

EL VITALISMO EN LA CULTURA  
ESPAÑOLA  
VELAZQUEZ Y CERVANTES

FOR  
LUIS ROSALES

Para ver,  
hay que mirar  
y hay que saber.

**T**ODA generalización sobre el sentido o el valor de una cultura es azarosa en alto grado. Lo decisivo es convivir la realidad artística, y hasta dónde es posible, abarcarla, comprenderla, mirarla. El conocimiento, como la visión, viene después; al menos aquella suerte de conocimiento que no pertenece al ámbito de la cultura profesional, sino al ámbito de la cultura creadora. En este sentido, quisiéramos decir, sin levantar demasiado la voz, que la teoría no es anterior al conocimiento. Generalizar es abstraer, y no hay ningún conocimiento abstracto, cuya excluyente y teórica aplicación no tenga peligrosas resultantes para el entendimiento de la creación artística. Y además, si la época de creación que generalizamos se encuentra aún tan poco discernida y revelada como la del Barroco, el azar se convierte en peligro y la audacia se reduce frecuentemente a desmesura. Así, pues, no conviene generalizar demasiado. Nos exponemos con ello a resumir tanto las cosas que se borren de

claras y tengamos de nuevo que empezar a buscarlas, a inventarlas, como viene ocurriéndole al Barroco español. Desde el punto de vista histórico, artístico o literario, lo cierto es que aún no conocemos su mera realidad, que aún no contamos con los datos mínimamente suficientes para deslindarle, y enjuiciar siquiera sea panorámicamente su viciosa fertilidad, y, sin embargo, menudean, dentro y fuera de España, muy sesudas y magistrales definiciones de su sentido.

Sin una previa labor de erudición en los terrenos histórico, literario y artístico, es empresa quimérica montar el andamiaje definitorio del Barroco. Sin partir de los árboles no hay bosque. Así, pues, y sabiendo que no será verdad, sino camino para llegar a ella, todo cuanto decimos, intentaremos nosotros comprender el Barroco en una generalización, que tome, o que pretenda tomar al menos, su misma realidad histórica de punto de partida. El sentido rector que liga, distingue y vivifica aspectos tan distintos de la cultura española, como el teatro, la pintura, la poesía lírica y la novela, puede ser sintetizado en una sola palabra: vitalismo. En efecto, y sin poner la voz en bastardilla, justo será decir que todos estos mundos de creación se entrelazan y legitiman por una misma orientación vital: La vida, como preceptiva artística, es la constante ley de gravedad del Barroco. La vida, que de manera natural fué sustituyendo entre nosotros a la Poética de Aristóteles. Comprendo que esto no debería escribirse sin rubor, pero al fin y a la postre tampoco la creación es ciencia pura. Y como la palabra vitalismo tiene gastado el cuño en estos años, creo conveniente subrayar que, por ahora, no me refiero con ella sino al descubrimiento de la vida como valor estético. Este es el verdadero y profundísimo descubrimiento del Barroco español.

Pero no adelantemos el pie a donde acaso no nos cubre la sábana. Recordemos, pues recordar es la manera de realizar el pensamiento. Cuantas veces entramos en el Museo del Prado, nos sorprende una implacable y reiterada confirmación. Siendo tan sólo un aprendiz de hombre, ya nos acongojaba un poco

esta extrañeza. No es fácil expresarla. Muy a pesar de su colocación en el Museo, no se puede pasar impunemente de la sala de Rubens a la de Velázquez. Es peligroso hacerlo. Hay algo siempre desconcertante en este tránsito. No son dos técnicas pictóricas las que se oponen (esto no tendría demasiada importancia), sino dos actitudes radicales y contrapuestas en la manera de ver la vida. No percibimos—no queremos percibir—la distinta entonación cromática y luminosa. No atendemos—no queremos atender—a que en un caso, por ejemplo, se dibuje con el carbón y en otro se dibuje con el pincel. Una de las singularidades de Velázquez es que en su obra el dibujo se identifica con la estructura. Propiamente en Velázquez no hay dibujo, no hay línea, sino planos, fronteras al mismo tiempo delimitadoras y expresivas. El contorno velazqueño se funde ya y materializa con el resto del cuadro. No hay fondo y forma en él: hay expresión. El dibujo se convierte en un elemento interiormente constructivo y no formal. También pinta así Rembrandt, pero con una diferencia que es conveniente señalar. El dibujo de Rembrandt se organiza desde la luz y hacia la luz del cuadro; el de Velázquez se organiza desde la misma estructura constructivo-expresiva del cuadro. La luz abre el dibujo, lo ciega en cierto modo; la expresión lo concreta. La figura que en Rembrandt quizá se deshace un poco hacia la fantasía, en Velázquez se concreta hacia una fidelidad imaginada y expresiva. Pero nosotros no intentamos valorar; queremos sólo distinguir. Quizá convenga tenerlo en cuenta para situar dónde les corresponde nuestras palabras. A otros toca enjuiciar.

Amamos mucho la pintura. Nos es muy necesaria para mirar el mundo y comprenderlo. Al fin y al cabo, la forma de las cosas es sólo una invención de la pintura. Y por ello preferimos, y por ello buscamos siempre en el pintor aquella cualidad últimamente decisiva y personal que es su manera de ver el mundo. En la pintura, igual que en todo arte, lo decisivo es la manera de ver. Y en Rubens, los valores cromáticos y dibujísticos falsean un poco y endulzan demasiado la cons.

trucción pictórica. No está bien. En fin de cuentas, el dibujo en el cuadro tiene, en última instancia, sentido parecido al del azúcar en el café. En Velázquez en cambio, la arquitectura crece de dentro a fuera. Pero no es esto tampoco lo que nos inquieta cuando pasamos de una sala a otra. Algo más hondo nos tira de los ojos, nos borra la pintura en la memoria. Quizá sea baladí, pero conviene repetirlo: no basta ver una obra artística, ni aun entenderla, para recordarla.

En efecto, si ahora pensamos recordando, veremos que un cuadro de Rubens no es tan distinto de otro cuadro suyo, como lo es un cuadro de Velázquez de otro cuadro también suyo. Repetimos que no tratamos de valorar, sino de distinguir. Se recuerda la pintura, lo que es pintura, en la obra de Velázquez, y por ella recordamos sus cuadros: por la manera de estar viviendo en ellos la pintura. Sólo de cuando en cuando, y estando siempre alegres, se recuerdan los cuadros de Rubens, y se recuerdan, generalmente, por el tema. Conviene, pues, que eduquemos los ojos desde el recuerdo y establezcamos la distinción entre el tema y la vida de un cuadro. No me refiero en modo alguno a la mayor o menor palpación vital con que el autor vive al crearla su propia obra, sino al modo viviente o técnico desde el cual se organiza a sí misma la pintura frente al contemplador. El tema es algo técnico que le es impuesto y objetivo al cuadro mismo; lo que ahora llamo vida es el puro orden de creación que esencialmente lo determina. Ambos son elementos necesarios de la creación artística, pero con muy distinta función y propiedad. El tema no es tan propio del cuadro como es aquélla. El tema se podría repetir y actualizar una y mil veces. Y en cambio la vida propia y pictórica del cuadro queda allí, donde está realizada, de una manera heroica, circunstanciada, irrepitible. No por ser evidente deja de ser necesario que insistamos en apuntar sus diferencias. Si el primero naturaliza, en cierto modo, sus personajes, la segunda, en cambio, vivifica las cosas al reunir las, de una manera irreparable dentro del cuadro. El tema se establece den-

tro de un orden constructivo; la vida dentro de un orden visiblemente anímico e integrador.

Pero atendamos al mirar de los ojos. Estamos en el Museo del Prado. Para salvarla, o al menos limitar el alcance de nuestra duda, comparamos sus cuadros. La Danae está aquí, y está además, inolvidablemente, ante nosotros. El Paisaje de Villa Medicis (El Mediodía) no se encuentra tan artísticamente terminado: está viviendo aún. Nosotros le convivimos y le vemos vivir. Juzgo importante la aclaración porque hay cuadros que son formas representativas y cuadros que son *formas vivientes*. No es lo mismo una cosa que otra. Pero toda valoración implica sacrificio. Nosotros, además, somos artistas y no debemos enjuiciar. Nos hemos adentrado en el Museo de una manera ingenua. Casi no vemos ni preferimos: convivimos. Y es cierto que en un instante irreparable y misterioso podemos convivir esa tristeza un poco vaga y habitual de Villa Medicis. La Danae, en cambio, no se vive; se goza de una manera artística, contribuyente y usuaria. Esto no es mucho, pero es algo. Quizá estamos tocando el más herido inconveniente que tiene para nosotros la pintura temática. No todo es representación en la obra artística. Y, además, lo decisivo al contemplar una pintura es conseguir su visión viva; mirarla conviviéndola. No todo se reduce a entender. El cuadro—ya lo hemos indicado—puede tener una forma representativa; puede tener también *una forma viviente*. Esta es para el espectador algo más inmediato y elemental aún que la expresión artística. Algo que está en el cuadro y es, sin embargo, posterior a él. Algo que no es una finalidad, un objetivo estético, sino más bien un resultado. No es un valor tan sólo, sino una realidad. Por ello se nos comunica de manera espontánea e irreductible. No se consigue por medio de la técnica. La técnica es un valor, sólo un valor, y necesita ser históricamente considerada. Lo que llamamos forma viviente es una realidad inmediata y total que mueve irrestañablemente la voluntad del hombre a convivirla.

Pero no es esto sólo lo que nos hace tan difícil el tránsito de la contemplación estética de Rubens a la forma viviente de

la pintura de Velázquez. Hay algo más sencillo, más simple, que, sin embargo, no conviene que pasemos por alto. A veces, al visitante del Museo se le convierte en alucinación y le persiste mucho tiempo después en la memoria de los ojos. El tratamiento de la figura humana refleja en cada uno de ellos un elemento fijo, tenaz, irreductible. Un elemento tan resumidor que toda la composición de los distintos cuadros se constituye sobre él. Es algo artísticamente deliberado que aspira a reducir la libertad de nuestra mirada. En Rubens, es la carne. En Velázquez, los ojos. No nos concentran, nos integran. No intentan sólo llamar nuestra atención, sino disciplinarla. No la mueven, sino hacen convivir el ejercicio de nuestra voluntad. Comprendo que Velázquez no necesita admiraciones. No quisiéramos nosotros, con intención de destacarla, disminuir su humanidad. No intentamos sobreestimar, sino entender. La llamada de la carne es también un milagro natural. Nada más bello, ni más celeste, ni más beneficiado por el hombre, que la carne. Pero Velázquez está ahí. No dice nada: pinta. No alecciona, puesto que no ha nacido en Francia: realiza. No busca: encuentra. No determina: ve. La realidad y la interioridad anímica tienen por vez primera en la historia del mundo una interpretación resplandeciente, conjuntada y armónica en su obra. El esteticismo italiano no le convence. El idealismo del Greco no le basta. El realismo holandés no le satisface con su transitoria y demasiado humana validez. El buscará otra cosa.

Buscará la armonización vital de estos valores. El mundo artístico de Velázquez es verdaderamente un mundo nuevo. Pero además de su originalidad—al fin y al cabo toda originalidad artística es cosa baladí—, el suyo es, desde luego, un mundo íntegro. Ninguna de las realizaciones artísticas anteriores le es ajena. Pero él no las conjunta artísticamente: las vivifica. Ni el idealismo del Greco, ni el esteticismo italiano, ni el realismo holandés son vivencias artísticas completas. Lo que había que inventar y crear era justamente el ámbito de su posible consistencia. El problema de D. Diego Velázquez fué el

de hacerle vivir desde sí misma a la pintura. Ya después de él, el ámbito pictórico no será solamente el espacio material, sino la vida. Ella es el ámbito real de toda consistencia. A ella debía atender la voluntad artística integradora. El cuadro, desde entonces, no va ser sólo una perspectiva, sino una libertad. Por ello tiene vida propia. Todo retrato velazqueño se configura desde el centro expresivo de la mirada y de la boca. Desde ellos se organiza la figura. Aquel azul cobarde de los ojos del rey Felipe IV nuestro señor; aquel mirar, desobediente y médico, del joven que no sabemos si es autorretrato; aquella terquedad serena, fija, casi desvariante, de la Cabeza de Mujer, del Palacio de Oriente; aquella masculina inutilidad de la mirada del Retrato de Hombre, son el núcleo determinante y fijador en la unidad total de cada cuadro. Está bien atenderlos. Los ojos dicen la palabra del alma; la resurrección o el naufragio interior de la persona retratada. Diría yo que la composición expresiva del retrato velazqueño es el principio que separa radicalmente a la escultura policromada de la pintura. Hasta él las formas son representativas y no vivientes. Por ello el cuadro costumbrista holandés no tiene vida propia. Diríase que las cosas en ellos no se encuentran aún en libertad. Suelen tener un movimiento estático, representativo y exterior de bajorrelieve o de vidriera. El movimiento expresivo de las figuras de Velázquez no puede concretarse en línea alguna; es igual que un latido en la estructura general del cuadro; es un impulso total que desata y, en cierto modo, desformaliza y desvanece su mismo centro de gravedad, igual que el movimiento nativo de la fuente sensibiliza en todo instante la ordenación superficial del agua. Ya en Velázquez se hace palabra la pintura, se hace palabra, mas sin dejar de ser materia todavía.

Lo verdadero es lo vital. No hay mano, detalle alguno, encaje, espejo que se encuentre en sus cuadros demasiado presente. En Velázquez, como en Cervantes, todo está en movimiento, todo vive; por esto no hay en ellos teatralidad. Mas además de comprender el cuadro como forma viviente, es decir, como forma en libertad, veamos cómo ha tratado Veláz-

que su materia temática. Imaginemos que va a ponerse a pintar. Está indeciso. No tiene tema todavía. Por la ventana entra una luz pálida y gris; es una luz sin aire. Hay en los corredores de palacio bullicio y ajeteo. Han llegado nuevas gozosas de Flandes con las victorias del Cardenal Infante. Se asoma a la ventana y ve pasar el tiempo. Piensa que está cansado. En esto oye un ruido, pequeño y húmedo, como de madera que crepita en el fuego. Al volverse ve un rostro abierto, fijo, atónito; un rostro que se demora en la idiotez. Calabacillas, al sentirse mirado, vuelve a chascar la lengua. Después se sienta frente a él, con las manos encrucijadas y plausibles sobre las rodillas. Tiene en los ojos una mirada anónima y borrosa, y la boca, y la cara, y la carne, y el alma, como entreabiertas de alegría. «Hay que pintarlo así», piensa Velázquez. Y lo ha pintado humana, cervantina, caritativamente así. Ha visto este valor expresivo y artístico: el rostro bobo, que no se apoya en nada, sino en su pura y desierta humanidad.

Parece muy sencillo, una vez conseguido. Con el «Bobo de Coria» debemos recordar el retrato de don Diego de Acedo «El primo»—el enano intelectual—, y el más hondo y patético de todos los retratos de bufones: el Niño de Vallecas. Tan naturales y sencillos son, que pensamos que no hay en ellos nada nuevo, que siempre se ha debido pintar así. Son seres disminuídos, casi deshabitados, que apoyan su expresión con un gesto reiterativo e indeleble, ya casi materializado sobre el rostro. Velázquez pinta estos retratos gastándoles el gesto un poco más, desvaneciendo cuanto puede la paralítica fijeza de la mirada boba y modelando todos los planos expresivos de una manera flúida, impresionista, benévola, deliberadamente caritativa. Pinta aquella expresión como si fuera provisional y no definitiva. Y a pesar de la irreplicable excepcionalidad de estos seres, no hay en ninguno de sus retratos afectación ni teatralidad. La naturaleza puede ser deforme, no puede ser convencional. Si recordamos la interpretación romántica del mismo tema, advertiremos en la primera ojeada esta impresión teatral. El romanticismo distiende y exagera, aún aquellos caracteres

que ya son excepcionales en realidad. Pero Velázquez no alza la voz; no ve lo excepcional ni lo grotesco, sino lo irreductiblemente humano que hay en ellos.

Parece muy sencillo y, sin embargo, en la historia de la pintura se ha revelado con él un mundo nuevo. Con anterioridad a la obra artística de Velázquez, no todos los objetos ni todas las personas tenían la misma virtualidad artística. La belleza dependía de muy determinadas condiciones aristocráticas y ejemplares. El arte debía enseñarnos algo que fuera novelesco, heroico, original. Burla burlando, el arte del Renacimiento y el Humanismo son un arte servil. Un vagabundo no era *un tema*, no era una posibilidad artística, no era un asunto inmortalizable. Una personalidad de gran relieve histórico y social tenía, por el hecho de serlo, rango artístico. La pintura italiana, con su aristocratismo, y la holandesa, con su tipicidad, habían llegado a su posible límite técnico de perfección. Pero habían agotado con ello su mundo peculiar, sus posibilidades temáticas y representativas. El arte renacentista fué un instrumento de la fama, una manera de intemporalizar, de salvar del olvido aquellas representaciones que ya eran ejemplares por sí mismas. El arte, como lazarillo del heroísmo en cualquiera de sus múltiples formas, llevaba de la mano a la inmortalidad. Por ello solo se representaba artísticamente todo aquello que era grande, ejemplar, suntuario o se adaptaba, en fin, a un canon preestablecido y fijo de belleza.

Pero el mundo del Barroco español es muy distinto. Apenas objetiva el pensamiento abstracto. No piensa que la belleza es un principio, sino un valor, y que, por tanto, tiene un contenido real, que mueve, no sólo nuestro pensamiento, sino la integridad de nuestro ser. Las ideas no se nos configuran como normas, sino más bien como ideales, y a causa de ello, no afectaban meramente a nuestra actividad intelectual, sino también a nuestra conducta. Por ello ya indicamos anteriormente que la caracterización de nuestra cultura no se fundamenta sobre la oposición entre realismo e idealismo, sino entre vitalismo y racionalismo. Ha sido la cultura española la que casi con dos si-

glos de antelación a todas las demás puso de manifiesto la autónoma belleza de la vida. La vida, por sí misma, independientemente de toda racional y paralítica valoración, tiene valor estético. Aquella grave y taciturna pequeñez de don Diego de Acedo, la pequeñez absoluta e inerte que naufraga entre tinacos y entre libros, es un tema tan artísticamente sustantivo como la hierática y circense autoridad ecuestre del Conde Duque mandando sus ejércitos imaginarios.

Velázquez, del mismo modo que Cervantes, no prefiere: distingue y ya es bastante. Antes y después de ellos ya hubo en el mundo artístico definidores y defensores. Ellos no esquematan ni definen: revelan. Han descubierto que la vida es la total y decisiva realidad; que no hay valor alguno—social, estético y racional—que no se encarne o se realice en ella. La vida es el criterio que da vigencia a toda realidad. Y casi ya resulta innecesario que añadamos nosotros que la vida es el vínculo irreductible de la igualdad entre hombre y hombre. La cultura que ha descubierto su autonomía no puede menos de ser igualitaria y democrática.

Y para acreditarlo, volvámonos a situar frente a la tímida humanidad de las figuras que ha retratado la mano de Velázquez. Tan desvalida es la rígida fijeza de la mirada del Conde Duque de Benavente, como la mate y asombrosa ingenuidad, la inolvidable tristeza niña y sin ocasión que tiene en las pupilas la infanta Margarita. Los elementos expresivos traspasan en su pintura el área de lo social y personalmente diferenciado para tocar la irreductible y desvalida fragilidad humana. Cualquier pintor moderno—Goya mismo—habría satirizado a la realeza y habría, también, descrito con estética y fidelísima crueldad, el realismo incoherente de los defectuosos y señalados por la naturaleza. Pero en la España de Velázquez no se pensaba así. Por muy bajo que caiga cualquier hombre; por importante y noble que sea su posición social, todos coinciden en una misma esencia: su humanidad, y en una misma tristeza: su humanidad.

El genio velazqueño y cervantino no cae en la sátira. No

cae, tampoco, en la adulación. No sustantiva de manera abstracta virtudes o defectos. Convive íntegramente la realidad que tiene ante los ojos. No transparenta, sino revela cuanto mira. No enjuicia, narra. No razona, valora. No determina, vivifica. Saben que la orfandad y la miseria, así también como la autoridad y la riqueza, son muy frecuentemente carga pesada para el hombre. Comprendiéndolo así, dice Cervantes «que si entonces no podía dormir por pobre, ahora no podía sosegar por rico; que tan pesada carga es la riqueza al que no está usado a tenerla, ni sabe usar de ella, como lo es la pobreza al que continuo la tiene. Cuidados acarrea el oro y cuidados la falta dél; pero los unos se remedian con alcanzar alguna mediana cantidad y los otros se aumentan mientras más parte se alcanza». La distinción es justa: si la pobreza hace perder el sueño, la riqueza quita el sosiego. Vaya lo uno por lo otro. La diferencia entre hombre y hombre no estriba en el poder, sino en el valor. La humanidad nos hace ser a todos hijos de Dios. La hombridad nos hace ser a todos parejamente iguales. La individualidad nos hace ser a todos distintos como hombres. La personalidad nos hace ser a cada uno hijo de nuestras obras. En España, probablemente por la coexistencia secular de razas, religiones y aun Estados distintos, no confundimos nunca estos valores. Sobre la viva y siempre tornadiza realidad histórica española, se estableció nuestra convivencia, no sólo como apremio exterior, sino también como íntima necesidad.

Finalmente, y para destacar hasta qué punto, lo que Velázquez ha intentado fijar en sus retratos no es tanto la personalidad como la humanidad, no es tanto lo referido a lo exterior como lo vinculado a lo interior, observemos la simplicidad de adornos y de joyas, de fondos y de trajes. Diríase que todo lo que determina exteriormente el rango social ha sido suprimido, o al menos limitado a lo imprescindible, en sus retratos. El hecho de que este proceso de simplificación se fuera intensificando en los últimos años de su vida, nos prueba que no era acaecimiento casual. El último y maravilloso retrato de Felipe IV no tiene adorno ni fondo alguno. Sobre el negro curial

y el resplandor de la golilla donde se asienta y organiza el cabello, queda la nuda humanidad del rey ante nosotros. Los párpados enfebrecidos y carnosos; la mandíbula hipertrofiada, casi enferma, carnal, involuntaria. Todo él un poco grande y rellenado; todo él presente y casi sucedido; todo él impreso e impreciso, con una triste y sobrecogedora gravedad. No es posible olvidarle. Debió de ser muy honda y al mismo tiempo muy inútil la observación de esta mirada. Debió de ser muy frágil, muy femeninamente frágil, esta vitalidad, que tiene, ya en su madurez, una leve y ejercitada inconsistencia de ceniza. Se ve que esta ceniza fué antes árbol y que tuvo verdor y arboladura. Ahora tiene cansada la gravedad. Y él lo comprende. Mirándole aprendemos que el hombre pone su pudor sobre la dignidad. Esto es únicamente lo que pintó en este cuadro Velázquez. Un hombre al parecer igual a otro. Pero un hombre singularísimo, al que el cansancio le sube al rostro como una especie de pudor. En esto estriba—nada menos—su majestad, y no en cadenas, toisones y adetalas.

La originalidad artística del Barroco español ha sido quien destacó por vez primera en el mundo moderno la autónoma belleza de la vida. Durante mucho tiempo se ha venido confundiendo y estropeando esta verdad con la famosa cantinela del realismo español. Campanas son y están tocando, madre, pero fuerza es decir que el vitalismo de nuestra cultura no tiene nada que ver con el naturalismo ni el realismo. Ahonda en cierto modo sobre una tierra que permanece virgen todavía. No considera solamente la realidad como materia artística —esto no hubiera sido descubrimiento alguno—, considera la vida como expresión ya artística, que es muy otro cantar. No cree, como creyeron las preceptivas renacentistas, que el arte es sólo una segunda naturaleza que perfecciona la realidad, sino más bien que el arte es una nueva manera de visión y de aprehensión del mundo. Y este descubrimiento de la imaginación de lo real, de que cualquier vivir, por humilde que sea, tiene las mismas posibilidades de artística idealización, y de

que todos los hombres llevan a Dios en el semblante y no pueden ocultar, sino vivir su resplandor, es el máximo descubrimiento cervantino. Cuanto dijimos de Velázquez, a él, con plena razón, se puede referir.

Destacaremos, sin embargo, un nuevo aspecto cervantino. Por la vivificación de las cosas en ella, Cervantes convierte la narración en descripción.

Téngase en cuenta que lo narrativo proviene siempre de una interpretación histórica; lo descriptivo, de una interpretación vital. Por ello, el tiempo narrativo es el pasado; el tiempo descriptivo, es el presente. La narración representa tan sólo; la descripción, actualiza. En cierto modo ya estaba establecida esta distinción en el Lazarillo, pero aún no había sido desarrollada y comprendida con plena autonomía. Cervantes es el primero en establecer de modo riguroso la distinción sobre la cual se basa todo el arte moderno. *Unas cosas tienen valor artístico por sí mismas, otras lo tienen por la manera de ser narradas.* Con ello se libera el arte de su antigua función ancilar. El arte no es tan solo imitación, sino creación. Hay objetos y temas, y personas que tienen por sí mismas belleza y ejemplaridad que deben ser realzadas e imitadas por el arte; pero hay también realidades y objetos que deben su belleza a la invención del hombre. Frente a la realidad artística natural hay otra realidad que el hombre inventa y que por ello es genuinamente artística y humana. La literatura no sólo confiere la inmortalidad a las figuras ejemplares, determina también la ejemplaridad de quienes por sí mismos no la poseen y crea también su propia realidad. Es un poder no imitativo, sino creador. Recordemos las palabras de Dilthey: «La poesía no es imitación de una realidad que ya estaría ahí; no consiste en el revestimiento de verdades de un contenido espiritual existente de antemano; la facultad estética es una fuerza creadora que engendra algo que sobrepasa a la realidad, un contenido propio que no se da en ningún pensamiento abstracto; en definitiva, un nuevo modo y manera de considerar el mundo. De esta suerte se reconoció a la poesía una facultad autónoma para con-

templar la vida y el mundo; se convirtió en órgano de la comprensión del mundo y se puso así al lado de la ciencia y de la religión.»

La sustantividad de la creación artística no ha sido concebida de una manera plena hasta Cervantes. Por obra y gracia de la poesía logran las cosas un ser distinto del que tienen. A partir de Cervantes y Velázquez, toda manifestación artística se libera de la sujeción al tema que había tenido inexorablemente, incluso en el Renacimiento. Los hechos que se narran no tienen por qué ser maravillosos, extraordinarios o al menos sorprendentes e ingeniosos, como era imprescindible en la novela artística italiana; no tienen por qué considerarse como un valor en sí; en la realización artística que se les dé descansará su sustantividad y su vigencia. No es preciso imitar para crear; por ello, insiste tantas veces Cervantes en la importancia de la invención. Es el valor supremo artístico: inventar es crear.

Por esta sustantivación del arte frente al tema, la pintura, el teatro, la poesía y la novela españoles *se atienen sólo a lo que ven*. Lo que ven es la vida. Podrán idealizarla más o menos, porque también el idealismo constituye la circunstancia real en la que nuestra vida se desenvuelve, pero arrancan de ella. Las cosas son como son, y si su naturaleza es estéticamente defectiva, la puede el arte perfeccionar. El Peribáñez o la Dorotea de Lope de Vega; los romances de Góngora y Quevedo; las naturalezas muertas de Zurbarán; los retratos de bufones—y los de reyes—de Velázquez; la picaresca y el Quijote, obedecen a un sentido unívoco y total de la cultura española, que ha concebido lo vital como canon estético, y a la vida como absoluta realidad que las comprende a todas. Este es nuestro realismo. Decíase en *La pícaro Justina*: «Antes pienso pintar-me tal cual soy, que también se vende una pintura fea, si es con arte, como una hermosa y bella.» El arte es una nueva naturaleza. Por tanto, frente al arte, igual que frente a Dios, todos somos iguales. La vida de un ganapán como el Lazarillo puede tener el mismo valor artístico que la del Gran Capitán,

y la expresión del Calabacillas, la misma humana profundidad que la del rey.

Piénsese que en la literatura medieval que le sirve de precedente, lo que interesaba en verdad eran los lances, no las figuras; pero en cambio en el Lazarillo, el interés de los episodios lo constituye su unidad. Y esta unidad es solamente la vida de un mendigo simpático y fiestero. No cabe más extrañísima subversión de todos los valores renacentistas y humanistas. No es necesario la imitación de los antiguos, ni el titanicismo de la conducta, ni las interferencias de lo maravilloso, lo sorprendente y lo real: la vida sola basta; la vida, por sí misma, que desde entonces va a convertirse en arquetipo de belleza suficiente y autónoma. El descubrimiento de este principio hizo de la creación artística española la más alta expresión de nuestra convivencia nacional. Todas las obras decisivas y universales que nuestro genio ha producido son de carácter popular. Reflejan una profunda convivencia entrañada y anímica de las clases sociales que determina ese carácter único, que aún sigue conservando durante el siglo XVII nuestra cultura: su unidad nacional. Hizo posible este carácter la razón ya apuntada: nuestra cultura artística no era minoritaria, sino vital y, por lo tanto, popular. Todos los españoles participaban de modo diferente en su creación. Todos se sentían representados dentro de ella y en mayor o menor grado la compartían como la misma vida se comparte. Ningún género artístico representa la comunidad de la vida española tan expresivamente como el teatro. Recuerdos históricos, costumbres e ideales se encontraban en él armonizados. El teatro español es la prueba más concluyente y espontánea de nuestra humana convivencia.

*Este trabajo forma parte del libro "La convivencia de las clases sociales en la obra de Cervantes", galardonado con el premio concedido por el Patronato y Consejo de la Diputación de la Grandeza, el año de 1948, a quienes expresamos nuestro agradecimiento por su publicación.*

Luis Rosales.  
Altamirano, 34.  
MADRID (España).

