

tañas de Suíza», como decía cándidamente el prospecto. Bodmer y Breitinger, por espíritu de oposición al trivial racionalismo de Gottsched, propendían á exagerar el elemento pintoresco de la poesía, confundiendo así los límites de entrambas artes, que luego tuvo que separar Lessing en el *Laoconte*. Consideraban los suízos al poeta como un pintor de especie particular, que hace cuadros con palabras, ó que, por mejor decir, los va provocando en la imaginación del lector. Rotas ya las hostilidades con el temible pedagogo de Leipzig, que había osado poner lengua en el gran nombre de Milton, aparecieron sucesivamente, como manifiestos de la nueva escuela, un tratado de Bodmer *sobre lo maravilloso*, y una *Poética crítica* de Breitinger, á la cual siguió, dentro del mismo año (1740), otra Disquisición suya *sobre la alegoría*. Trabóse así reñida pelamesa, en que casi todos los críticos alemanes tomaron parte, ya por uno, ya por otro de los contendientes, quedándose poco á deber Gottsched y los suízos en materia de injurias, recriminaciones y dicterios. Los suízos le acusaban de haber ingerido violentamente la demostración en la poesía; de haber mecanizado la labor del pensamiento, y de haber sustituido al estilo brillante y rico de imágenes, otro estilo ramplón, acompasado y rastrero. Y sin embargo, también ellos, influídos como todos entonces por el árido formalismo wolfiano, traían la pretensión de fundar en evidencia matemática los principios de la emoción estética: también admitieron que el ob-

jeto primordial del arte era la difusión de la verdad moral; y llegaron á comparar, usando del símil de Lucrecio y del Tasso, la obra del poeta con la del médico que dora las píldoras amargas:

«Cosi all' egro fanciull borgiamo aspersi
Di soave licor gli orli dal vaso....»

Pero, á pesar de todo, los suízos tenían una concepción del arte distinta de la de Gottsched. Enfrente de la poética del sentido común, levantan la poética *pintoresca*, «el arte de crear representaciones y formas que parezcan un cuadro parlante». Lessing, á su vez, combate á los suízos, apoderándose de una de sus ideas, la de ser la poesía arte de formas sucesivas, y la pintura arte de formas simultáneas, y se levanta sobre las antinomias de aquella controversia estéril, afirmando de una vez y para siempre que la pintura es el arte del espacio y la poesía el arte del tiempo.

El mérito principal de los suízos consiste en haber defendido los derechos de la imaginación, mostrando que también tiene su lógica, la cual no procede por juicios ni proposiciones, sino por imágenes y figuras. El triunfo completo de esta escuela puede fijarse en el día memorable en que apareció la *Messiada* de Klopstock.

Mientras estas cosas acontecían en el campo de la técnica literaria, siempre más agitado que el de las otras artes, una revolución mucho más fructuosa y duradera se había consumado en la crítica de las obras maestras de la plástica antigua, miradas hasta entonces con veneración cie-

ga, pero irreflexiva, ó desfiguradas por las falsas interpretaciones de un pseudo-clasicismo. Winckelmann convertía por primera vez la arqueología en historia del arte y en estética aplicada ó (digámoslo así) en acción. Preludios de su grande obra, no impresa hasta 1764, fueron innumerables disertaciones, que trabajó por la mayor parte en Roma, á vista de los despojos del arte antiguo, que él miraba con ojos de amor y de piedad, dotados de segunda vista. Entonces escribió sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* (1756); sus *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos* (1762); sus *Cartas sobre las antigüedades de Herculano* (1762); su *Tratado sobre el sentimiento de lo bello en las obras de arte* (1763), coronados, por fin, con su grande *Historia del arte entre los antiguos* (Dresde, 1764), á la cual siguieron todavía los *Ensayos de iconología* (1766), y nuevas *Disertaciones sobre la historia del arte*, incorporadas todas en la edición general de sus obras, hecha desde 1818 á 1820.

Cuanto puede decirse en loor de este prodigioso monumento, que por primera vez reveló á la Europa atónita los misterios de la escultura griega, está compendiado en las siguientes palabras de Guillermo Schlegel: «La obra de nuestro inmortal Winckelmann adolece, sin duda, de muchos defectos de pormenor, y aun de errores considerables; pero nadie ha penetrado tan profundamente en el espíritu más íntimo de las artes griegas. Winckelmann había llegado á transfor-

marse en la manera de ser y de sentir de los antiguos. Sólo en apariencia vivía en su siglo; pero no estaba sujeto á sus influencias. Aunque su obra trate especialmente de las artes del diseño, derrama también abundante luz sobre las otras ramas de la cultura moral de los antiguos, y es utilísima para preparar al conocimiento de la poesía griega, mayormente de la dramática, porque sólo delante del grupo de Niobe ó del Laoconte aprendemos verdaderamente á comprender las tragedias de Sófocles.» (*Curso de literatura dramática*, lección 2.^a)

Tal fué el juicio de los más ilustrados entre los contemporáneos. La arqueología moderna ha dejado muy atrás el libro de Winckelmann, que ya en su tiempo fué objeto de notables rectificaciones por los mismos que en Italia le tradujeron y le comentaron, aparte de las críticas siempre agudas é ingeniosas de Lessing, que tenía, sin embargo, respecto de Winckelmann, la desventaja de no conocer por inspección propia las estatuas antiguas. Pero si el libro de Winckelmann ha padecido la suerte de todos los libros de iniciación y de revelación, siendo fácilmente sobrepujado y arrollado por los que han venido después, siempre le quedan las líneas generales, que son eternas é indestructibles, y sin las cuales hubiera sido imposible imaginar luego construcción alguna. La ley del arte antiguo que él formuló, la ley de noble simplicidad y de tranquila grandeza en la actitud y en la expresión, ha entrado, merced á él, en la corriente del saber común; y de

un modo explícito ó implícito la acepta todo el que razona sobre la antigüedad. Lessing no la combatió: lo que hizo fué explicarla y referirla á otra ley superior. Winckelmann pudo errar al aplicarla á ciertas estatuas; pero su principio general está libre de toda contradicción, y le basta para su gloria, sin que él tenga que responder de aquellos artistas discípulos suyos que entendieron que la serenidad era sinónimo de frialdad glacial, invariable y enojosa, sin carácter y sin vida; de aquellos escultores, padres de un nuevo clasicismo falso y amanerado, el cual arrancó de una abstracción y de una fórmula, buena y oportuna en un libro de ciencia, pero impotente como canon de ejecución.

Las ideas metafísicas de Winckelmann concuerdan con las de Mengs, y unas y otras con el sentido dominante en las escuelas platónicas é idealistas puras. Toda su estética es de reacción contra la estética subjetiva del siglo xviii. Considera la belleza sensible como un reflejo de la belleza ó perfección absoluta, como una reminiscencia de la suprema perfección, como una beatitud momentánea, preludio y mensajera de la eterna beatitud.

La misión de Winckelmann (y bien podemos usar aquí tan manoseada expresión, sin sombra de hipérbole) fué revelar el ideal antiguo en toda su religiosa y solemne sencillez. La misión de Lessing, otro de los *Epigones* de este período, consistió en reintegrar los fueros de otro elemento estético, sacrificado ó tenido menos en cuenta

por Winckelmann y sus discípulos; es á saber: lo *natural* y lo *característico*. Pero la empresa de Lessing se extiende mucho más, y es difícil dar en pocas palabras idea completa del alcance crítico de su doctrina, cuyas consecuencias duran hoy, y no las hemos agotado todavía. Lessing es el espíritu de la crítica encarnado y hecho hombre, es decir, todo lo contrario del espíritu dogmático y cerrado, y todo lo contrario también del espíritu escéptico¹. Nadie le igualó en codicia de saber y en firmeza indagatoria y analítica; pero nunca quiso fundar, é hizo bien, sistema alguno, contentándose con examinar todas las cosas, y lanzar sobre todo espíritu despierto los que él llamaba *fermenta cognitionis*. Hizo más que pensar por sí mismo; enseñó á pensar á una gran parte de los humanos, estimuló el pensamiento ajeno, emancipó á su nación y á su raza de la servidumbre de las fórmulas de escuela: fué como un nuevo Arminio que vino á vencer de nuevo las legiones de Varo. Analizar un libro de Lessing es materia casi imposible, porque son libros de polémica, en que los principios van apareciendo conforme la discusión los trae, sin más orden que el orden riguroso de *invención*, porque Lessing nos pone al desnudo su enérgica y viril

¹ Sobre Lessing deben consultarse, además de sus obras completas que son la principal fuente, el libro de Stahr (*Lessing, sein Leben und seine Werke*, Berlin, 1856), y el de Croulé (*Lessing et le goût français en Allemagne*, 1863). Pero, sobre todo, lo que conviene leer asiduamente es el *Laocöte* y la *Dramaturgia*.

inteligencia y nos hace asistir, pero sin fatiga, á toda su labor interna. No hay libros de arte que contengan más ideas que éstos ni que las presenten con menos aparato. Si cabe belleza en la alta especulación intelectual, estos libros la realizan sin duda. «Lo que constituye el mérito de un hombre (dice el mismo Lessing) no es la verdad que posee ó cree poseer, sino el esfuerzo que ha hecho para conquistarla.»

Los dos grandes trabajos críticos de Lessing son, sin duda, el *Laoconte ó de los límites de la pintura y de la poesía* (1765), y la *Dramaturgia Hamburguesa* (1767 y 1768). Las ideas de otros muchos opúsculos, anteriores y posteriores á estos libros, se hallan contenidas virtualmente en ellos. Durante la última época de su vida, Lessing se entregó por completo á la polémica teológica, y, fuera del drama de *Nathan el Sabio*, que en su fondo pertenece á la misma polémica, no dió á la literatura sino un lugar secundario entre las preocupaciones de su espíritu.

La primitiva unidad del *Laoconte* debe buscarse en la refutación de un lugar común repetido por todos los preceptistas, y erigido en sistema por Batteux y el abate Du-Bos: *Ut pictura, poesis*: la poesía pintura para el oído, la pintura poesía para los ojos. De estelugar común, admitido por verdad inconcusa, resultaba la más extraña aplicación de criterios á las obras artísticas. Un cuadro se juzgaba *literariamente* (manía que aún dura y no lleva trazas de desaparecer), es decir, que se le aplicaban todas las reglas menudas de la

Retórica y de la Poética tradicionales, y con arreglo á ellas se absolvía ó se condenaba al pintor. Y al contrario, el vocabulario pictórico inundaba los tratados de literatura, y los llenaba de metáforas disparatadas, inaplicables de todo punto al arte de la palabra, produciendo además en los poetas cierta impotente ó peligrosa emulación respecto de los pintores, la cual se manifestaba por una plaga de composiciones descriptivas que no hablaban ni al alma ni á los ojos.

Lessing, en quien toda vulgaridad producía el efecto de la repulsión y de la antipatía, se propuso echar abajo tal principio, y en esta parte su triunfo fué completo. La poesía descriptiva y la pintura alegórica fueron, por igual, objeto y blanco de sus iras. Un inglés, llamado Spence, había publicado, con el título de *Polymetis* (1747), un libro muy erudito, que anunciaba la pretensión de explicar recíprocamente los monumentos de la antigüedad por sus poetas, y los poetas por sus monumentos. Un francés, el Conde de Caylus, había hecho otro libro (1757), para estimular á los pintores á que buscasen inspiraciones en la lectura de Homero, trasladando al lienzo cada una de las situaciones de su epopeya. Lessing prueba contra estos autores, que imitar imitaciones en vez de imitar la naturaleza, es hacer bajar al arte de su excelsa dignidad, y convertirle en una serie de frías reminiscencias; que cuando se observa tan extraordinaria concordancia entre las estatuas de la antigüedad y sus poemas, debe atribuirse, sobre todo, á que el escultor y el poeta tenían las mis-

mas ideas morales : que la poesía es un arte mucho más extenso que las artes plásticas, y puede alcanzar bellezas á que la pintura no debe aspirar; que así el poeta tiene á su alcance, entre otras cosas, el pintar con rasgos negativos, y el confundir juntas dos imágenes merced á la combinación de rasgos positivos y negativos; que, además, el artista plástico ha trabajado muchas veces obedeciendo á prescripciones religiosas que no ejercen tanto imperio sobre el poeta; que el escultor ó el pintor, si quieren personificar abstracciones, tienen que valerse de emblemas fácilmente reconocibles, al paso que la poesía se mueve libremente en el vasto campo de las ideas, y puede expresarlas en forma directa; que en el artista plástico, la ejecución es mucho más importante y más difícil que en el poeta, y, por el contrario, en este domina el mérito de la concepción y de la invención, el cual hasta cierto punto es secundario en las otras artes y tiene un sentido muy diverso, puesto que se reduce las más de las veces á una combinación nueva de elementos ya conocidos, y es invención de las partes más que invención del todo : que muchas de las descripciones más bellas en poesía resultan frías, ininteligibles, y hasta ridículas en el mármol ó en el lienzo, entre otras cosas, porque ni siquiera posee el artista medio alguno para distinguir lo visible de lo invisible, á no ser el trivial recurso de la nube, que es un verdadero hieroglífico, un signo puramente simbólico y arbitrario; y además, porque, en el arte plástico no cabe la indeterminación y vaguedad de proporciones con que

se muestran en la narración poética los seres y objetos sobrenaturales; y, finalmente (y es la principal razón), porque el poeta nos hace recorrer una serie de cuadros antes de llegar al episodio único que nos muestra el cuadro material; porque al poeta nada le obliga á concentrar su cuadro en un solo momento, sino que puede remontarse hasta el origen de cada una de las acciones que describe, y conducir las á su término, á través de todas las modificaciones posibles, cada una de las cuales reclamaría una obra distinta del pintor, suponiendo, lo que es falso, que todas pudieran pintarse. De aquí nace la diferencia fundamental entre ambas artes : el pintor ó el escultor aprisiona un momento único, procurando que sea lo más fecundo posible; es decir, que deje mucho campo abierto á la imaginación : que podamos siempre añadir algo por el pensamiento. Ahora bien: este momento único no debe ser nunca el del paroxismo del dolor ó el de la extrema pasión, porque entonces, cortadas las alas de nuestra fantasía, sin poder subir ni un grado más, y persistiendo el mármol ó la tabla en su expresión inmóvil y eterna, el fenómeno fugitivo se trueca en fenómeno de duración perenne, y en cada segundo que pasa va perdiendo algo de su intensidad y de su eficacia, hasta convertirse en algo desapacible, ridículo ó ingrato. Por eso los escultores del Laoconte no presentaron al sacerdote troyano en actitud de gritar ni de gemir, porque el grito es de suyo algo fugitivo, algo que acompaña al punto más elevado del dolor y

de la angustia en ánimo varonil. Por eso Timomaco no representó á Medea en el momento de degollar á sus hijos, sino en el momento de la indecisión y de la lucha, que abre perspectivas sin fin al pensamiento; ni representó tampoco al furibundo Ajax de Telamón en el momento de su locura, cuando pasa á cuchillo los toros y los machos cabríos, sino pasada ya la explosión del furor y del delirio, cuando, sentado en medio de sus víctimas, delibera matarse. No creía Lessing, como Winckelmann, que los antiguos rechazasen en el arte la expresión del dolor físico por ser contraria á la serenidad y al tranquilo dominio del alma sobre la materia: no creía que el dolor de Laoconte, que abulta sus músculos y contrae de un modo horrible el bajo vientre, dejara de manifestarse en la expresión por ser contrario á la grandeza moral. Lessing recuerda que el Laoconte de Virgilio lanza un clamor horrendo que llega hasta las estrellas, y que el *Filoctetes* de Sófocles llena el antro de Lemnos con sus lamentos «*clamore illo Philocteteo*», hasta el punto de haber un acto entero lleno casi de gritos inarticulados, sin que esto influya en menoscabo de la grandeza de alma de uno ni de otro personaje. ¿Qué más? Los mismos dioses no se eximen de la regla común: Marte, herido por Diomédés en el libro v de la *Iliada*, eleva á los cielos un clamor tan espantoso como el que producirían juntos diez mil guerreros. Nada es menos dramático que el estoicismo, como todo lo que engendra una admiración fría é inerte.

La verdadera razón que tiene el Laoconte mármóreo para no gritar es la suprema ley de la belleza, que se aplica de distintos modos á las artes plásticas y á la poesía. El escultor, como todos los escultores griegos, buscaba la mayor belleza posible en la figura humana: dadas las condiciones de la belleza física, esta belleza no era compatible con las contracciones que arranca el dolor y que afean horriblemente la boca. No era lícito que la rabia ni la desesperación deshonrasen nunca la obra de las gracias, y todo, hasta la *expresión*, principal objeto del arte moderno, debía ceder entre los griegos ante la belleza. Por eso Timantes veló el rostro de Agamenón en el cuadro del sacrificio de Ifigenia, porque el dolor paternal del rey de reyes había de manifestarse por contracciones, que son siempre y forzosamente feas.

En vano se dice, pues, que Lessing es realista. Lessing, en las artes plásticas, prohíbe absolutamente la imitación de lo feo, y en la poesía la restringe mucho, ó sólo la admite con ciertas condiciones. Habla con el más soberbio y merecido desdén del «frío placer que resulta de percibir la semejanza de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice»; dice que los griegos procedieron con la más estricta justicia dejando morir en el desprecio y en la pobreza á los Pausones y á los Pireicos, «que tenían el pésimo gusto de reproducir lo que hay de feo y torpe en la figura humana»; condena con la mayor severidad ese «indigno artificio que quiere llegar á la

semejanza, exagerando las partes feas del modelo ». «No gustamos de ver á Tersites (escribe en otro lugar) ni en la naturaleza ni en el retrato, porque la fealdad de las formas ofende nuestra vista, ataca nuestro gusto, que tiende siempre al orden y á la armonía, y engendra en nosotros la aversión, sin que nos ocurra preguntar si aquel objeto existe realmente ó no. El supuesto placer de la semejanza está echado á perder á cada paso por la reflexión que hacemos sobre tan indigno uso del arte, y esta reflexión rara vez deja de llevar consigo algún desprecio hacia la persona del artista.» En la poesía el caso es distinto: la fealdad de las formas pierde su efecto desagradable por el cambio de las partes coexistentes en partes sucesivas; pero aun así, la fealdad, por sí misma, no puede ser objeto directo de la poesía: el poeta puede servirse de ella como de un ingrediente para producir y reforzar ciertas impresiones complejas, es á saber: la de lo ridículo y la de lo terrible.

Estas y otras muchas diferencias substanciales hacen que no sea legítimo el tránsito de la pintura á la poesía, ni viceversa. Lessing lo comprueba con mil ejemplos, deduciendo de todos ellos que el consejo que se ha de dar á los artistas, no es que tomen asuntos de Homero, sino que se nutran con su espíritu, que empapen la imaginación en sus más sublimes rasgos, que se calienten al fuego de su entusiasmo, que vean y sientan como él, y de esta suerte sus obras se parecerán á las de Homero, no como se parece un retrato á

su original, sino como se parece un hijo á su padre: semejantes, pero diferentes.

Por idénticos motivos no le es dado al poeta representar fielmente la hermosura física. No puede mostrar sus elementos simultánea sino sucesivamente; no puede, en ningún caso, yuxtaponerlos. Y así, Homero no describe la belleza de Helena en sí misma, como hacían los sofistas de la decadencia, sino que la describe, mucho más enérgicamente, por sus efectos, hasta arrancar á los ancianos de Troya la confesión de que daban por bien empleados tantos desastres á causa de aquella mujer, cuya belleza semejava á la de las diosas inmortales. De esta manera, ó, á lo sumo, reemplazando la belleza de la proporción por la belleza en movimiento que llamamos gracia, podrá el poeta emular los triunfos del arte que procede por líneas y colores.

Y en este caso, ¿qué pensar de la poesía descriptiva de objetos materiales? Sólo en un caso la tolera y admira Lessing: en el caso del escudo de Aquiles, cuando el artificio del poeta logra hacer consecutivo lo que hay de coexistente en el objeto, y transforma así la fastidiosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. No vemos entonces el escudo, sino al artífice divino que le va fabricando: delicadeza artística que no quiso comprender ó imitar Virgilio.

Fuera de estos casos, Lessing no encuentra condenaciones bastante fuertes para la poesía descriptiva. Los cuerpos son el objeto del arte plástico, las acciones el objeto de la poesía. El poeta

domina en el tiempo, el pintor en el espacio. La imitación progresiva del poeta no le permite expresar de una vez más que una sola propiedad de los objetos. Las descripciones de cuerpos, hechas con palabras, no pueden producir la ilusión, objeto principal de la poesía, y Lessing las reprueba como un alarde de ingeniosidad pueril y frío, propio de los que no tienen genio, recordando aquella frase de Pope que comparaba la poesía descriptiva con un festín donde no se sirviesen más que salsas.

Á Lessing hay que referir también la moderna doctrina del desnudo en la estatuaria ¹. Preguntando por qué el sumo sacerdote Laoconte aparece enteramente desnudo en el momento de celebrar un sacrificio, contra toda verosimilitud y costumbre de los antiguos, responde con verdadera elocuencia: «¿Cómo un vestido tejido por manos serviles ha de tener nunca la misma belleza que un cuerpo organizado, obra de la sabiduría eterna? ¿Hay el mismo talento, el mismo mérito y la misma gloria en imitar el uno que el otro? En la descripción del poeta, la vestidura no es vestidura, porque no oculta nada, y nuestra imaginación la atraviesa por todas partes, viendo distintamente el dolor en cada uno de los miembros de Laoconte. Para ella la frente del poeta está circundada, pero no velada, por las ínfulas

¹ Mengs había consignado antes la misma idea (pág. 22 de la edición castellana): «Siendo el hombre más noble y digno que sus vestidos, los antiguos escultores le modelaron, por lo regular, desnudo.»

sacerdotales.... Pero si el artista hubiera puesto estas vendas, habría cubierto la frente, que es el centro principal de la expresión. Los antiguos artistas comprendían que el fin supremo de su arte los obligaba á renunciar del todo á lo convencional. Aspiraban al fin supremo de la belleza.... Admito que también quepa una belleza en los vestidos; pero ¿qué es esta belleza si se la compara con la del cuerpo humano? Y el que puede alcanzar el fin más elevado, ¿cómo ha de contentarse con el menos noble?»

Las altas inducciones estéticas del *Laoconte* están realizadas por la erudición más profunda y sagaz, para la cual no hay misterios, ni en el arte, ni en la filosofía, ni en la literatura de los antiguos. Iguales y aun mayores méritos ostenta la *Dramaturgia*, colección de artículos en que Lessing juzgó durante dos años las representaciones del teatro de Hamburgo, tomando ocasión de ellas para exponer sus principios generales de crítica dramática, que, elevada á estas alturas, es una creación del genio como cualquiera otra. Pero en esta parte Lessing no es de todo punto original, y él lo confiesa con su honradez de cosmógrafo. Su primer inspirador es Diderot, á quien admira demasiado y á quien interpreta en sentido latísimo, dando á sus ideas una consistencia y una solidez que en el original no tienen. Lessing no había nacido para discípulo de nadie, ni siquiera de Aristóteles, cuya *Poética* tenía por tan infalible como los *Elementos de Euclides*, y la comentaba con la sutileza de un escolástico,

leyéndola y puntuándola mal á veces, pero mostrándose todavía más inventivo y agudo cuando se equivoca que cuando acierta. El grande acierto y novedad suya estuvo en traducir la palabra *Φόβος* por *temor* y no por *terror*, como hasta entonces venía haciéndose, en la definición de la tragedia, de la cual se decía que por medio del *terror* y de la compasión, purificaba estas pasiones. Lessing demostró, contra la explicación rutinaria de los franceses heredada de Corneille, que el verdadero concepto del *Φόβος* peripatético debía buscarse en la *Retórica* y en la *Ética* del filósofo de Stagira, y que de ninguna manera debía tomarse en el sentido de *terror simpático* (ya comprendido en la *piEDAD*, que es el primer término de la enumeración), sino de *terror* que nace en nosotros por la comparación con la persona que se muestra infeliz, y cuya suerte tememos. Por caminos semejantes, Lessing aclaró también el dogma aristotélico de la purificación de las pasiones, no reduciéndola á una mera *filantropía*, sino haciéndola consistir en la *transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas*.

Un hombre tan empapado en Aristóteles como Lessing, no podía adoptar á ciegas las paradojas de Diderot, que más bien era para él un despertador y un estímulo que un maestro. Así le vemos aceptar toda la parte negativa de su sistema, esto es, las críticas contra el teatro francés, y sólo con muchas restricciones la parte positiva, mostrándose, sobre todo, acérrimo contradictor de

la extravagante sustitución de los caracteres por las condiciones. Lessing prueba que los caracteres dramáticos, lejos de ser una docena ni de estar agotados, como Diderot pretendía, ofrecen mies riquísima al que sepa explotarlos: repara que, dado el sistema de las condiciones, los personajes obrarían y hablarían tan fría y correctamente como un libro, cayéndose muy pronto en el inminente peligro de los caracteres perfectos; y, por último, interpretando con altísimo sentido (como él lo hace siempre con las opiniones ajenas, cuando no son opiniones de Voltaire) el caprichoso atisbo de Diderot, no ve en él sino una fórmula exagerada é inexacta del elemento *general* que debe predominar en toda poesía sobre el *individual*, conforme á las enseñanzas de Aristóteles, cuya doctrina sobre las relaciones entre la poesía y la historia desembrolla Lessing con sin igual sagacidad, mostrando por qué razón los poetas de la comedia ateniense, en cualquiera de sus tres períodos, aplicaban á sus personajes nombres de los que hasta por su etimología y composición indican generalidad, porque, en rigor, todo el esfuerzo del arte se reduce á *elegar lo individual á la categoría de lo general*, pero partiendo, no de ideas abstractas, sino de la misma individualidad viva, lo cual no quiere decir, ni Lessing lo admite (acorde en esto con un notable comentador inglés de la Poética, llamado Hurd, á quien sigue y elogia), que la idea general artística pueda componerse nunca de una serie de hechos tomados de la vida real, como lo ejecutan los pintores

holandeses, sino que se forma *separando de la esencia del carácter todo lo que es propio del individuo*.

En toda esta profunda discusión sobre la Poética de Aristóteles, Lessing llevaba un intento segundo que no se cuida de disimular. Lessing es un *misogalo*, y su afán es demostrar á los franceses (y plenamente lo consigue) que ninguna nación ha desconocido más que ellos las reglas del drama antiguo; que han tomado por esenciales algunas observaciones referentes á la disposición más externa de la fábula, y que, en cambio, han bastardeado y falseado todas las prescripciones esenciales con un cúmulo de restricciones y excepciones. Lessing no perdona á los franceses ninguno de sus defectos nacionales, y esta es una de las razones de su inmensa popularidad en Alemania: les echa en cara su vanidad y su espíritu de rutina social: les dice á la cara que no tienen verdadera tragedia, ni siquiera verdadero teatro, por lo mismo que creen tenerle: condena sus intrigas complicadas y sus efectos de teatro, poniéndolas en cotejo con la sencillez griega: les rehusa otro mérito que el de la regularidad mecánica: llega, en fin, hasta la más suprema injusticia con Corneille, ofreciéndose á refundir todas sus piezas, y á mejorarlas siempre.

En esta lucha contra el teatro francés, Lessing acude por armas á todas las panoplias clásicas y románticas, lo mismo á los antiguos que al teatro español ó al inglés, pero siempre y señaladamente á Shakespeare: «No conozco más que una trage-

dia en que el amor haya puesto la mano, y es *Julietta y Romeo*», exclama. Pero no quiere tampoco sustituir una esclavitud con otra: no quiere que los incipientes poetas alemanes se atrevan á saquear á Shakespeare. «Es preciso estudiarle y no robarle: si tenemos genio, será para nosotros lo que es la cámara oscura para el pintor de paisaje...» «¿Qué es lo que la tragedia al modo francés puede tomar de Shakespeare, como no sea una cabeza, una figura, un grupo, que luego habrá que tratar como un todo completo? Pensamientos sueltos de Shakespeare pueden convertirse en escenas enteras, y escenas en dramas. Del retazo del vestido de un gigante puede hacerse un traje entero.» Shakespeare es el Dios ignoto de la *Dramaturgia*: sale pocas veces á la escena, pero está en el fondo del santuario.

Lessing conocía también y miraba con simpatía el teatro español. Hizo un extenso y penetrante análisis de *El Conde de Essex*, de Coello, y admiraba en los nuestros «una fábula siempre original, una intriga muy ingeniosa, efectos escénicos numerosos, singulares y nuevos, situaciones inesperadas, caracteres muy bien trazados y sostenidos hasta el fin, y mucha dignidad y fuerza en la expresión». Si Lessing no hubiera escrito la *Dramaturgia*, quizá la crítica romántica, representada por los Schlegel, no hubiera fijado nunca sus miradas en el teatro español.

Pero hay dos cosas en nuestra poética dramática que á Lessing le eran repulsivas. Una, lo que pudiéramos llamar espíritu novelesco, es de-

cir, la excesiva complicación de la fábula, y la exageración de las ideas y de los sentimientos, el tono enfático y pomposo, que él perseguía tanto en los franceses, acusados por él de imitadores de los castellanos, más bien que de los griegos. Otra, la mezcla de lo trágico y lo cómico, que también encontraba en Shakespeare, pero que no admitía sino con ciertas limitaciones, que conviene conocer para penetrar todo el fondo del pensamiento de Lessing, mucho más idealista de lo que anuncian algunas de sus obras dramáticas. Para Lessing no valía, tomado en términos absolutos, el argumento de Lope: «la naturaleza nos presenta mezclados lo trágico y lo cómico». «Es verdad y no es verdad (contesta Lessing) que la tragi-comedia española imite la naturaleza: imita una mitad, pero deja intacta la otra: imita los fenómenos externos, pero no tiene en cuenta la impresión que hacen en nosotros. En la naturaleza, todo está en todo, todo se cruza en alternativa y metamorfosis incesante. Pero, mirada desde el punto de vista de esta diversidad infinita, la naturaleza sólo podría ser espectáculo conveniente para un espíritu infinito. *Si un espíritu finito quiere gozar de ella, tiene forzosamente que imponer á la naturaleza límites que en ella no están*, introducir divisiones, aislar ciertos aspectos y concentrar en ellos la atención.» ¿Hemos de creer, por esto, que Lessing rechaza en absoluto la mezcla de los dos géneros? Lessing era demasiado prudente para sentar principios absolutos. La admite cuando contribuye á la im-

presión estética del conjunto; la rechaza cuando es un elemento de perturbación y de incongruencia.

No seguiremos á Lessing en toda su ingeniosísima polémica contra *Rodoguna* y contra *Mélope*. Todo esto más bien pertenece á la crítica dramática que á la estética propiamente dicha. Pero si Lessing dice la verdad, hasta con excesiva rudeza, á los extraños, y con particular encarnizamiento á Voltaire (de quien en algún momento de su pobre y estudiosa juventud había sido secretario), tampoco se la oculta ni se la niega á los propios, por lo mismo que quiere levantar su espíritu y regenerarlos. Este libertador de su raza, comparado por los suyos con Arminio y con Martín Lutero, para nadie tiene tan amargas y desolladoras palabras como para los alemanes, á quienes llama «más franceses que los franceses mismos», echándoles en cara, no solamente el carecer de verdadero teatro y el ser indiferentes á su gloria literaria, y el no saber pintar los caracteres cómicos, sino el de ser indignos hasta del nombre de nación, considerada como unidad moral. ¡Que sólo á este precio, y diciendo estas claridades, se logra despertar y emancipar la conciencia nacional en los pueblos!

Y en vista de todo esto, se preguntará: ¿es Lessing un verdadero precursor del romanticismo? De ninguna manera. Lessing ni conoce ni ama el arte de la Edad Media, ni mucho menos siente ninguna tentación de renovarle. Lessing jura por los aforismos *infallibles* de la Poética de Aristóte-

les, se postra ante las aras inmortales de Sófoles y Terencio, y siente toda la religión del arte clásico, aunque en un sentido amplísimo y de una manera propia y peculiar suya. Le sonrío poco la idea de la independencia del genio. Pues qué, ¿no hay más que llamarse genio y decir que las reglas ahogan al genio? «¡Como si el genio se dejase ahogar por alguna cosa, y mucho menos por algo que procede de él mismo, como son las reglas!.... Todo crítico no es un genio, pero todo genio es crítico de nacimiento. *El genio es la más alta conformidad con las reglas.*»

Si un espíritu tan rico y tan complejo y tan independiente como el de Lessing, pudiera ser aprisionado dentro de una escuela; si alguna de las tendencias del arte pudiera reclamarle por suyo, no sería ciertamente el romanticismo, á cuyo triunfo contribuyó, sin embargo, de una manera indirecta, con su polémica contra el teatro francés, sino el drama de costumbres modernas, cuya teoría desembrolló de las nubes en que Diderot la había envuelto, y del cual dió los más bellos modelos en *Mina de Barnhelm* y en *Emilia Galotti*, resolviendo en esta última el difícilísimo problema de traer un argumento trágico del Foro de la antigüedad á los límites y condiciones de una tragedia doméstica, sin menoscabo de lo patético, y con ventaja de lo natural y característico.

Suspendemos la historia de la Estética alemana del siglo pasado, en el punto y hora en que empieza á ser influida por una nueva doctrina

filosófica, que cambia enteramente los términos del problema del conocimiento. La *Crítica de la fuerza del juicio* de Manuel Kant, apareció por primera vez en 1790, y ella nos servirá de punto de partida en el volumen siguiente ¹.

¹ Apenas es menester advertir que en este rapidísimo bosquejo prescindimos de aquellos autores que no tienen más que un valor secundario en la historia de la ciencia, ó que no han influido de una manera directa en España. El lector que quiera conocerlos puede acudir á las principales historias de la Estética publicadas hasta ahora, especialmente á la de Zimmermann (1858), á la de Lotze (1868), y á la de Max Schasler (1872).

