

191/1

DISCURSO

LEÍDO EN LA

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

EN LA SOLEMNE INAUGURACIÓN

DEL CURSO ACADÉMICO DE 1924 A 1925

POR

Don Andrés Torre Ruiz

CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



VALLADOLID

TALLERES TIPOGRÁFICOS «CUESTA»

MACÍAS PICAVEA, 38 Y 40

DISCURSO
LEÍDO EN LA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
EN EL ACTO SOLEMNE DE LA INAUGURACIÓN
DEL CURSO ACADÉMICO DE 1924 A 1925



Carpeta 171 / 09

BiCe



1>0 0 0 0 4 6 5 1 4 5

DISCURSO

LEÍDO EN LA

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

EN LA SOLEMNE INAUGURACIÓN

DEL CURSO ACADÉMICO DE 1924 A 1925

POR

Don Andrés Torre Ruíz

CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



VALLADOLID

TALLERES TIPOGRÁFICOS «CUESTA»
MACÍAS PICAVEA, 38 Y 40

EXCMO. E ILMO. SEÑOR:

SEÑORAS:

SEÑORES:

El automatismo de un turno establecido me impone la obligación de ocupar hoy esta tribuna. Alejada la idea de una exhibición vanidosa y sabiendo vosotros que cumplo una obligación inexcusable, vuestra benevolencia, siempre fácil, ha de ser para mí mayor que nunca.

Para corresponder a ella he procurado que el tema del discurso no os sea enojoso y prometo ahora no ser prolijo en la lectura.

No porque sea costumbre establecida, sino por cumplir una exigencia que espontáneamente sale del corazón, he de hablaros con brevedad de algunos acontecimientos universitarios. Unos dolorosos, otros felices y gratos de recordar.

Dos buenos compañeros de labor nos han abandonado: el Doctor don Gregorio Burón García, catedrático de *Derecho Civil* en nuestra Escuela, fallecido recientemente y el Doctor don Leopoldo López García—que durante muchos años profesó entre nosotros las enseñanzas de *Histología* y *Anatomía Patológica*—a quien un precepto legal ha concedido la jubilación y, con ella, el bien ganado descanso.

Fué el Doctor Burón un maestro modesto y laborioso que supo cumplir su deber, no sólo con exactitud sino, lo que más vale, con sencillez y con afecto. Ningún discípulo de los

muchos que tuvo habló nunca de él con desamor. Entre los profesores, sus amigos, ha dejado el recuerdo de un compañero alegre, cordial, efusivo y expresivo, al que encontramos siempre con gusto y cuya memoria perdurará largamente entre nosotros y será siempre grata.

Conozco y quiero desde mi infancia al Doctor López García, le admiro desde entonces, y siempre, como a un maestro y le respeto como a un amigo mayor en edad y en saber. Todo lo que supo y lo que pudo, lo que fué y lo que pudo ser, lo rindió a la Enseñanza. Trabajó con entusiasmo, con fe, con pureza; trabajó constantemente, encarnizadamente ¡siempre! Fué para él la cátedra motivo de vida, sacerdocio, culto de todas las horas y de todas las fuerzas, preocupación y alegría y dolor. El nombre de Maestro—tan noble, tan codiciable, tan alto—se lo dan sus buenos discípulos con espontaneidad y con respeto, como le es debido. De su cátedra salieron, y en ella recibieron orientación e impulso, hombres como Tomás Gutiérrez Perrín, catedrático de *Histología* en la Universidad de Méjico, figura preeminente en aquella República, honra de España y Pío del Río-Hortega cuyo prestigio, en los estudios histológicos a que se dedica, es sólido y universal. Por mi parte, si tuviera que confesar mi deseo más íntimo lo expresaría así: ¡Ojalá cuando los años pasen y mi vida académica termine, pueda yo haber formado, como el maestro López García, discípulos que honran a la Ciencia y a la Universidad de Valladolid y a España! ¡Ojalá me acompañen el cariño y el fervor y el respeto que al dejar esta Escuela acompañan al viejo Profesor!

Y ahora, antes de entrar en la exposición de mi discurso, unas palabras, aun, muy gratas para mí.

El azar ha querido que sea yo—fundada la Facultad de Historia—el primer Profesor de ella que ocupe esta tribuna. Permitidme un homenaje sincero y de justicia a nuestro Rector

que tuvo la idea de crearla, que trabajó en ello con perseverancia y entusiasmo y que consiguió el éxito. Permitidme también un homenaje a mis compañeros de Facultad, a su juventud laboriosa, a su entusiasmo, a su talento. Y también, ¿por qué no? a su disciplina espontánea, a su alegre cooperación que hacen de nuestra Facultad un núcleo de buenos amigos en el que nadie manda y todos obedecen, nadie estimula y todos dan el máximo de su labor. Y ello en un ambiente de confraternidad y de armonía tal, que si en su creación tuviera yo mínima parte, me llenaría de perdonable orgullo.

Veamos ahora el tema de mi disertación.

La primera intención fué hablaros de escultura castellana. Mis personales aficiones y el tener ahí, al alcance de la mano, un material espléndido, casi inagotable, me daban hecha la elección del tema.

Pero quien dice escultura castellana, dice barroco y barroquismo. Y ocurrió que al empezar a leer y a releer lo ya leído y a tomar notas y a ordenar ideas dispersas, la sencillez—como suele—se fué complicando y los interrogantes empezaron a enredarse unos en otros, con lo que me encontré metido en un laberinto de cuestiones que, a mi parecer, no podían tratarse aisladamente ni podían en poco tiempo y con apremios de espacio, plantearse y resolverse todas con orden, con preparación, con seriedad y, en fin, para decirlo pronto, con el respeto que merecen.

Esta situación embrollada coincidía además con un hecho muy significativo.

Los que se dedican asiduamente al estudio del Arte y de su historia, saben que en estos últimos años barroco y barroquismo han vuelto a ser problema y a estudiarse con apasionamiento. Cuestiones que parecían ya resueltas se han planteado de nuevo. De muchos juicios que se tenían por definitivos se duda ahora o se apela y—lo que vale más—la

crítica del barroco se hace con un criterio profundo, vasto y más agudo que el antiguo criterio.

Decidí, en vista de todo, esperar a que una ocasión más favorable de tiempo y de lugar y una preparación más completa que la que hoy tengo, me permitieran plantearme íntegramente el problema del barroco y, en la medida de mis fuerzas, resolverlo.

Circunstancias propicias me han permitido visitar en un espacio de tiempo relativamente breve, casi todos los museos de Europa en que se conserva copia enorme de escultura clásica. Y como mi preocupación inicial me seguía por todas partes, a la vista de aquel riquísimo material fué poco a poco concretándose y determinándose una cuestión que, difusa y vagamente, se me había planteado tiempo atrás.

La cuestión, dicha con brevedad, es ésta: la escultura griega de decadencia, aquella que en las Historias del Arte suele llamarse helenística ¿no es en rigor y en verdad una escultura barroca? ¿no tiene de tal el espíritu, la concepción y la técnica? ¿no existirá lo que de un modo paradójico se pudiera llamar clasicismo barroco?

Las páginas que siguen intentan ser una respuesta.

La enunciación del tema pudiera hacerse así: *Contribución al estudio del Arte barroco. La escultura helenística.*

Forma, Belleza.

La escultura reproduce en una materia consistente las tres dimensiones de una forma bella.

No estoy seguro de que esto que acabo de escribir pueda pasar por una definición estricta. Creo, sin embargo, que en la fórmula entran como ingredientes las tres notas esenciales de la escultura. La materia inerte que hay que vivificar impone el procedimiento. El *desideratum*—reproducir una forma bella—da el contenido y señala el límite.

Escultura es forma.

No siempre se ha entendido así. Invocando la vida o la pasión o el patriotismo o la fe o cualquier otra cosa, los artistas han franqueado muchas veces la frontera y han ido a acampar con su arte en las zonas tórridas del realismo crudo donde florecen lo trivial y lo feo y se abre en aspavientos desmesurados el patetismo.

El pueblo griego supo comprender como ninguno este imperativo estético: Escultura es forma.

Y supo—lo que vale más—sentirlo y realizarlo.

Pudo también ocurrir otra cosa más honda: que las mejores cualidades de aquel pueblo hallaran en la escultura su expresión natural y cuajaran en ella, depuradas, como en un diamante. No sería entonces la escultura griega una obra de acomodación trabajosa a normas rígidas sino el fruto espontáneo de un espíritu que realiza el ideal con solo dejar fluir su íntimo anhelo.

Escultura es forma y forma bella.

Percibir y gozar la armonía de la forma que está ahí, en el espacio libre, sin movimiento ni color, entre la vulgaridad de la vida que pasa, no es muy fácil. Los psicólogos dicen que sólo vemos en los objetos lo que nos interesa. Es necesario un aprendizaje para encontrar y destacar la forma pura que en la Naturaleza no se ofrece separada del colorido y de la sensual atracción del colorido.

El pintor cuenta con un recurso eficaz: el marco, la línea geométrica que aísla bruscamente el pequeño mundo estético de todo lo que bulle y hormiguea en torno. La moldura limita el amable remanso en el que la mirada, aturdida del tráfigo cotidiano, se deja fácilmente aprisionar.

Luego está el minucioso artificio de la perspectiva que toma nuestra atención para llevarla lentamente de unos objetos a otros más pequeñitos y lejanos, de unos tonos vibrantes a otros más desvaídos e imprecisos, hasta los últimos confines.

Por último el color. Hay en un cuadro elementos de sobra para suscitar un placer casi fisiológico que nos lleva embaldados de un color en otro y de un tono a otro tono en un juego múltiple de armonías y sabios contrastes.

Frente al halago fácil del color la forma no tiene para sujetar nuestra mirada y exaltar nuestro entusiasmo más recurso que su pura y bella desnudez.

El poder atractivo de la forma es inagotable. Basta un pequeño movimiento para que, cambiado el punto de vista, la estatua ostente, ante nosotros, nuevas ondulaciones armoniosas.

Forma es límite en el espacio, pero límite de una materia henchida de potencia y de alma. La forma es expresión del fondo e inseparable de él. Belleza, armonía y plenitud de forma son en la estatua expresión de belleza, armonía y plenitud de contenido.

Así pensaba el viejo Sócrates cuando establecía esta ecuación preciosa: Verdad, Belleza, Bien.

Y, al decirlo, expresaba una de las convicciones más íntimas de su pueblo.

Los temas principales de la escultura griega, en su época de plenitud, son los dioses, los héroes y los púgiles vencedores en la palestra.

El Olimpo tesalio es una proyección del pueblo que lo concibe. Una proyección --ya se comprende-- henchida de humanismo. Puede decirse que los dioses son los más sabios y los más buenos de los hombres. Por eso mismo, los más bellos también.

Tan henchidos de humanidad están que el amor los acerca a las hijas de los hombres. Y de la divina semilla nace el héroe.

Cada ciudad encarna en un héroe sus perfecciones más altas y exquisitas. Él es libertador, legislador y guía. Próximo a los hombres, tronco, a veces, de su árbol genealógico, el héroe es siempre ideal de perfección.

Concebir un dios o un héroe cuya frente alta no irradie el resplandor de la belleza, sería la negación más radical del espíritu griego.

En cuanto al púgil vencedor, seleccionado entre los mejores, eternizado por el Arte, flor de la raza, debía ser *καλὸς καὶ ἀγαθός*, hermoso y bueno, el predilecto de los dioses, cerca de cuyos templos se erigía su estatua.

La belleza de la forma fué para los griegos un imperativo en el Arte y en la vida.

Cuando el imperativo pierde su eficacia Grecia no es, bajo la Hélada, el pueblo orgánico y preclaro, sino botín de pequeños Diadocos. Y el helenismo no es ya el puro espíritu de Grecia.

Armonía. Medura.

Cuando os hablo aquí de la armonía como carácter esencial de la escultura griega en su época de perfección, es claro que no me refiero a aquella categoría lógica que consiste en pensar lo múltiple bajo principio de unidad. Esta categoría es postulada en toda operación del intelecto y sin ella el mero pensar humano y racional se cambia en *aegri somnia* delirio y pesadilla de un enfermo.

Pero dentro de los límites de esa armonía radical y en torno de ella, como en torno a una atalaya, se extiende para el espíritu creador la perspectiva inmensa de lo posible.

Y es en ese «sendero innumerable» donde el artista ha de escoger su punto de partida y su meta y los medios para alcanzarla.

Las tendencias, los procedimientos, los estilos y los gustos, tendrán para él solicitudes numerosas y contrarias. Poseer una percepción acogedora para que todas las voces zahonden nuestro espíritu y lo conmuevan es difícil, pero saber seleccionar y contraponer y reunir y equilibrar, es privilegio de los mejores que trae, como don divino, la obra perfecta.

Esta labor armonizadora ha sido larga en la escultura griega.

Creación cumbre, plenamente expresiva, de un pueblo rico en variedades étnicas, políticas y psicológicas, la escultura viene trabajada de todas ellas. Y porque en su formación y perfeccionamiento han entrado inspiraciones tan distintas y tan múltiples su substancia es inagotable.

Una sensibilidad despierta y un espíritu curioso sienten o presienten que bajo la sencillez noble de una escultura griega palpitan anhelos y fuerzas y voces de una multiplicidad vertiginosa, que en la formación de un tipo llegado a plenitud han colaborado muchas generaciones y han dejado su huella muchos genios. Nuestra admiración exaltada puede creer que aplicando el oído al mármol luminoso percibirá la palpitación compleja y polifónica de una vida secular, como el caracol marino nos trae el rumor del océano.

El mayor pecado de frivolidad ante una estatua griega sería pensar que su sencillez, infinitamente armoniosa, es expresión de un espíritu primitivo e uncomplicado o que aquellos rasgos puros son la invención sutil de un artista desarraigado de su pueblo y del alma nutricia de su pueblo.

Esos rasgos estrictos y esenciales están ahí por la labor contemplativa y activa de muchas almas luminosas. En el río cuyas ondas pasan incesantes impeliéndose a la destrucción, en el río en cuyas aguas—como decía Heráclito el Oscuro—«nadie se baña dos veces», pescadores maravillosos encontraron despedazado este prodigio: una forma bella. Y unieron sus trozos con infinito amor y la pusieron en la orilla, como un faro, donde lo que iba a perecer—forma efímera, belleza de un momento—alcanzó eternidad.

Estas formas, de una belleza noble y esencial, significan percepción clara y emoción férvida; significan orientación segura entre diez mil caminos y, entre solicitudes extremas, justo medio; significan posesión y equilibrio y dominio de muchas y contrarias fuerzas que quisieran prevalecer.

Todo eso—y mucho más que eso—es el milagro que se llama armonía.

Preguntarse ahora qué elementos han fraguado en esa armonía recóndita, es ponerse el problema total del alma griega. Problema hoy, y acaso por siempre, de solución inasequible.

Sólo para ejemplificar destaco aquí algunas de las oposiciones de que está hecha la armonía de una estatua griega.

Puesto ante la Naturaleza, el Arte puede seguir uno de estos dos caminos: o someterse, estrictamente, copiándola tal como se ofrece, con sus fealdades, sus deformaciones, sus peculiaridades vulgares o monstruosas, o buscar entre las formas infinitas de la Naturaleza las más bellas y seleccionar, «teniendo en la mente una cierta idea», como decía Rafael, un ideal que no ha existido nunca realizado y que ningún artista logrará plenamente.

El realismo es un principio o un acabamiento, una ingenuidad juvenil o una fatiga, un arcaísmo o una decadencia. Cuando es riguroso da en lo feo y trivial, sino en lo repugnante, y acaba por producir obras que, a parte de su técnica hábil, nada tienen de artísticas.

Si el idealismo se aparta del estudio del natural se amana. Es frío y abstracto. Arte académico, en el peor sentido de la palabra. Arte de fórmulas que pasan de hombre a hombre y de una generación en otra. *Ars nullius* de todos y de nadie.

La escultura griega es realista e idealista. Hay en sus obras un estudio del natural minucioso y exacto. Cuando la Anatomía humana llegó a ser una ciencia—en el Renacimiento—los estudiosos encontraron que ante una estatua clásica, el *Doriforo*, por ejemplo, no era posible la menor objeción.

Pero este profundo saber está ennoblecido y exaltado en tipos de belleza que la realidad no ofrece nunca.

Un escultor contemporáneo, dice de las esculturas del Partenón: «Son reales y sin embargo yo no he tenido nunca la suerte de encontrar en la vida un cuerpo así». Y esto mismo dice el elogio que Goethe hacía del caballo de Selene.

Así como en la escultura griega se armonizan el idealismo y el realismo, se armonizan también, y se equilibran, otras dos fuerzas creadoras: la gracia y el vigor.

En Grecia el espíritu libre y narrativo, individualista y aventurero, colorista y ágil, se llama espíritu jónico. Su esencia pura, su *λογος*, su palabra y su luz es ese hábito vago y divino que se llama la gracia.

El espíritu noble, recio, subordinado y sobrio se llama espíritu dórico. Su fruto denso y substantivo es el vigor.

La escultura jónica es animación y movimiento, juego libre e inventiva, vibración y carnosidad. La forma se sutaliza, se alarga, se hace insinuante y grácil. Por primera vez en el mundo, se comprende el encanto de una estofa ligera que se ciñe al cuerpo y que ondula movida levemente por el aire al pasar.

La escultura dórica se sometió en seguida a proporción y a número. El cuerpo está en ella modelado por planos, es ancho y recio, el músculo gordo y apretado, el esqueleto fuerte, la arquitectura sobria. La cabeza más que bella es enérgica. Estatuaria que tiende al monumento.

La escultura jónica, sin limitación, ni disciplina se hubiera hecho sentimental, voluptuosa y frívola. La escultura dórica se hubiera quedado en lo tradicional, pesado y rudo.

Fué Atenas «la ciudad coronada de violetas» la que, en esto como en todo, elevó la obra a perfección y dijo la última palabra. De la fusión de los espíritus dórico y jónico nació una armonía nueva: el vigor gracioso, la gracia vigorosa, olímpica.

Esta apetencia de armonía y este resolver las más claras antítesis ligera y fácilmente, vienen al pueblo griego de un más íntimo sentir: su amor a la medida. Repugnaba lo excesivo y sabía castigar irónicamente toda actitud declamatoria o descompuesta. Amaba la belleza sobre todas las cosas y su virtud más alta era la *sofrosine*.

El Oriente, que gustó de lo colosal, halló el «idioma» de su genio en la arquitectura. Incluso la estatua tiene allí caracteres arquitectónicos.

Sobre Grecia pesó un tiempo la tradición asiática. Los dioses de Homero son gigantes desmesurados. Marte, herido por Diómedes, cubre al caer una extensión enorme. Esto es aun orientalismo.

Cuando la escultura se ha libertado de toda influencia exótica, cuando es esencial y libremente griega, no encuentra su placer en un ideal de grandes masas, sino en lo armonioso y medurado. Su ideal es el hombre.

Sencillez, Claridad.

Otras dos excelencias de la escultura griega llegada a perfección son la sencillez y la claridad.

Esta escultura encarna el ideal de un pueblo. Y el ideal es árbol que abre su copa lírica en las nubes, pero cuyas raíces van, ancha y largamente, hasta lo más profundo de la vida. Todo pueblo exalta en su ideal sus rasgos esenciales, depurados e inmensamente engrandecidos: lo que él quisiera ser. Y sabiendo de una colectividad—como de un hombre—*lo que quisiera ser*, sabemos ya, en cierto modo, lo que es.

Esto quisimos dar a entender hace poco, cuando hablábamos de las mil antinomias que se resuelven en la escultura griega.

Hay una claridad y una sencillez primitivas e ingenuas. El espíritu claro y sin complicaciones debe expresarse con sencillez y claridad.

Ello tiene su encanto incluso para las almas fatigadas que encuentran en estos remansos escondidos, su sosiego y su gusto.

Pero hay una sencillez y una claridad, que no nacen de simplicidad del espíritu, sino que son plenitud y superación, disciplina y análisis. Una sencillez hecha de muchas complejidades ordenadas, una claridad que ha pasado por la obscuridad del tumulto y la ha dominado y hecho suya. Como hay una sobriedad de gesto que es poquedad y temor, y otra que es sabiduría y apetencia—no diré si reflexiva o del

instinto—de lo ponderado y armonioso. Sobriedad de aristocracia y de cortesanía.

Esta claridad y esta sencillez nacen—ya queda dicho—de disciplina y comprensión. Que el concepto esté de acuerdo con la cosa y la expresión con el concepto. Cuando el concepto no se acomoda a las cosas, el Arte es falso; cuando la expresión va más allá del concepto, el Arte es teatral; cuando queda por debajo, es oscuro.

Claridad y sencillez en la ejecución han de ser primero claridad comprensiva y disciplina del gusto.

Un templo dórico es un cuerpo geométrico. Si se parece a algo de lo que existe en la Naturaleza es a un cristal. Sus aristas se recortan sobre el azul del cielo, su armonía está hecha de líneas rectas, su atractivo nace de la pura proporción. Tres líneas limitan un espacio: los frontones. En el friso triglifos y metopas forman compartimientos regulares. El ábaco es un cuadrado. El equino tiene aquella curvatura que basta para coaligar el fuste redondo con el entablamento.

Todo en el conjunto armonioso es esencial. Todo sujeto a regla y a medida. Cada parte está condicionada por el todo y así—como en un ser viviente—basta un miembro para reconstruir el organismo. Un triglifo nos dice las proporciones y la forma del templo. Una de las piedras de la pared es, en forma y medida, consecuencia de las proporciones del conjunto. El análisis ha determinado clara y sencillamente cada una de las partes. Para nada interviene el azar. El todo, por su claridad y su sencillez, semeja un razonamiento matemático.

Aristóteles nos dejó en los *Analíticos* una obra de discriminación y análisis acabada y perfecta. Y ello sin un gesto que deje traslucir la fatiga. Sólo al final, sin apoyar demasiado, unas breves palabras de modestia.

Otro ejemplo del gusto de los griegos, por el análisis, son las descripciones homéricas. He aquí una:

Telémaco abrió la puerta de la alcoba ordenada.
Se sentó en la cama bien hecha.
Despojóse de la túnica, sencilla y flexible,
y la dejó en manos de la sirvienta.
La cual—una vez que la hubo limpiado y plegado—
la colgó en la percha que estaba cerca de la cama.
Después salió de la alcoba, metiendo el dedo
en el anillo de plata de la puerta, tirando hacia sí
y coriendo el cerrojo, extendido de través,
que quedo sujeto, pendiente de una correa por los dos extremos.

El conjunto de la obra—arquitectónica, dialéctica o poética—es claro porque todas sus partes están pensadas con claridad.

Así en la escultura. Los modelos son héroes y dioses. Su espíritu es sereno; su energía, consciente de sí misma, es potencial; su expresión sosegada y noble.

La perfección del cuerpo es perfección de cada una de las partes del cuerpo, bien diferenciadas y precisas. Perfección trabajada durante siglos por un genio que tiene el sentido del límite y sabe ahondar en la comprensión de unos pocos tipos tradicionales, tomando la labor donde la dejaron los abuelos para continuarla insistentemente, rehuyendo el halago fácil de la novedad y del capricho. El rasgo expresivo o la invención feliz que un escultor añade al tipo secular, allí quedan por siempre.

Esta labor solidaria y fraternal es muchas veces de simplificación. El tipo femenino, antes de llegar a la sencillez austera de Atenea o de Juno, ha pasado por la movilidad graciosa y blanda de las *Cores*. Más sobriedad hay en una obra de principios del siglo v—el Apolo de Casel, por ejemplo—que en otras más antiguas gráciles, enrizadas y enjovadas como el Apolo de Tenea. Los pliegues regulares del peplo, que recuerdan el acanalado de una columna dórica, no han llegado ahí sino después de muchos ensayos.

Cuando en las figuras del Partenón un imatión o un peplo se pliegan sobre la noble arquitectura del cuerpo, nadie podrá descubrir en el movimiento de la estofa un pliegue en el que la verdad y la sobriedad estén sacrificados a un juego pintoresco.

Expresar la vida del espíritu con rasgos bellos y precisos y que la expresión sea completa. He ahí la claridad y la sencillez artísticas.

Serenidad.

La impresión de calma y majestad que las estatuas griegas producen en nosotros no nace, ciertamente, de la plenitud armoniosa del cuerpo esculpido, ni de su actitud nunca excesiva, ni de su expresión jamás desencajada.

En todo caso estas calidades serían expresión de más hondas y espirituales esencias.

No obedecen tampoco a un imperativo estético. O no obedecen sólo a eso.

«Existen—decía Lessing—pasiones y grados de pasión que el rostro traduce por las más feas contorsiones y que dan a todo el cuerpo expresiones tan violentas que destruyen por completo la bella armonía de las líneas en estado de reposo. Los artistas antiguos se abstuvieron por completo de traducir estas pasiones o las redujeron a un grado mínimo aun susceptible de belleza, hasta cierto punto».

Así, el pintor Timanto en su cuadro *El sacrificio de Yfigenia* daba a cada uno de los asistentes el grado de tristeza que le era propio, pero al padre, Agamenón, a quien tocaba expresarla en grado máximo, le velaba el rostro.

Puede esta apreciación, formulada desde un punto de vista puramente estético, ser verdadera. Pero no basta.

Las calidades de la forma no pueden pensarse separadas de un fondo psicológico. La nobleza de rostro y actitud de las estatuas griegas son trasunto de una preciosa e íntima virtud: la serenidad.

El valor—enseñaba Sócrates—no es ignorancia del peligro, sino conciencia de él. Y, al mismo tiempo, conciencia de nuestro poder para vencerlo.

La serenidad es virtud positiva. No consiste en ignorar el dolor y el error y el mal y todo lo que en la vida es negativo, sino en la fuerza y capacidad del ánimo para aceptar el mal y el dolor y el error con entereza y con aplomo, con alacridad y optimismo.

Cierta literatura gárrula y parlera gusta de hablar, de vez en vez, del optimismo griego. Sin embargo...

Una antigua tradición helénica dice que el rey Midas había perseguido mucho tiempo en el bosque al sabio Sileno, acompañante de Dionisio, sin lograr darle alcance. Cuando por fin lo consiguió preguntóle cuál era la mejor y más conveniente de las cosas para los hombres. Sileno permaneció callado, fijo e inmovil, hasta que, acuciado por el rey, prorrumpió en una risa estridente y dijo estas palabras: «Miserable generación de un día, hijos de la fatiga y del acaso, ¿por qué me obligáis a deciros lo que es mejor no oír? Lo mejor es para vosotros completamente inasequible: no haber nacido, *no ser*, no ser *nada*. Pero lo mejor para vosotros, en segundo lugar, es morir pronto».

La verdad es que después de muchos años de estudio y de trabajo tenemos que confesar, «nosotros los modernos», que sabemos muy poco del alma griega y de los enigmas del alma griega.

¿Existe un pesimismo griego? se preguntaba Nietzsche. «El pesimismo ¿es necesariamente la señal de decadencia, de los instintos cansados y debilitados?» «¿No existirá un pesimismo de la fuerza, una inclinación intelectual hacia lo horrible, duro, de la existencia, proveniente del bienestar, de la plétora, de la plenitud de la existencia? ¿No existirá un sufrimiento en la misma superabundancia? ¿Una valentía tentadora de la mirada más perspicaz que tiene deseo de lo terrible

como del enemigo digno en quien probar su fuerza y aprender lo que es miedo? ¿Qué significa entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valerosa el mito trágico? ¿Qué el fenómeno monstruoso de lo dionisiaco? ¿Qué la tragedia que nació de él?»

Sabido es como Nietzsche contestaba a esta enorme e inquietante interrogación.

La Voluntad exaltándose, como fuerza eterna, ante el *espectáculo del sufrimiento humano y de la muerte*, es la clave del alegre pesimismo helénico. Y el secreto del arrebató lírico de Zaratustra «el de los pies ligeros». Voluntad transcendental—ya se comprende—entendida al modo schopenhaueriano al que Nietzsche permaneció fiel toda su vida, pues no importa mucho que la *Voluntad de vivir* se convirtiera en *Voluntad de poder*.

Nietzsche creía que en este pesimismo no resignado—la resignación es una virtud cristiana «por consiguiente» de decadencia—sino fuerte y viril consistía la *sabiduría trágica*; cuya manifestación más solemne es la obra de Esquilo y cuya expresión racional creía ver en la filosofía de Heráclito.

¿Acierta Nietzsche? Probablemente no.

En todo caso no es de este momento tratar a fondo el problema.

He querido sólo subrayar—cosa, por otra parte, bien sabida—que la serenidad es una de las cualidades esenciales de la mejor escultura griega. Y esta serenidad, esta calma y majestad del ánimo que nos detiene y nos suspende delante de sus obras más insignes, cela un enigma infinitamente atractivo y muy difícil.

Estas—dichas con brevedad esquemática—las virtudes cardinales de la escultura en el pueblo griego.

Si alguna vez un arte ha realizado su ideal ha sido aquí, en este pueblo y en este arte.

Por eso toda desorientación ha vuelto una vez y otra al glorioso camino. Y todo arte fatigado y exhausto ha cobrado fuerza y alegría y frescura juveniles al acercarse a la fuente perenne y pura.

Palabras que no quieren ser la exaltación de un neoclasicismo cualquiera, por ejemplo, el del siglo XVIII. Todo neoclasicismo revela pobreza, impersonalidad y es, en fin de cuentas, una superchería.

Tiempos nuevos.

Al comenzar el siglo iv, irrumpe en la historia de la escultura griega una personalidad desconcertante: Scopas.

Scopas, es decir, el patetismo.

¿Se comprende bien lo que esto significa?

La escultura, o para hablar con más exactitud, el Arte clásico, está para «nosotros los modernos», preñado de sorpresas.

Que un pueblo de espíritu profundo y vigilante, anchamente abierto a toda luz, haya estado siglos sin conocer lo patético es para nuestra sensibilidad, tan empapada en él, un hecho enorme y de los más «difíciles».

Pero es así. Así en Esquilo y en Sófocles y en los poetas líricos. Así en la escultura primitiva y en la escultura de plenitud.

La hostilidad entre el alma y el cuerpo, la dispersión anárquica de las pasiones, la melancolía del renunciamiento..., todos los cauces y las revueltas fuentes de donde fluye el patetismo, estuvieron para los griegos muchos siglos cerrados y sellados.

La inconstancia de la fortuna; el terrible destino que hiere, acaso, a las frentes más puras y más nobles; la creencia en un orden moral inviolable; el temor a los dioses del Olimpo o una pasión—amor, patriotismo, venganza—señora y señora de un alma grande, fuerte y homogénea como una montaña y que, como una montaña, sucumbe y se desploma en su lucha contra el destino... Estas han sido durante mucho

tiempo las esencias de la tragedia y del mito en que se inspiraba.

El *pathos* del hombre que se cree abandonado de la Naturaleza y de los dioses o del que ve en la Naturaleza una enemiga, y busca en «ultra-mundos» su cobijo o del desasido y ensimismado que dirige *hacia adentro* su mirada curiosa y fría o del que, roto el resorte del autodomínio y de la *self-posession* se siente arrastrado «de aquí para allá, semejante a la hoja muerta»... Este patetismo los hombres modernos lo conocemos bien.

La pasión tumultuosa frente a la serenidad y la calma; la lucha interior—lucha, *αγony*—frente al equilibrio del espíritu; salud, fuerza, belleza origen de tentación y de pecado; el aniquilamiento del cuerpo—¡el maldito, el demoniaco!—...Nuestra mirada retrospectiva sabe lo que el cristianismo ha hecho de todo eso y hasta qué cumbres de locura o de sublimidad lo ha levantado.

Por saber todo eso y por sentirlo y por llevarlo tan dentro de nosotros, nuestros ojos se acomodan mal—¡y con cuánto trabajo!—al pesimismo fuerte y a la calma augusta—que no resignación—del Arte helénico.

Pero una vez acomodados es también difícil para nosotros comprender cómo allí pudo abrir sus brazos en ancho y apremiante gesto el patetismo.

¿Cómo ha sido ello posible? ¿Qué hay entre Fidias y Scopas que sirva de explicación y luz en el camino?

La historia de la Literatura y la historia de la Filosofía que han tenido que plantearse y resolver este mismo problema, nos lo dicen.

Entre los viejos tiempos y los nuevos está Sócrates con su demonio—y el demonio ha sido siempre gran dialéctico—, está Eurípides «il penseroso», atormentador de sí mismo... y de los demás y Tucídides, «el hombre de la mente absolutamente clara», que dice con melancolía: *παντ' ἀλκτουσθαι*; ¡todo

se empequeñece! y Cleón el curtidor con el desorden de la demagogia y con los malos modos de la demagogia; están en fin, los ricos negociantes «de barba perfumada y rizada como los bárbaros».

Es decir, entre Fidias y Scopas está el racionalismo que corroe y disuelve los antiguos mitos y la fe en la religión del pueblo; están la nueva filosofía que coteja y compara y destruye los sistemas naturalistas de los presocráticos y los sofistas que agudizan los instrumentos formidables de la dialéctica y la concepción serena y objetiva de la Historia que ahuyenta las sombras—¡tan amables!—de leyendas y fábulas poéticas; están los Misterios que desarticulan el fuerte organismo religioso en una serie de pequeños cultos en los que entran las «ideas nuevas» y, de vez en vez, el fariseísmo y la superchería; está, en otro orden de cosas, el arruinarse la ciudad y el enriquecerse los ciudadanos y, con ello, el vicio dorado, el lujo ostentoso, la vida blanda y la moral ligera.. Está todo lo que movía la bilis de Aristófanes, el honesto conservador, cuya voz se exalta y se purifica con solo nombrar los antiguos, grandes tiempos de Maratón... ¡tan próximos y tan lejanos!

Scopas.

El espíritu del siglo se anunciaba así, por estas voces dramáticas.

Voces de precursor que vale como decir voces de melancólico. El precursor es el hombre que viene antes de tiempo, el *inactual*, el incomprendido. Acaso no significa otra cosa la muerte de Sócrates. De seguro no significa otra cosa el triunfo póstumo de Eurípides. Más afortunada la Filosofía que la Literatura, Sócrates encontró sucesores que levantaron a unidad sus ideas de sembrador. Eurípides, a quien la leyenda persiguió más allá de la muerte, no halló continuadores, sino gárrulos, palabreros y minúsculos epigonos cuyas figuras pasan, a veces, por los diálogos platónicos levemente abultadas por la ironía.

Las artes plásticas acabaron también por encarnar el nuevo espíritu.

El escultor que hizo decir al mármol la palabra que los contemporáneos podían comprender y apetecían, fué Scopas.

Hasta hace poco tiempo su figura pasaba por la Historia del Arte como una sombra prestigiosa e inaprensible. Sólo teníamos de su obra testimonios literarios—muy poca cosa cuando de obras plásticas se trata—y aun esos, breves y sin continuidad.

Ni siquiera la musa parlanchina y maliciosa que anda por los talleres y las ágoras recogiendo anécdotas y dichos picantes tenía, a propósito de Scopas, nada que decirnos.

Sabíamos que el artista trabajaba en Tegeo poco después del año 394 en que un terremoto destruyó el templo de Atenea. De esta fecha podía colegirse que el escultor, ya entonces famoso, debió nacer en los últimos años del siglo v. En el año 352 trabajaba en el Mausoleo de Alicarnaso ayudado de otros artistas.

De su vida nada más sabíamos y nada más sabemos (1).

Excavaciones practicadas en los últimos años del siglo anterior permiten perfilar la figura artística de Scopas.

No son, a decir verdad, ni muchos ni muy considerables los hallazgos, pero tales como han aparecido, fragmentarios y rotos, constituyen un punto firme para dar solidez a las hipótesis y permitirnos reconstruir el tipo creado por Scopas. Tipo que tuvo en la historia de la escultura griega una honda y amplia repercusión.

Entre otros hallazgos figuran dos cabezas viriles.

Extraordinarias estas cabezas. No hay en la escultura anterior otras de las que puedan derivar. Y ello no por la perfección y la belleza sino por su expresión y su carácter. Anchas, fuertes, de cráneo que se acusa con energía. La frente es baja y voluntariosa. El contorno casi cuadrado. El sobrecejo abultado y la nariz excavada hondamente, dejan profundo y sombrío el ojo de párpados muy acusados. El globo redondo, la mirada levantada a lo alto en expresión intensa y dolorosa. Los labios entreabiertos—los dientes superiores se perciben—lanzan un grito o una queja o una súplica.

(1) En la familia de Scopas, según costumbre muy seguida por los griegos, alternaban los nombres en la sucesión de padres e hijos. El padre del escultor a que nos referimos se llamaba Aristandros. En ello se fundan los historiadores del Arte para suponer que un Aristandros hijo de Scopas, escultor, que trabajaba en Delos en el siglo I a. d. C. era descendiente de aquél. Entre ambos existió otro Scopas, escultor también, mencionado por Plinio: «*Scopas minor*».

En este gesto de dolor contenido cristaliza el *pathos* que Scopas trae a la escultura nueva.

Pueden parecer pocos los restos hallados para una generalización que hace de tales rasgos los caracteres de la obra de Scopas.

Sin embargo, hay que tener en cuenta su novedad en la tradición escultórica. Fueran, por rara casualidad, las halladas las únicas cabezas de expresión dolorosa labradas por el artista y el hecho del patetismo apareciendo por primera vez no sería ni menos importante ni menos renovador.

Pero además, los testimonios literarios que conocemos de antiguo—los epigramas de la Antología, las declamaciones de Calístines el retórico y las palabras de Plinio—dan el mismo carácter a la obra. «Hace vir al mármol» dicen unos, «le hace vibrar» dicen otros, y un poeta en el breve marco de su epigrama se pregunta: «¿Quién ha infundido a esta estatua la locura furiosa, Dionisio o Scopas?—y se contesta escuetamente —¡Scopas!».

Otra razón hay para suponerse que un temblor de exaltación animaba toda la obra como modalidad constante de su genio: el asunto de sus estatuas perdidas. De veinticinco nos ha llegado testimonio escrito. De ellas, una representaba a Eros acompañado de Himeros y Potos, es decir, de la Pasión y del Deseo; otra a las Herinas, las perseguidoras del mal, las vengativas «negras y abominables»; otra a Hécate, la misteriosa, la espectral, rondadora de cementerios; otra a una Afrodita Demótica cabalgando en un macho cabrío; otra —una gran composición—mostraba tres divinidades marinas con su cortejo exultante y rumoroso de náyades, delfines, tritones e hipocampos.

La obra cumbre de Scopas, por lo menos aquella que más alabanzas mereció de sus contemporáneos, era la *Ménada del cabrito* (χίμαιροειδής).

El museo Albertino de Dresde adquirió, en 1901, una estatuíta que los estudiosos consideran réplica de la obra famosa.

La Ménada, ebria de vino y de canciones, danza presa de un furor dionisiaco. Su danza es férvida, desenfrenada. El jitón desceñido muestra el flanco anhelante. El cuerpo se encorva hacia atrás como un arco pronto a lanzar la flecha. Los senos avanzan erguidos y trémulos. La garganta se dobla deformada por la flexión y por el grito que palpita en ella. Los ojos, brillantes del sacro delirio, miran sin ver. Sobre la cabellera que pende espesa tiembla un rayo de sol. Una mano sujeta la cuchilla sangrienta, mientras la otra prende al cabritillo sacrificado y lo echa sobre la espalda como un despojo.

Toda la exaltación misteriosa preñada de vida y de muerte, de creación y de fecundidad y de sensualidad que hay en el fondo del culto dionisiaco están aquí, en la estatua.

Que el patetismo sea característica del genio de Scopas y levadura de su arte, lo prueba el desarrollo de la obra. En aquellas estatuas que, según hipótesis probable, fueron hechas en su mocedad, mientras trabajaba en el Peloponeso, una influencia dórica templa su inspiración. Pero cuando el dominio de la técnica y el estudio hacen la obra independiente, el espíritu jónico y patético se manifiesta claro, poderoso. A medida que Scopas avanza en su carrera, es más fuerte la reacción contra la compostura y la serenidad de la escuela de Fidias.

De la técnica del artista poco podríamos decir por propio testimonio. La admiración de los antiguos—muy singularmente de los romanos—nos habla de su perfección y atrevimiento. No fueron desconocidos a Scopas ciertos recursos de efecto y de contraste que en Praxiteles han de lograr su más sabia realización. Trabajó el bronce y el mármol, ambos con maestría. En sus obras de menor empeño asoma una

inspiración pintoresca que ha de desarrollarse tiempo andando.

He aquí, en pocas palabras, las características y la dirección de la obra de Scopas.

Una orientación tradicional se ha roto. Una orientación nueva a nacer. No sería justo cargar sobre el maestro las faltas de discípulos e imitadores. Pero una cosa nos parece indudable: Cuando se estudia la escultura de decadencia en Grecia y se busca su origen, de una obra en otra obra y de un autor en otro, vamos a parar a Scopas.

A él la gloria de una innovación. A él—¿hasta dónde?— la responsabilidad de un derrumbamiento.

Praxiteles.

Apolo, el dios imponente y enigmático que en los frontones del templo de Zeus en Olimpia presenciaba, invisible, la lucha de los héroes, se ha convertido en un muchacho de cuerpo flexuoso que, al sol, entre los árboles, juguetea con un lagarto.

No es todavía la carcajada de Luciano, ni son estos sus dioses en chancletas, personajes del mimo con que los gordos burgueses de Síbaris o de Siracusa se divertían, al volver del paseo, en los tinglados al aire libre.

Los tiempos son distintos.

Pero las divinidades del *arte nuevo* ¡qué lejos están de las divinidades del Partenón! Concebidas con grandeza y con fervor, aquellas figuras un poco «abstractas» son verdaderamente dioses, dioses de la urbe o dioses panhelénicos con los que toda familiaridad es imposible.

Los dioses del arte nuevo, concebidos y labrados en el estudio, puestos sobre sus pedestales, no a la altura del friso o del frontón, se acercan tanto a los hombres que sino fuera por su belleza, tan humana y tan sobrehumana, podríamos esperar encontrarlos un día en el gimnasio o en el teatro o en la palestra luchando por la rama de olivo y la diadema del vencedor.

No son los que se labran simulacros de Zeus, ni de Juno, ni de Pallas, la diosa virgen. Este arte de tono menor gusta de las divinidades mensajeras próximas a los hombres y a la

tierra nutriz, amigos que protegen el campo y su fecundidad numerosa.

Y como están más cerca de los hombres y de sus facien-
das van perdiendo majestad y van tomando rasgos peculia-
res que las individualizan y distinguen.

Dioses lo son, porque el pueblo aun los exalta con su fe
y porque en su envoltura y forma humana algo conservan de
la nobleza y dignidad olímpicas. Pero, de cierto, ni el arre-
batado Esquilo, ni Séfocles los hubieran imaginado así.

La fama de Praxiteles en su siglo y en la centuria siguien-
te, fué enorme. La razón es que ningún artista estuvo nunca
por la índole de su genio y de su sensibilidad más a tono que
él con la sensibilidad y el genio de su tiempo.

Si la tradición nos ha transmitido el recuerdo del artista
coronado de rosas y de triunfos, amigo del Buen Evento y la
Fortuna, favorito de la riqueza y del amor es, acaso, porque
inconscientemente, el pueblo quería devolver su halago a
quien tan bien supo halagarle. Con Eurípides el *inactual* la
misma tradición fué implacable. Cubrió de sombras su figura
y no se contentó con menos que con hacerle morir ignomi-
niosamente despedazado por una jauría.

Todo lo que en el siglo iv hay de gracia voluptuosa, de
agilidad, de optimismo risueño y confiado fluye de las esta-
tuas praxitélicas como una luz difusa.

¡Y con qué infinita y complicada sabiduría!

La habilidad de espíritu y de técnica nunca llegaron más
alto. Nunca el mármol fué más blandamente carnal, ni más
florido. Nunca el sol dorado y las tenues sombras azules
pusieron más armoniosamente sobre un bello desnudo su
temblorosa complicidad.

De los progresos hechos por la pintura en la segunda
mitad del siglo v, gracias a Apolodoro y a Parresio, Praxite-
les se aprovechó con largueza. Su escultura es la obra de un
colorista.

La palabra efectismo disuena y va más allá de lo justo.

Pero es verdad que la gracia de una estatua praxitélica lleva en su exquisitez muchas esencias de refinamiento.

Medir la propia fuerza y conocer la índole de la propia inspiración, no es cosa fácil. Praxiteles ha puesto el límite de su arte justamente allí donde llegaba su potencia creadora. Ni divinidades máximas ni pasiones sublimes, sino el mundo gozoso de los sátiros, de Eros, de Afrodita y de Apolo, el dios musageta.

Y en ellos el aspecto luminoso y dulcemente humano. Los sátiros pierden sus recios rasgos de animalidad, expresión de las fuerzas primigenias. Venus es sorprendida en la calma confiada de su aderezo y Apolo en sus travesuras de joven dios.

Así para los sentimientos: el gozo íntimo, sensual de la vida, el descanso reparador de un alto en la marcha bajo la sombra amable, el claro optimismo matinal junto a las aguas del baño... Hasta Eros, el dios inquieto e inquietador, tiene en la obra de Praxiteles una mirada apacible y melancólica.

Sobre el mérito de no forzar su inspiración de tono medio, tan a diapasón con la del siglo, tiene Praxiteles el de poseer supremamente la técnica.

La actitud de sus estatuas es pose de «atelier», pose de ensayo, de tanteo y de largo estudio. Pose de quien es sabio en las infinitas modalidades del natural y en exhibirlas ocultando el esfuerzo y el amaño sutil. El apoyo del busto sobre una cadera o del cuerpo en un árbol que dá a la masa la ligereza suave del balanceo, al contorno una inflexión de ritmo numeroso y a los miembros todos la vivacidad expectante de un movimiento potencial; la cabellera fosca y grifa, labrada con una superficialidad sólo aparente, para contraste con la tersura mórbida del cuerpo, más que esculpido acariciado (esta tersura que hacía exclamar a Ghilberti el florentino: «¡no basta la luz para percibir tal primor... Tan sólo el tacto... Y ni aun

el tacto...»); la piel ferina, hirsuta, que con igual propósito se cruza sobre un torso, terso y rosado como fruta en sazón; los ojos anchos con el párpado inferior casi esfumado que dan a la mirada tenue vaguedad y como un «húmedo resplandor» (το ὕργον ἄμα τῷ φαίδρω...) (1).

De todos estos recursos y de otros muchos, sabios y prolijos, está hecho el arte de Praxiteles.

Tiké, la diosa de la buena fortuna protectora de Praxiteles en vida, lo fué también después. De todos los grandes escultores griegos, él es el solo de quien tenemos una obra original.

Entre las ruinas del templo de Zeus, en Olimpia, siguiendo una precisa indicación de Pausanias, el viajero curioso, se ha identificado una de sus obras capitales: *Hermes llevando en brazos a Dionisio niño*.

Todo el arte del maestro está ahí, en esta obra, a la que el tiempo ha dado una pátina dorada de fruta madurada al sol: la elegancia, la gracia, la voluptuosidad, la fuerza juvenil, el libre juego de un organismo perfecto en sus miembros todos, la eurythmia reposada y ágil...

Un poeta moderno al llegar a Olimpia en peregrinación de arte y de aventura, dice:

El' erme parassitelèo
sul fulcro quadrato mi parve
men virile, quasi fior molle
di grazia feminea, quasi
desiderabile amàsio,
andrògina forma venusta,
poi che saziato mi fui
di grandezza e di lutto.
Il torace il ventre ed il pube
non marmo erano ma carne
cedevole. Il nitido capo

(1) Luciano: Diálogo *Los Amores*.

dai riccioli corti, recline
verso Diònisio infante,
nella levità del sorriso
e dell'ombre era ambiguo
tra il sogno e la vita, siccome
quel del pastor duplice alato
che guida le anime all'Orco
e il rapito armento al suo antro.
Dai ginocchi agli òmeri in ritmi
leggeri saliva la forza.

Ma, poi che da banda mi trassi
e riguardai, la forza
si palesò nella guisa
che l'arco allentato si tende.
I lombi gagliardi, le cosce
nervose, le reni falcate
e salde, la cervice
robusta eran degni del dio
enagònio. Gravando
sul piè manco il peso del corpo
divino, ei reggeva col braccio
inflesso il pargolo ignudo.
Ei giovine assunto alla forma
perfecta portava il nascente
germe inteso a spandersi in gioia,
a sorgere nella pienezza
dell'essere e della potenza.
Così per visibili segni
raffigurata mi parve
nel Divenire Eterno
l'immortalità della Vita (1).

Y, sin embargo, este arte soberanamente bello que antaño atraía a los hombres desde lejanas tierras en peregrinaciones espirituales hacia los santuarios donde se guardaban sus obras como gemas exquisitas y raras, este arte que después

(1) D'Annuncio.— *Delle Laudi*, libro primo, pág 98.

de siglos y siglos puede encender la fantasía de los poetas y exaltar la admiración de los espíritus lejanos—lejanos en el tiempo, en el ideal, en todo—guardaba, no menos que el de Scopas, la semilla y el prenuncio de una decadencia y de un implacable derrumbamiento.

Arte hecho de mil esencias alambicadas, sólo el genio de Praxiteles pudo un momento unirlas con mesura.

Dislocado el equilibrio inestable, cada fuerza siguió su trayectoria y la gracia dió en amaneramiento afeminado, el colorido en pintoresco, la actitud reveladora y sobria se hizo academicismo y la voluptuosidad se hizo lujuria.

Ya es muy expresivo que en vida del artista, o poco después, los expertos artífices que modelaban en su taller las frágiles Tanagras eligieran para modelo las obras praxitélicas. ¿A cuál de ellos se le hubiera ocurrido reproducir en estas figulinas leves y epigramáticas las austeras y nobles figuras del Partenón?

Scopas debió morir hacia el año 360. Praxiteles, más joven, vivió una buena parte de la segunda mitad del siglo y conoció, de seguro, los días tristes de Queronea.

La obra de los dos artistas marca, como roderas de un carro triunfador, la dirección y el límite a la escultura de su tiempo. La inspiración patética del uno y la graciosa y refinada del otro, forman el cauce por donde marcha la inspiración de sus contemporáneos y epigonos, segundones del arte que ya se acuestan a una orilla ya a otra, según su genio peculiar y gusto.

A veces la doble influencia gravita sobre un escultor y acaso nazcan entonces las obras más armoniosas y atrayentes de la época.

Los romanos no sabían ya a quien atribuir, si a Praxiteles o a Scopas, el grupo de las *Nióbides* tan lleno de ternura, de gracia exaltada y de no afectado dramatismo.

Dispersión.

Si hay un concepto que llegue al fondo de la revuelta edad que siguió a la muerte de Alejandro y la ilumine y dé sentido, este concepto es el de *dispersión*.

Dispersión del gran Imperio entre el tumulto y algarabía de los Diadocos. Dispersión del pueblo activo y rumoroso de los talleres y del campo, porque unos hombres, embaídos por la canción que dice de combates y de aventuras y de lo imprevisto, se hacen guerreros y nautas hacia Oriente y otros, en busca de riqueza tranquila y vida plácida, buscan cobijo en las colonias. Dispersión de pensadores y de artistas hacia las doradas cortes, porque allí hay lugar para todos y honor y «mantenencia» y porque en la metrópoli, refugio antaño de la libertad de pensar y de decir, han cambiado los tiempos y ahora la libertad florece en otras zonas—en Pella, en Alejandría, en Pérgamo—las cosmópolis ricas y acogedoras donde el vivir es fácil.

Dispersión también en el mundo de las ideas.

Dispersión de las creencias religiosas. La fe del pueblo griego, trabajada y vacilante, se acaba de desmoronar con la conquista, porque quien dice conquista y vida en nuevas tierras dice cotejo y espíritu de análisis. Dispersión de los ideales políticos. Ya porque los déspotas no gustan de teorías ni de aspiraciones para mañana, ya porque la ciudad, el hogar colectivo, o se ha deshecho o se ha cambiado en caserna... Y en las casernas no hay lugar para las especulaciones políticas que son obra de espíritu, obra civil y libre.

Dispersión, finalmente, del Arte, porque con los poetas han huído las Musas dejando en silencio el Agora y la lírica Acrópolis.

Si retraemos ahora la mirada a una singular manifestación artística—a la escultura, objeto de nuestro estudio—el fenómeno es igualmente interesante e igualmente expresivo.

La escultura, por los materiales que emplea y por lo complicado de la obra, es arte que sólo puede florecer en las ciudades prósperas.

La guerra del Peloponeso acabó con la riqueza del Estado y con los grandes monumentos. La ruina de la metrópoli, después de Alejandro, acabó con la riqueza de los ciudadanos. Arquitectos y escultores tuvieron que buscar en otra parte admiradores y clientelas.

Más funesta a la escultura la *dispersión espiritual*. Más honda también y más largamente preparada.

Ya dijimos cuán recio fué el espíritu tradicional en la escultura griega hasta Fidias. Unos pocos tipos trabajados por generaciones de artistas llegan a adquirir su forma definitiva y en ellos y con ellos la escultura su perfección suprema.

El siglo siguiente trabajado por nuevas ideas y por nuevos, íntimos conflictos, debilitó en mucho el espíritu tradicional. Tal, en un aspecto, el significado de Scopas y de Praxiteles: su arte es individualista.

Platón presintió, a buen seguro, adonde podía conducir la nueva senda. Y avisó el peligro.

No era él un reaccionario, sino un discípulo de Sócrates, es decir, «un hombre nuevo». Pero en su gloriosa vejez las miradas se le iban melancólicamente hacia Egipto. El recuerdo de sus viajes juveniles le traía a la memoria el grande y noble pueblo, al lado del cual «nosotros los griegos—decía—siempre seremos como niños».

Y pensando en el gusto por la novedad y la aventura de los artistas jóvenes hablaba así: «Allí, en Egipto, después de

haber escogido y seleccionado los modelos se exponen en los templos y está prohibido a los pintores y a los artistas cambiar nada de lo que ha sido regulado por las leyes del país, ni separarse de ellas. Lo mismo ocurre en lo que se refiere a la música. Y si se quiere prestar atención se encontrarán en este pueblo obras de pintura y de escultura hechas hace diez mil años (cuando digo diez mil años no es un modo de decir, sino que debe tomarse a la letra) que no son ni más ni menos bellas que las de hoy y que están labradas con arreglo a los mismos preceptos» (1).

Con Scopas y con Praxiteles el peligro no hacía más que iniciarse. Su ruptura con el espíritu tradicional no es aun completa. Uno y otro sufrieron en sus años mozos el influjo de Policleto. Así no es difícil encontrar en la actitud preferida por Praxiteles para sus estatuas como un eco lejano del *Diadumeno* y de la *Amazona herida*.

Lisipo de Scione es el último gran maestro del siglo iv. Desde nuestro punto de vista su obra tiene interés porque con ella acaba un largo período de inspiración homogénea y coherente y se abre una edad nueva.

El «espíritu del siglo» viene a encarnar en la escultura dórica y a transformarla.

Ello dice ya, bien expresivamente, la fuerza y la virtualidad de la obra de Lisipo.

La escultura dórica, en su desarrollo ascendente, es la expresión del espíritu de un pueblo. Y este espíritu era, por sus cualidades esenciales, opuesto de una manera radical a los nuevos gustos y tendencias.

¡Pero los tiempos de Licurgo quedaban ya tan lejos, tan difusos en su esplendor dorado! ¿Quién podía huir al poder y al prestigio y al encanto de Atenas?

(1) *Las Leyes*: libro segundo.

La tradición, que hacía a Fidias y a Policleto discípulos de un mismo maestro (1), tendía ya un arco luminoso entre las dos cumbres ideales.

Después las influencias fueron recíprocas. En Praxiteles se percibe, por lo menos en sus obras de juventud, un eco del gran maestro de Argos y en la movilidad nerviosa de las estatuas de Lisipo hay como una trepidación lejana del genio de Scopas.

Parece haber sido Lisipo uno de aquellos genios infinitamente curiosos, poliformes, de fecundidad nunca agotada, capaces de cumplir por sí una de esas transformaciones que agotan, de ordinario, el esfuerzo de una generación.

Más de mil obras le atribuye la tradición antigua. Cabían en ella Zeus el dios Máximo y Eros el temido y caro a los hombres y a los dioses y Heraclés el héroe de las grandes fatigas y Hermes complaciente y sutil y los genios que ayudan a aprovechar la ocasión y los púgiles vencedores y las fieras y los animales del hogar. Labró estatuas exentas y bustos y relieves y composiciones de «gran esfilo» con veinte y más figuras. Nos dió retratos de sus contemporáneos y de los antiguos. Fundió un coloso de veinte metros para el agora de Tarento y, simultáneamente, graciosas y livianas figuritas de sobremesa.

Su inspiración proteica y su actividad enorme disolvieron el recio gusto tradicional, constante y rectilíneo.

Lisipo cierra para unos la escultura propiamente helénica y abre para otros la era helenística.

En realidad todos tienen razón. Las buenas cualidades de su obra le colocan entre los grandes maestros de la escultura griega. Pero con él empieza a dispersarse el arte contenido, disciplinado, noble y raigadamente nacional.

(1) El bronzista Hagedadas de Argos. Fines del siglo vi.

Idealismo.

Aquel equilibrio armonioso—y maravilloso—que bajo la clara sencillez de la escultura antigua palpitaba tan lleno de espíritu y de contrarias fuerzas en tensión, no existe ya. Vendrán nuevas civilizaciones y pasarán centurias antes de que el prodigio vuelva a obrarse.

Ahora cada fuerza independiente sigue su trayectoria y cada voz, roto el concierto, como en bandada que se dispersa, va sola a entonar su propio canto, allá, donde la llevan su inclinación o su gusto.

La escultura griega—os lo decía al empezar—es realista e idealista.

Y es justamente este equilibrio sutil entre Naturaleza e Ideal el primero que se quebranta.

Busca el idealismo en la Naturaleza las más bellas formas y aun entre estos bellos ejemplares selecciona de nuevo. Endereza su aspiración a un Ideal que es, desde su lejanía inalcanzable, eternamente fecundador. Oyó un día hablar a Platón inspirado por las Musas, en las orillas del Iliso, bajo la sombra nemorosa de los plátanos y sabe, desde entonces, buscar en los bellos cuerpos un apoyo y un impulso para volar a lo que es perfecto.

Le mueve un ansia de lo no tocado de impureza y de limitación.

Pero la fantasía no crea formas *ex-nihilo* sino que en la revuelta corriente de los seres las encuentra esparcidas, las

aprehende y va formando tipos en los que fraguan estos tesoros de la observación y del estudio.

El Arte es así depuración y selección.

Depuración de lo imperfecto, de lo inexpressivo y anecdótico. Selección de la forma bella entre las formas. Selección también, en el proceso dinámico, del momento en que la figura rinde su máxima armonía y su significado más recóndito.

Por la observación y el estudio la escultura idealista se impregna de realidad, de vida palpitante. Y se renueva.

El esfuerzo coherente de un pueblo que crea un tipo y lo eleva a perfección ha de tener—ya se comprende—raíces muy hondas. Un espíritu nacional con sus caracteres esenciales acusados como aristas, un fondo común de cultura y de creencias, un alto ideal perseguido en común.

Cada generación recibe en el alma esta substancia múltiple, potencial de energías incalculables que la impulsan en la obra—¡tan compleja!—de crear una civilización.

Es esa continuidad de fondo y contenido la que establece la continuidad en la creación artística.

El poeta que lleva en el alma el hálito tradicional y su enorme prestigio, lo encarna en su obra que es, por eso mismo, de su pueblo y suya, de la leyenda y del tiempo que corre, de los siglos y de hoy.

Así, al recibir un tipo creado por la tradición para llevarlo nuevamente al mármol el escultor lo vive desde lo más profundo de su espíritu. Para él el ideal no es una obra formada y concluída, sino potencia activa y engendradora. Para él crear es revivir y re-crear el tipo que sus antepasados engendraron.

Cuando la herencia espiritual se pierde y los ideales seculares se extinguen, la tradición artística está rota.

Si entonces el escultor vuelve los ojos hacia los tipos de belleza creados en los «viejos tiempos» le parecen extraños.

Le hablan un lenguaje que no entiende, expresan un ideal que no comparte, palpita en sus entrañas una vida que no sabe percibir.

Le atrae ¡de cierto que le atrae! la belleza armoniosa de la forma.

E ingenuamente imita. Imita, no crea.

Las formas de su estatua son pura exterioridad.

Muerto el impulso creador la escultura no hace más que imitar los antiguos modelos.

Pierde el contacto vivificante con la Naturaleza, la eterna madre de sugerencias infinitas.

Las soluciones encontradas a un problema plástico se repiten una vez y mil y se hacen fórmula de *atelier*. Las actitudes son siempre las mismas. La expresión no nace de una vibración interna, porque vida interna en la estatua no existe. Más que *expresión* que venga desde dentro es *impresión* que se impone a la estatua desde fuera, como molde que se tomó en préstamo.

La técnica es cada vez más superficial; la carne cada vez más lisa y más sin vibración y sin matiz.

La escultura acaba de este modo en «manera» y en academicismo.

Así ha sido engendrada la multitud de Apolos y Dionisios que puebla los museos de Europa. Un cuerpo blando de morbidez equívoca, un brazo que se acoda sobre un tronco o sobre una columna, un brazo que quiere alzarse y cae llevando la mano detrás de la cabeza, unos rizos labrados con primor que van a dar sobre los hombros suaves, encuadrando un rostro bonito, pueril, de regularidad impecable y una pierna que se arrastra voluptuosamente.

Si la estatua representa a Baco la cabeza irá ceñida con una corona de yedra y alrededor del tronco de árbol trepará, perezoso, un vástago de vid con sus pámpanos y racimos. Si la estatua representa a Apolo el cabello se

dispondrá en una cierta guisa ¡siempre!—modelo la estatua de Leocarés y que está en el Belvedere—y apoyándose en el tronco o pendientes de él irán el arco y el carcaj.

¿No os parece oír al docto profesor que entre cabezada y bostezo va dictando a sus discípulos las «fórmulas» que él aprendió de su maestro y que éste, a su vez, aprendió del suyo hace ya muchos años?

La decadencia llegó a tan extremo límite—casi no hay que decirlo—lentamente.

Obras de carácter idealista que, según todas las probabilidades, pertenecen a la segunda mitad del siglo IV, conservan aún mucho de la nobleza y majestad, gala de la escultura en su época mejor. Bastará citar la *Cabeza de Asclepios* de la colección Blacas (1) y la *Hera Ludovisi* (2).

Ni es difícil señalar tipos intermedios antes de llegar a la decadencia última. Así, el *Apolo* de los Uffizi, uno de los *Dionisios* del Louvre en la Sala de las Cariátides, y el bello grupo de *Dionisios y Eros* en el Museo Nacional de Nápoles. En estos ejemplares la actitud es la descrita más arriba, pero la técnica es aun personal y vigorosa y la cabeza tiene una expresión de tristeza recóndita y suave que aun nos recuerdan que Apolo es el dios descifrador de ensueños, y que Baco ha presidido durante siglos la tragedia y ha sido el numen de un culto misterioso de fecundidad y de muerte.

(1) Hoy en el Museo Británico.

(2) Roma. Museo de las Termas.

Realismo.

La falta de un ideal vivificador lleva a la escultura idealista—lo acabamos de ver—a la pura exterioridad, al agotamiento y al *manierismo*.

La tendencia que podía oponérsele—la realista—libre a su vez de contrapeso y de obstáculo se desarrolla progresivamente.

El Arte, se dice entonces, es «mimesis», imitación. En imitar fielmente están el fin y el mérito del Arte. La belleza no es imperativo ni «estrella polar». Los pintores copian incluso cosas feas «como bestias o cadáveres». En reconocer y gustar la fidelidad de la *mimesis* está la complacencia que el Arte produce. «Se considera con placer una imitación porque de ella se desprende una enseñanza mediante ciertos juicios. Por ejemplo, en presencia de un retrato inferimos que éste (el retrato) es precisamente aquél (el original)». Así hablaba ya Aristóteles (1).

No es difícil seguir el desarrollo de la escultura realista teniendo presente el numeroso material de nuestras galerías y museos.

El famoso *Gladiador* Borghese, del Louvre parece un original de principios del siglo III. Lleva la firma de Agasias

(1) *Política*, cap. IV. Tiempo andando Plutarco será más explícito. Las obras de arte nos placen no por bellas, sino por semejantes, es decir, por su parecido con el original. Si se embellecieran en el Arte las cosas que en la Naturaleza son feas se falsearían. «Una cosa es lo bello y otra imitar bellamente». (ου γαρ ἐστὶ ταυτο, το καλὸν καὶ καλὸς τι μιμεσθαι).

de Efeso. No parece que la estatua haya formado parte de un grupo. Su significación es oscura. Ello ha hecho pensar que la obra, colocada en una actitud en que todos los miembros del cuerpo juegan en un dinamismo prodigioso, sea un estudio de academia. El autor se ha complacido en reproducir fielmente un modelo haciendo alarde de sus conocimientos anatómicos.

Antes de esta época la escultura realista buscó expansión a sus gustos en un género que a ello naturalmente le invitaba: el retrato.

Quedan fuera de nuestro estudio los bustos de un contemporáneo de Scopas, Silanion (1) y los retratos de Leocáres y de Lisipo, obras idealistas o idealizadas en las que el escultor creaba libremente un tipo o exaltaba el modelo haciendo de él un héroe o un semidiós.

Una curva ascendente hacia el realismo puede verse en tres obras muy semejantes: el Sófocles del Laterano, el Esquines del Museo de Nápoles y el Demóstenes de la Galería Vaticana.

La influencia de la primera sobre las otras dos es indudable. Pero en el *Sófocles* (2) ha querido el autor idealizar el tipo. La actitud es majestuosa. El manto se ciñe en pliegues sabios al cuerpo arrogantisimo. En el Esquines el porte, más que severo afectado, y la expresión astuta y recelosa nos dicen que el modelo y la intención de alcanzarlo están más próximos. La estatua retrato de Demóstenes, con su cabeza enormemente expresiva—los ojos hundidos, el entrecejo duro, el *rictus* de los labios—con su pecho enjuto y deprimido y su actitud reconcentrada y triste, nos colocan ya en el puro, estricto y fiel realismo.

(1) Hay referencias literarias de un busto de Safo, obra de Silanion. A esta época pertenece, acaso, el original de que es copia el bellissimo busto de *Homero*, catalogado por algunos entre las obras de la escuela alejandrina. Ejemplares en el Museo de Nápoles, en el Louvre y en Postdam (Sans-souçi).

(2) Segunda mitad del siglo iv. Hacia 340.

De estricto y fiel realismo es obra, y obra maestra, la cabeza de bronce del Museo de Nápoles en la que una tradición antigua quería ver un retrato de Séneca y que representa, probablemente, a un poeta de la corte de los Tolomeos. Y obras en las que el modelo no está ciertamente idealizado, son los numerosos bustos de Sócrates, desde el de Villa Albani, que aun guarda cierta nobleza de expresión, hasta—para no citar otros—el bronce de la Gliptoteca de Munich, en que el filósofo aparece en toda su espléndida fealdad de viejo Sático.

De un realismo tremendo, y no atrayente, es la estatua de un púgil que se conserva en el Museo de las Termas en Roma.

El luchador victorioso, rendido de fatiga, lustroso de sudor, se ha sentado a descansar. Los brazos, ceñidos con los recios guanteletes de mimbre, descansan sobre las piernas musculosas anchamente abiertas, con descuido. El busto, potente, amorcillado de músculos, se derriba sobre las caderas. La cabeza—greñuda, fosca, bestial—en la que hay cicatrices y magullamientos, se vuelve y se alza un poco. La psicología de este hombre, embrutecido por los golpes y por el alcohol, no debe diferir mucho de la de nuestros picadores de reses bravas.

Si ante tal simulacro—una obra pergamena de fines del siglo III—nos viene a la memoria lo que un púgil vencedor era para los griegos en la edad dorada—glorificado por los poetas máximos y por el pueblo, hecho inmortal en obras de belleza—tendremos más que nunca la visión clara de una disolución irremediable.

Creeremos también que el ideal artístico—aquél animado de puro espíritu, lleno de majestad, supremamente bello—no puede ya descender a un más duro y acre realismo. Y sin embargo...

El púgil vencedor de las Termas con su reciedumbre, con su psicología espesa y chata, aun conserva una cualidad

positiva, una «virtud»: la fuerza de una animalidad sana y potente.

Todavía puede ofrecernos la escultura helenística más triste espectáculo: el de un organismo claudicante y ruinoso con todas las miserias y los ultrajes de la decrepitud.

Esta campesina que lleva un cabritillo al mercado (1) fué acaso, hace mucho tiempo, una bella mujer. El cuerpo que se inclina en la marcha, sustentado por una pértiga, debió de ser esbelto. Los ojos son aún claros y dulces. Pero la boca se hunde desdentada, las mejillas se sumen, las manos son como sarmientos, la piel se adhiere al esqueleto, los senos penden flácidos.

Y aun más decrepitud y más ruina en esta otra vieja que abre su boca desportillada y frunce el entrecejo en un gesto de mal humor (2).

Y en esta otra cabeza que sonrío, cruzada de surcos, con sus ojos saltones y su flacidez y sus verrugas (3).

Y, finalmente, esta otra vieja en la que a la ruina de la edad se añade la risotada imbécil y pueril de la embriaguez. La cabeza derribada hacia atrás con violencia, la clavícula como si fuera a romper la piel del pecho magro, raso, los externo-cleido-mastoideos firantes como alambres que sujetan la testa de un muñeco. Las manos sumidas y reseca acarician el ánfora de vino.

Poco respetuosa la escultura con la belleza, de los mortales, no lo es más con la dignidad de los dioses que, en verdad, de dioses sólo el nombre conservan.

Afrodita «la visible e invisible», la que «gusta de los tálamos nupciales» y «otorga el secreto de la gracia» (4), tiene en la obra de Praxiteles todos los encantos de una mujer.

(1) Museo del Vaticano.

(2) Museo Capitolino.—*Vieja riñendo*.

(3) Museo Albertino de Dresde.—*Cabeza de Vieja*.

(4) Himno Órfico.

Pero en ellos y en torno de ellos, su belleza de diosa confiada y triunfante difunde como un claror difuso.

No muy lejos en el tiempo está la Afrodita de Médicis (1). Y sin embargo, la atmósfera—¡tan sutil, tan inefable!—de atractivo respetuoso, de gracia espontánea y serena, ha desaparecido. Afrodita es aquí una muchacha grácil, fresca, ondulante como un surtidor; una muchacha desnuda junto al baño que piensa en sí y en los demás, que oculta púdicamente sus tesoros «temiendo que la vean... y para que la vean».

Pasan unos decenios. Y es la de Venus del Laterano. Una belleza plenamente humana, sanguínea, carnal y sensual. Una hembra fuerte y bien hecha que exhibe con vanidad de pavón su cuerpo sonrosado y pulposo, salpicado de hoyuelos.

Así con las demás divinidades.

No conocemos la concepción fidiaca del dios Máximo. Sería Zeus en la obra de Fidias el dios potente e imponente de los Himnos. «Zeus padre, agitador del Cosmos inflamado, quemante de esplendor, brillante de Eter» que marcha «esparciendo densos torrentes de fuego, que impulsa las nubes, las lluvias, la llama uránica, las centellas terribles que lo incendian todo, erizadas de crines».

Nada de esta grandiosidad queda en las estatuas de Zeus que han llegado a nosotros. Apenas si la arrogante y bella del Albertino puede darnos una idea remota.

Humano, «demasiado humano» es ya el famoso Zeus de Otricoli. El artificio y la *manera* han puesto aquí sus manos refinadas, en la cabellera, demasiado frondosa, en los labios blandos y risueños, en los músculos de la frente que se contraen como músculos frontales no se contrajeron jamás.

¿Hasta dónde llegó la escultura realista en su humanización del tipo?

(1) Florencia.—*Galería de los Uffizi*.

Acaso no representa el límite inferior el busto que se conserva en el *Ermitage* de San Petersburgo. Zeus es un viejecito benévolo, pensativo y cansado que se solaza con el sol de invierno. Y no otra cosa.

La ejemplificación pudiera alargarse más.

Echemos una rápida ojeada a los Sátiros, Faunos y Silenos. Todo el séquito bullicioso y resonante de Dionisios.

Estas divinidades daban—ya se comprende—buena ocasión al gusto realista para exhibir sus cualidades.

Los Sátiros, bajo el cincel gracioso y mimoso de Praxiteles, habían perdido sus rasgos de animalidad. Las orejas un poco prolongadas y puntiagudas, casi ocultas por la melena crespa. Esto era todo.

Lentamente las características primitivas vuelven.

Recordamos el Fauno de la Gliptoteca de Munich, prodigioso de técnica. Un cargador de muelle membrudo y bien estructurado que se ha tendido al sol a dormir su borrachera dominical. Después, en progresión creciente, el bronce del Museo de Nápoles. Un Fauno chato, mellado, jocundo, que ríe y gesticula sobre su odre, y este otro que sobre una piel de pantera ronca despatarrado y ni para incorporarse tiene fuerzas, y aquel que se mesa la barba selvática y agita una pátera, y el viejo Sileno, rezumante y fofo como un odre a medio llenar, sostenido sobre el paciente burro por sus alegres compañeros de Tiaso...

Más tarde, en la escultura helenística romana, a la jocosidad silvestre se añade la lujuria. Los sátiros rijosos y exultantes persiguen a las Ninfas o a los Hermafroditos, o acechan a un efebo—Olimpos, Apolo—que tañe la siringa descuidado, inexperto, como una muchacha.

Patetismo.

De la aparición del patetismo en la escultura griega y de su alcance y de las hondas raíces del fenómeno, dijimos ya.

Dijimos de la disolución de los ideales fuertes y austeros que habrían guiado—y alentado— a Grecia en su edad más gloriosa; dijimos cómo aquel temple duro ante el dolor de la vida y ante el destino implacable, se había ido encorvando y ablandando y hecho amigo de fiestas y juegos y certámenes y ritos complicados y ostentosos; dijimos la dispersión —muerto Alejandro— de cuanto quedaba íntegro y sistemático en la escultura griega.

Ahora el núcleo vital ha seguido disgregándose o, para hablar con más propiedad, ahora no hay núcleo, sino concentraciones dispersas, con su vivir heterogéneo, hormigueante, férvidamente activo como centros de fermentación, en los que es difícil decir si las energías primordiales se crean o se disuelven, se desorganizan o nacen a una vida nueva.

Lo que era fe vacilante, es escepticismo que se resigna o se burla de los antiguos dioses, o busca nuevas sendas. Lo que era primero espíritu tradicional coherente y fué luego gusto individual, es atomización y subjetivismo. Todo ello tierra grasa y bien dispuesta para que proliferara lo patético.

Si quisiéramos resumir y la palabra aplicada a esta época no sonara extrañamente, diríamos que ello era romanticismo.

Aunque, después de todo, es muy probable que tal palabra no tenga por qué escandalizar. ¿Acaso no se ha estudiado ya

el período helenístico—principalmente en las historias de la literatura—como origen remoto de la sensibilidad contemporánea? ¡Y no sólo de la sensibilidad!

Lessing que pudo apenas conocer la escultura clásica, porque los grandes descubrimientos se han hecho en el siglo XIX, da a la ausencia de patetismo en la escultura griega una explicación puramente estética y de gusto.

Y es muy curioso que sus divagaciones eruditas, a veces tan sutiles, estén sugeridas por una obra en que el *pathos* y su expresión dramática alcanzan acaso mayor intensidad.

Las pasiones—pensaba Lessing—cuando llegan a un cierto grado de exaltación se manifiestan en contracciones que destruyen la belleza del rostro. Por eso los artistas griegos no las representaron en sus obras plásticas. La prueba de que es esta la razón, y no otra, está en que en las obras literarias, la tragedia, por ejemplo, los hombres y los héroes se dejan llevar de sus pasiones hasta el paroxismo y las expresan acerbamente sin límite ni continencia.

La observación de Lessing tendría un cierto valor referida a la escultura propiamente griega, no al período helenístico.

En él la belleza había dejado de ser un imperativo para el Arte. Por lo menos—y ello es lo que en este momento nos incumbe—para la escultura. El escultor que modelaba obras como el gladiador victorioso, ya descrito, o como el matarife descuartizando un cerdo, no dejaría de esculpir la estatua del poseído de dolor porque el dolor contraiga feamente las facciones.

Otras eran las causas y a medida que ellas operaban con más intensidad el realismo era más crudo, el patetismo más exaltado y el movimiento—lo veremos pronto—más incontinente.

Desde que el *pathos* aparece en la escultura griega, su vibración dramática ni se amortigua ni se extingue. Tiene

para los artistas el atractivo de la novedad y —razón primera y más profunda— es la expresión de un estado psicológico que ellos encuentran difundido en una sociedad que es la suya.

Una serie no interrumpida de obras nos transmite la inspiración patética.

El grupo de las *Nióbides* en que el dolor se expresa con dignidad, sencillamente, tiene en algunas figuras—la de la madre que protege a la hija menor de cuerpo grácil y frágil como un lirio—un encanto sobrio y penetrante.

Igual medida y majestad tiene en su arrebató el Apolo del Belvedere. La tristeza y el arrebató se exaltan y se amaneranan en la cabeza de la colección Pourtalés que es semejante y casi copia libre.

En progresión creciente el patetismo nos lleva de la *Cabeza de Tritón* (1) y el tronco de *Alejandro* (2) restaurado como divinidad solar, al admirable grupo de *Menelao protegiendo el cadáver de Patroclo* (3).

Todas estas obras de fines del siglo IV y primeros decenios del III, conservan viva la tradición scopáica. La actitud es compuesta y la expresión de los afectos no rompe en su exaltación desmesurada la belleza del rostro y la dignidad del cuerpo.

Viene después el grupo de esculturas pergamenas (4).

La escuela de Pérgamo es realista. Sabia y, en un principio, discretamente realista. Los rasgos etnográficos están reproducidos con sentido y con verdad. La anatomía es impecable. La expresión dramática, en general, contenida. Es digno de subrayarse que los escultores pergamenos no pusieron al reproducir los rasgos del vencido odio ni aversión

(1) Roma.—*Vaticano*.

(2) Roma.—*Museo Capitolino*.

(3) Florencia.—*Galeria dei Lanzi*.

(4) Hacia el año 280.

sino, como ocurre en el *Galo moribundo*, un dolor resignado y melancólico y como una leve y grata sombra de simpatía.

Después patetismo y realismo, que tan bien se hermanan, rompen la continencia y la medida.

Las tres obras helenísticas en que el patetismo se expresa con más intensidad, con más grandeza también, son: los relieves del *Altar de Pérgamo*, el *Galo que mata a su mujer y se suicida* y el *Laocoonte*.

Negar a la *Gigantomaquia* del Altar de Pérgamo amplitud de concepción y sabia técnica sería una injusticia. Nunca la escultura antigua, pocas veces la moderna, ha expresado más vigorosamente la pasión de una muchedumbre y el amplio y poliforme esfuerzo del cuerpo en el combate.

El *Galo que mata a su mujer y se suicida* es de un realismo agrio, poco atrayente. Su patetismo ha parecido a muchos melodramáticos y brutal.

En cuanto al *Laocoonte*, de tan varia fortuna entre la crítica, sigue siendo con sus bellezas y sus defectos una de las obras más plenamente representativas de este período.

Lessing, como es sabido, veía en ella no sólo un arquetipo, sino una ocasión para ensalzar la medida en la expresión y divagar sobre ella (1).

(1) «En la Naturaleza siempre cambiante el artista no puede sorprender más que un instante único». «Dicho instante debe ser el más fecundo posible. Pero sólo es fecundo el instante *que deja campo libre a la imaginación*».

Es curioso recordar esta observación de Lessing y más curioso advertir que hoy, cuando se intenta una exaltación y una nueva valoración del arte barroco, se descubre una de las características de este arte en la obscuridad voluntaria que proporciona al espectador el placer de adivinar, de imaginar, contribuyendo así, en cierto modo, a la creación de la obra, a diferencia del arte clásico que perseguía la máxima claridad apetecible. (Véase Woeffin: *Principios fundamentales en la Historia del Arte*. Munich, 1915).

Movimiento.

En la tradición escultórica que culmina en el siglo V puede, entre otras características examinadas ya, describirse ésta: la sobriedad y parquedad de movimiento en las estatuas.

La representación de escenas violentas se desarrollaba en los bajorrelieves, concebidos en su composición y asunto con criterio pictórico. La escultura no tenía, en este caso, la substantividad de un arte autónomo, en sí y para sí. Servía de ornamentación al templo y se plegaba a la exigencia de este cometido. A veces las limitaciones eran grandes y no es el menor mérito de estas obras el haber resuelto con desenvoltura los problemas que planteaban a la composición de los grupos el reducido espacio de las metopas en el friso dórico o la forma geométrica y rígida de los frontones.

Las *Gigantomaquias*, las *luchas entre Centauros y Lapitas*, o entre *Amazonas y Griegos* se repiten en la ornamentación de los templos, lo mismo en el período arcaico que en el de plenitud.

Eran asuntos tradicionales que los pintores habían tratado ya.

La escultura los llevaba al mármol y acomodaba situaciones, agrupamientos y actitudes. En las obras arcaicas la impericia y la dificultad de adaptación imponían al artista soluciones que hacen sonreír por lo ingenuas o maravillan por lo insospechadas.

Cuando la escultura no es obra ornamental y subalterna, sino arte autónomo, el genio y la inventiva del escultor crean con amplio sentimiento de independencia en posesión de todos los recursos que saca, como debe ser, de la esencia de su arte, sin más fin ni propósito que el de alcanzar libremente la belleza.

La escultura no imita a la pintura ni busca acomodaciones a veces violentadas. Crea con libertad y no es raro que sus creaciones den a los dioses tradicionales un sentido nuevo que la literatura y el pueblo aceptan lentamente.

Es en este ancho campo de libre creación en el que la escultura alcanza la plenitud de su significado y se manifiesta como arte esencial, noble, claro, sobrio y mesurado. Mesurado, como en todo lo demás, en el movimiento.

Puede parecer una excepción a esta regla el *Discóbolo*. Pero el *Discóbolo* está concebido—y realizado—más como altorrelieve que como estatua exenta. La observación es antigua y la contemplación de cualquiera de las copias comprueba plenamente.

El movimiento más o menos vivaz en obras del siglo iv no es caso insólito. Cosa fácil de explicar si se tiene en cuenta la inspiración dramática de muchos discípulos, epígonos, libres imitadores de Scopas.

Lo que sí parece propio de la escultura helenística, en una de sus manifestaciones, es el haberse puesto el movimiento como problema. Es decir, la creación de obras, verdaderos estudios de academia, en las que el artista parece no haber tenido otro propósito que el de dar a su estatua una actitud nunca ensayada o proponerse una dificultad para vencerla mostrando así pericia y dominio del arte.

Muchas veces se trabaja el motivo por el motivo mismo o se «compone» la figura pensando, no en el asunto, sino en la actitud a que el asunto da lugar.

A esta inspiración parece que obedecen obras como el *Gladiador Borghese*, de que ya hablamos; el grupo de *Luchadores* en la Galería de los Uffizi, verdadero modelo de composición difícil en la que los miembros de los púgiles en tensión violentísima, se cruzan y se entrecruzan sin perder limpieza de contornos ni precisión anatómica; el Fauno niño que se retuerce para mirarse la cola; el *Sileno que toca los platillos* (1) e inicia un movimiento de torsión semejante; la *Venus Agachada* (2); la *Vacante* del Museo de Berlín que danza y avanza girando el busto sobre las caderas; el *Espinario* (3) popularizado por la industria y tantas obras más en que la técnica del artista triunfa claramente, plenamente... excesivamente.

-
- (1) Roma.—Galería Borghese.
 - (2) Roma.—Vaticano. París.—Louvre.
 - (3) Londres.—Museo británico.

La estatua y el bibelot.

El helenismo—singularmente el helenismo alejandrino—mostró predilección en cierta época por la escultura de género. Los museos de Europa abundan en graciosas estatuillas que revelan este gusto. Niños gordos con el cuerpo lleno de hoyuelos y la boca de risas; niños que se duermen, que lloran, que travesean... Hay uno que ha preso un ganso y forcejea para sujetarlo y otro jugando a la *morra* que alza su mano redondita y cuenta con los dedos y otro que huye amedrentado de un gozquecillo y otro que oculta su rostro con una careta y otro que se envuelve en su manto y otro que cabalga sobre un delfín. Estos dos juegan a la *taba* y aquellos otros han venido a las manos y riñen furiosamente. Los dioses y los héroes son representados en su niñez. Eros, el efebo hermoso y triste de Praxiteles, es ahora un niño alado que juguetea, y Heraclés infante lucha con la culebra, se adorna con la piel de un león o maneja la clava formidable.

Además de este pequeño mundo infantil los artistas copian el mundo abigarrado y múltiple de la ciudad. Lo sorprenden en su vivir cotidiano y modelan con vivacidad y con primor sus gestos, sus actitudes, sus andanzas...

Alejandría era entonces tesoro nunca exhausto para el artista observador. La ciudad atraía con su prestigio a los estudiosos, a los poetas, a los aventureros, a los negociantes, a los arbitristas, a los turbulentos legionarios de la guerra y a los legionarios del amor, a sicarios y a hetairas,

a bufones y a buscavidas. En las calles de la ciudad cosmopolita hormigueaba una muchedumbre multicolor en la que se veían todas las razas y se oían todas las lenguas y se lucían los más extraños indumentos. Una sociedad muy a propósito para excitar el genio epigramático de los poetas y acuciar la observación de los pintores y desatar la charla de los desocupados y de las honestas burguesas como Gorgo y Praxinoe, las alegres comadres de Sicacusa.

Este ambiente histórico favoreció, aunque no lo crease, el arte ligero y fácil de que nos ocupamos ahora.

Arte frívolo y doméstico, arte de la vida que pasa, arte anecdótico, arte para el jardincito y para el *boudoir* y para la alcoba, arte inferior, por eso, arte de *bibelot* y no de estatua.

Pero la escultura ¿no es, por esencia, «arte de la vida que pasa»? ¿No es, como la pintura, arte «del momento» y de la «eternización del momento»? Y si es así ¿cómo se libraría de lo anecdótico? ¿Qué diferencia hay entre la estatua y el bibelot?

Ciertamente, la primer respuesta que se nos ocurre es que la diferencia entre una estatua y un bibelot consiste en el tamaño.

Pero la primer respuesta que se nos ocurre es, casi siempre, una mala respuesta.

Dejemos a parte la relatividad de los conceptos grande y pequeño. En estatuaria hay un término de referencia: la talla humana. Así los conceptos de magnitud referidos a un canon constante adquieren determinación y fijeza. Nada habremos conseguido con ello. Una obra plástica seguirá pareciéndonos estatua o *bibelot* independientemente de su tamaño.

En el Museo de las Termas hay un gracioso satirillo que, para mirarse la cola, retuerce el cuerpo ondulante en armonioso y airoso movimiento. Sorprendido y encantado con su descubrimiento... ríe. Es una figulina deliciosa. En la Gliptoteca de Munich el mismo asunto se repite. La figura no

es ya de barro cocido sino de mármol negro. No tiene veinte centímetros sino la talla natural. El satirillo sigue siendo en la obra de Munich un *bibelot*.

En cambio la *Hera* Justiniani en una copia reducida es, y parece a todos, una estatua.

Suponed que desconocemos los originales y no tenemos de ellos ninguna referencia. Si nos los muestran en copias fotográficas, que nada dicen de la magnitud de las estatuas, nuestro juicio no vacilará por eso.

El criterio *cuantitativo* no es, sin embargo, despreciable. Al menos como contraprueba. ¡Cuántas veces al ver una escultura de que sólo teníamos una información gráfica nos ha sorprendido encontrarla mucho mayor de lo que imaginábamos!

Y, en verdad, cuando esto ocurre estamos ante un *bibelot*, así tenga las dimensiones del Coloso de Rodas, y aun más.

Pero el problema es distinto.

La escultura es arte del espacio. Los cuerpos que en el espacio existen, con su realidad clara y estricta, son su objeto y su modelo.

El poeta tiene ante sí la nuda realidad que ven sus ojos y las creaciones de su fantasía. El mundo de la materia y el del espíritu. En el campo de la poesía cabe todo lo que el poeta ve y todo lo que imagina y lo que piensa. En el campo de las artes plásticas únicamente lo representable en el espacio.

La poesía es arte de lo que se sucede en el tiempo. El poeta nos dice las hazañas de su héroe. Su relato es una sucesión de momentos: una acción.

En la obra del escultor es el héroe mismo lo que se representa.

Pero si la escultura no puede plasmar en formas sólidas un trozo de vida fugitiva, puede escoger, entre muchos un momento.

¡Que este sea el más bello y el más armonioso!

Que sea también el más profundamente expresivo.

El más profundamente expresivo quiere decir aquí aquel momento precioso en que el carácter íntimo y permanente del «héroe» nos es dado como una revelación; aquel momento que nos muestra la cualidad que da tono a una vida, que articula los movimientos de un alma, tan múltiples, tan dispersos, tan contradictorios.

La resignación, la firmeza, el dolor largamente sentido, la serenidad, la exaltación por una idea o por un sentimiento amados fervorosamente: he ahí lo que una visión genial puede descubrir en ese leve *momento*. Una existencia que se desvela ante nosotros, un espíritu que nos deja ver su fondo como corriente sosegada.

Que el escultor sepa descubrir este fondo noble y humano, que sepa hacerlo suyo y brezarlo en su corazón muchos días y muchas noches con amor y con devoción. Y cuando llegue la hora dolorosa y gloriosa de crear la obra no será un bibelot, será—¡qué importan las dimensiones!—será una estatua.

Si el artista se pone ante la vida como un espectador y —egoísta o escéptico— quiere hacer de ella un espectáculo, la vida no le dará más que un halago para los ojos o un canto deleitoso para el oído o una emoción ligera para el alma que la conmueve a penas como un aletazo mueve la superficie de un estanque.

El que busca en la vida golosamente, «spensieratamente»; emociones anecdóticas, fugitivas, a flor de piel, ha de crear —escultor, poeta, arquitecto... ¿qué más dá?—únicamente y sin remedio *bibelots*.

Hegel, glosando un verso de Eurípides, decía: «La escultura debe hacer como los dioses en su propio dominio: crean según ideas eternas y dejan a la criatura el cuidado de acabar su libertad y su personalidad en un mundo real».

La forma del pecado.

Nos dirá nuestro amigo el moralista:

El Bien es el fin supremo de nuestra vida, lo bueno el objeto constante de la voluntad moral. Si nos apartamos de la ley moral y su precepto, su autoridad no disminuye, ni su exigencia imperativa. El mal lleva en sí mismo desorden y fracaso, que es sanción, con lo que el imperativo se reafirma y gana a nuestros ojos en prestigio y en poder. En el apartamiento de la ley moral está la esencia del pecado.

La *forma del pecado*, no diré única, pero sí más general, consiste en hacer un *fin* lo que es *medio*. El verdadero fin se hurta y queda incumplido. En cambio lo que era medio para la acción se hace blanco de nuestro deseo ferviente. El avaro pone su amor en el metal y no lo gasta sino que lo acumula. El glotón busca su gran placer en la comida y es el yantar su mayor gusto, «vive para comer». El lujurioso burlando el fin del impulso—la procreación—, busca como fin único el placer, y una vez satisfecho, lo estimula y renueva.

Así nos hablará, poco más o menos, nuestro amigo el moralista.

Otro tanto en el Arte.

La *forma del pecado* consiste aquí, como en moral, en tomar el *medio* por *fin*.

La técnica no es ya la posesión y hábil manejo de los medios *para* expresar con belleza un bello contenido.

A veces el poeta quisiera tener un ideal y volar con alas de águila, pero le falta envergadura. O bien carece de blanco su mirada errabunda y, como el albatros, de que dijo el poeta, se arrastra grotesca y tristemente sin saber qué hacer de sus alas enormes.

El ideal no existe. Y entonces lo que es medio—es decir, la técnica—se hace fin.

El amar la forma por la forma despreocupándose del contenido o reduciéndolo a una substancia mínima inexistente casi, pretexto sólo para *virtuosismos*; las técnicas complicadas y arduas; la «lubricidad del estilo»; el repulir y cincelar y repujar un vaso que no guarda ni esencia ni licor, y en resumen—que todo es uno y lo mismo—el reducir el Arte a técnica y convertir el medio en fin es carácter profundo, universal e irremediable de toda decadencia artística.

La escultura del período helenístico sigue la regla general.

Vimos cómo del movimiento hace un problema y del problema la razón de ser de muchas obras. Los cuerpos se encorvan, se retuercen, se contraen, se alargan en tensión exasperada.

Este diletantismo engendra otro: el de la precisión y exactitud anatómica. No aquella que sirve y basta para representar un movimiento y en él la situación del ánimo, sino la minuciosa y ostentosa exactitud que quiere ante todo mostrarse hábil; la precisión en sí y por sí que hace de muchas obras helenísticas piezas de museo anatómico.

Para ello se busca el modelo con ojos de fisiólogo, que no de artista, se le coloca en actitud largamente pensada y rebuscada y se hace de modo que ni tendón ni músculo quede sin contraerse reciamente debajo de la piel, ni articulación ni coyuntura sin juego violento y bien visible.

Y cuando esto no basta se combinan las figuras en grupo: que los miembros en el esfuerzo máximo se crucen y entrecrucen y la piel se reestire y las venas se hinchen.

Y cuando esto tampoco basta se recurre al suplicio y se representa a Marsias, el sátiro contendiente de Apolo, colgado de un árbol, de modo que la caja torácica tome un movimiento de abajo a arriba, inverso del normal y los músculos sigan en su distensión violentísima la misma dirección y las extremidades se estiren como si fueran a des-articularse.

A este diletantismo siguen otros en que capricho y gusto tienen más libre juego.

El cabello no se queda en aquella estilización sobria que basta para dar bellamente la sensación de su movilidad y ligereza, sino que se hace frondoso y abundoso y se riza y se ondula y se refuerce y se encrespa prolijamente.

No es menor el artificio y ni es menos sutil el efectismo en el ropaje.

El origen lejano habría que buscarlo en Praxiteles. El manto que Hermes ha dejado, como al descuido, sobre el tronco en que se apoya, está ahí para que el artista desfogase a su sabor su habilidad no superada.

En seguida, viviendo aun Praxiteles, la escultura de paños se alejó de este verismo un poco alambicado pero respetuoso, y descubrió en la disposición de los ropajes un medio para realzar la belleza y significación de la estatua.

Recurso legítimo, si empleado con mesura y conocimiento, pero iniciación de una senda que lleva fácilmente a lo convencional y contrahecho.

Modelo perfecto de aquella disposición de los paños sabia infinitamente que subordina la libertad del natural a la conveniencia expresiva de la obra es la estatua idealista de Sófo-cles, de que ya dijimos. Loewys la describe así: «El vestido

refleja el carácter moral del hombre en quien se funden decoro, libertad y culto de lo bello incluso en la propia persona. Este imation no envuelve con sacerdotal amplitud al personaje, sofocándolo, sino que, dócil, se pliega dejando valer cuanto hay de expresivo en la cabeza y el cuello. Aun al velar discretamente descubre y donde cubre modela la arquitectura del cuerpo traduciendo de un modo peculiar los miembros con su tensión y su arrogancia, las depresiones, articulaciones y relieves con su espontáneo movimiento. Ni un solo pliegue deja de obedecer a la idea suprema; toda libertad caprichosa, toda autonomía de la estofa se suprimen; el vestido es un instrumento dócil en manos del artista».

El mismo criterio de subordinación de los paños a la significación de la estatua en otra obra famosa: la *Victoria de Samotracia* erigida, probablemente, por Demetrio Poliorcetes en conmemoración de su triunfo sobre Tolomeo.

Igual y aun mayor artificio en la *Muchacha de Anzio* (1), más visible aquí porque la actitud reposada de la estatua no exigen la amplitud minuciosa y numerosa del ropaje que no contribuye a realzar la significación expresiva del momento.

En el relieve la libertad de ejecución es más amplia y el artista se aprovecha de ella con largueza.

La complicación aumenta en obras posteriores como las *Musas* del Vaticano, hasta llegar al primor de aquella *Polimnia* del Museo de Berlín en la que sobre el peplo se ciñe un imation de seda. El mármol se hace aquí vaporoso, transparente como la seda misma.

La acumulación innecesaria de pliegues y la minuciosidad morosa pueden verse en obras como la *Ariadna dormida* (2) en la que el amaneramiento no está sólo en el ropaje.

(1) Museo de las Termas.

(2) Museo Vaticano.

En muchos más aspectos puede estudiarse la técnica, tan refinada, de la escultura helenística.

Destaquemos, para terminar, uno de entre ellos.

El contraste es en las técnicas complicadas uno de los recursos más frecuentes. Uno de los más varios también: contraste puramente verbal halagador para el oído, contraste en la enunciación que da a un pensamiento desmayado vistosidad explosiva y paradójica, contraste de conceptos que los refuerza y da color, contraste de imágenes... La antítesis fué siempre flor dilecta de todo Arte prolijo y decadente.

Le escultura helenística usó del contraste con profusión y, generalmente, con eficacia. Unas veces oponiendo la gracia alada y risueña a la sabiduría y a la fuerza, como en el amorcillo que cabalga a un centauro y lo embelesa y suspende con su charla infantil y con su risa o en el otro disfrazado de Hércules o en el que juguetea con un león o en el que rige con leves riendas un espantable monstruo marino.

Otras veces el contraste es más profundo y más naturalmente logrado: junto a un cuerpo juvenil un cuerpo más achacoso, la juventud parece más florida, la vejez más arruinada y triste; junto al cuerpo fuerte de Menelao el cuerpo de Patroclo que pende inanimado, lívido...

El último momento de la decadencia en la escultura helenística es aquel en que hasta las tradiciones técnicas se pierden y el Arte sin sustancia y sin forma, sin contenido ni maestría, da en un primitivismo infantil, pesado y grotesco.

Conclusión.

Si en las palabras liminares escritas como introducción a mi discurso acerté a explicarme claramente, no me podréis reprochar ahora que no os haya contado la historia de la escultura helenística.

No tuve ese propósito, ni tal cosa os prometí.

Mi primera intención—os dije—fué hablaros de la escultura castellana. Pero al querer dar cuerpo a esta intención se me puso delante, como obstáculo inmovible, el problema del Arte barroco.

El barroco es en nuestros días una preocupación agudizada para todos los que se ocupan en estudios artísticos.

Una experiencia más henchida de observación, un cambio de criterio estético y también, acaso, el prurito superficial de la moda, han traído la cuestión a primer plano y han descubierto en ella aspectos nuevos.

Desentenderse no es posible, ni científicamente honesto, para quien quiera tratar con amor el tema de la escultura castellana, manifestación insigne del Arte barroco.

Pero el problema del barroco, planteado íntegramente, es de una enorme complicación. Tiene un aspecto estético y filosófico que está en su base y que hay que resolver. Abarca en su amplitud todas las formas del Arte. Históricamente...

Históricamente suele llamarse barroco al Arte de fines del siglo xvi y al Arte del siglo xvii. Los límites son demasiado estrechos.

Y ocurre que en cuando hemos pensado delimitar el área del barroco nos viene la sospecha de que, consuetudinariamente, este área ha sufrido despojo sin razón.

Entonces una serie de cuestiones nos acucia y nos llama, acaso por primera vez. Todas las «provincias irredentas» quisieran reintegrarse al propio, natural dominio.

Es en esta rectificación de límites donde hemos encontrado nuestro tema. ¿La escultura helenística, no debe, con toda razón, ser tenida por obra barroca? ¿No son barrocos en ella espíritu, concepción, procedimiento?

Responder claramente a esta pregunta ha sido mi propósito.

Y he aquí ahora, en rápida visión de conjunto, el camino corrido y el resultado de la breve experiencia.

En poco más de siglo y medio la escultura griega va desde sus obras primitivas, toscas y deformes, a sus obras maestras de una perfección no superada. Este proceso es armonioso y constante. Como el desarrollo de un organismo, ni se retrasa, ni se interrumpe, ni se acelera.

Cada generación recibe la obra artística de sus antepasados y la perfecciona. La labor solidaria de las generaciones se emplea en depurar y embellecer unos pocos tipos escultóricos. Un artista añade un rasgo expresivo o corrige un defecto o da a la estatua una nueva actitud o suprime un detalle trivial. La perfección ganada, está ganada para siempre. Los demás artistas la respetan, la repiten y sobreañaden nuevas invenciones y nuevos primores técnicos.

Un ideal vigoroso y noble vivifica este proceso de la escultura, le da unidad interna y con ella sentido y dirección.

Así unos pocos tipos tradicionales han llegado a ser arquetipos y con ellos la escultura griega a su perfecta, maravillosa plenitud.

En esos puros arquetipos la perfección muestra sus virtudes, como en un diamante muestra el iris sus siete colores: *belleza*, la cualidad suprema en la obra de Arte; *armonía*, en que se templan las pasiones contrarias y se equilibran los impulsos prepotentes; *mesura*, en que el alma encuentra su reposo y su mayor halago; *claridad*, que vale como decir dominio de sí mismo y fortaleza de la voluntad y de la mente; *sencillez*, expresión natural de la nobleza; *sereñidad*, que es conciencia del propio valer, pero conciencia amorosa, no engreída... Y todo ello contenido y substancia de la *forma*, que es perfecta porque está henchida y vivificada de todas estas maravillosas esencias.

Cuando el ideal potente y coherente que anima a la escultura griega y da a su historia armoniosa continuidad, empieza a descaecer y a disolverse, la decadencia es presentida por los espíritus más agudos y vigilantes.

Lo que sucede a la escultura no es caso aislado, sino manifestación de un morbo profundo, entrañable.

En el período helenístico, después de la muerte de Alejandro, el ideal helénico no existe ya. Pero existe una cultura, un gusto y una sensibilidad griegas tan ricas de substancia y de energía que aun pueden triunfar y prevalecer, incluso donde encuentran frente a sí una cultura, un gusto y una sensibilidad nobles y seculares como en Egipto.

Y porque prevalecen y se imponen, la civilización de los distintos grupos—Pérgamo, Magnesia, Rodas, Alejandría—tiene unidad y es, en sus líneas esenciales, homogénea.

Por eso se puede hablar de una cultura helenística y—lo que a nosotros determinadamente nos incumbe—de una escultura helenística.

Escultura que sigue en todas partes el mismo proceso, que tiene en todas partes los mismos caracteres y que presenta sólo, en los distintos centros y ciudades, diferencias externas de asunto de matiz.

Escultura barroca. Barroca por su patetismo exaltado; por su individualismo sentimental que trajo a nuestra pluma la palabra *romántico*, sólo aparentemente anacrónica; barroca por su realismo radical que ha olvidado el más alto y fuerte imperativo de la escultura clásica ¡la belleza ante todas las cosas!; barroca por el movimiento de sus figuras y por las sabias complicaciones de su técnica; barroca, en fin—como dijimos—por el espíritu, por la concepción y por «el modo».

De las muchas cuestiones en que se diversifica el problema general del Arte barroco, hemos destacado una y hemos procurado resolverla.

Otras muchas están planteadas.

La labor de completar el «área» del barroco incita a nuevas experiencias y levanta ante nosotros nuevas interrogaciones sugestivas:

¿No es barroca la escultura de fines del siglo xv? ¿No es lícito hablar, en términos más amplios, de un barroco gótico? El Renacimiento italiano que creció y maduró con la rapidez y la lozanía de una planta tropical ¿no dió de sí manifestaciones claramente barrocas antes de que el Caballero Bernini llenase Roma de sus obras elocuentes y arrebatadas? ¿No es lícito, para citar un caso, hablar de barroquismo en Florencia poco después de muerto Donatello? ¿No son barrocos escultores como Juan della Robia y el autor del Coleoni?

Todas estas preguntas que tienden a ensanchar de un modo insospechado los dominios del barroquismo llevan implícita otra más general y más profunda cuestión: ¿qué relación hay entre arte barroco y arte degenerado? ¿Será el barroco no *una* decadencia, sino la forma de *toda* decadencia artística?

Y tampoco estas cuestiones agotan el tema que aparece más extenso cuanto más intentamos dominarlo, como un

panorama se abre y se extiende más ante nosotros cuanto más ascendemos para atalarlo, camino de la cumbre.

Muchos son los que creen hoy que el barroco no es un arte de decadencia, sino un arte *distinto*, un diferente modo de ver, un estilo que no es degeneración de otros estilos, sino *otro* ideal y consiguientemente *otras* aspiraciones y *otros* modos.

Para los que así piensan—y vaya ello a título de ejemplo—la oscuridad del arte barroco no nace de insipiencia, sino que es sazonado fruto de reflexión. La claridad clásica es rehuída por antinatural. Nuestra capacidad visual—dicen—no proporciona nunca imágenes absolutamente claras.

Sino que entonces se alza otra interrogación y no, cierto, la menos inquietante. Si ello es así, ¿cómo se explica la periodicidad del barroco, su retorno, su repetición en la historia? ¿Cómo se explica su aparición renovada, precisamente en aquellas épocas en que el pulso de un pueblo se atenúa y sus energías se dispersan y las aristas de su personalidad se embotan y desgastan?

No tengo derecho a fatigaros más. He querido que mis últimas palabras fueran al mismo tiempo *conclusión* de un problema y planteamiento de problemas nuevos. He querido descubrirnos nuevas perspectivas e incitaros a otras aventuras.

Porque esta es la historia de nuestro espíritu: un problema que se resuelve y mil que se plantean; labor ante el enigma, descanso tras la verdad que se descubre, nuevos enigmas ante nosotros y nueva labor para descifrarlos. Y así incesantemente mientras el amor o la verdad subsista en nuestro espíritu y la libertad para buscarla no se nos niegue. Así incesantemente y venturosamente, porque sin amor a la verdad y sin libertad para descubrirla y enseñarla no hay para los hombres y para los pueblos más que un porvenir ineluctable y pavoroso: la barbarie.

En prensa este discurso nos sorprende la noticia del fallecimiento de nuestro querido compañero el Doctor don Vicente Sagarra Lascuráin. Fué durante muchos años catedrático de nuestra Facultad de Medicina y uno de sus prestigios más sólidos y más unánimemente reconocidos. Por dos veces fué Rector de esta Escuela y en este cargo, como en su cátedra, como en el ejercicio de su profesión supo captarse el afecto de todos.

Descanse en paz el ilustre maestro y compañero inolvidable.