

DISCURSO DE INGRESO EN LA REAL ACADEMIA SEVILLANA DE BUENAS LETRAS *

por JOSE ROMERO ESCASSI

Excmos. Señores:

Al expresarles mi agradecimiento por la alta distinción que me otorgais ofreciéndome un sitio entre ustedes en el seno de esta honorable Institución, lo hago con plena conciencia del sentimiento generoso que ha inspirado vuestra determinación al tiempo de valorar mis merecimientos. Con ello queda fuera de mi ánimo cualquier asomo de vanidad, para hacerse presente la gran responsabilidad que con esta aceptación contraigo.

Pero mi gratitud también incluye una íntima satisfacción que quiero señalar debidamente, al comprobar que no haya sido impedimento el hecho de haber transcurrido una gran parte de mi vida alejado de esta ciudad nuestra; distancia física, que no espiritual.

Con ello superáis, Señores Académicos, un extendido prejuicio, que censura con exagerado celo al sevillano que se ausenta, y puedo dar fé por propia experiencia de mi total desacuerdo con aquella manera de entender, pudiendo asegurar que nuestros vínculos se afirman y robustecen con la distancia, al tiempo que los sentimientos se decantan y clarifican. Vivir en distancia no quiere significar vivir distanciado y en este regreso mío, con vuestro gesto acogedor dejáis buen apueba: esta vez quien volvió a Sevilla encontró una silla, y este encuentro hace sentirme muy afortunado.

(*) Discurso leído el 24 de mayo de 1992 en el ingreso del Académico D. José Romero Escassi.

Al agrado de celebrar este solemne acto, asistido por tan amistosa compañía tengo que sustraer un gran pesar que ensombrece estos júbilos al deplorar la falta de amigos míos queridísimos, miembros ejemplares de esta Real Academia que fueron Don Sebastián García Díaz y Don Juan Collantes de Terán entusiastas valedores de mi candidatura para acceder al puesto que hoy vengo a ocupar. De su pérdida no he podido encontrar alivio, y su añoranza acude a mi memoria cada vez que traspongo los umbrales de esta Casa.

Sucedo en este sillón académico al profesor Don Lorenzo Polaino Ortega, personalidad muy destacada en la vida intelectual y docente de Sevilla, en la disciplina del Derecho procesal en esta Universidad, cuya actividad ejerció largos años, con tan profundo saber como exigente rigor moral.

Su erudición en materia jurídica quedó consagrada a través de numerosos trabajos sobre esta especialidad, pero su vena literaria y su cultura humanística hallarían el mejor cauce a orillas del Guadalquivir naciente, allá en las tierras de Cazorla que también alumbraron su propio nacimiento y sembraron en su corazón el amor ferviente y perdurable que inspiran sus entrañables escritos al evocarla. Al sucederle en esta Corporación, hago votos por cumplir mi cometido con el mismo empeño que dejó señalado su claro ejemplo.

LENGUAJE VISUAL

En la alternativa de elegir un tema que fuese adecuado a esta solemne ocasión, me veo obligado a superar ciertos escrúpulos que deriban de la parvedad de mi bagaje erudito en los asuntos literarios, que siendo materia muy atractiva para mi gusto, nunca alcancé adentrar en su doctrina sobre bases mínimamente ordenadas. Baste declarar que atravesé los estudios de bachillerato sin rozar la más elemental noción que versara sobre filosofía, literatura o historia del arte, quedando así marcado a perpetuidad por una íntima desconfianza en mis propios cimientos.

Esta carencia, sin embargo, me ha sido generosamente compensada con providencial fortuna, al encontrar en mi andadura posterior personas de excepción que han enriquecido mi vida, con la luminosidad de su talento y el caudal de sus saberes. Entre los recuerdos más tempranos y fervientes destaca con los mas vivos resaltes la imagen

atrayerente y señorial de Don Manuel Machado, mostrando de modo ejemplar su acrisolada extirpe sevillana acuñada en los más depurados troqueles.

En homenaje a este gran poeta voy a elegir una obra suya corta en extensión, pero densa en contenido y luminosa en su acierto verbal, para dedicarle unos comentarios.

Se trata de un poema juvenil que apareció publicado en el primer libro del poeta titulado «Alma» que data de el año 1902, y lleva por título Felipe IV.

Dice así:

Nadie mas cortesano ni pulido
que nuestro Rey Felipe que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido.

Es pálida su tez como la tarde,
Cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos el azul cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso
ni joyeles pertuban ni cadenas
el negro terciopelo silencioso.

Y en vez de cetro real, sostiene apenas
con desmayo galán, un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas.

No hace falta precisar que la imagen que motiva al poeta, proviene de alguno de los muchos retratos, que hiciera del monarca su pintor de cámara Don Diego Velázquez. Tenemos así un retrato verbal derivado de un retrato pictórico.

Una remota leyenda griega, cuenta los orígenes el retrato mediante una anécdota muy romántica: Dice que una joven enamorada, al tiempo que se despedía de su amante dispuesto a partir para la guerra, observó proyectada sobre la blanca pared vecina la sombra del ser querido; entonces recorrió con un trazo su silueta para conservar así materializada su imagen. Tenemos aquí la versión sentimental del retrato. Sin embargo muchos de los retratos que nos llegan de la antigüedad son reconocibles como tales, por los atributos o símbolos que les acompañan, mas que por la singularidad de sus rasgos fisonómicos.

Suelen corresponder a personajes de alto rango o a protagonistas de hechos heroicos, y se ha atendido a resaltar dicho aspecto de carácter social o histórico con especial énfasis. Dicho proceder ha tenido tan larga supervivencia que ha llegado a nuestros días, aunque de forma cada vez más viciada por ese imperativo adulatorio al que se ha querido someter servilmente el arte de retratar en determinadas épocas.

A este respecto distingue Bernard Berenson, dos modalidades de retrato, lo que él llama con toda propiedad la efigie, que se corresponde con las características de orden biográfico y social que acabamos de señalar para dejar situado en lugar aparte lo que puede considerarse con justeza el genuino retrato, que atiende primordialmente a representar el aspecto humano del individuo.

El criterio inglés Herbert Read señala muy oportunamente que la presencia del retrato pictórico en la época moderna, se hace al mismo tiempo que se configura como genero literario la novela, y la coincidencia la encuentra tanto en el orden cronológico como en el geográfico, ilustrándolo con un ejemplo muy preciso: en una pintura atribuida a Giotto en la Capilla del Bargello en Florencia puede reconocerse entre otros personajes un retrato de Dante. Esta obra coincide en fechas muy precisas con los cuentos de Bocaccio en su Decamerón.

Si trasladamos dichas correspondencias a la época de Velázquez, resultan todavía más llamativas ciertas concordancias entre las inventadas por el pintor y las innovaciones técnicas que aporta Cervantes en su obra capital.

Voy a señalar tan sólo, la que para el caso resulta más significativa y novedosa. En la segunda parte del Quijote nos aparece el Caballero andante asumiendo un doble papel dentro de la novela, en aquellos pasajes que narran el encuentro con los Duques que le hospedan y agasajan, porque —dice Cervantes— ellos conocen su celebridad por haber leído la primera parte de esta historia, resultando así que la ficción primera se convierte y funciona como viva realidad en su continuación. Una semejante peripecia ocurre en el famoso cuadro de las Meninas, cuando el pintor se introduce en su propia obra, pero no en la forma pasiva de un figurante más, sino actuando en el asunto con un juego imaginativo, creador de una insolita perspectiva imaginaria que establece nuevas relaciones entre lo vivo y lo pintado, viviendo el pintor en el asunto de su pintura.

Sabido es que toda obra de arte, además de la substancia estética, conserva en su seno la marca imborrable de la época que le dió ori-

gen, pero al tratarse como es el caso presente del retrato de un monarca, se polarizan allí un cúmulo de significaciones históricas y biográficas de manera emblemática.

Así lo ve Machado en su poema, cuando contempla la figura refinada y triste de aquel soberano donde espejean todas las sombras de la decadencia española en uno de sus tiempos más decisivos. Circunstancia aquella, que repercute en el ánimo de los españoles de finales de siglo pasado al consumarse el último acto de tan prolongado proceso con la pérdida de nuestro poderío colonial, en las mismas fechas en que se escribe este poema que vamos a repasar en una segunda lectura.

Los cuatro tercetos que lo integran corresponden al itinerario seguido por la mirada del poeta, primeramente reconociendo al personaje en su alto nivel jerárquico, o sea de su encuentro con la efigie según lo acabamos de entender y saluda su presencia con palabras consabidas, de pura fórmula protocolaria: «nuestro rey Felipe que Dios guarde», que en su afección dejan traslucir cierta intención mordaz, al tiempo que subraya con particular acento la sobriedad enlutada de la indumentaria. Así el color negro vendrá a asumir desde el primer momento, un papel preponderante con toda su carga simbólica de signo pesimista, gravitando sobre aquella débil figura.

En el siguiente terceto la mirada del poeta se dirige al rostro del personaje, al ser humano y lo describe con tres rasgos que se aunán para intensificar la sensación cansina y enfermiza de un hombre apagado, alzándose finalmente con un adjetivo atroz, aquel azul cobarde de tan extraña intención semántica.

Corrientemente se interpreta el efecto del color azul en un sentido muy diferente; su carácter se entiende como de condición sosegada y distante. En el lenguaje pictórico, el azul representa la tonalidad fría por excelencia, sería pues aquella frialdad concentrada en la pálida pupila del Rey la determinante de ese calificativo moral. No será entonces como adjetivo, sino como sustituto del nombre como se emplea, señalándose que los ojos son las ventanas del alma. No es por tanto el órgano pasivo, el ojo, lo que en aquel verso se alude, sino su función: la mirada. Ya el hermano Antonio lo precisaría en la concisión de estos versos:

El ojo que ves no es
ojo porque tu lo veas;
es ojo porque te ve.

La acción de ver es frontal y convergente: en los primeros retratos renacentistas, se da con mucha frecuencia el retrato visto de perfil. En esa proyección el modelo nos queda distante como ensimismado y desentendido de la presencia del espectador. Paulatinamente en períodos sucesivos el modelo ha ido girando hacia delante la cabeza en tanto que la mirada tenderá a proyectarse hacia el espacio anterior del cuadro, como buscando su encuentro con nosotros, hecho que se consuma plenamente en la época barroca. Es entonces cuando el retrato alcanza su mayor grandeza humana por obra de Velázquez y Rembrandt, aunque desde circunstancias sociales radicalmente opuestas.

El holandés repudiado por la incompreensión de sus contemporáneos vivió su destierro con el dramático patetismo que muestran sus últimos autorretratos, que podrán contarse entre las más graves reflexiones trascendidas en la mirada de un alma en soledad.

Opuestamente el pintor sevillano al vivir instalado en la corte gozó del privilegiado real en alto grado, pero nada de ello alteró su imperturbable equilibrio, su ecúanime respeto por la dignidad humana puesta de manifiesto con igual mesura ante la presencia del monarca como antes los bufones de palacio.

No se suele apreciar en toda su dimensión el papel preponderante del color como factor estético, con capacidad propia para determinar sentimientos y es chocante que incluso personas cultivadas consideren la función del color en la pintura como un simple ornamento como algo complementario al dibujo, olvidando su capacidad expresiva en sí, a la que hay que añadir la función simbólica que ha venido asumiendo a través de la historia en todas las culturas y que ahora vemos operar con importante papel en los versos de Machado que estamos comentando.

En este propósito corresponde aquí hacer recuerdo de un ilustre antecesor en estas lides: el poeta Goethe que ya es sabido, consagró gran atención al estudio de las ciencias y concretamente en el campo de la física estos se proyectaron hacia los efectos sensoriales del color, con nuevas aportaciones que quedaron condensadas en su conocida obra titulada «Teoría de los colores» donde se ensayan las bases de una interpretación filosófica del color. Podrán apreciar por las palabras que transcribo su toma de posición de esta forma tan expresiva como pintoresca. «El toro cuando se le muestra un paño rojo se enfurece; también el filósofo cuando se le habla del color se pone frenético».

Continuando nuestro recorrido entramos en un tercer tiempo en que se comenta la sobria indumentaria del soberano carente de adornos y de atributos correspondientes a su rango, solitaria como un páramo, que el poeta resume dejando caer solamente con maravillosa fluencia verbal, estas tres palabras: el negro terciopelo silencioso.

Se aunan con ellas tres efectos sensoriales ahondando la imagen significativa: el color negro como cualidad visual ciega, cargado de simbología negativa, que en lo indumentario puede asumir función de duelo, de luto; la cualidad táctil del terciopelo suscita una materia suntuosa pero también con resonancia funeral, llegándose finalmente a la distancia misteriosa del silencio, de un silencio poblado de rumores y de presagios.

Al alcanzarse en este terceto la máxima tensión dramática del poema se crea un fuerte compromiso que exige del poeta mantener el alto nivel sin desfallecimiento final. Machado lo consigue dando un quiebro muy de su estilo y aliviando la situación pasa a comentar un detalle, a primera vista intrascendente, pero él lo hace altamente significativo bajo su exterior frivolidad.

En las manos de aquel monarca tan cansadas como poco ávidas de dominar, pesaría demasiado cualquier atributo de poderío correspondiente a su realeza, bien sea el cetro, como también la espada, y en su lugar encuentra el poeta una prenda tan subalterna y trivial como ese guante de ante, en consonancia con unas manos delicadas, sensibles y desocupadas; y en vez de centro real, sostiene apenas - con desmayo galán, un guante de ante - la blanca mano de azuladas venas.

No sabríamos que admirar en preferencia; si la fortuna antes comentada del giro temático y su elegante matización verbal, o ese llamativo efecto fonético imponiéndose en el rimo final con su detención reiterada para resbalar suavemente en la fludiez del último verso.

Se ha reconocido, tanto en Manuel como en su hermano Antonio la virtud de bien terminar sus versos. El maestro Dámaso Alonso ha hecho un estudio tan atinado de ello que me absuelve en la pretensión de añadir algo substancial con los menguados productos de mi personal cosecha. Así pues voy a limitarme a entresacar algunas de sus observaciones:

«En la poesía española –nos dice– nadie poseyó este gran secreto de terminar, como los Machado». «En Antonio, acabar es condensar la emoción y el pensamiento en un verso final; pero, muy importante ¡en un verso de exterior modesto, es decir, sin elevar la voz!». El arte de los finales de Manuel es mucho más variado, y tras unos

ejemplos, nuestro crítico señala esta frecuente característica: «Acabar sería disminuir; mas aún, esfumar, más aún, a veces la gracia de acabar consiste en no acabar».

Doy por seguro que en la memoria de todos se hace presente el célebre final del canto a Andalucía: y Sevilla!... nombrándola tan sólo como si de algo inefable se tratara..., Si la virtud poética consiste en lo que apuntara Montesquieu, en «decir mucho con pocas palabras», nos encontraríamos aquí con su paradigma.

Al terminar este breve recorrido, habrá que añadir aún una observación relativa a aquel detalle indumentario del guante, que incita a una nueva interrogación.

Si sintiéramos la curiosidad de precisar en cual de los muchos retratos del Rey Felipe, pintado por Velázquez aparece aquella prenda referida, nos encontraríamos con una chocante sorpresa: en ningún retrato de los conocidos lo encontraremos y en cambio, si lo veremos aparecer en las manos del Infante Don Carlos, igualmente obra de Velázquez.

Como hallar la razón satisfactoria que nos dé explicación de semejante trueque? Antes de concluir atribuyendo sin más a un error o una flaqueza de memoria la causa de semejante tergiversación me atrevería a aventurar mi respuesta personal aunque para ello tenga que exponerla precedida de una anécdota protagonizada por don Eugenio D'Ors en la ocasión que voy a referir:

Terminada una disertación de este ingenioso talento y en los comentarios que suelen producirse momentos después, cuando ya se está en grupo ítimo, uno de los contertulios se permitió respetuosamente, la confianza de corregir al conferenciante en un detalle meticuloso, formulado más o menos así: me parece, don Eugenio, que aquel sucedido que usted ha situado en Mantua no ocurrió allí sino en Verona... Sin alterar su pausado talante, el maestro le respondió en tono de amistosa confianza; Sí, está usted en lo cierto, pero en esta ocasión me convenía.

No hace falta cavilar mucho, y sólo conociendo un poco la hechura mental de nuestro poeta para llegar a la conclusión de que hubiera respondido de igual manera para justificarse.

Todos tenemos experiencia de lo cortas, de lo insatisfactorias que nos quedan las palabras, cuando pretendemos comunicar a los demás nuestras sensaciones, nuestros pensamientos más íntimos. Necesitamos un esfuerzo, a veces insuperado, para extraer del fondo de nuestra conciencia aquello que sentimos latir como algo viviente, pero que

necesita forma verbal para configurarse como individualidad. Aquella exigencia la conduce el pensamiento; la forma la determina la palabra, pero sus delimitaciones no son tan precisables.

Recordemos que la facultad de hablar, no es un privilegio que nace con nosotros de igual manera que otras facultades que se revelan y desarrollan de modo automático, por impulso instintivo.

Así ocurre por ejemplo con las expresiones del rostro que son ostensibles desde el momento mismo de nacer, igual que el llanto o la risa, que se manifiestan por igual en todos los pueblos del planeta. El lenguaje por lo contrario, es una manifestación de orden cultural, algo que el ser humano adquiere y desarrolla a lo largo de su convivencia histórica y se concretará no de forma única, sino en la infinidad de modalidades idiomáticas que existen en el mundo en incesante proceso de transformación.

La palabra, nos dicen los filólogos, son un producto de elaboración mental, que empleamos en ausencia de la cosa real para que la sustituya, es decir, la palabra es primero un signo que tiene intención representativa y por tanto un valor semántico atribuido.

El pensamiento y la palabra se determinan originariamente en una íntima y estrecha asociación de tal modo que puede asegurarse que pensamos con palabras aunque en muy frecuentes ocasiones no lleguen estas a construirse más que de un modo incipiente, tal como sucede cuando pensamos en silencio; lo que también decimos, cuando hablamos con nosotros mismos. El pensamiento sin la consistencia de la palabra, no pasa de ser una sensación imprecisa. En tanto que el lenguaje en cuanto estructura constituye interiormente algo así como el molde de aquel pensamiento.

Decía Montaigne que la palabra es mitad de quien la dice y mitad de quien la escucha; y así efectivamente puede considerarse como un valor compartido.

El claro pensamiento de Ortega y Gasset nos sintetiza las peculiaridades de ésta ambivalencia con una magistral formulación que él resume en dos enunciados de apariencia contradictoria, expuestos axiomáticamente así:

«Primero: Todo decir es deficiente; esto es, nunca logramos decir todo lo que nos proponemos.

Segundo: Todo decir es exhuberante, o sea que lo dicho dá a entender mas de lo que se proponía».

«No hay ningún decir que diga sin mas lo que quiera decir: Dice tan sólo una fracción de lo que intenta, el resto meramente lo subdice

o lo dá por sabido. Esta deficiencia –termina el maestro– es congénita al lenguaje».

Naturalmente dichas particularidades se dejan sentir de forma cada vez más acuciante, en la medida que se elevan los niveles del pensamiento, de manera que apenas son perceptibles, ni ofrecen dificultad en la forma discursiva habitual, en el lenguaje de uso corriente; en tanto que surgen sus problemas al abrirse paso formas más elevadas del pensar o del sentir; según se aborde el mundo de los hechos o el mundo de las ideas, según actuemos a instancia de la razón o del sentimiento.

En el servicio de la razón, se instaura el pensamiento conceptual como principal instrumento. El concepto aspira a producir una noción estable, absoluta de las ideas, de manera que estas puedan tener validez universal y así, que su comunicación se logre con la mayor precisión y objetividad posibles.

Respecto a los sentimientos, sabemos de antemano que no podemos determinarlos con igual eficacia por aquel proceder, por mas que sintamos intimamente su presencia, y adquiera fuerte relieve su intensidad.

Será en esos límites, cuando se agotan las posibilidades del habla discursiva, que nos aparecerá la palabra asumiendo una nueva y trascendental función, alumbrándose así el lenguaje poético y en consecuencia el empleo de la palabra como arte.

La poesía no puede, no debe entenderse como la parte suntuosa del lenguaje; dicho por Jorge Guillén «La poesía no es un ornamento que se superpone a la existencia sino su culminación. Vida profunda tiene que llegar a ser vida expresada».

La poesía es concentración, iluminación del ser; no claridad de entendimiento, sino verdad del sentimiento de aquí que la revelación que nos hace el poeta, nos haga vivir las cosas con una intensidad y una evidencia de la realidad, que no se alcanza en otra forma verbal.

El problema está –nos dice el poeta Luis Rosales– en que hay que elgir entre la precisión y la vida del habla, pues vida y precisión son modos extremos y en cierto modo incompatibles. Entre estos dos extremos se verifica la integridad: el lenguaje simbólico, ciego pero vivo, evidente, creador, y el lenguaje significativo: diferenciado, preciso, demostrativo, pero exangüe, convencional.

De este modo el lenguaje representa el material del que el poeta se sirve para elaborar su creación y en definitiva juega un papel semejante al que desempeñan los colores en la paleta del pintor, el mármol que trabaja el escultor o los sonidos que determinan la música.

La metáfora es el instrumento más poderoso de la palabra imaginativa; aunque ella existe en toda la extensión del lenguaje y por supuesto en el de la ciencia, su potencial es poético, de orden creativo. La verdadera metáfora nunca surge de una comparación consciente sino por arranque intuitivo; de aquí el efecto sorpresa que suele producir.

Tampoco funciona la metáfora en proyección frontal totalizadora, envolvente, propia del discurrir racional. Diríamos más bien que ofrece una visión escorzada, pero bajo esa lateralidad el objeto se presenta en una nueva y súbita iluminación.

El genio de García Lorca nos proporciona este ejemplo conmovedor a propósito del símbolo sevillano por excelencia: la Giralda, que ha movido la pluma de cuantos poetas se le han acercado. Federico hace de ella una alusión, en un verso llamándola: «La torre enjaezada, de Sevilla».

Una sola palabra, ese adjetivo enjaezada, ha bastado para determinar una singularidad de esa compleja maravilla que es la Giralda, y el poeta lo hace creando una imagen castiza, que afirma su condición lugareña para enraizarse con el gusto y el sentir popular, pues sólo en estas tierras podría soñarse con una Torre adornada con jaeces.

El acto imaginativo no debe confundirse con la ensañación o la fantasía. El poeta Luis Felipe Vivanco lo distingue así: la fantasía no sólo no es lo mismo que la imaginación sino que en el fondo es todo lo contrario. Porque la imaginación es exigencia de forma en tanto que la fantasía es deficiencia de ella.

En el lenguaje corriente es frecuente encontrar vocablos que hacen equiparables las sensaciones recibidas a través de diferentes sentidos. Así lo demuestran términos como agrio o dulce para cualificar efectos procedentes de otros sensorios como pueden ser un sonido agrio o un color dulzón y viceversa. Son en realidad formas metafóricas.

Como expresiones más técnicas ya nos encontramos antes con los calificativos de cálido y frío en relación al color y así veremos también el llamado «color orquestal» para aludir a determinados efectos de la masa sonora.

El historiador Heinrich Wölfflin inventó con fortuna una expresión tan gráfica como es la de visión táctil para distinguir aquella representación de la forma delimitada y precisa en su contorno empleada por los pintores renacentistas, que equivaldría palpar a con la mirada, en oposición a la forma barroca ó la impresionista más indeterminada y evanescente caracterizándose así una forma cerrada y una forma abierta de significaciones opuestas.

El célebre ensayo de Kandinsky «De lo espiritual en el arte», de tan fuerte influencia en el pensamiento estético contemporáneo, se multiplican los ejemplos en los que se intercambian los efectos sonoros y los efectos del color. No en balde este artista tenía una sólida formación musical desde su juventud que le mantuvo un tiempo en la duda de elegir su camino de profesional.

Este ejemplo bastará para ilustrar el estilo en que se expresa: «El amarillo limón hierde los ojos, parece que el sonido agrio de una trompeta capaz de destrozar el oído», y mas adelante leemos: «el violeta es un color enfriado en el sentido físico y psíquico de la palabra. Hay en él algo de enfermizo, de apagado, de triste. Tiene las vibraciones sordas del cuerno inglés o los sonidos graves y melancólicos del fagot».

Pero el rigor del pensamiento de Kandinsky es previsor de los excesos y así advierte: «Comparar los procedimientos de artes diferentes no basta; la enseñanza de un arte en relación con otro, no puede aportar frutos, si solo se realiza exteriormente».

Así concluye diciendo: «por el momento una gramática de la pintura sólo puede ser presentida; cuando exista se apoyará menos sobre las leyes físicas que sobre las leyes de la necesidad interior; leyes que cabe distinguir con el nombre de espirituales».

Bajo una forma sensorial estricta podemos considerar la música como arte privativo de un sólo órgano: el auditivo; pero en vecindad inmediata se nos aparecerá la danza haciendo intervenir los movimientos corporales para producir por su conducto un hecho estético de manifestación visual, con desarrollo en el tiempo, de aquí que pueda decirse que la danza es una música que se vé.

La poesía, ya hemos visto, que se verifica mediante una forma particular de la palabra hablada, pero al señalarse sus orígenes como derivados de el primitivo canto que acostumbraba acompañar la danza, se reconoce al tiempo un ingrediente musical que pervive en la métrica, en la rima y se hace extensivo a toda su prosodia.

Nebrija en su gramática lo señala así: «El que habla que es oficio propio del hombre, y el que reza versos que llamamos poeta, y el que canta que decimos músico. Todos cantan en su manera». Y más adelante insistirá diciendo: «Y así el que habla porque alza unas sílabas y baja otras, en alguna manera canta».

Bajo el aspecto visual se hace evidente en multitud de ejemplos el componente narrativo trascendiendo los valores genuinamente plásticos: los pórticos de las catedrales góticas, cuajados de esculturas y

relieves con representaciones bíblicas, no significan otra cosa, que una plática preparatoria del espíritu de los feligreses al tiempo de entrar en el templo.

La ilustración del libro, constituye en sí todo un genero de tan antiguo origen como frondosa pervivencia, que nos muestran la estrecha simbiosis que puede establecerse entre la imagen y la letra. Lope de Vega hace resumen en esta bella estrofa:

Dos cosas despertaron mis antojos
extranjeras, no al alma, a los sentidos:
Marino gran pintor de los oídos,
y Rubens gran poeta de los ojos.

Por su doble condición de pintor y de poeta Rafael Alberti ha sabido relacionar estrechamente ambos sentimientos y fundirlos en un libro excepcional que él dedica «A la Pintura» donde al par de la gran belleza poética, nos muestra este artista un juicio crítico tan extenso y profundo, como pocas veces se haya logrado en esta feliz hermandad.

Así lo dice en sus versos preliminares:

Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la Poesía
Con el pincel de la Pintura.

Podría decirse del arte que en sus fundamentos no es eminentemente razonador sino intuitivo, pero no por ello deja de ser razonable. No deja de tener una lógica interior que permita su análisis. Esto es lo que reclama el pensamiento renacentista cuando advierte que el arte es «cosa mental». Siendo así, la experiencia del arte amplía el campo de acción de la sensibilidad sirviéndole de guía para alcanzar el fondo consciente; allí donde el pensamiento habla, y la palabra piensa como dice bellamente Gastón Bachelard.

Esta es la función que asume la crítica de arte exigiendo en quien la ejerce, no sólo capacidad de sentimiento, sino también el necesario discernimiento para transmitir su experiencia a los demás.

Se suelen considerar en campos separados los cometidos del crítico de arte de los propios del historiador; asignándose a los primeros la competencia en el arte presente y a los segundos lo relativo al tiem-

po pasado. Esto sólo es admisible como una necesidad de especialización para reducir la extensión de un campo tan espacioso. Pero ni el crítico puede dejar de asomarse a la historia, ni el historiador puede volver la espalda al presente.

Esto dicho así parece una advertencia perogrullesca, pero lo cierto es que en cuestión artística abundan los ejemplos pasados y presentes que confirman dicha confusión y sus malas consecuencias. Sólo con plena conciencia del presente puede evitar el historiador del arte caer en la sugestión de sentirse tan compenetrado con el arte que enjuicia, que olvidando las distancias, termine creyendo pensar o sentir igual que pensaron y sintieron aquellos que lo crearon. Hay que reconocer que en la Historia del Arte y el pensamiento estético tienen unas peculiaridades que las separan de forma muy visible de otras especulaciones históricas. Mientras el historiador de la ciencia, pongamos por caso, no pierde las distancias en donde contempla los hechos que analiza, en el historiador del arte se presentan sus datos con otra presencia.

Para el científico, pongamos por caso, las personalidades de un Galileo, de un Newton o de un Claudio Bernard puede decirse que son lo que fueron. Su aportación se hallará vigente o superada en el saber de nuestros días, pero siempre permanecerá vinculada al saber colectivo, y en fin de cuentas despersonalizadas.

No ocurre lo mismo en la trayectoria discontinua del arte y en su forma de progresar, si es que puede hablarse de progreso en arte y también de la subsistencia histórica de sus protagonistas. Las obras de Giotto, de un Miguel Angel o de un Velázquez mantienen una individualidad irreductible y sin dejar de ser un eslabón de la historia, mantienen al mismo tiempo una validez actual por si solas. Confundir esos dos significados de lo que fueron y de lo que son, ha sido el espejismo en que incurrió la estética dieciochesca al considerarse tan compenetrada con el arte grecorromano que concluyó erigiendo sus postulados como norma absoluta de todo el arte desde su particular interpretación. Error que ha perseverado durante todo el siglo pasado con pertinaz empeño.

Por dicha causa y no por otras, los cuadros de El Greco, sestearon incomprendidos en las iglesias toledanas, hasta que una nueva luz arrojada por el pensamiento moderno disipara los prejuicios que cegaban su entendimiento despertándolos al sentir contemporáneo como si se tratase de un descubrimiento.

Algo semejante ocurrió en el campo literario respecto a Góngora y a su obra más personal y creativa, *Las Soledades*, que llegaron hasta nuestro siglo más considerads como un capricho extravagante de su autor, hasta que un comentarista genial supo descifrar sus claves y rescatarlas de aquel olvido.

El término más frecuente que encontramos en la literatura crítica y por supuesto en la estética que lo apadrina, es sin lugar a dudas el que se condensa en la palabra *Belleza*. Pero si pretendemos precisar su significado según su aplicación nos lo encontramos cualificando cosas tan diversas y dispares que hacen muy difícil delimitar su especificidad.

El término —nos dice Ortega— es un vocablo cuya significación está determinada por una definición previa y sólo conociendo ésta se entiende aquél.

La terminología neoclásica al proclamar lo Bello como meta suprema del arte, entra en dificultades que no sabe superar. Su principal impulsor y teorizante, el alemán Winckelman, al momento de definir lo que como *Belleza* pueda entenderse, dice así: «Es más fácil definir lo que no es, que describir lo que es». Para terminar en última instancia diciendo que la belleza es uno de los grandes secretos de la naturaleza y que pertenece al terreno de las verdades insondables.

Ante ese abandono la última consecuencia que podemos extraer no pasa de identificar lo bello con lo perfecto como aspiración y con lo placentero como sentimiento, por cuanto agrada o satisface, quedándonos en puerta de algo tan subjetivo como sería el gusto personal como patrón.

Pero hay un amplísimo sector del arte —también de la literatura—, donde está manifiestos otros propósitos, otras finalidades. En aquellos moldes no hallarían cabida ni los monstruos de el Bosco, ni las visiones alucinadas de Goya ni los Enanos de Velázquez. Es decir, que para entenderse con este otro tipo de arte, dicho con la palabra precisa de Jorge Guillén: «Es de mal gusto, tener buen gusto».

Dice el gran psicoanalista Carl Yung que pensar y sentir, son tan diametralmente opuestos, que el pensamiento desecha casi automáticamente los valores del sentimiento y viceversa.

Una afirmación tan categórica hecha por voz tan autorizada, hace pensar que acaso este fenómeno psíquico, sea el responsable inconsciente del mal cultivo de los sentidos y de los sentimientos de allí derivados, que venimos padeciendo en la cultura occidental, tan orgullosa de su pensamiento racional tan desarrollado.

El impulso artístico se manifiesta en sus orígenes con franca superioridad sobre la actividad intelectual coherente, y mientras el arte adquiere toda la grandeza que podemos constatar en todo el recorrido histórico, el razonamiento estético propiamente dicho, ha quedado rezagado sin apenas sobrepasar los rudimentos. De todas las ciencias del espíritu, ha sido seguramente la Estética la de desarrollo más despacioso y problemático.

En bastantes ocasiones nos vemos asaltados con la siguiente propuesta «explícame que quiere decir ese cuadro». El interrogante se nos formula a veces como provocador desafío, mientras que en otras deja traslucir una bendita candidez. La respuesta suele ser variable, según nos coja el ánimo, pero muy bien podríamos confesar llanamente: que más quisiera yo!...

El arte no da contestaciones absolutas; da significados que no anulan otras significaciones posibles, de aquí las grandes diferencias que vemos entre unas y otras formas de representación.

Por igual condicionamiento el arte no alcanza nunca a abarcar la totalidad de la realidad presente y hasta el arte más detallista y meticuloso no pasa de ser una síntesis parcial, un conocimiento fragmentario de la gran complejidad que nos rodea.

Tampoco la ciencia alcanzará nunca el saber total de lo que se propone: siempre quedará una cara oculta. Y es en la frontera de ese incierto panorama donde se debate nuestro vivir entre dos luces, unas sentidas y otras presentidas o deseadas, en tanto que la totalidad de la realidad nos sobrepasa siempre...

Verlo todo en acto único, de una sola vez, el es atributo que la teología reconoce en el Ser Supremo.

He dicho.