

razón por la cual allí donde los primeros seducen, los segundos tienen que repeler. Es el contraste existente entre el balbuceo de un niño y la tartamudez de un viejo chocho, entre lo infantil y lo pueril; pero este regreso á los comienzos, esta afectación de sencillez, este juego de niño chiquitín en las palabras y en las actitudes, son fenómenos frecuentes en los débiles de espíritu, y los encontraremos de nuevo con frecuencia en los poetas místicos.

De conformidad con la doctrina de su maestro teórico Ruskin, el decaimiento del arte comienza, en sentir de los prerrafaelitas, con Rafael. Las razones son obvias: imitar á Cimabua y á Giotto es cosa relativamente fácil; para imitar á Rafael tiene uno que poder por sí mismo dibujar y pintar á la perfección, y esto es lo que eran incapaces de hacer los primeros miembros de la «Fraternidad». Además, Rafael vivía en el más hermoso período del Renacimiento; la aurora del pensamiento nuevo irradia en su existencia y en sus obras; en su libertad de espíritu de «cincuecentista» emancipado, no se limitaba á pintar temas religiosos, sino también asuntos mitológicos é históricos—los místicos dicen: asuntos profanos—; sus cuadros no hacen solamente llamamiento al fervor religioso, sino también al sentido de la belleza; no se limitan á servir exclusivamente á Dios; por consiguiente, sirven al diablo, dice Ruskin y repiten sus discípulos, y son por ende merecedores de que se les condene; era, en fin, conforme á la tendencia de contradicción y de negación de lo notorio que domina toda la intelectualidad de los imbéciles, que declarasen falso precisamente aquel de los dogmas de la historia del arte que se había considerado siempre como el más incontestable. Todo el mundo, desde hace tres siglos venía diciendo: «Rafael es el punto culminante de la pintura»; á esto respondieron los prerrafaelitas: «Rafael señala el punto en que la pintura decayó más bajo»; y así ocurrió que en la designación que se atribuyeron hicieron precisamente alusión á Rafael y no á otro maes-

tro cualquiera, ó á otro período de la historia del arte.

No hay que esperar del pensamiento místico ni lógica ni unidad. Es conforme á su naturaleza moverse dentro de eternas contradicciones. En un pasaje, Ruskin dice: «El mal está en que el pintor tiene el atrevimiento de cambiar las obras de Dios según se le antoja, de arrojar su propia sombra sobre todo lo que ve. Toda modificación de los rasgos de la Naturaleza tiene su origen ó en la impotencia ó en un ciego descaro»¹. Luego, el pintor ha de reproducir el objeto como lo ve y no permitirse la más ligera variación con respecto á él. Y algunas páginas más adelante, el mismo Ruskin dice: «Hay una forma ideal para cada planta, cada flor, cada árbol; hacia esta forma es hacia lo que aspira á llegar todo individuo de la especie si está libre de la influencia del azar ó de la enfermedad»². Y reconocer y reproducir esta forma ideal, continúa, es la gran misión del pintor.

Apenas si es necesario demostrar que una de estas aseveraciones destruye por completo la otra. La «forma ideal» á la cual aspira cada objeto, el pintor no la ve enfrente de él con los ojos del cuerpo; la transporta en el objeto en virtud de una opinión preconcebida. Pero tiene que habérselas con formas individuales que, «por azar ó por enfermedad», se apartan de la forma ideal.

Para reducir las por medio del pincel á su forma ideal tiene que cambiar lo que está dado por la Naturaleza. Ruskin exige que lo haga, pero dice al mismo tiempo que toda modificación es «impotencia é indolencia, ó un ciego descaro». Naturalmente, una tan solo de estas afirmaciones que se excluyen mutuamente, puede ser verdad; lo es, indudablemente, la primera; la «forma ideal» es una suposición y no una percepción. La distinción de lo esen-

¹ Ruskin, *op. cit.*, pág. 24.

² Ruskin, *ibid.*, pág. 26.

cial con respecto á lo accidental en el objeto es abstracción, trabajo del intelecto, no del ojo ni del sentimiento artístico; ahora bien, la pintura tiene por objeto, según su esencia, lo visible y no lo conjeturable, lo real y no lo posible y lo verosímil, lo concreto y no lo abstracto. Quitar del fenómeno ciertos rasgos como no esenciales y accidentales y conservar los otros como esenciales y necesarios, es reducir el fenómeno á un esquema; pero la misión del arte no es formar esquemas, sino individualizar; en primer lugar, porque el esquema tiene por premisa una representación de la ley que determina el objeto, que esta representación puede ser errónea, que cambia á la vez que las teorías científicas reinantes, y que el pintor no reproduce teorías científicas mudables, sino impresiones sensoriales; luego después, porque el esquema suscita un trabajo de pensamiento y no una emoción, y que la tarea del arte consiste en suscitar emociones.

A los prerafaelitas, no obstante, no se les alcanzaba ninguna de estas contradicciones, y obedecieron ciegamente todas las consignas de Ruskin. Esquemataron la forma humana, pero reprodujeron fielmente todos los accesorios y no tuvieron «el atrevimiento, la impotencia ó la insolencia» de cambiar en ella cosa alguna. Pintaron con la más penosa exactitud el paisaje que servía de marco á sus personajes y los objetos que les rodeaban; el botánico puede determinar cada gramínea, cada flor; el ebanista, reconocer la juntura y la moldura de cada escalabel, la esencia de la madera, el barniz de los muebles; y esta precisión concienzuda es, añadámoslo nosotros, la misma absolutamente en el primer plano que en el plano más alejado, en el cual, con arreglo á las leyes de la óptica, apenas si las cosas debieran ser todavía perceptibles.

Esta reproducción uniformemente clara de todos los objetos de un campo visual es la expresión pictórica de la inaptitud para la atención. En el acto de pensar, la atención suprime una parte de las apercepciones que llegan á

la conciencia (por asociación de ideas ó percepción) y deja solamente subsistir un grupo dominante de ellas. En el acto de la visión, la atención suprime una parte de los objetos del campo visual para distinguir con claridad sólo la parte en que la mirada se fija en un momento dado. Mirar es ver claramente un objeto y no tener en cuenta los demás; el pintor tiene que mirar, si quiere hacernos comprender claramente cuál objeto le ha cautivado y lo que el cuadro ha de mostrarnos; si no se fija, al mirarlo, en un punto determinado del campo visual, pero sí presenta uniformemente el campo visual entero, no podemos adivinar lo que quería decirnos y hacia qué objeto deseaba atraer nuestra atención. Semejante pintura es asimilable al hablar incoherente del imbécil, que charla según se va presentando la asociación de las ideas, pasando de un tema á otro y él mismo no sabe á dónde va á parar, como tampoco puede hacerlo comprender á los demás. Se trata entonces de un disparatar en pintura, de la ecolalia por medio del pincel.

Pero precisamente esta manera de pintar ha ejercido influencia sobre el arte contemporáneo; es la contribución prerafaelita al desarrollo de éste. También los pintores no místicos aprendieron á mirar exactamente los accesorios y á reproducirlos concienzudamente, evitando sin embargo incurrir en el error de sus modelos, que era suprimir la unidad de su obra, llenando los últimos planos más alejados con naturalezas muertas penosamente y con propiedad pintadas. Los trozos de césped, las flores y los frutos, reproducidos con una exactitud de botánico; las rocas, los terrenos y las formaciones montañosas geológicamente exactas; los dibujos perfectamente precisos de tapices y de tapicerías que hallamos en los cuadros modernos,—los debemos á Ruskin y á los prerafaelitas.

Los místicos éstos se imaginaban ser parientes intelectuales de los «primitivos» porque pintaban, como éstos, cuadros religiosos. Pero era una ilusión; Cimabua, Giotto,

Fra Angélico, no eran místicos, ó, más exactamente, pertenecían á la clase de místicos por ignorancia, no por debilidad de espíritu orgánica. El pintor de la Edad Media que representaba una escena religiosa estaba persuadido de que pintaba alguna cosa absolutamente verdadera; una anunciación, una resurrección, una asunción, un episodio de la vida de los santos, una escena de la existencia en el paraíso ó en el infierno, poseían á sus ojos el mismo carácter indiscutible de realidad que una orgía en una taberna de militarotes ó un banquete suntuoso en un palacio señorial; era realista al pintar las cosas suprasensibles; le habían contado la leyenda religiosa como si fuera un hecho material, estaba penetrado de su realidad literal y la reproducía como habría presentado cualquiera otra historia verdadera. El espectador se acercaba al cuadro con las mismas convicciones; la obra de arte religiosa era una Biblia de los Pobres; tenía para el hombre de la Edad Media la misma significación que, para nuestros contemporáneos, tienen las ilustraciones de las obras de etnografía y de ciencias físicas y naturales. Su misión era contar y enseñar, y por esta razón tenía que ser exacta. Conocemos por la estrofa conmovedora de Villon ¹ cómo el pue-

¹ *Ballade que Villon fait a la requeste de sa mère pour prier Notre Dame* (Balada que hace Villon á petición de su madre para rezar á Nuestra Señora).—Obras completas de François Villon, nueva edición por P. L. Jacob, bibliófilo. Biblioteca Elzeviriana, París, 1854, págs. 105-107.

*Femme je suis povrette et ancienne,
Ne riens ne sçay; oncques lettre ne leuz;
Au monstier voy (dont suis parroissienne)
Paradis painct, où sont harpes et luz,
Et ung enfer où damnez sont boulluz:
L'ung me faict paour, l'autre, joye et liesse,
La joye avoir fais-moy (haulte deesse),
A qui pécheurs doivent tous recourir,
Comblez de foy, sans faincte ne paresse;
En ceste foy, je vueil vivre et mourir.*

Es característico que el prerrafaelita Rossetti haya precisamente traducido esta composición de Villon (*His mothers service to our Lady, Poems*, pág. 180).

blo de la Edad Media, que no sabía leer, consideraba los cuadros de iglesia. El poeta libertino hacía que su madre, al dirigirse á la Virgen santa, se expresara en estos términos: «Soy una mujer pobre y anciana que nada sé y que no leo una letra; en el convento (de que soy feligresa) veo un paraíso pintado donde hay harpas y luces, y un infierno donde queman á los condenados; éste me produce miedo, aquél alegría y regocijo. Déjame que me alegre, diosa suprema, cuya ayuda deben implorar todos los pecadores; lléname de fe, sin falsía ni pereza; en esta fe quiero vivir y morir». Con esta fe simple, una manera de pintar mística hubiera sido incompatible. El pintor evitaba también todo lo que es flotante, misterioso; no pintaba ensueños ni disposiciones de espíritu nebulosas, sino documentos positivos; tenía que convencer y podía hacerlo, puesto que él mismo estaba convencido.

De un modo muy distinto procedieron los prerrafaelitas; no pintaron modos de ver sobriamente concebidos, sino emociones; introdujeron, por consiguiente, en sus cuadros, alusiones misteriosas y símbolos oscuros que nada tenían que ver con la reproducción de la realidad visible. Quisiera citar un solo ejemplo: *La Sombra de la muerte*, de Holman Hunt. En este cuadro, el Cristo se mantiene en una actitud de oración oriental, con los brazos abiertos, y la sombra de su cuerpo cayendo sobre el suelo presenta la forma de una cruz. Tenemos aquí un ejemplo instructivo de los procedimientos de pensamiento místicos; Holman Hunt se representa al Cristo en oración; por la asociación de ideas se suscita al mismo tiempo en él la representación de la futura muerte de Cristo en la Cruz; quiere hacer visible por los medios de la pintura esta asociación de ideas, y hace entonces que el Cristo vivo proyecte una sombra en forma de cruz, es decir predice el destino del Salvador, como si algún poder misterioso inconcebible hubiera dirigido su cuerpo hacia los rayos del sol de tal modo que un milagroso anuncio de su destino

debiera aparecer inscrito sobre el suelo. La invención es de todo punto absurda; hubiera sido por parte del Cristo un juego pueril dibujar por anticipado con su sombra sobre el suelo, ya fuera por broma, ya fuera por jactancia, su sacrificio sublime; la imagen producida por la sombra no hubiera tenido tampoco ningún objeto, puesto que ningún contemporáneo del Cristo hubiera comprendido la significación de una cruz de sombra, antes de que el Cristo hubiera sufrido la muerte en la cruz. Pero en la conciencia de Holman Hunt, la emoción ha suscitado simultáneamente la imagen del Cristo orando y la de la cruz, y refiere no importa cómo la una á la otra ambas ideas, sin cuidarse de su relación racional. Si un «primitivo» hubiera tenido que pintar la misma idea, el Cristo en oración, penetrado por el presentimiento de su próximo sacrificio, nos hubiera mostrado en el cuadro un Cristo realista en oración, y, en un rincón, una crucifixión igualmente realista, pero no hubiera nunca tratado de fundir en una sola, por medio de un lazo nebuloso, estas dos escenas diferentes. Tal es la diferencia entre la pintura religiosa de creyentes robustos y sanos y la de degenerados emotivos.

Andando el tiempo, los prerafaelitas han prescindido de muchas de sus extravagancias del principio. Millais y Holman Hunt no afectan ya el mal dibujo á caso hecho y no imitan ya puerilmente el balbuceo de Giotto. No han conservado de las ideas directoras de la escuela más que la reproducción cuidadosa de lo accesorio y la pintura de ideas. Un crítico benévolo, Mr. Edouard Rod, dice de ellos: «Eran literatos, y su pintura es literatura»¹. Este juicio sigue aplicándose á dicha escuela; algunos de los primeros prerafaelitas lo han comprendido; han reconocido á tiempo que se han equivocado en su vocación y han dejado una pintura que era, en verdad, una escritura de ideas, por la escritura real y verdadera.

¹ Edouard Rod, *Estudios sobre el siglo XIX*. París y Lausana, 1888, pág. 89.

Entre ellos, el más conocido es Dante-Gabriel Rossetti, hijo, nacido en Inglaterra, de un *carbonaro* italiano comendador del Dante. Su padre le puso al nacer el nombre del gran poeta, y este nombre expresivo fué para Rossetti una sugestión duradera que ha experimentado y de la cual, aunque quizá sólo de un modo semi-consciente, se ha dado cuenta¹; es el ejemplo más instructivo de la afirmación con frecuencia recordada de Balzac, relativa á la influencia determinante de un nombre sobre el desarrollo y los destinos del que lo lleva. Todo el sentimiento poético de Rossetti tiene su raíz en el Dante; su concepción del mundo es un plagio confuso de la del Florentino; en todas sus representaciones entra un recuerdo borroso ó claro de la *Divina Comedia* ó de la *Vida nueva*.

El análisis de uno de sus poemas más célebres, *The blessed Damozel* (La Doncella bendita) va á hacernos comprender ya este parasitismo sobre el cuerpo del Dante, ya algunas singularidades características del trabajo de un cerebro místico. He aquí la primera estrofa: «La doncella bendita se inclinaba hacia afuera sobre la barandilla dorada del cielo; sus ojos eran más profundos que la profundidad de las aguas que calma la noche. Tenía tres lirios en la mano, y las estrellas sobre sus cabellos eran en número de siete». Todo este cuadro de la mujer adorada arrebatada por la muerte, que desde lo alto del emporio, concebido como si fuera un palacio, en su esplendor paradisíaco, baja la mirada hacia él, es un reflejo del *Paraiso* del Dante (canto III), en que la Virgen bienaventurada habla al poeta desde el seno de la luna; hasta encontramos ciertos detalles, por ejemplo las aguas profundas y tranquilas (... *ver per acque nitide e tranquille Non si profonde, che i fondi sien persi...*). Los «lirios en la mano», los ha tomado Rossetti de los cuadros de los «primitivos», pero también en esto hallamos un ligero eco del saludo

¹ Rossetti. *Poems*, pág. 277.

matinal del *Purgatorio* (canto XXX): *Manibus o date lilia plenis*. Llama Rossetti á su bien amada con el nombre anglo-normando «damozel», con lo cual hace artificialmente vaga la figura precisa de una joven doncella, y extiende así un velo sobre la imagen que, sin esto, sería clara; la palabra «doncella» no haría pensar más que en una muchacha y en ninguna otra cosa; la expresión «damozel», por lo contrario, suscita en el lector inglés ideas obscuras de damas feudales sobre viejas tapicerías descoloridas, de altivos caballeros normandos cubiertos de armaduras, de algo remoto, excesivamente viejo, medio olvidado; «damozel» transporta á la bien amada contemporánea en las misteriosas profundidades de la Edad Media y la espiritualiza en una figura maravillosa de balada; dicha palabra por sí sola evoca todas las disposiciones crepusculares que el conjunto de los poetas y escritores románticos han depositado como un sedimento en el alma de los lectores contemporáneos. En la mano de la «damozel» pone Rossetti tres lirios, en torno de su cabeza entrelaza siete estrellas; naturalmente, estos números no son fortuitos; desde los tiempos más remotos se les considera misteriosos y sagrados; las cifras «tres» y «siete» hacen alusión á algo ignorado y profundo que el lector sumido en turbación podrá esforzarse por adivinar.

Que no se diga que mi crítica de los medios por los cuales Rossetti trata de expresar su propio estado de alma soñador y comunicarlo al lector, se dirige á todo lirismo y á la poesía en general, y que condeno á ésta cuando represento á aquél como una emanación de la debilidad mística. Es seguramente una especialidad de toda poesía emplear palabras que, al lado de las representaciones sencillas que encierran, han de suscitar también emociones y hacerlas resonar en la conciencia; pero el procedimiento de un poeta sano difiere en absoluto del de un débil de espíritu místico; la palabra llena de resonancias que el primero emplea tiene por sí misma un sentido racional, y

además posee la propiedad de excitar emociones en todo hombre sano; las emociones suscitadas, en fin, se relacionan con el objeto del poema.

Un ejemplo hará esto perfectamente claro. Uhland canta en estos términos en *El Elogio de la Primavera*:

«Verdor de los sembrados, perfume de las violetas,
Trinos de alondras, cantos de mirlos,
Lluvia de sol, brisa suave,
Al cantar tales palabras,
¿Hay necesidad de añadir otras cosas
Para celebrarte, día de primavera?»

Cada palabra de los tres primeros versos encierra una representación de cosas; cada una de estas palabras suscita en un hombre que siente naturalmente, sentimientos alegres. Estos sentimientos reunidos traen la disposición de espíritu que el despertar de la primavera crea en el alma, y ese es precisamente el objeto que se proponía el poeta. Si, por el contrario, Rossetti desliza los números «tres» y «siete» en la descripción de su «damozel», estos números no significan por sí mismos absolutamente nada; no suscitarán la menor emoción en un lector sano de espíritu que no crea en los números místicos; pero, aun en el lector degenerado é histérico sobre el cual lo cabalístico hace impresión, las emociones provocadas por los números sagrados no se relacionarán con el objeto del poema—la aparición de la bien amada muerta—sino que evocarán á lo sumo una disposición de espíritu general que quizá pueda beneficiar de lejos á la «damozel».

Pero continuemos el análisis del poema. Le parece á la doncella bendita que sólo hace un día que está entre las coristas de Dios; para los que ella ha dejado en la tierra este solo día ha durado realmente diez años. «Para el uno, ha sido diez años de años» (*To one, it is ten years of years*). Esta cronología es puramente mística; no significa nada; acaso Rossetti se imagina que hay una unidad su-

perior en la cual el año propiamente dicho es como un día con relación á un año, y que por consiguiente 365 años constituirían una especie de año de un orden más elevado; pero de la misma manera que Rossetti no se forma esta idea sino incompleta y vagamente, está también lejos de expresarla de un modo tan fácil de comprender como la expresamos aquí.

«Se apoyaba (la «damozel») sobre la muralla de la morada de Dios; edificada por Dios sobre el vacío profundo, que no es otra cosa sino el comienzo del espacio; tan alta que, mirando hacia abajo, apenas si ella podía ver el sol. La casa está situada en el cielo, más allá de las olas del éter, como un puente. Abajo, los flujos y reflujos del día y de la noche rizan el vacío con la llama y la obscuridad hasta en las últimas profundidades, allí por donde nuestra tierra cruza como un gusano fantástico; en torno de ella hablaban amantes que, reunidos de nuevo entre aclamaciones de amor inmortal, se repetían por siempre el uno al otro sus nuevos nombres que les embelesaban. Y las almas que subían hacia Dios pasaban al lado de ella como llamas esbeltas... Desde su fortaleza del cielo veía al tiempo vibrar salvajemente, como una pulsación, á través de los mundos».

Abandono al lector el cuidado de representarse los detalles todos de esta descripción y de reunirlos en un cuadro de conjunto. Si, á pesar de esfuerzos concienzudos no lo logra, le bastará con decirse á sí mismo sencillamente que no tiene él la culpa, sino Rossetti.

La «damozel» empieza á hablar; quisiera que el bien amado hubiera ya ido á su lado, puesto que irá: «Cuando en torno de su cabeza se ciña la aureola, y esté vestido de blanco, le cogeré de la mano é iré con él á las fuentes profundas de la luz. Nos sumergiremos allí como en un torrente y nos bañaremos juntos en presencia de Dios».

Hay que advertir cómo aquí, en medio de un estilo transcendentalmente desprovisto de sentido, la represen-

tación de un baño en común reviste una forma precisa. La compañía de la sensualidad nunca falta en el ensueño místico.

«Los dos iremos en busca de los bosquecillos donde está la Señora María con sus cinco doncellas de honor, cuyos nombres son cinco suaves sinfonías: Cecilia, Gertrudis, Magdalena, Margarita y Rosalía».

Esta enumeración de cinco nombres de mujeres forma dos versos. Semejantes versos compuestos solamente de nombres son característicos en el místico; aquí la palabra deja de ser el símbolo de una apercepción ó de una noción determinada y cae en el sonido sin significación que no tiene otro objeto más que suscitar por la asociación de ideas toda clase de emociones agradables. En este caso, los cinco nombres de mujeres suscitan las apercepciones que se deslizan vagorosamente de cinco hermosas doncellas; Rosalía, además, la de rosa y lirios, y los dos versos producen la impresión de un cuento fabuloso en el cual, en un jardín encantador se pasean por todos lados, entre lirios y rosas, bellas vírgenes sonrosadas y blancas, de talle esbelto.

La doncella bendita continúa describiéndose á sí misma el cuadro de la reunión con el bien amado, y luego leemos esto: «Apoyó sus brazos sobre la barandilla dorada, dejó caer su rostro entre sus manos y lloró; yo oí sus sollozos».

No se comprenden estas lágrimas. La doncella bendita vive, después de su muerte, en el colmo de la más grande felicidad, en un palacio de oro, en presencia de Dios y de la Santa Virgen. ¿Qué es lo que entonces la atormenta? ¿que su amado no esté aún al lado suyo?; diez años de los hombres mortales son para ella como un día; aunque le fuera concedido á su amado alcanzar una edad muy avanzada, todo lo más que tendría que esperar para verle llegar á su lado serían cinco ó seis días de los suyos, y al cabo de este espacio de tiempo bien mínimo florecería para los