

CAPITULO XXXVI

OBSERVACIONES SUELTAS SOBRE LO BELLO EN LAS ARTES PLÁSTICAS (1)

En la escultura, la belleza y la gracia son lo principal, pero en la pintura la expresión, la pasión y el carácter se sobreponen á todo, y, por tanto, hay que transigir algo en las exigencias estéticas, pues la belleza perfecta de todas las figuras, indispensable en la escultura, sería un obstáculo para la expresión del carácter en un cuadro y además fatigaría por su monotonía. Por consiguiente, la pintura puede representar rostros feos y cuerpos enfermizos y flacos, mas la escultura requiere siempre, si no la belleza perfecta, por lo menos fuerza y redondez en las formas. Un Cristo flaco clavado en la cruz, ó un San Jerónimo moribundo, extenuado por la edad y las enfermedades, como aparece en la obra maestra del Dominiquino, son hermosos asuntos para un cuadro; por el contrario, el San Juan Bautista, reducido por el ayuno al estado de esqueleto, cuya estatua en mármol, obra de Donatello, vemos en la Galería de Florencia, produce un efecto repulsivo no obstante la perfección magistral de la ejecución. Desde este punto de vista la escultura parece más apropiada para la afirmación y la pintura, para

(1) Este capítulo se refiere á los §§ 44 y 50 del primer volumen.

la negación *de la voluntad de vivir*. Esto explica también por qué la escultura fué el arte por excelencia de los antiguos y la pintura el de los tiempos cristianos.

En el § 45 del primer volumen he indicado que la elección y la determinación del tipo de la belleza humana descansa sobre una cierta anticipación de su noción que en parte nos es dada *a priori*. Debo añadir aquí que esta anticipación requiere siempre el concurso de la experiencia, que viene á estimularla por un procedimiento análogo al del instinto de los animales, el cual, aunque dirige *a priori* sus actos, necesita en los detalles ser determinado por motivos. La experiencia, la realidad, presenta al espíritu del artista figuras humanas mejor ó peor acabadas por la naturaleza en esta ó la otra de sus partes, y le pregunta, por decirlo así, su opinión, con lo que le hace pasar, según el método socrático, de ese anticipo vago del ideal, á un conocimiento claro y determinado. Los escultores griegos tenían una gran ventaja, y era que el clima y las costumbres de su país les ofrecían á cada momento ocasión de ver figuras humanas medio desnudas, y en los gimnasios enteramente desnudas. Su gusto de la forma era provocado de este modo á juzgar de lo que ellos veían y á compararlo con el ideal, no desenvuelto aún, que llevaban en su conciencia. Su juicio sobre las formas de los miembros, hasta en los pormenores más delicados, estaba siempre ejercitándose, y poco á poco el sentimiento, al principio oscuro, del ideal de la belleza humana, fué elevándose á tal grado de precisión en su espíritu, que pudieron realizarle en sus obras de arte.

Asimismo la experiencia propia es útil y necesaria al poeta para pintar los caracteres, pues aunque el escritor no trabaja sobre datos experimentales, ni sobre

noticias empíricas, sino siguiendo su conocimiento de la naturaleza humana, tal como en sí mismo la encuentra, la experiencia le sirve, con todo, de formulario y le da ocasión de ejercitarse y de ilustrarse. Por virtud de la experiencia, su conocimiento de la naturaleza humana y de sus variedades se hace vivo, preciso y vasto, aunque en lo esencial procede *a priori* y por anticipación.

Lo que expusimos en el libro segundo del presente volumen, unido á lo que nos queda por desarrollar en el capítulo XLIV del libro siguiente, nos permite analizar más profundamente todavía aquel admirable sentimiento de la belleza de los griegos, que hizo que ellos, entre todas las naciones de la tierra, fueran los llamados á hallar el tipo normal de la figura humana y á crear para siempre los modelos de la belleza y de la gracia. He aquí la conclusión que este análisis nos permite formular. Aquello que, no separado de la voluntad, da origen al instinto sexual con selección refinada, ó en otros términos, al amor físico (el cual, como es sabido estuvo sujeto á extraños extravíos entre los griegos), eso mismo, separado de la voluntad por virtud de una inteligencia excepcional, pero sin perder nada de su energía, da origen al sentido objetivo de la belleza humana. Este sentido, que se manifiesta en su origen como mero sentimiento crítico de lo bello, puede desarrollarse hasta llegar á fijar las reglas estéticas concernientes á las formas y proporciones del cuerpo humano. Esto es lo que hicieron Fidias, Praxíteles, Scopas, y este es también el sentido de las palabras que Goethe pone en boca del artista.

Un hecho análogo ocurre en la poesía. Aquello que, no separado de la voluntad, sólo produciría la mera ciencia humana da al poeta, al separarse de la volun-

tad por virtud de una enorme preponderancia de la inteligencia, la facultad de crear obras objetivas é inspiradas.

La escultura moderna será siempre, por mucho que haga, de igual modo que la poesía latina moderna, hija de la imitación ó de la reminiscencia. Cuando quiere ser original, cae en seguida en funestos errores, y señaladamente en el de reproducir la naturaleza que tiene delante de los ojos, en vez de copiar las proporciones de los antiguos. Canova, Thorwaldsen y otros son en escultura lo que J. Secundus y Orvenus en la poesía latina. Lo mismo sucede en la arquitectura, sólo que aquí el hecho procede de la naturaleza misma de este arte, cuya parte puramente estética es muy limitada, y fué agotada ya por los antiguos. La arquitectura moderna no puede distinguirse más que por la juiciosa aplicación de sus reglas, pues se alejará del buen gusto en cuanto se separe del estilo y de los modelos legados por los griegos.

El arte de la pintura, considerado en cuanto quiere producir la apariencia de la realidad, consiste, en último término, en saber separar claramente aquello que en la visión pertenece exclusivamente á la sensación, á la impresión de la retina, ó sea al *efecto*, que es el único dato inmediato, de la *causa*, es decir, del objeto exterior, cuya percepción nos llega á consecuencia de la sensación. Con esto el artista está en disposición de producir, con auxilio de los procedimientos técnicos, el mismo efecto sobre el nervio óptico, pero mediante una causa diferente, ó sea con manchas de diferentes colores. El entendimiento del espectador referirá infaliblemente la impresión sensible á su causa exterior habitual, lo cual dará origen á la misma imagen intuitiva.

Cuando se examina la fisonomía humana, se descubre en ella una originalidad primordial que le da la unidad característica de un conjunto, en el cual todas las partes son necesarias. Esto es lo que hace que distingamos una cara conocida entre millares de otras caras, aun después de transcurridos muchos años, y á pesar de que las diferencias en las facciones, sobre todo entre hombres de la misma raza, no pueden pasar de límites muy estrechos.

Esto nos conduce infaliblemente á pensar que ese conjunto de unidad tan absoluta, de originalidad tan acentuada, debe de tener su origen en las profundidades más misteriosas y más íntimas de la naturaleza; de donde se infiere que ningún artista puede inventar una fisonomía humana en toda su verdad y en toda su originalidad característica, y que ni aun podrá reconstruirla de memoria tal como la naturaleza la hizo. Todo lo que se puede hacer en este punto es una composición verdadera á medias, solamente, y aun quizá alguna combinación imposible; pues ¿cómo se podría crear la unidad real de la fisonomía, cuando el principio mismo de tal unidad es desconocido? Siendo así, no es lícito preguntarse ante un rostro inventado por el pintor, si se trata realmente de un rostro posible, y si la naturaleza, maestra de todos los maestros, no le reprobaba en vista de las contradicciones que en él descubriera. Esto nos lleva también á sentar el principio de que en los cuadros históricos no deben figurar más que retratos, elegidos con escrupuloso cuidado y que se pueda idealizar ligeramente. ¿Quién no sabe, por otra parte, que los grandes maestros pintaron casi siempre con modelos y que se consagraron mucho al retrato?

He manifestado en el texto que el fin propio de la

pintura como el del arte en general, es ayudarnos á percibir las ideas platónicas de la naturaleza y de la humanidad, lo cual nos transporta al estado de conocimiento puro, emancipado de la voluntad. Sin embargo, posee además un elemento estético especial é independiente del otro, que resulta de la armonía de los colores, de la disposición agradable de los grupos, de la distribución favorable de la luz y de las sombras y del tono general del cuadro. Esta belleza accesoria y de orden menos elevado contribuye también por su parte al conocimiento puro; es para la pintura lo que la dicción, el metro y la rima son para la poesía; no es lo esencial, pero es lo que obra desde luego y directamente.

Dije en el § 50 del primer volumen, cómo es mala la alegoría en la pintura; citaré algunos ejemplos en apoyo de mi opinión. En el palacio Borghese de Roma se ve un cuadro de Miguel Angel Caravagio, cuyo asunto es el siguiente: Jesús representado á la edad de unos diez años próximamente, sereno y sin dar muestras del menor temor, pone el pie sobre la cabeza de una serpiente; cerca de él, su madre muestra la misma tranquilidad, y al lado, Santa Isabel, eleva al cielo una mirada imponente y trágica. ¿Qué imaginaría al ver este jeroglífico un hombre que no hubiera oído hablar nunca de que la simiente de la mujer había de aplastar la cabeza de la serpiente?

En Florencia, en la sala de la biblioteca del palacio Ricardi, hay en el techo un fresco de Lucas Giordano representando la siguiente alegoría, que quiere decir que la ciencia libra al espíritu de las cadenas de la ignorancia: la inteligencia está personificada por un hombre atado y lleno de fuerza, cuyas ligaduras caen; una ninfa le pone un espejo delante de los ojos, y otra

ninfa le alarga una gran ala desprendida; en lo alto está la ciencia sentada sobre un globo, teniendo á su lado á la verdad desnuda con una esfera en la mano. En Ludwigsburgo, cerca de Stuttgart, se encuentra un cuadro representando al Tiempo bajo la figura de Saturno, ocupado en cercenarle las alas al Amor; si esto quiere significar que al envejecer nos corregimos de la inconstancia amorosa, no hay duda de que el cuadro dice verdad.

He explicado ya por qué, en mi opinión, á Laocoonte no se le representa gritando, y puedo añadir aquí algunas consideraciones que confirman mi parecer. Para convencerse de *visu* del efecto deplorable que producen las obras de las artes plásticas, esencialmente mudas, cuando quieren figurar la acción de gritar, basta contemplar la *Degollación de los inocentes*, de Guido Reni, en la Academia de Bellas Artes de Bolonia, cuadro en el cual aquel gran pintor cometió el error de representar seis individuos gritando con la boca abierta de par en par. Para mayor claridad, imagine en el teatro una pantomima, en la cual, en un momento dado, uno de los personajes estuviera en situación de gritar; si el figurante encargado del papel quisiese representar el grito permaneciendo un momento con la boca abierta, no habría en el público carcajadas bastantes para testificar del efecto ridículo de la cosa.

Desde el momento en que por motivos fundados, no en la naturaleza del asunto, sino en la del arte mismo, el artista tuvo que renunciar á representar á Laocoonte gritando, resultaba que tenía que buscar el medio de explicar el mutismo, puesto que era forzoso justificar que un hombre en situación semejante permaneciese mudo. Resolvía la dificultad representando

la mordedura de la serpiente, no como efectuada ya, ni como inminente, sino como efectuándose en aquel momento mismo y en el costado de Laocoonte; de este modo la parte baja del pecho se hallaba comprimida y todo grito era imposible. Goethe supo discernir muy exactamente esta razón inmediata, pero accesoria y subordinada, del fenómeno, y la expuso al final del oncenso libro de su *Autobiografía*, así como también en su artículo sobre Laocoonte en el primer cuaderno de los *Propyleos*; pero la razón más remota, la razón primera, de la cual es consecuencia la otra, es la que he dado yo. No puedo menos de indicar que en esta cuestión me encuentro en la misma relación con Goethe que en la teoría de los colores. En la colección del duque de AreMBERG, en Bruselas, figura una cabeza antigua de Laocoonte, descubierta más modernamente. En el célebre grupo del Vaticano la cabeza no presenta ninguna huella de restauración, y lo corrobora también la tabla especial de restauraciones de este grupo que inserta Goethe al final del primer volumen de los *Propyleos*: además, la semejanza entre las dos cabezas confirma el hecho. Hay que admitir, pues, que ha existido un duplicado antiguo del grupo al cual pertenecía la cabeza de la colección de AreMBERG. Esta última supera, á mi juicio, á la del Vaticano en belleza y expresión; la boca está en ella mucho más abierta, sin que llegue, no obstante, á expresar el grito.