—en que cada actitud y cada movimiento se produzcan de la manera más fácil, más conveniente y menos embarazosa, y sean la interpretación más fiel de la intención ó del acto de voluntad. Todo lo que excede de esto se traduce, ya en afectación, ya en gestos sin sentido ó incoherentes; todo lo que falte da lugar á una tiesura de autómatas. La gracia supone un equilibrio perfecto de todos los miembros y una con-

formación regular y armónica del cuerpo; sólo en estas condiciones son posibles la facilidad completa y la evidente conveniencia de todas las actitudes y todos los movimientos. Como se ve, la gracia no es posible sin cierto grado de belleza física. La unión de la belleza y la gracia perfectas constituye el fenómeno más expresivo de la voluntad, en su grado supremo de objetivación.

Sabemos, por lo que antes se ha dicho, que uno de los signos distintivos de la humanidad, es que en ella el carácter genérico se encuentra separado del carácter individual. A esto se debe el que, cada individuo, como indiqué en el libro anterior, represente, en cierta medida, una Idea particular. Síguese de ahí, que las artes cuyo fin es reproducir la Idea de la humanidad, tienen la misión de representar, no sólo la belleza como carácter genérico, sino también el carácter denominado así más especialmente, ó sea el carácter individual. Con todo, este mismo carácter no deberá ser presentado como una propiedad accidental y exclusiva del individuo, sino como un aspecto de la Idea de la humanidad, que se muestra por excelencia en el individuo de quien se trata. El carácter, sin perjuicio de permanecer individual, debe ser concebido y reproducido en un sentido ideal, es decir, de modo que resulte su importancia en relación con la Idea general humana (á la objetivación de la cual contribuye á su manera). Si se le entiende de otra suerte, no es más que un retrato, la imagen de un individuo, como individuo, con todas sus cualidades contingentes. Y hasta el retrato mismo, como observa Winkelmann, debe ser el ideal del individuo.

Este carácter idealizado, es decir, que tiene la misión de hacer resaltar un aspecto particular de la Idea de la humanidad, se muestra visiblemente en lo exte-



rior. En parte, en la fisonomía y la corporeidad permanentes, y en parte en las emociones y pasiones que surgen de un modo pasajero, así como en las modificaciones recíprocas de la inteligencia por la voluntad y de la voluntad por la inteligencia, traduciéndose todo esto en la expresión del semblante y en el movimiento. Como el individuo pertenece siempre á la humanidad, y como, por otra parte, ésta se manifiesta siempre en el individuo con toda la importancia ideal propia de este último, es necesario que la belleza no borre el carácter y que éste no suprima la belleza, pues la absorción del carácter genérico por el individual produce la caricatura y lo inverso la insignificancia. Así, cuando el artista se propone representar la belleza, que es el fin principal de la Estatuaria, tratará siempre de modificar en algún punto aquélla (es decir, el carácter genérico), haciendo que intervenga el carácter individual, y procurará expresar la Idea de la humanidad de una manera determinada é individual, haciendo resaltar uno de sus aspectos particulares, porque la criatura humana posee, en cierta medida, en cuanto individuo, el privilegio de una Idea especial, y porque es esencial para la Idea de la humanidad reflejarse en individuos de importancia considerable.

Por esto, en las obras de los artistas antiguos, que tan bien concibieron la belleza, la hallamos expresada, no por un solo tipo, sino por una multitud de figuras con caracteres diferentes, y vista siempre, en cierto sentido, bajo un aspecto distinto. Apolo, Baco, Hércules, Alcino, la expresan cada uno de diversa manera. Lo característico puede disminuir la belleza; más aún, puede acentuarse hasta el punto de llegar á ser fealdad, como en el Sileno ebrio, en el Fauno, etc. Cuando lo característico se extrema en términos que suprime el ca-

rácter del género, y llega, por lo tanto, á lo monstruoso, se trueca en caricatura. Pero más aún que á la belleza, debe evitarse que lo característico perjudique á la gracia. Cualesquiera que sean la actitud ó el movimiento que exija la expresión del carácter, deben efectuarse siempre de la manera más fácil, más útil y más apropiada á la persona. Esta regla, no sólo se impone al pintor y al escultor, sino al buen comediante; sin ella no hay más que caricatura, es decir, contorsión y dislocación.

En la Escultura, el fin principal consiste siempre en la belleza y en la gracia. La Pintura tiene por objeto preferente el carácter intelectual, que se revela en la emoción, en la pasión, en la acción alternativa de la inteligencia y de la voluntad, que no pueden manifestarse más que en la expresión del rostro y en los ademanes. Los ojos y el color, que no son del dominio de la Escultura, aunque contribuyen mucho á la belleza, son todavía de importancia más esencial para el carácter. Además, la belleza se percibe mejor cuando se la puede contemplar bajo muchos aspectos, mientras que se puede comprender perfectamente el carácter, la expresión, mirando la figura bajo un solo aspecto.

Lessing, partiendo de este punto de vista de que lo bello es principalmente el fin de la escultura, creyó poder explicar el hecho de que Laoconte no grite, porque la acción de gritar es incompatible con la belleza. Este asunto se convirtió para Lessing en el tema, ó al menos en el punto de partida de una obra entera; muchos otros críticos, anteriores y posteriores á él han escrito sobre el mismo asunto; séame permitido, pues, exponer aquí incidentalmente mi opinión, aunque un estudio tan especial no se acomode precisamente á las consideraciones que vengo desarrollando y que se mantienen siempre en un punto de vista general.



## § 46.

Laoconte, en el célebre grupo de este nombre, no grita: todo el mundo se asombra de ello y la sorpresa nace sin cesar; la razón debe de ser, que colocados en aquella situación gritaríamos todos. Esto es, en efecto, lo que la Naturaleza exige, pues bajo el peso de un inmenso dolor físico y de una repentina angustia material, toda reflexión que quizá pudiera inspirarnos una resignación muda desaparecería de la conciencia: la Naturaleza trataría de expresar por medio de gritos su dolor y su angustia, de llamar á un salvador en su auxilio y de asustar al enemigo. Winckelmann había observado ya que en el rostro de Laoconte no se veía la expresión del hombre que grita, pero queriendo justificar al artista, hizo de Laoconte un estóico que encuentra indigno de sí gritar «*secundum naturam*,» y que añade á sus dolores la inútil violencia que se hace para ahogar la expresión de ellos. Winckelmann veía en él «el espíritu, sometido á ruda prueba, de un gran hombre que lucha con sus tormentos y se esfuerza en ahogar y en ocultar toda manifestación de lo que padece; no prorrumpe en grandes gritos, como en Virgilio; su pecho sólo deja escapar suspiros de angustia, etc.» (Obras v. 9, p. 98, y más minuciosamente vol. 6, p. 104 y sig.) Lessing criticó en su *Laoconte* esta opinión de Winckelmann y la corrigió como hemos mostrado antes. En lugar de un motivo psicológico, no admitió más que un motivo puramente estético, á saber: que la belleza, principio del arte antiguo, no consiente la expresión del grito. El otro argumento que expone de que un estado completamente pasajero y que no es susceptible de duración, no debe ser reproducido en una figura inmóvil, tiene en contra suya cien ejemplos de

figuras excelentes colocadas en actitudes fugitivas, bailando, luchando, cogiendo una cosa, etc. Goethe, en su estudio sobre el Laoconte, al principio de los *Propyleos* (p. 8) hasta sostiene que la elección de semejante momento es absolutamente necesaria. En nuestros días, Hirt (en los «*Horen*» 1797, 10.º cuaderno) subordinándolo todo á la verdad más completa en la expresión, explica el que Laoconte no grite porque está á punto de morir asfixiado y ha perdido la facultad de gritar. En fin, Fernow (*Estudios romanos*, v. I, p. 426 y siguientes), después de exponer y criticar las tres opiniones anteriores, las ha combinado y conciliado sin añadir nada de nuevo.

No puedo menos de asombrarme de que hombres de juicio tan perspicaz y tan reflexivos hayan ido á buscar tan lejos argumentos psicológicos y hasta fisiológicos, para explicar una cosa cuyo motivo es tan próximo y evidente para el que no esté preocupado de antemano. Sobre todo, me extraña que Lessing, que anduvo tan cerca, no descubriese la verdadera explicación.

Sin necesidad de entrar en disertaciones psicológicas ó fisiológicas sobre la cuestión de si Laoconte, en la situación en que se encuentra, gritaría ó no, cuestión á la cual respondo categóricamente de un modo afirmativo, considero indudable que la acción de gritar no debía ser expresada en el grupo de que se trata, por la sencilla razón de que una representación de esta clase está fuera del terreno de la escultura. No es posible figurar en el mármol un Laoconte que grita; á lo sumo se puede representar un hombre que abre mucho la boca y se esfuerza vanamente en gritar, un Laoconte cuya voz expira en su garganta: *vox faucibus hæsit*. La esencia del grito, y por consiguiente, su efecto sobre el espectador, está toda entera en el sonido y no en el hecho de abrir la boca. Este último fenómeno, que acompaña necesari-



riamente al grito, sólo está motivado y justificado por el sonido que produce; y como al producirlo está caracterizado por la acción, su representación es admisible y hasta necesaria, aunque perjudique á la belleza. Pero sería verdaderamente absurdo que en la Escultura, donde la reproducción del grito mismo es cosa desconocida é imposible, se figurara una boca abierta, es decir, el mecanismo violento del grito, cuyo único resultado sería deformar las facciones y todo el resto de la expresión del semblante, pues se sacrificarían la mayor parte de los elementos de belleza para hacer visible un medio cuyo fin y cuyo resultado sensible (el grito) se frustraría. Y lo que aún es peor, se produciría así el aspecto, siempre ridículo, de un esfuerzo no seguido de su efecto correspondiente, como en esa historia de un bromista que después de haber obstruído con un pedazo de cera el cuerno de un sereno que se había dormido y de despertarle gritando que había fuego, se desternillaba de risa viendo los esfuerzos infructuosos que hacía aquel buen hombre para sacar sonidos de su instrumento.

Por el contrario, en las artes que poseen medios para representar el grito, éste es perfectamente admisible, pues contribuye á la verdad, es decir, á la reproducción completa de la Idea. Así ocurre en la Poesía, donde la descripción intuitiva llama en su ayuda á la imaginación del lector; Virgilio presenta á Laoconte mugiendo como un toro, que herido por el hacha, ha roto sus ataduras; en Homero (*Iliada* XX, 48-53), Marte y Minerva dan gritos feroces, sin que esto perjudique en nada á su dignidad ni á su belleza divina. Lo mismo pasa en el teatro. En la escena Laoconte debería gritar sin duda alguna; Sófocles representa á Filoctetes gritando, y es probable que gritara efectivamente en la escena antigua. Recuerdo haber visto en Londres, en un drama traduci-

do del alemán y titulado *Pizano*, al célebre trágico Kemble, que desempeñaba el papel de Rolla, americano semisalvaje, pero de gran carácter; al recibir una herida, lanzaba un grito violento que producía siempre viva y excelente impresión en el público, pues caracterizaba al personaje y contribuía mucho á la verdad de la escena. En cambio, la figura muda, pintada ó esculpida, de un hombre que grita, sería mucho más ridícula aún que la música pintada que Goethe censuraba ya en sus *Propyleos*; pues el hecho de gritar perjudica mucho más á la expresión y á la belleza que el de tocar instrumentos de música; esto último no ocupa de ordinario más que los brazos y las manos, y puede ser considerado como lo característico de un individuo, siendo en tal calidad muy propio para ser representado en un cuadro, con tal de que no exija movimiento alguno violento del cuerpo ni contorsión alguna de la boca; recordemos la Santa Cecilia tocando el órgano, el *Violinista* de Rafael que se conserva en la Galería Sciarra, de Roma, etc. Puesto que, en consonancia con lo expuesto, el dolor de Laoconte, para permanecer dentro de los límites del arte, no debía manifestarse por medio de gritos, el artista tuvo que apelar á todas las demás maneras de expresarlo, y esto lo hizo con perfección extremada, como Winckelmann (*Obras*, vol. 6, p. 104 y siguientes) nos lo pinta tan bien en su admirable descripción, que conserva todo su valor y toda su verdad, si se prescinde de las intenciones estoicas atribuídas á Laoconte.

## § 47.

Siendo el objeto de la Escultura la belleza y la gracia, busca el desuado y no admite los vestidos más que en tanto que no ocultan las formas. Emplea el ropaje,



no como vestido, sino como indicación indirecta de las formas, lo cual hace trabajar al entendimiento, pues para que perciba la causa, es decir, las formas del cuerpo, no se le da directamente más que el efecto ó sean los pliegues del ropaje. Este es en cierta manera para la Escultura lo que para la Pintura el escorzo. Son alusiones que no proceden por signos simbólicos, sino por indicaciones que, siendo acertadas, obligan al entendimiento á percibir inmediatamente la cosa que indican, de la misma manera que si se hallase manifiesta.

Permítame el lector intercalar aquí una comparación que se aplica incidentalmente á las artes oratorias. Así como las bellas formas, para presentarse con todos sus atractivos, exigen que el cuerpo esté poco ó nada vestido; así como un hombre hermoso, dotado de buen gusto y que pudiera guiarse por él, no usaría otro traje que el antiguo, así el hombre de hermosa inteligencia y rico en pensamientos se expresará siempre de la manera más natural, más directa y más sencilla, cuando para alivio del aislamiento á que estará condenado en este mundo, trate de comunicar sus juicios á los demás, si esto es posible. Por el contrario, el pobre de espíritu, el hombre de inteligencia confusa ó contrahecha, acudirá siempre á los términos más afectados y más oscuros á fin de revestir de palabras pomposas y de una fraseología difícil, pensamientos mezquinos, insignificantes, insípidos y vulgares, exactamente como el individuo que piensa que el traje puede darle las apariencias majestuosas de la belleza y que, para disimular la exigüidad ó la fealdad de su persona, se cubre de adornos bárbaros, de oropes, de plumas, de gorgueras rizadas, de vestidos huecos y de mantos. Nuestro hombre se vería muy apurado si tuviera que presentarse desnudo; pues esto mismo le sucedería á más de un autor si se le obligara á poner en len-

guaje claro el ruin y obscuro contenido de su pomposa obra.

#### § 48.

La pintura histórica tiene por objeto principal, además de la belleza y de la gracia, el carácter. Debe entenderse por carácter la representación de la voluntad en su objetivación más alta. En este grado de la escala, el individuo, como expresión de un aspecto especial de la Idea de la humanidad, adquiere particular importancia, que se reconoce no sólo por la forma exterior sino también por actos de todas clases y por las modificaciones del conocimiento y de la voluntad que motivan estos actos y que se revelan en la fisonomía y en el ademán.

Para reproducir la Idea de la humanidad bajo este aspecto, es necesario representarse el desenvolvimiento de ella bajo múltiples fases, en individualidades de una significación marcada. A su vez, estas individualidades no pueden ser representadas con toda su significación, sin mostrarlas en las escenas, en las condiciones y en las acciones más diferentes. La pintura histórica realiza esta tarea inmensa reproduciendo en el lienzo toda especie de escenas de la vida, cualquiera que sea su importancia. Todo individuo ó toda acción tiene una significación propia y revela cada vez mejor la Idea de la humanidad. No hay hecho alguno de la vida humana que sea impropio para ser tratado por la pintura. Gran injusticia se hace á los pintores de la escuela holandesa al no admirar en ellos más que la perfección técnica, desdeñándoles en lo restante porque reprodujeron las más de las veces escenas de la vida vulgar, como si no tuvieran importancia más que los acontecimientos sacados de la historia ó de la Biblia.



Se debería tener presente que la importancia intrínseca de una acción es distinta de su importancia aparente y que, con frecuencia, no coinciden ambas. La significación exterior de un acto se reduce á la importancia que pueden tener sus consecuencias para el mundo real y dentro de él; lo que la determina es el principio de razón. La significación íntima es la luz más ó menos viva que arroja sobre la Idea de la humanidad, mostrándonos lados extraordinarios de esa Idea, con ayuda de individualidades clara y enérgicamente acentuadas, á las cuales, colocándolas en circunstancias convenientes, las permite revelar bien su carácter propio.

El Arte no considera más que la significación interior; la otra pertenece á la historia. Son enteramente independientes una de otra y pueden presentarse juntas ó separadas. Un acontecimiento de la mayor importancia histórica puede ser secundario en cuanto á su significación íntima; á la inversa, una escena de la vida cotidiana puede tener la más elevada significación interior si nos muestra en plena luz y en sus repliegues más recónditos la naturaleza y la conducta humana. En hechos de importancia exterior muy desigual la importancia interior puede ser la misma: por ejemplo, es indiferente en lo que á la última respecta, que varios ministros inclinados sobre sus mapas se disputen pueblos y provincias, ó que unos cuantos aldeanos sentados á la mesa de una taberna arriesguen su dinero con los naipes ó los dados en la mano, como es indiferente jugar al ajedrez con figuras de oro ó de madera.

Por otra parte, las escenas y los acontecimientos que constituyen la existencia de tantos millones de hombres, sus maniobras, sus penas y sus alegrías, tienen en sí mismos importancia suficiente para ser tributarios del arte y para suministrarle con su variedad, rica materia

en que desenvolver la Idea compleja de la humanidad.

Hasta lo fugitivo de la escena que el arte fija en el lienzo en semejantes cuadros (llamados hoy cuadros de género), despierta en nosotros una emoción particular; en efecto, al fijar este mundo fugitivo y mudable en imágenes duraderas, que representan escenas aisladas, en verdad, pero que componen, sin embargo, el conjunto de la vida, la pintura crea una obra que parece inmovilizar la fuga del tiempo, con lo cual eleva las cosas individuales á la altura de la Idea genérica. En fin, los acontecimientos históricos cuya importancia es externa, presentan con frecuencia, tratándose de la Pintura, el inconveniente de que lo que tienen de importantes no puede ser representado intuitivamente, y hay que agregarlo con el pensamiento á la representación pictórica del suceso.

Desde este punto de vista, hay que distinguir cuidadosamente, entre la significación nominal y la significación real de un cuadro. La primera es exterior por completo y reside en una mera noción que se le agrega; la otra consiste en el aspecto de la Idea humana que la imagen reproduce para la percepción intuitiva. Por ejemplo, en el cuadro de Moisés salvado de las aguas, la significación nominal es Moisés hallado por una princesa egipcia, acontecimiento de importancia capital para la historia; la significación real, lo que se ofrece á la vista del espectador, es un niño abandonado en una cuna flotante y salvado por una mujer de alta prosapia; hecho que puede haber ocurrido más de una vez. Sólo el traje podrá recordar al erudito el caso histórico especial de que se trata; pero el traje, importante para la significación nominal, es indiferente para la significación real, pues ésta no conoce más que al hombre en cuanto hombre, ni se cuida de las formas arbitrarias. Los asuntos