

NATURALEZA —¿MOBILIARIA, INMOBILIARIA?— DE LA OBRA DE ARTE

Discurso leído el 11 de junio de 1968 por el Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá en su recepción pública como académico de número y contestación del Excmo. Sr. D. José Corts Grau

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES:

En ocasiones solemnes y comprometidas, como lo es para mí la presente, nadie debe extrañar demasiado que el ánimo vuelva a sentir aquel cosquilleo conturbador de los exámenes, máxime si, por añadidura, la ocasión coincide con estas fechas de finales de primavera, esa apurada época del año estudiantil que nunca se borra ya de la memoria y la sensibilidad de quienes las hemos vivido.

Si ahora yo no siento de manera amplia y total aquella pequeña pero punzante congoja que nos roía el interior, mientras esperábamos el turno para comparecer ante un catedrático «duro», o en una asignatura prendida con alfileres, no se debe a mí, puesto que por falta de merecimientos y de preparación en los saberes propios de esta Academia me encuentro en una situación análoga a la del estudiante que confió demasiado en el mes de las flores y en la ayuda masiva del café; se debe a vosotros, señores académicos, queridos amigos todos. Paseo mis ojos por este estrado y no veo más que rostros amigos: desde el presidente, mi queridísimo don Javier Goerlich (excusadme los tratamientos debidos, en aras de este desahogo de confortadora intimidad); desde el secretario perpetuo, don Vicente Ferrán, viejo amigo y compañero de mil cosas e ideales comunes, hasta el académico últimamente recibido por esta Corporación doctísima, don Ignacio Pinazo Martínez, digno continuador y mantenedor de un linaje artístico, que es gloria pura de Valencia y de España, o a este gran maestro en tantas cosas a quien acabáis de poner esa medalla que lo vincula vitaliciamente a la Academia, el profesor Corts Grau, a quien no voy a tener en este acto, por suerte mía, como catedrático, aun siéndolo de manera eminente, sino más bien como padrino que reciba y conteste este modesto discurso mío.

A todos esos rostros amigos, a los académicos todos, que constituyen un confortante punto de apoyo para quien —sin falsas modestias— conoce su pequeñez, se une también, si vuelvo los ojos hacia la sala, la impresión tranquilizadora de un público culto, pero benévolo, e incluso adicto. Bendigo a Dios por esta doble suerte, porque a cierta edad, cada vez más lejana la audacia un tanto inconsciente de la juventud, ya no estamos para ninguna prueba que se parezca a un verdadero examen.

Y por añadidura, a esta doble circunstancia, para mí feliz, de un estrado y una sala poblados de verdaderos amigos, se une un tercer factor afortunado: mi acceso a la Academia de San Carlos, que vuestra benevolencia me abre, se produce para ocupar la vacante que dejara un hombre tan extraordinariamente docto en saberes artísticos, que su nombre le servirá de escudo y de contrapeso a mi modestia: me refiero a don Leandro de Saralegui y López-Castro, gloria auténtica de esta Corporación, de renombre nacional e internacional. No sé si muchos de vosotros conoceréis el rasgo, pues era persona exquisita y propensa al retraimiento y al goce de las más puras intimidades: don Leandro de Saralegui albergó en su

corazón y en su hogar, en plena huerta de Benicalap, un culto silencioso de la más alta espiritualidad: el de sus muertos, de sus padres especialmente. El desgarrón de ausencia que es la muerte de un ser querido se dobla, para hombres de sensibilidad delicada, de una sensación de mayor presencia que la conferida por la realidad.

«En cor gentil — Amor per mort no passa...», afirmó Ausias March en su *Primer Cant de Mort*. Saralegui, que tan profundamente conocía los clásicos valencianos, pudo haber tenido por divisa de su vida afectiva este verso del poeta inmortal. Y yo, al evocar ahora su nombre y su memoria, me acojo también a la misma divisa: «En cor gentil — Amor per mort no passa...» Siento que me acerco al sillón de Saralegui no para reemplazarle, sino para ir vertiéndome, como un río, como un riachuelo, en un mar. Ellos, los que fueron, no son sombras; las sombras somos nosotros, transeúntes aún. Creemos que son ellos, los muertos, los que han pasado, cuando la verdad es que somos nosotros los que estamos pasando, mientras ellos llegaron ya plenamente y *son y están* definitivamente. El sillón de Saralegui no está vacante, sino lleno. Una sombra se le acerca con paso quedo y humilde; él, un caballero y un artista, acepte la compañía del transeúnte modesto y prohíje benévolamente su ingreso en la Academia que él amó tanto.

De una familia de militares, nació en Galicia. Amaba el mar con juvenil pasión. Pero tuvo que ingresar en la Academia de Intendencia, de la cual acabó siendo profesor de idiomas, pues dominaba las principales lenguas europeas. Los estudios sobre arte, particularmente la pintura, le atraían de tal manera que pronto acabaron constituyendo su pasión y convirtiéndole, sobre todo en arte medieval, en una personalidad de prestigio dentro y fuera de España. La vida le trae a Valencia, y su pasión por los primitivos se enriquece y afianza. Va publicando innumerables estudios y artículos en las revistas de arte, abriendo caminos y desbrozando pistas en ese bosque y entre esos matorrales intrincados de la pintura medieval, especialmente la hispánica, y más amorosamente, la valenciana. En 1936 ingresa en la Academia de San Carlos como académico de número, recibiendo, ya hacia el final de su vida, el título de académico de honor. Es nombrado asimismo director honorario del Centro de Cultura Valenciana y consejero de número de la Institución «Alfonso el Magnánimo», así como miembro de honor de diversas Universidades de Estados Unidos y de Alemania, y de la neoyorquina Hispanic Society, en constante contacto y correspondencia con las primeras figuras mundiales en erudición artístico-medieval, tales como los profesores norteamericanos Post y Cook.

Por ese prestigio y autoridad en primitivos, don Leandro de Saralegui recibía frecuentemente peticiones orientadoras o dictaminadoras acerca de tablas y obras de arte medieval procedentes de todo el mundo. Y aunque casi siempre la consulta entrañaba junto al tema, puramente artístico, una considerable cuestión económica, Saralegui emitía sus dictámenes documentadísimos de manera absolutamente gratuita,

sin acceder jamás ni tan siquiera a la correspondencia de un obsequio.

Todo fue admirable en la vida de este gran caballero, lo cual no obsta para que lamentemos que, siendo varón tan extraordinariamente docto y perspicaz, no fuera hombre cuya producción nos la fuera dando en libros que constituirían hoy un tesoro invaluable a juzgar por el único que nos ha dejado, la catalogación comentada de las tablas que contienen las salas 1.^a y 2.^a de primitivos valencianos, de nuestro Museo, dada a la imprenta por nuestra Diputación Provincial, a través de su Institución del «Magnánimo». Toda la demás obra es á dispersa en incontables estudios y dictámenes, la mayoría de ellos publicados en revistas de arte o de cultura, sin contar con el abundante legado de papeles póstumos que dejaría, a juzgar por lo que nos dice en la introducción que abre el mencionado libro. Esta dispersión asistemática, que realmente constituye un infortunio para los estudiosos de hoy y de mañana, puede acabar siendo salvada. Un joven universitario valenciano, don Carlos Soler, ha trabajado recientemente, y trabaja, en ese gran huerto que es la personalidad y la producción erudita de don Leandro de Saralegui. Cabe esperar una cosecha óptima, dada la profunda vocación, el saber y la pasión nobilísima de Carlos Soler por estas cuestiones artísticas. La figura y la obra de Saralegui podrán así ser recuperadas de cuerpo entero, o en lo fundamental, al menos. Lo deseamos de corazón.

* * *

Y ahora, entrando ya en la materia de mi discurso, permitidme comenzar ofreciéndoo una reflexión en torno a la *unidad*, considerada como el alma de todo cuanto existe.

Una cosa es, en tanto conserva esa unidad que la especifica dentro de la diversidad del universo. Una mesa existe y subsiste mientras conserva la unidad entre todos sus elementos. En cuanto se descompone o desintegra deja de ser lo que es: deja de ser mesa.

Igual puede afirmarse de todas las cosas creadas: desde un sol, un planeta o una galaxia hasta una rosa o un búcaro. Las cosas creadas, en su inmensa diversidad, necesitan alcanzar y conservar ese sello de unidad para ser, para existir. Su desintegración es su fin.

Ahora bien, en la creación aparece un ser que prolonga, por así decirlo, la potencia del Creador: el hombre. Porque el hombre se revela en la historia como un ser con facultad de crear, al menos de manera indirecta, es decir, utilizando y combinando a su vez el material que le suministra la primera creación. De un árbol o de un bosque puede sacar el hombre una silla o un barco. Ese poder humano participa en cierto modo —es decir, reduciendo la escala divina a la humana— de una amplitud casi cósmica, puesto que va desde el orden excelso y casi inmaterial de un poema o una sinfonía a los órdenes más humildes y vulgares, como una cazuela o puchero de barro cocido para el llar doméstico.

La unidad de cada cosa es igualmente esencial en las dos escalas: la divina y la humana. Un árbol es eso, *árbol*, mientras conserva la unidad viva de todos sus elementos esenciales: tronco, raíces, ramaje. Una silla será eso, *silla*, en tanto permanezcan unidos y ensamblados todos los elementos de que se compone. Pero ese elemento esencial, la unidad de cada cosa, se nos aparece conseguida de manera distinta según la escala a que pertenece. En las cosas hechas por el hombre, una silla, el objeto uno e individualizado surge por la yuxtaposición o ensamblaje de sus diversas piezas: es una unidad de fuera a dentro. En las cosas nacidas de la mano de Dios, la unidad viene preformada y mantenida por una mecánica interna más esencial y jugosa, es decir, en virtud de ese prodigio infinito que llamamos vida. Es una unidad de dentro a fuera.

Siguiendo esta línea un tanto sinuosa que diferencia el ancho mundo de las cosas, el Derecho civil de todos los pueblos y épocas ha basado una de las divisiones jurídicamente más interesantes que se han hecho de los bienes: bienes muebles y bienes inmuebles.

BIENES MUEBLES E INMUEBLES

Sabido es que los vocablos *mueble* e *inmueble* proceden de los latinos *mobile* e *immobile*, es decir, movable e inmóvil, trasladables o no. Entre ambos, los semovientes, es decir, ganados o animales, constitutivos de una determinada riqueza o patrimonio.

Durante milenios la riqueza más importante estuvo constituida por bienes inmuebles: rústicos, urbanos, pecuarios. Campos, casas, ganado. Los bienes muebles no podían constituir riqueza considerable, ni por su volumen escaso proporcionalmente al patrimonio respectivo ni por su escasa rentabilidad. Los civilistas modernos recuerdan a este respecto un aforismo medieval que decía: *res mobilis res vilis*. El término *vil* está aplicado aquí en su acepción más directa y propia, de poco valor, despreciable por su escasa entidad económica.

En el mundo moderno la riqueza que verdaderamente se ha multiplicado es precisamente la mobiliaria, dando por añadidura a la economía unas mayores posibilidades de comunicación, de velocidad y de fertilidad. La aparición de la gran técnica y la industria modernas y las nuevas formas de propiedad o capitalización por participaciones abstractas —acciones, obligaciones, títulos del Estado— y la modernísima pecunia que irriga el torrente circulatorio del tráfico mercantil y financiero —cheques, letras de cambio, el mismo papel moneda, etc.— han levantado unas pilas fabulosas de riqueza de signo mobiliario que la humanidad de pasados siglos fue incapaz ni siquiera de imaginar. En no pocos grandes patrimonios familiares o sociales acontece lo contrario que en los tiempos del aforismo: lo más sustancioso y de mayor valor está constituido por bienes muebles, por valores mobiliarios. Y no pocos autores modernos que citan el aforismo en cuestión, *res mobilis res vilis*, dejan adivinar una delgada sonrisa de ironía, como de quien piadosamente considera el cambio de los tiempos. Nadie que yo sepa se atrevió a modificar inversamente la máxima; pero en la conciencia de las sociedades modernas, en los agobios y trabajos de los propietarios de predios rústicos y urbanos del ancho mundo, y en la huida del campo y de la propiedad inmobiliaria de las nuevas generaciones, o la despectiva consideración que les merece, apunta claramente el mismo aforismo, pero a la inversa: *res immobilis, res vilis*.

Y, sin embargo, es precisamente ahora, en este tiempo nuestro en el que vemos triunfar por doquier el sentido mobiliario y rentable que le estamos dando todos a la vida, adscribiéndonos a concepciones y gustos cada vez más estrictamente económicos y hedonistas, cuando tal vez sea posible percibir mejor que nunca los efectos y peligros de ello y sintamos allá dentro la necesidad de preguntarnos si el término *vil*, que no pocos juristas asignaban a los bienes muebles, era usado en un sentido estrictamente económico o apuntaba, más o menos subconscientemente o profético, hacia otros valores extraeconómicos. Es decir, ¿se les consideraba despreciables por su escaso valor económico o por otras razones de profundo carácter moral y político? Dicho de otro modo: esa vileza que ciertos comentaristas atribuían a los bienes muebles ¿les era imputable por el exiguo montante de riqueza que ellos representaban en los patrimonios y en la sociedad, o también, y más bien, porque encarnaban un estilo envilecedor de acumulación de riqueza, un enfoque mobiliario, es decir, esencialmente trasladable y sin raíces de la misma, modos de posesión cómoda y despótica a la vez, que podía hacer hombres viles y envilecer incluso a familias enteras o a todo un pueblo? Obsérvese que la imagen típica del avaro y el usurero no lo es de tierras ni casas, sino de pecunia, de moneda, de oro. Otro tanto cabe decir de la imagen típica del avaro colectivo y arquetípico que el Occidente medieval acuñó a costa del pueblo judío, un pueblo pastoril y agrario que evolucionó hacia estilos marcadamente urbanos y mobiliarios de la posesión y la explotación económicas.

Los bienes muebles vienen caracterizados, pues, por una nota esencial: la trasladabilidad. Perdón por la tartamudean-

te palabreja, pero la prefiero —porque es más expresiva— al término *movilidad*. Esa nota de trasladabilidad fácil de los bienes muebles (trasladables de lugar y de dueño) supone otras notas que de ella se derivan. Por ejemplo, su más acusada separación del resto de lo que existe, es decir, objetos exentos por todos sus lados. Otra nota característica: su mayor facilidad para disponer de ese bien en sus muchas variedades: la venta, el alquiler, el constituirse en rehén o garantía jurídica y económica de cualquier obligación, que en los muebles revista la forma jurídica de la prenda; mayor facilidad también para la donación en sus diversas formas, tan repetidas en la vida social por medio de los regalos u obsequios.

Los bienes muebles, además, como no tienen raíces ni *ramaje*, dejan escaso o nulo rastro de su tránsito por esos mundos de Dios. Por eso los obsequios y presentes que ocultan bajo su cáscara brillante de generosidad verdaderas figuras delictivas de sobornos o cohechos, no suelen realizarse, naturalmente, con bienes inmuebles. predios rústicos o fincas urbanas, sino por medio de sustanciosos bienes mobiliarios: un paquete de acciones, una joya, un ingreso bancario..., o una pintura de alta cotización internacional. Los bienes inmuebles llevan en sí demasiados fectos notariales, registrales y de corporeidad física, insoslayable y a la intemperie, para avenirse con cualquier género de malabarismo, prestidigitación o escamoteo ético-económico. Sí, existen en la historia, aunque infrecuentes, algunos casos de espléndidos regalos inmobiliarios: la granja que Mecenas regaló a Horacio, en la región Sabina, o la heredad, en tierras de la Campania —tal vez en Nola—, con la que Augusto quiso testimoniar su amistad hacia Virgilio, desagraviándole a la vez de ciertas confiscaciones que había sufrido la familia del poeta. Nos hallamos, como observaréis, en los antípodas del Código Penal, es decir, en pleno Olimpo principesco y parnasiano.

Otras muchas reflexiones y consideraciones podríamos hacer en torno a los bienes muebles e inmuebles; pero estimo suficientes con las ya hechas para plantear la cuestión que va a constituir el nudo de este modesto discurso. La cuestión es ésta:

La obra de arte ¿pertenece al orden mobiliario o al de los bienes inmuebles, llamados también bienes raíces?

DOS ANGULOS DE ENFOQUE: EL JURIDICO Y EL BIOLOGICO

Alojados como estamos en este edificio, que es esencialmente un gran museo, la pregunta nos hace pensar en seguida en todo ese caudaloso tesoro de tablas, lienzos, relieves, esculturas y demás objetos artísticos que abriga este mismo techo. Aconsejados por esta realidad material, responderemos sin titubear y con toda la razón del mundo: bienes muebles. Filosófica, jurídica, económica, gramaticalmente se trata de bienes muebles, puesto que son objetos esencialmente móviles, aunque circunstancialmente estén inmovilizados por su calidad museística y su carácter patrimonial público. Afirmando, pues, que son bienes muebles estarán de nuestra parte los notarios, los marchantes, los gramáticos, los filósofos, los científicos puros, los banqueros, etc. Y, naturalmente, los artistas.

Sin embargo, nosotros no hacemos esta pregunta desde el ángulo jurídico-económico o patrimonial, que sería impropio de este lugar, ni buscando respuestas que interesan estrictamente al hombre de Derecho o al economista, lo que sería inadecuado para el acto que estamos celebrando. Hacemos la pregunta desde el ángulo puramente estético y buscando respuestas de auténtica significación artística.

Una obra de arte —una tabla— está constituida en su materialidad por factores de signo mobiliario que la hacen equiparable a cualquier bien mueble: una silla o un cheque. Pero hay en ella, animando esa materialidad, un elemento superior que la aparta del orden inerte, propio de los bienes muebles, cuanto la acerca y equipara al orden vivo de los bienes inmuebles. Las tablas del retablo de Bonifacio Ferrer,

pongamos por caso, como realidad física, no pasan de ser eso: unas tablas, es decir, algo semejante, aunque más bello y valioso, a una cama o una mesa. Pero artísticamente son un objeto animado, vivo, con raíces y tronco y frondas; en suma, algo semejante a un árbol: un gran árbol, sería justo añadir, o un bosque.

Un bien mueble es un objeto; una obra de arte auténtica es más: es un sujeto. Tiene personalidad.

Los bienes inmuebles se llaman bienes raíces porque las poseen: literalmente, los bienes rústicos (huertos, huertas, bosques, jardines). Los predios urbanos, por la parte de su cimentación: efectiva, en los edificios, y en potencia, en los solares. Pero merecen el nombre de bienes raíces, sobre todo, porque son los que verdaderamente enraízan a un hombre o a una familia, patrimonialmente hablando.

La obra de arte —toda obra de arte, igual en pintura, escultura o arquitectura, que en literatura o música— pertenece a una biología distinta que la del árbol; distinta, pero no diferente. Y si una planta o árbol tiene raíces, constituyendo ellas el elemento sustentador y nutricio del mismo, también tiene raíces la obra artística. Estas palabras no son una frase ni una simple metáfora, sino la expresión sencilla de una verdad biológica más excelsa que la vegetal, pero no diferente. En la primera, la vegetal, las raíces se afincan en la tierra y de ella se nutren. En su marcha ascendente la naturaleza abre un reino superior al vegetal, el animal, en el que los seres ya no tienen raíces. No las tienen materialmente, aunque sí invisibles e inmateriales, constituidas por todos esos factores de enraizamiento a un suelo, a un grupo zoológico, a una familia, que alientan en el instinto, el celo o las querencias misteriosas de cada bestezuela de Dios.

En la cima de los reinos de la naturaleza, el hombre se nos aparece, como desgajado de toda la creación, señoreándola en virtud de sus atributos regios: la conciencia, la inteligencia reflexiva, el albedrío. En el hombre han quedado rebasados y superados —pero no eliminados— todos los seres que le antecedan; el ser humano conserva, visibles o no, patentes o imperceptibles los elementos sustanciales de los seres precedentes. Por ejemplo, aunque invisibles, conserva de los árboles o plantas un fuerte elemento de raíz y raíces. Ser libre por excelencia —libre en movimientos de toda índole, físicos o morales—, el hombre es, a la vez, un ser de profundo basamento radicular: todo aquello que le arraiga a su espacio geográfico, a su época, a su ambiente, a su grupo étnico o familiar, a su estamento social, a su vocación, a su patria sedentaria o nómada. La patria sedentaria se llama país; la patria nómada se llama casta. Ese enraizamiento, claramente perceptible en todas las manifestaciones humanas, lo es de manera particularísima en aquello que constituye la cumbre del poder creador del hombre: el Arte.

RAICES VIVAS

La obra de arte tiene siempre raíces, y también en su doble función sustentadora y nutricia. Raíces no sólo por la parte individual del artista que ha creado la obra, sino igualmente por la parte colectiva o social del grupo humano o momento histórico en que se produce.

Como el hombre, su creador, la obra de arte es un fruto enteramente libre y, a la vez, profundamente enraizado. Más o menos conscientemente, el hombre ha comprendido siempre esta verdad viva de las raíces en el arte; pero más claramente que nunca en nuestro tiempo, cuando la sustancia social de todas las manifestaciones humanas está alcanzando el punto más alto y reflexivo de toda la historia. Estas raíces pertenecen, pues, no sólo al orden estrictamente individual, sino, igualmente, al social, por su entronque económico y político, según cada pueblo o época. Arnold Hauser, en su *Historia social de la Literatura y el Arte*, nos suministra ejemplos y cotejos altamente reveladores de este enraizamiento sociológico de las creaciones artísticas. Permitidme la cita de un solo y corto párrafo en el que Hauser nos hace ver la profunda diferencia entre el arte oriental y el de la Hélade

sobre la base de la distinta configuración socioeconómica de cada área histórica. Dice así:

«También la Economía del Antiguo Oriente se desarrolló en un marco urbano, y también ella se basó en gran parte en el comercio y en la industria; pero esta economía, o era el monopolio de la casa real o de los templos, o estaba en todo caso organizada de tal manera que dejaba poco espacio a la competencia individual. En Jonia y en Grecia domina, en cambio, por lo menos entre ciudadanos libres, la libertad de concurrencia económica.»

Este pensamiento de Hauser podríamos esclarecerlo más diciendo que en Oriente, ni en lo deportivo ni en lo socioeconómico, había estadio. En Grecia, sí. San Pablo tuvo conciencia clara de ello.

Prosigamos. En el árbol y en la planta las raíces hincan sus brazos y dedos en la tierra como elemento biológico previo para la elevación y el despliegue de la parte aérea. Cuanto más vigorosa una planta, cuanto más alto o extendido un árbol, más profundas y extendidas las raíces. Eso se repite también en la obra de arte. No vemos, si no escarbamos al menos el terreno en el que se asientan, las raíces profundas y extensísimas que cabría encontrar en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, en el *Quijote* cervantino, la Escuela de Atenas de Rafael, en los púlpitos de Nicolo Pisano, la estatuaría gótica de Chartres o el colosalismo de los templos egipcios. Pero esas raíces existen. Y existen vivas mientras la obra de arte exista.

Tierra viva, pues, y raíces vivas las que dan ser y vida a la verdadera obra de arte, arrancándola del orden mobiliario y adscribiéndola profunda y jugosamente al mundo de lo inmobiliario, es decir, de los bienes raíces.

Por de pronto, la arquitectura posee este carácter inmobiliario de manera física directa y sustantiva. A semejanza del árbol, la arquitectura es la belleza de la solidez y la seguridad, es decir, del equilibrio tonificante entre las dos fuerzas sustanciales del cosmos: lo que pesa y lo que vuela, para decirlo con palabras d'orsianas. Si no temiera alargar más de lo conveniente este discurso, me placería citar aquellas palabras que dedica Burckhardt al dórico, tan bellas y majestuosas, que suenan a una gran coral de Bach, y en las que resplandece esa gran verdad del equilibrio asesegador entre los elementos que ascienden y los elementos que gravitan, como fuente esencial de la belleza contemplativa, del goce estético más primario y puro.

La arquitectura es a las demás bellas artes lo que la teología a las restantes ciencias del pensamiento, es decir, la reina. Ella ostenta el cetro, hasta el punto que lo arquitectónico está presente siempre, como cimiento y esqueleto escondido, en todas las demás artes bellas, no sólo en las plásticas, como resulta más comprensible, sino también en las más inmateriales y aladas, como la poesía y la música. Uno de los más nobles goces que nos ofrecen las grandes obras de la literatura, desde Moisés, Homero o Esquilo hasta Mistral o Neruda, es ir descubriendo el gran fondo o soporte arquitectónico que se esconde en la entraña organizada de cada obra maestra.

La música, que por su abstracta inmaterialidad sin gravitación y su alma hecha para el vuelo, parece que debiera ser una excepción en esta radicación de todas las artes en lo arquitectónico, es realmente una de las más briosas y constantes confirmaciones. ¡Cuánta y cuán sólida y aleccionadora arquitectura hay en Victoria o Cabanilles, en Bach, en Haendel o Vivaldi, en Beethoven, Ricardo Strauss o Bela Bartock! Coincidiendo con el momento en que la arquitectura pugna por perder gravitación y hacerse más ornamental —musical, diríamos—, es decir, en pleno rococó, la Providencia —esa gran compensadora— nos regala el prodigio casi divino de Mozart. Formal, ornamentalmente, Mozart se inscribe en el mundo curvilíneo, ceremonioso, suntuoso y frondoso de lo rococó, es decir, lo más alejado, podríamos pensar, de lo rigurosamente arquitectónico. Y, sin embargo, ¡cuánta arquitectura válida y plena hay en Mozart, sin dejar de ser musical nunca, como la hay en Rafael, sin dejar de ser pic-

tórica! Ese robusto y firme orden arquitectónico interior que constituye el andamiaje orgánico, el esqueleto vivo y ricamente articulado de toda gran obra mozartiana, resplandece de manera asombrosa en sus óperas, en las que la música sirve al libreto, base y pretexto para el juego teatral, con un sentido tan perfecto de la construcción escénica que, si por fuera las obras operísticas mozartianas nos recuerdan los grandes salones y jardines del rococó en las *germanias* meridionales, Baviera y Austria principalmente, y un poco Francia también, por *dentro* nos hacen pensar en una de esas supremas creaciones de la arquitectura contemporánea, la que se realiza en los astilleros más modernos: la náutica acorazada. El que el *Don Juan*, *Las bodas de Figaro* o *La flauta mágica* suenen como los ángeles no nos deja ver el hecho glorioso de su flotación perfecta y su navegación gozosa.

Por aquellas raíces que le confiere su filiación humana y social, y por estas sus vinculaciones a la arquitectura, la obra de arte, toda obra de arte, pertenece sustancialmente al orden de lo inmobiliario. Es decir, la obra de arte no pertenece a la esfera de la materia inerte, sino de la materia viva. No está fuera, sino dentro de la naturaleza. El arte es una de las proyecciones supremas de la biología. Y sus elementos se combinan según la forma más expresiva del orden, que es la arquitectura. Su unidad surge no de fuera a dentro, como en un bien mueble (una mesa, una acción u obligación de sociedad anónima), sino que surge de dentro a fuera, viva, enraizada, cimentada, inmersa en el aire, en la atmósfera, en el cosmos, como un ser vivo más. Nace no por acumulación de los elementos que la integran —en ese caso no pasaría de ser artesanía—, sino por germinación, por brotación, por floración, por nacimiento. Una consola, un bargeño, surgen del exterior al interior. Un árbol —y también el Partenón o un soneto de Petrarca— surge de dentro a fuera.

PROCESO INDIVIDUALIZADOR Y DESARRAIGADOR

Es verdad que para el hombre moderno, a causa de lo que acontece en el terreno de la pintura y la escultura, cuyas creaciones son consideradas como obras artísticas por autonomía, la obra de arte —un cuadro, un relieve, una talla— es un objeto recortado, aislado, autónomo, exento, esencialmente móvil y transmisible, es decir, un bien mueble, incluso adscribible al tráfico mercantil, a la cotización pseudo-bursátil y a las inversiones de tipo mobiliario destinadas a fijar capital, incluso con acumulación de intereses, dado el sobreprecio que alcanzan al paso de los años las firmas de amplio mercado continental o mundial. Sin embargo, ese concepto exento y autónomo y esa sensibilidad mobiliaria para el cuadro o la estatua es relativamente reciente; adviene con el Renacimiento. Desde la antigüedad oriental hasta los siglos medievales, pasando por el arte grecolatino, la pintura, la escultura, todas las artes plásticas, incluso las simplemente decorativas y suntuarias, estaban al servicio de la arquitectura, como la filosofía y el derecho pertenecían al séquito de la teología o las teogonías. La pintura de la Sixtina o *La Cena*, de Vinci, en Santa María de las Gracias, o las *Estancias*, de Rafael, pertenecen todavía, por su materialidad, su concepción y su esencia, al mundo de los predios inmobiliarios. La aparición del sentido individual y burgués de la propiedad y de la posesión, junto con otros factores sociales e históricos, dan auge creciente a la pintura de caballete y a la escultura o el relieve con vocación al simple emplazamiento mobiliario doméstico. Las artes plásticas se inscriben en una línea no idéntica, pero sí equiparable a los bienes mobiliarios. ¡Qué salto astronómico, qué curva cósmica nos describe la pintura desde Altamira o el Parpalló hasta Fortuny o Vicente López! El hombre prehistórico, que se sirve de los primeros refugios naturales, anteriores a las construcciones arquitectónicas, los puebla con sus geniales balbuceos pictóricos, una pintura que es algo más enraizado que un bien inmueble, pues todavía es naturaleza viva, geología de-

corada, y más hondo aún quizá: centelleo místico cargado de sortilegio y patetismo religiosos. La propiedad individual, ni siquiera la familiar, puede concebirse aún en aquellos milenios. El hombre aislado nada puede: el grupo es todavía el protagonista. El arte está aún en los antípodas del caballete y el pedestal.

La individualización de la iniciativa y el albedrío humanos va dibujándose lentamente a lo largo de la historia en una línea de avance, de trazo sinuoso e inseguro, pero de dirección persistente e inequívoca. Paralelamente sigue el arte un curso parecido. La pintura de caballete denuncia una avanzada etapa histórica en que la potencia individual adquiere su culminación desde todos los ángulos: albedrío, patrimonio, personalidad, movilidad, mutabilidad... Antes era el héroe. Y el héroe tiene siempre como fondo al coro. Ahora es el hombre mismo; más aún, el hombre vulgar. El hombre en soledad, sin coro. El poema, la epopeya han pasado a ser novela.

El hombre ha ido individualizándose a medida que la riqueza fue individualizándose también. Pero he aquí que la fortuna individual, cuando llega a su cenit moderno, para crecer y multiplicarse, ha de buscar agruparse a otras fortunas individuales a fin de alumbrar las grandes fuentes de riqueza que le permiten conquistar la ciencia aplicada y la gran técnica. Entonces surgen las sociedades por acciones, es decir, maneras puramente intelectuales de propiedad, propiedad sin auténtica posesión, formas abstractas de riqueza sin otra materialidad posesiva que un simple título de papel, última esencia de lo mobiliario, ni otra relación con su dueño que el goteo de los dividendos. No cuenta ya el bosque: sólo cuenta la resina.

Al llegar a este punto ¿pensará nadie que las formas abstractas de la propiedad y las del arte abstracto, ambas hoy en auge, sean una pura coincidencia? Lo cierto es que tales fórmulas inmateriales de la propiedad, por participaciones puramente intelectuales, sin posesión, han ido universalizándose, precediendo un tanto, pero casi sincronizadamente, a esas otras cerebralizadas —y también sin posesión figurativa alguna— que constituyen el mensaje insilábico del arte de nuestro tiempo.

EL AUGE DE LO MOBILIARIO

Desde luego, una particularidad cabe advertir en las manifestaciones del hombre contemporáneo: la tendencia a situarlo todo, o casi todo —la economía, el derecho, las técnicas, la política misma, la ciencia aplicada y, naturalmente, el arte—, en una línea de cómodo y fácil signo mobiliario, es decir, sin raíces, sin posesión de las cosas respectivas, liberándose de las tensiones que el mantenimiento de la posesión supone; todo desmenuzado en fracciones desarraigadas, movilizables sin esfuerzo y, por tanto, intercambiables con facilidad.

Esta tendencia actual a verterlo todo a un plano mobiliario constituye un hecho tan universal y arrollador que no se salvan de ello ni siquiera los bienes inmuebles: ni los urbanos, ni siquiera los rústicos mismos, aunque parezca imposible. Una propensión a dar al manejo de los bienes todos la máxima movilidad y facilidad posibles explica este hecho. Esta es una de las causas de que aparecieran y se propagaran fulminantemente en el terreno de los predios urbanos todas esas formas de la propiedad horizontal y los apartamentos. La familia, patrimonialmente cimentada sobre predios rústicos, agrícolas o pecuarios, que emigra a la gran ciudad y acaba considerando sus propiedades sólo por el lado de la rentabilidad estricta o como plataforma de créditos hipotecarios o de garantías bancarias para conseguir capitales efectivos, disfrutables o negociables, constituye un caso claro de esa versión mobiliaria que se da hoy a los bienes raíces, acompañada casi siempre por el absentismo y el debilitamiento creciente de la posesión real, ese lazo de pertenencia efectiva, casi física, origen —es verdad— de mil incomodidades, sobre-

saltos y sinsabores rústicos, pero que constituye el alma misma de la propiedad y su legitimación más preclara.

¿Qué quiere decir esto? Pues algo muy claro: que el carácter mueble o inmueble, en suma, no depende solamente de la naturaleza misma de la cosa: en la vida práctica y cotidiana del derecho, la moral y la economía, ello depende de la intencionalidad o finalidad con que un bien es protagonizado socialmente por su dueño. Dicho de otro modo: del espíritu con que ese bien es poseído... ¡o abdicado!

Observad, queridos compañeros y señores todos, que la palabra *posesión* resulta esencial e insustituible, tanto en el orden de la propiedad como en el amor. Incluso en el matrimonio, como contrato y como sacramento, es esa palabra clave —posesión— la que lo afina y consume. Sin ella todo lo demás, el tul y el azahar, los anillos, las marchas nupciales lohengrinescas o mendelssohnianas de poco o nada valen, incluidos los ritos litúrgicos y la propia bendición sacerdotal. Esta es la gran verdad religiosa y biológica de la unión del hombre con la mujer. ¿Y creéis que puede ser otra la verdad moral o jurídica de las relaciones del hombre con los bienes a través de la propiedad? ¿Creéis que sin posesión existe auténtico y legítimo dominio?

El desenraizamiento, el despego con que los hombres de hoy vemos y sentimos las cosas, dando un enfoque mobiliario incluso a los bienes inmuebles, queriéndolos sujetar enteramente a nuestra iniciativa, nos ayudará a explicarnos ciertas excentricidades conturbadoras que se dan actualmente en las bellas artes. Una obra de arte es el fruto de un cultivo, de una construcción, nunca una simple manufactura. Si olvidamos las raíces, el germen, la atmósfera, obtendremos un mueble. Y el artista —poeta o pintor, músico o arquitecto— es todo lo que queráis menos un mueblista. En el terreno arquitectónico urbanístico, por ejemplo, los hombres de hoy, obsesionados por lo novedoso y audaz, somos capaces de plantar en medio del pavimento pacífico de cualquier calleja antigua o burguesa construcciones tan disidentes del vecindario que más que de casas cobran el cariz de *bibelots* gigantes, construcciones que nos dan la sensación de carecer de cimientos —de raíces—, como dejadas caer simplemente sobre el santo suelo municipal, desencajadas y prontas a cualquier desplazamiento a lo largo o lo ancho del casco urbano, igual que un pisapapeles sobre el tablero de una mesa escritorio.

Entrad —y que conste que no estoy haciendo tanto una crítica como un diagnóstico—; entrad, repito, en no pocas viejas o nuevas calles de cualquier gran ciudad y veréis, encajonados entre normales y tranquilas fincas antiguas, alguno de esos edificios sabios, *originales*, epatantes, a menudo incluso desalineados, en una oblicuidad de fachada que viene a expresar certeramente, sin proponérselo, un desasosiego de colocación pugnando por salirse de la fila. ¿Entraña este juicio una cierta animadversión contra la arquitectura moderna? Nada más inexacto. Por el contrario, estimo y proclamo que en arquitectura contemporánea —siempre, naturalmente, que sea arquitectura y no *mecano* ni embalaje— se hacen en todo el mundo obras de arte soberanas, dignas de codearse con los monumentos más insignes del pasado. Europa o América, Japón o Australia podrían ilustrar con testimonios concluyentes de arquitecturas que no por más audaces, funcionales y actualísimas hayan tenido que renunciar a la belleza. Dejad proclamar mi admiración sin límites ante el cemento honesto y desnudo de pilares y bóvedas funcionales con que se han reparado en Alemania —estoy pensando en Colonia, en Aquisgrán— los grandes huecos de los templos románicos y góticos bombardeados, armonizando prodigiosamente arcos y ojivas de piedra medieval con masas caritativamente ortopédicas de hormigón armado. Igual que me rindo, siempre que las recuerdo, aquellas deslumbrantes construcciones, *record* de modernidad, con que Montreal ha poblado su archipiélago fluvial del San Lorenzo, que dejan en los ojos de quienes hayan tenido la fortuna de contemplarlas como un *trailer* deslumbrador de *scheherezade* futurista.

Ahora bien, siempre que nos encontremos con una obra

arquitectónica realmente bella en su unidad y funcionalidad no dejéis de observar que se da un hecho reiteradamente repetido y básico: su emplazamiento adecuado. O, cuando menos, no inconveniente. Ello, en definitiva, viene a revelar un secreto a voces de todo hecho arquitectónico y sigilarmente de sus creaciones de significación o rango, desde los templos orientales a las catedrales cristianas, pasando por el Partenón o el Coliseo. No es fácil traducir en palabras este secreto a voces. ¿Diremos que en arquitectura el hecho primario, como lo es el *flechazo* respecto a la pasión amorosa, está constituido por el solar? ¿Podríamos decir, extremando un poco las cosas, pero sólo un poco, dadme un solar apropiado y todo lo demás se os dará por añadidura? No digo un solar topográficamente soberbio, como la Acrópolis ateniense o el Capitolio de Roma, o espaciosamente soberano, como el de Notre Dame entre los brazos del Sena, o el de la basílica compostelana, entre las cuatro plazas en piedra viva, o esas amplitudes urbanas de América para nosotros increíbles, grandes lagos de aire y luz en los que cuajaron monumentos tocados por ello como de infinitud: el Lincoln Memorial, junto al Potomac caudaloso; la catedral de Méjico; la ópera de Los Angeles, modernísima, colosal y a la vez delicada, maravillosa. Solar apropiado unas veces lo es por su amplitud circundante y otras, pese a la angostura de sus alledaños urbanos, por ese *quid* de centricidad y esencialidad de un enclave vivo. ¿Recordáis aquella mole divina de la catedral de Amiens y su desconcertante pero enjundioso emplazamiento?

Esta que diríamos ley primaria de solar viene a confirmar y recalcar, sin contar con el elemento radicular de los cimientos, la naturaleza inmobiliaria de la arquitectura. Pero advirtamos que un solar es algo más que un pedazo de suelo, pues ha de ser también un pedazo vivo de atmósfera. Como acontece en los demás bienes raíces: un campo por ejemplo, que no sólo es suelo, sino aire también y clima. La diferencia principal entre una parcela de cereal manchego y un huerto de naranjas gandiense no está en el suelo, sino en el vuelo: en su respectiva *atmósfera*. Sin solar propiamente dicho, es decir, sin atmósfera apropiada, la esencia inmobiliaria de la arquitectura falla y la obra surge con un aire notorio de manufactura, de *bibelot* o pisapapeles gigante, como ya apuntamos. Y en ocasiones, menos todavía: de simple embalaje, como esas cajas brillantes y vistosas de cartón colorista en las que las tiendas *chic* os sirven un vidrio caro o un electrodoméstico de última hornada...

Esta ley de suelo o solar, básica en arquitectura, rige igualmente válida y constante en las demás artes de la belleza. Una verdadera obra de arte presupone siempre su enclave propio en el cosmos: su terreno, su campo, su solar propio, su espacio, su atmósfera. Igual en escultura y pintura que en poesía y música, aunque en éstas, con la expresión *solar* o espacio, no se alude, naturalmente, a una realidad de naturaleza física, sino de tipo moral, social y estético. Todavía queda no lejano a nosotros el caso esclarecedor de Ricardo Wagner, en quien el dramaturgo y el músico se funden en una caliente alianza. La fuerza con la que sus poemas escénicos conmovieron a las artes del pasado siglo radica, principalmente, en la capacidad que el artista poseyó para forjar, con su épica mítica y su fabulosa orquesta, un suelo y un aire que sostienen la acción y la combustión del gran drama wagneriano. Su verdadero don prodigioso —escribe un crítico francés— fue el de haber acertado a crear para cada obra una atmósfera sonora que no se parece a nada de lo conocido hasta entonces.

Y es verdad. Sin esas atmósferas genesíacas los dramas de Wagner —la tetralogía especialmente y sus tres cimas posteriores, *Tistán*, *Parsifal* y *Los Maestros Cantores*— no alentarían, no respirarían a pleno pulmón, no serían otra cosa que colosales acumulaciones de cartón escénico más o menos nietzschiano, con acompañamientos vocales e instrumentales. Por el contrario, gracias a ese suelo épico y a esa atmósfera orquestal que Wagner ha preparado para sus criaturas, todo aquello tan complicado, enfático y desmesurado resulta verosímil, sencillo y hasta humano.

No tenemos necesidad de salir de Valencia para acabar de perillar más y mejor estas ideas en torno al signo inmueble o mobiliario más atribuible a la obra de arte. Porque en pocos países del mundo, como en el país valenciano, podemos encontrar dos casos que ofrezcan un contraste tan elocuente entre dos grandes momentos de un mismo pueblo, y cada uno de signo distinto. Los dos siglos más esplendorosos de Valencia son el xv y el xviii. Y, sin embargo, ¡cuán profundamente distintos! El xv es una centuria de creación; el xviii, de erudición. La creación entraña valores raíces; la erudición, mobiliarios. Lo arquitectónico, en todas las artes y expresiones de la cultura, es el alma del xv. En las del xviii es lo ornamental. El primero es un siglo germinante, copulativo, cosechador; el segundo, inventariante, clasificador y archivero. En el xv domina un sentimiento inmobiliario y enraizado en todas las artes valencianas, en toda su cultura. En el xv no podemos hablar de una Valencia culta y otra Valencia popular, porque ambas forman un solo cuerpo orgánico e indivisible. En el xviii, ahondándose la grieta que arranca de las Germanías, esa dualidad se ofrece ya de manera perfectamente discriminada.

Pensemos en cualquier gran figura de la cultura valenciana del xv: Ausiàs March, por ejemplo. Observad de qué manera natural, y cuán intensamente, el poeta está enraizado en su tierra, en su pueblo: su vida, su lenguaje, su arte. Nace en Gandía, en las postrimerías del siglo xiv. Su vida juvenil es la de un gentil caballero. A los dieciocho años ya le vemos representando al brazo militar en las Cortes de Valencia. A los veintidós —el mismo año en que moría, allá en Vannes, San Vicente Ferrer— le es conferida la orden de caballería. A los veintitrés —cuando se estaba terminando el Micalet— forma parte de la expedición marítima de Alfonso el Magnánimo a Córcega y Cerdeña, en la que figuran también otros altos caballeros poetas valencianos: Jordi de Sant Jordi, Andreu Febrer... Sigue luego también al Magnánimo en sus guerras de Nápoles y Sicilia, y embarca al fin en la flota de la expedición a la isla de Gerba, en el litoral africano. Ausiàs se nos aparece así como un Garcilaso, pero de signo marinero... A los veintiocho años ostenta el título de *falconer major del rei*, pues fue siempre buen cazador; pero, prácticamente, ha dejado la vida cortesana, entregado a sus posesiones de Beniarjó, Pardines y Verniça, dirigiendo sus plantaciones de caña de azúcar, defendiendo tercamente todos sus derechos, sintiendo en su alma y en su carne las mordeduras de la pasión amorosa, de cuyas brasas y sus cenizas consiguientes se nos mostraría un poeta no superado en todo el mundo, alternando sus temporadas de señor rural en la huerta gandiense, en la que actuó también como administrador del príncipe de Viana, con sus estancias en la ciudad de Valencia, donde ya cuarentón casa con Isabel Martorell, hermana del autor del *Tirant lo Blanch*, que tras dos años de matrimonio le dejó viudo y heredero universal de sus bienes en la Vall de Xaló, uniéndose en segundas nupcias con otra dama valenciana, Joana Escorna, a la que también sobrevivió, muriendo el poeta a la sombra de un *Micalet* todavía nuevo, en su casa del *carrer de Cabillers*, y legándonos un tesoro de estrofas inmortales, no sólo porque son arte purísimo, sino porque son carne y sangre y llama y tierra misma del pueblo entre el que ha vivido y ha muerto el poeta. Activo en sentimientos, a ras del suelo en pasiones, goloso en paraísos, agusanado de remordimientos, curioso en navegar el corazón, sutilísimo en bucear el alma, el poeta necesitaba de un lenguaje rico, denso, elevado, vigoroso y delicado a la vez, literario en suma. Y así fue, pero sin que, al mismo tiempo, ese lenguaje no fuera fundamentalmente el mismo aprendido de su madre y sus nodrizas, el mismo que escuchara a sus jornaleros de Beniarjó o Verniça, a sus marineros de Valencia o Barcelona, a las damas del ducado gandiense o de la corte de la reina doña María. Es el lenguaje de su pueblo y su tierra. Es un idioma inmueble, ¡no mobiliario! Y no sólo en su vocabulario entrañable, también en su sintaxis, en sus elipsis y giros y contracciones, incluso en las imágenes

a las que acude para encender sus metáforas y dibujar situaciones. Permitidme unos ejemplos, y que al hacerlo en esta sala, enclavada entre los viejos jardines de nuestros reyes y el monasterio de la Trinidad, donde palpité gloriosa la lengua de aquella corte y de nuestro pueblo, yo sienta (y pretenda contagiároslo) ese estremecimiento callado, pero vivo, que sentimos cuando se abre un sacrario.

Un día, en su retiro de Beniarjó, el poeta, absorto en sus ideas y cavilaciones en torno a los dos hechos que más le desazonan y preocupan, el amor y la muerte, necesita de un cuadro vivo en el que apoyarse para comenzar su trova, y acude al recuerdo del mar y sus navegaciones, ese mar cautivador y amargo que puede ser, como nada, imagen de esos dos pensamientos suyos obsesivos. Y la trova comienza con un cuadro marino de olas y vientos y velas:

<i>Veles i vents fahent camíns Mestre i ponent xaloc, llevant ab llurs amics fent humils precís que en son bufar i que tots cinc Bullirà el mar</i>	<i>han mos desigs complir dubtosos per la mar. contra d'ells veig armar los deuen subvenir lo grec e lo migjorn al vent tremuntanal los sia parcial complesquen mon retorn. com la caçola en forn...</i>
---	--

Etcétera.

«Bullirà el mar com la caçola en forn!...» El poeta no teme ser vulgar porque está seguro de sí mismo y de su alto señorío personal y poético; ni teme tampoco que sus manos, al pulsar las cuerdas sonoras, puedan empañar el brillo y pulimento de la lira con algunos grumos de la gleba nativa que hayan quedado pegados a los dedos.

¿A qué imagen metafórica acudirá el poeta para pintar el desconcierto de quien se ve extraviado por el flechazo del pequeño dios? Observad el profundo indigenismo vecinal del cuadrilo:

<i>Si com l'infant anar prou bé i si en esculls està pauruc d'anar avant, no vol ni pot tornar no sab que ell, de per sí,</i>	<i>que sab pel carrer seu segons sa poca edat per cas se veu posat (no sab on se té el peu) perque no hi té petjada; usar de camí plà perque altri el portà no fera tal jornada.</i>
---	--

El poeta quiere reflexionar, quiere hacer un repaso de actos y sentimientos. ¿Cómo lo dirá? Oíidle este verso impresionante:

Mos ulls d'açò — han feta la bugada...

He aquí un lenguaje claro y fuerte, directo y popular, que no mejoraría un catequista de primera talla, un lenguaje que no tiene par en nuestra Península como no sea en San Vicente Ferrer.

Sólo con claridad y a nivel del pueblo, ennobleciendo su idioma, pero conservando toda su fragancia y fuerza, se es poeta auténtico. Ausiàs lo ha proclamado paladinamente cuando comienza a trovar en uno de sus más famosos poemas, con este primer verso, también sin desperdicio:

Deixant a part — l'estil dels trobadors...

Es decir, dejando aparte el lenguaje de los literatos, el lenguaje floralesco..., ¡el lenguaje mobiliario! Y sólo después de renuncia semejante se puede dirigir a la amada esta honda y caliente confesión, sin necesidad de otras palabras que las mismas que suenan bajo el cielo luminoso de Beniarjó:

<i>Llir entre cartís: cohent un pa</i>	<i>dins de mi porte un forn d'una dolça sabor...</i>
--	--

O hacer un fulgurante diagnóstico del amor y sus potencias contradictorias en el que beberá Lope y coincidirá Shakespeare:

<i>Foc amagat fent un gran forn ira dins pau llum clar i bell aquests contrasts</i>	<i>nudrit dins en les venes, per via dreta i torta; e turment moll alegre, amb sí portant tenebres: los fins amadors senten.</i>
---	--

Dejadme todavía traer os el oro y la escoria de una última estrofa inmortal, la que corona su *Primer Cant de Mort*. Jacopone de Toddi, el áspero voceador de aquellas *Lamentaciones de ultratumba*, o Tomás de Celano, el altísimo poeta del *Dies ira* turbulento, son superados por este grito de ceniza y resurrección con el que el poeta se anticipa en dos siglos, y sin que se le supere, al inmortal verso de Quevedo: «Polvo seré... mas polvo enamorado.» Ausiàs ve la muerte cada vez más cerca. La mujer amada le ha precedido. ¿Cuál? ¿La amante que le dio un hijo natural? ¿Alguna de las dos esposas, ninguna de las cuales le diera hijos? El poeta le pide a Dios que lo acoja cerca de ella, en su mismo sitio:

<i>Oh Déu, mercé! sinó que a mi no'm tardes molt puís l'esperit i lo meu cos sobre lo seu Ferí's Amor Separa'ls Mort: Lo jorn del Jui mescladament</i>	<i>mes no sé de què et pregue en lo seu lloc aculles; que dellà mi no vulles, on és el seu aplegue; ans que la vida fine abraçat vull que jaga. de no curable plaga; dret és que ella els vehine. quant pendrem carn e ossos partirem nostros cossos.</i>
--	---

ESPIGANDO

El caso de Ausiàs, como testimonio del fuerte enraizamiento social de la cultura valenciana del xv, no es único, ni siquiera excepcional. Lo hemos traído por su alta calidad literaria y humana, no porque el caso revista singularidad alguna. Cualquier otro escritor del *quatre-cents valencià*, tanto poetas como prosistas, nos reproducirían el mismo testimonio a través de sus estilos literarios, diversos en textura, fluencia, cromatismo, sentido estético o vivacidad, pero hermanados en la unidad de un lenguaje vivaz, a un tiempo culto y fuertemente popular, caldeado por toda esa malla viva de raíces soterrañas que les une entre sí y a su pueblo al conjunto todo de su constitución político-social, a sus ciudades respectivas, al territorio mismo, peninsular o ultramarino, de la Confederación de las Cuatro Barras, que la Corona unifica y vivifica, a su mundo y a su época.

Si Ausiàs nos ha iluminado revelándonos este enraizamiento, ¿qué no sería también si tuviéramos tiempo de traer otros ramos espigados a brazadas en los huertos de nuestros clásicos del xv? Príncipe de ellos por muchos conceptos, cuyos postreros cuatro lustros de vida y de culminación predicadora corresponden a este gran siglo, San Vicente Ferrer, su alta ciencia escrituraria y patristica, tomista, universitaria, se ofrece a los pueblos tan animada por cuentecillos, apólogos e historietas y exclamaciones onomatopéyicas callejeras, que varios de sus biógrafos franceses modernos —los mejores que el santo tiene— coinciden en admirarlo, deslumbrados por esa doble e indivisible personalidad suya: excelso, togado, caudaloso y audaz —dicen—, como un santo padre griego o romano, un Crisóstomo o un Ambrosio, y al mismo tiempo, concreto y práctico como un párroco consumado, como un santo cura de Ars, moderno en cualquier siglo.

Tal vez éste sea el signo de los grandes hombres de los grandes siglos: el doble sabor patricio y catequista con que cuecen los panes de sus obras de arte para la sociedad en que viven y a la que, simultáneamente, adoctrinan y alimentan. ¿Qué de opulentas gavillas no podríamos formar en

los campos de Joanot Martorell, el amenísimo y gentil proador de *Tirant lo Blanch*? Y en otra esquina de esta gran ciudad del xv valenciano, catequista del sarcasmo, patricio del donaire y la *ciudadania*, estudiante en París o refugiado en Callosa d'En Sarrià, huyendo de la peste de Valencia, hijo de médico, nieto de notario, médico y confidente de la reina de Valencia, aquella casi viuda del Magnánimo; administrador del Hospital dels Innocents, *conseller de la ciutat*, propietario de campos en la huerta y de varias fincas urbanas, entre ellas la que vivía, una excelente casa en el «carrer de Cordellats, vora mateix de la Llotja de la Seda i el Consolat del Mar», he aquí a Jaume Roig y su libro singularísimo, *El spill o Llibre de les Dones*, con sus enjambres de versos cortos, abejas con más picadura que miel, o mejor aún, genial *buc d'avespes*, para decirlo con locución valencianísima, sin equivalencia tan expresiva, zumbante y zumbón. ¡Qué predio, rústico y urbano a un tiempo, este gran poema poblado de seres de carne y hueso, que pisan de verdad la tierra a través de un lenguaje al que Almela ha dedicado estos tres certeros calificativos: «llenguatge frescal, regustós, amb agre de la terra...».

¡Qué profunda unidad existe en cada una de las grandes obras literarias del xv valenciano —un *Spill*, un *Tirant lo Blanch*, una *Vita Christi*— y en el conjunto todo de tal literatura! Y, a la vez, qué correspondencia armónica entre ese panorama literario y las demás manifestaciones arquitectónicas, o de las artes plásticas, incluidas la orfebrería y demás artesanías suntuarias: cerámica, hierro, bordado, esmalte, talla en madera, etc. Piénsese, por ejemplo, que al iniciarse el cuatrocientos Valencia tiene recién estrenadas, frente al más antiguo de nuestros puentes góticos, las Torres de los Serranos, orgullo y gloria de Pere Balaguer, quien pasa entonces a revisar y rematar las obras ya muy avanzadas del Micalet, hasta ceñirle esa gran corona ojival de su cuerpo más elevado, por los primeros años veinte del xv, momento en que se está tallando el magno artesonado de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón alto de la Lonja; momento también en que comienzan las obras del cuerpo central de la Generalitat, que durarán hasta los primeros años ochenta, cuando comienzan las obras magnas de la Lonja de la Seda, ultimada en su cuerpo principal sólo quince años después, dos años antes de que el siglo termine. También comienzan a principios del xv obras tan significativas como el Hospital dels Innocents i els Folls o el Pont de la Trinitat; y en tanto avanza la centuria surgen monumentos o piezas arquitectónicas insignes, como las Torres de Quart, las naves principales de las Reales Atarazanas del Grao, las muestras más hermosas del gótico flamígero del claustro de Santo Domingo, la vigorosa y viril arquitectura de la Capilla de los Reyes, en el mismo convento dominicano; en tanto que, fuera de Valencia, surgen, medran o se concluyen otras arquitecturas ilustres: el soberbio Coro Arciprestal y el San Juan de Morella, la Vieja Santa María de Castellón, partes fundamentales de la catedral de Segorbe y su claustro, la colegial de Gandía, el hospital, no pocas mansiones nobles y la fuente gótica famosa en Játiva, el templo-fortaleza de Jávea, la renovada Santa María en la Alicante medieval o la interesantísima catedral-basílica de Oriola. Simultáneamente al florecimiento de estas piedras, pintan Pere Nicolau, con el que se abre el xv, y Jacomart, y Luis Dalmau y Juan Reixac, y toda esa legión de maestros anónimos que forman el huerto cerrado de nuestros primitivos: el de Altura, los Artés o Bonastre, los de Borbotó y la Ollería; de los Martí de Torres, del Grifo, de la Puridad y Sant Narcís, y los grandes maestros venidos de fuera: Pablo de Sancto Leocadio, Francesco Pagano, los Osona; Spinelli, el Starnina o quienquiera que fuese el que nos dejara esa joya de nuestro Museo, el *Retablo de Bonifacio Ferrer*, ese gran poema pictórico que abre el xv y que, con admirable puntería, ha definido don Leandro Saralegui al catalogarla como «obra valenciana de autor no valenciano». Porque cuando un pueblo vive una etapa de plenitud, vitalmente enraizado en su propia tierra, como esta Valencia del cuatrocientos, no queda cerrado en sí mismo, como podría pensarse, sino abierto a todos los vientos, y no

sólo atrae, sino que ata, absorbe y hace suyo lo foráneo. Así con Giuliano de Poggibonsi, que abre con sus relieves, hoy en el Santo Cáliz, el autor renacentista a principios del xv, un siglo que cierra otra obra escultórica magistral, el bronce de San Martín, en la portada de la parroquia de su nombre, esa pieza cimera de la estatuaria flamenca prerrenaciente, que venía a Valencia desde los Países Bajos, poco después del descubrimiento de América, al tiempo que se estaba terminando la Lonja, otra joya valenciana de maestro no valenciano, el *mestre picapedrer* Pere Comte, uno de esos *más que valencianos* que nos ha dado la tierra de Gerona, cuna de Muntaner o Eximenis.

La correspondencia mutua que cabe descubrir en este complejo conjunto de arte y cultura, la profunda unidad que trabaja y vivifica el arte todo del gran siglo valenciano, ha hecho posible, incluso fácil, que se haya podido aplicar textos literarios valencianos de la época a determinadas obras o piezas de la pintura, la escultura, de la arquitectura incluso, con felicísimos resultados. El tantas veces citado don Leandro de Saralegui, al escribir larga y amorosamente sobre nuestros primitivos, acude reiteradamente a textos de nuestros clásicos valencianos. Permitidme una anécdota. Hace tres o cuatro lustros estaba alcanzando un gran éxito de resonancia europea un Nacimiento que se representaba en las montañas de Andorra; un grupo de personalidades barcelonesas rogó a su creador, Esteve Albert i Corp, que bajara a Barcelona con su «Pessebre d'Engordany» para que el pueblo barcelonés pudiera gozar de aquella maravilla. Esteve Albert, un místico del teatro, se dijo: «Bajaremos a Barcelona, pero no con un Pessebre montaraz y pastoril, sino con un Nacimiento pulido y cortesano.» Y así nació, sacado de las canteras de sor Isabel de Villena, un *De Nativitate Christi*, que Barcelona montó con los máximos honores, enmarcado en la maravilla gótica de su Hospital de la Santa Cruz. Para vestir la obra con todos los elementos plásticos y figurativos —el vestuario, peinados, elementos decorativos y ornamentales— bastó una cosa: acudir a una serie de tablas valencianas del xv. El éxito fue inmenso. Yo lo viví de cerca porque se quiso traer a Valencia, la ciudad de sor Isabel, aquel maravilloso poema escénico cortado en sus huertos vecinos del Turia. Un grupo de amigos barceloneses, comovidos todavía por aquel despliegue de arte soberano, me escribían como desahogando sus emociones recientes: «Jamás se habló ni se escribió más bellamente nuestra lengua que en esa Valencia cuatrocentista de Jaume Roig y sor Isabel.» De mí os confieso que fue entonces cuando empecé a «ver», dándole vueltas, todo esto que ahora he querido resumir al hablar de la unidad viva de lo inmueble frente a la unidad manufacturada de lo mueble, ideas que los testimonios del siglo xv valenciano me confirmaban por su acusado enraizamiento y trabazón, en contraste con otro gran siglo nuestro, el xviii, esplendoroso en su anhelo de recuperación y pervivencia, tras la derrota de Almansa y el infamante rebautizamiento de Játiva, siglo más refinado, docto, tenaz y comovedor que el propio cuatrocientos, pero sin su fuerza genesiaca. Una pléyade deslumbrante de valencianos extraordinarios lo decoran en erudición, arte, viajes, investigaciones históricas, catalogaciones artísticas, matemáticas, ciencias naturales, cosmografía y náutica. Pero nada tiene ya, como en el xv, fuerza y vida de bosque y huerto, sino de conjunto mobiliario y ornamental. El símbolo podría ser exactamente el palacio de Dos Aguas, de tan acusada personalidad mueble que no en vano Federico García Sanchiz lo comparó a una gigantesca silla de mano, metáfora que, como algunas veces sucede, vale plenamente por la impronta psicológica que contiene, es decir, por el «ojo clínico». Esa legión de varones doctos que iluminan nuestro xviii, los Ponz y Cavanilles, los Mayáns o los Muñoz, los Vergara y los Esteve, los Rovira, Camarón o Maella, los Viñes y los Tosca, los Jorge Juan y los Ciscar, son, humanamente, figuras dignas de medirse con sus antecesores del xv, pero respiran un aire provincializado. Ausiàs o Jordi de Sant Jordi, Jaume Roig o Joanot Martorell, enraizados, fueron plenamente europeos de su momento. Los del xviii, incluido don Gregorio Mayáns y Ciscar, personaje

en una Valencia resignada o solitario en su caserón de Oliva, no pasan de ser europeístas provinciales. El arte ha perdido aquella fuerza, aquella robusta unidad de las cosas vivas y con raíces, bajando a unos niveles segundones de marquería y taracea. Nadie diga que todo ello es consecuencia de la propia naturaleza de ese siglo, época exquisita y en tanto artificiosa, momento histórico —como dijo D'Ors— en que la humanidad ha estado más lejos de la Prehistoria. Lo cual, sólo en parte, es cierto. Pues, por otros flancos, Goya puede hacer pensar que jamás la pintura española ha estado más cerca de la gruta de Altamira. Y en otros aspectos no es sólo el siglo de Mozart el XVIII; lo es también de Voltaire y Danton, de Beethoven y Goethe, de Napoleón y Federico de Prusia.

EPILOGO

La cuestión de la naturaleza mobiliaria o inmueble de la obra de arte no es baladí ni bizantina. Ni se plantea con exclusivas miras retrospectivas o historicistas. Se plantea sustancialmente, biológicamente, con sentido plenamente actual y de futuro.

Es evidente que si la obra de arte es un bien mobiliario, un objeto sin raíces ni atmósfera, un producto manufacturado, el hombre dispone de iniciativa total a su absoluto albedrío, incluso para disparatar. Pero si es un bien inmueble, un bien con raíces o cimientos, con luz y atmósfera, es evidente que la iniciativa y el albedrío humano están condicionados por leyes biológicas, como en el árbol, o por leyes de resistencia de materiales y equilibrio de sustentación, como en los edificios. Quienes tienen del arte y de la cultura toda un concepto mobiliario, sin dar importancia a las raíces, pueden pensar que a un pueblo, por ejemplo, se le puede hacer cambiar de lengua como a una persona de dentadura.

Yo no me atrevo a sentenciar en este asunto. Me falta preparación, experiencia, autoridad y vocación de juez. Pero si un joven artista me pidiera una orientación yo no querría negarme a decirle al oído: no seas *mueblista*.

Claro que tal vez las cosas estén superadas. Y que todo esto de bienes muebles e inmuebles esté rebasado en nuestra época espacial, por la aparición de un tercer grupo de bienes de novísima fisonomía. Son los que podríamos llamar bienes fugaces, transitorios, momentáneos y desintegrables. Bienes que, como la concha de los moluscos, se tiran una vez sorbida la molla que los hace apetecibles un momento. Ese momento dura un minuto, unos meses o unos pocos años, según la entidad del objeto de que se trate. En los Estados Unidos, me decía una personalidad argentina con quien coincidí en Los Angeles haber descubierto que uno de los secretos del poder creador de aquel gran pueblo radicaba en su poder de destruir y tirar por la borda todo lo que no merece ser guardado. Iba acompañado de su esposa, una dama auténtica, a la española, muy moderna, pero, como hispánica, un poco virreinal aún. Y ella estaba desolada desde que había sabido que todas aquellas lindas piezas con que servían comidas y refrigerios en los aviones eran arrojadas una vez usadas una sola vez. No era sordidez y arcaísmo lo que alimentaba aquella pequeña lástima de la señora por los platillos y tazas y vasos y bandejas lindísimas condenadas a durar sólo un instante. Era que la dama pertenecía todavía al mundo de las alacenas. Al mundo inmueble en el que un mueble, una mecedora o una cómoda, por ejemplo, pueden durar cuatro o cinco generaciones. Y lo que sucedía con las piezas del servicio aéreo se repetía luego, a escala menos fulgurante, pero también increíble para nosotros, con mil cosas mucho más importantes: los coches, las máquinas, las mismas casas. Pasé en Los Angeles y en Florida horas inolvidables con muchas familias americanas. Las casas no solían tener más de un año o dos. Y el jardín también. Y a menudo también la autopista que nos llevaba hasta esos lugares.

¿Y las casas anteriores? ¿Y los muebles? Todo era nuevo, reciente, transitorio. Igual me sucedió visitando algunos pe-

riódicos y revistas, desde los edificios de una planta, improvisados, a la maquinaria y el personal. Renovación constante.

El mundo de los bienes muebles e inmuebles ¿había sido superado por esta nueva categoría de los bienes-cáscara? Para aliviarme el vértigo que me ganaba en ciertos momentos, yo me acordaba de los milenarios sequoias que una familia de San Francisco me había hecho conocer en una excursión inolvidable. Y en el respeto reverencial de los norteamericanos por estos parques nacionales, verdaderas catedrales vivas del inmenso país.

Si el arte, esencialmente inmobiliario, sintió en su alma las tentaciones a que le inducía la marcha de un mundo en proceso hacia lo mobiliario, ¿dejará ahora de sentir las atracciones de ese otro proceso hacia los bienes fugaces? La obra de arte ¿no querrá inscribirse también en ese orden veloz y transitorio de todo aquello que se consume pronto, como un molusco, y se arroja la cáscara? ¿Conoceremos un día enormes amontonamientos de arte superado, como ya conocemos los enormes cementerios de automóviles?

Cualquiera que sea el futuro del arte —y yo creo en el arte del futuro—, quiero aquí, para terminar, dar un testimonio de mi fe diciendo:

Creo en las raíces:

Las raíces del trigo que nos da el pan de nuestras mesas. Y de nuestros altares.

Las raíces de nuestros huertos: ayer, las moreras de la seda; hoy, el naranjo.

Las raíces del Partenón.

(Y, si me obligáis, creo incluso en las raíces de ese armazón que forma parte importantísima de nuestra anatomía: los dientes. El arte pertenecerá siempre a una realidad enraizada. Nunca será una simple manufactura. Y mucho menos una forma más o menos disimulada o pedante de prótesis con la que se pretenda vestir la encía desmantelada de una humanidad senil.)

¡Creo en las raíces!

* * *

Aunque en el arte, como en el árbol, no todo son raíces. Está el tronco, y el ramaje. Todo al servicio del fruto.

Creo en las raíces; pero esto sólo es fe. El amor y la esperanza, pensando en las jóvenes generaciones de hoy y de mañana, se me escapan voladores hacia el ramaje. Estamos en 1968... ¡a todos los efectos! En el cartel literario de una exposición recientemente celebrada en Valencia, bajo el rótulo «Antes del Arte», con obras —mejor dicho, con planteamientos primarios— de Michavila, Sempere, Sobrino, Iturralde y De Soto, la pluma incisiva de Vicente Aguilera Cerni escribía: «Fundamentalmente queremos llamar la atención hacia el archisabido y dramático desfase existente entre el estado actual de las ciencias y la información básica utilizada por los distintos medios y tendencias del "arte"... La compensación de ese desfase comporta la necesidad de aprender y de acortar distancias ante el progreso de las ciencias. ¿Que no estamos preparados para ello los que procedemos de la cultura artístico-literaria? Eso es evidente, tanto como la recíproca impreparación de quienes provienen de la cultura científico-técnica.»

Y no deja de ser revelador que, más reciente todavía, Gerardo Diego, hablándonos de Julio Campal, el incansable renovador bonaerense, nos recordara ese desfase, que debemos superar, pues «los últimos descubrimientos científicos, que tantos horizontes abren a la materia artística, hay que aprovecharlos para que la obra de palabra, de forma, de color, de sonido y de volumen se torne más rica y más cargada de significación profunda».

¿Qué nos descubre esta doble referencia? Las nuevas generaciones auténticamente renovadoras no vuelven los ojos hacia el caos sin raíces ni cauces, sino que los elevan hacia el mensaje parpadeante de una ciencia que va alta y por delante, como iba aquella estrella que guiara la caravana de los Magos. ¿Qué es un artista auténtico sino un mago caminante buscando epifanías? Esa estrella de la ciencia les revelará a Libertad —fascinante diosa con alas y sin cabeza,

como la Victoria de Samotracia—; pero les revelará también la Minerva de la Norma. Porque en la ciencia palpita, oreándonos el alma, todo el albedrío del cosmos; pero sobre la innúmera pauta de las grandes leyes que traman el universo. ¿No es, pues, tranquilizador saber que los jóvenes auténticos miran hacia ese astro? Decir tranquilizador es quedarse corto: alentador diremos.

Como uno de aquellos lugareños de Palestina que vorían pasar el fabuloso cortejo oriental, como uno de aquellos labradores de mi pueblo que vieron pintar a Ribalta, yo contemplo ahora el avanzar de esas nuevas generaciones. Les siguen mis ojos, les sigue mi corazón. Tan de corazón, que

DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMO. SR. PRESIDENTE;
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORES ACADÉMICOS;
SEÑORAS Y SEÑORES:

Ya era mucho que, por una caridad vuestra acogiendo los sueños de un hombre que se quedó muy atrás de sus sueños, pudiera yo sentarme entre vosotros, señores académicos. Ahora vuestra amabilidad, querido presidente, que acaba de abrumarme con inmerecidos elogios, me depara el honor y la alegría de dar la bienvenida, en nombre de la Academia, a un amigo entrañable a quien todos admiramos. Aun a sabiendas del riesgo que ello entraña para mí, os agradezco de todo corazón este privilegio.

Viene a ocupar el puesto que dejó un valenciano adoptivo, don Leandro de Saralegui, hombre de exquisita sensibilidad, de trabajo callado, cuya inmensa producción, dispersa casi toda ella en revistas nacionales y extranjeras, le ganó, pese a su modestia y retraimiento, un prestigio allende las fronteras.

Sería pueril que a estas alturas pretendiese yo descubrirnos quién es y con qué títulos llega y qué valores encarna Martín Domínguez en la Valencia vinculada al arte. Nacido el 21 de junio de 1908 en uno de los pueblos más representativos de nuestra Ribera, ha sabido mantenerse fiel al rincón nativo y fiel a una vocación universitaria —unidad y universalidad— que le llevó primero a Madrid y luego por Europa; fiel a una vocación cultural servida desde el periódico, desde la conferencia, desde el libro, desde puestos de gobierno, y traspasada de esa fibra estética que alienta en su obra y en su vida.

Su labor periodística, iniciada junto a don Teodoro Llorente Falcó y junto a otro gran maestro, Juan Pujol, por los años treinta, culmina en la dirección de *Las Provincias* y continúa tensa en *Valencia-Fruits* y en sus trabajos de colaboración sobre temas de arte, poesía, literatura, cine... Concejal ponente de Archivo, Biblioteca y Arte en el primer Ayuntamiento de Valencia tras la Liberación, su hoja de servicios en pro de nuestra vida artística registra, entre otros, la creación de la Orquesta Municipal. Cuando digo creación digo mucho más que mera fundación: digo entrega desvelada, apasionada.

Llega a la Academia en plena madurez, con una obra literaria cuajada además en libros como *Alma y tierra de Valencia*, *Don Jaime I*, *El tradicionalismo de un republicano* —algo así como la radiografía de Blasco Ibáñez—, *Caminos de Portugal*, *San José de Calasanz*, donde estudia agudamente el cuadro de Goya *La última Comunión de San José de Calasanz*, su más lograda, por no decir su única, obra genuinamente religiosa... Una obra literaria que atrae por su temperatura y por su impresionante plasticidad. Llega con un alma que no ha envejecido, desbordante de ideas y de imágenes, de «amor che nella mente mi raggiona», y que, a juzgar por la lección que acabamos de oírle, no corren peligro de agotarse.

Confieso que el título de su discurso me asustó, porque

quisiera brindarles, como augurio de buen camino, unas líneas magistrales con que quiero terminar mi discurso. Las escribió Jacobo Burckhardt hace ya un siglo, hablando de Palladio:

«Ningún arquitecto del siglo xvi se rindió tan fervorosamente ante la antigüedad como este gran artista, y ninguno como él logró investigar tan profundamente los monumentos antiguos; pero nadie creó con mayor libertad que él... Miguel Angel, teniendo dotes realmente superiores y contando con encargos de mayor trascendencia, San Pedro por ejemplo, se vio por lo general esclavo de sus propias extravagancias. Palladio no pretende sino respetar en todo momento la ley.»

temí que me obligara a adentrarme por la para mí selva virgen de la jurisprudencia. Pero pronto vi, como habréis comprobado, que, más allá del jurista, era el humanista quien hablaba, el hombre de raíces muy hondas y muy finas, el valenciano que se ha dejado hacer y deshacer por esta Valencia que también hace a los hombres y los gasta, el poeta que un día, al recibir la Flor Natural, nos avisaba a todos que «sense arrels, són les terres pur espai geològic»; que «el poble que les talle és que vol baratar-se per Sahara o Sibèria»; que «més que per la naixença, s'és bord si es balfia l'heretat patrimoni».

El jurista que nos sugiere una aguda distinción entre bienes muebles e inmuebles, distinción que estriba, más que en su condición intrínseca, en el *animus* y en el estilo de su poseedor, es el poeta que viene a clamar contra el desarraigo que amenaza al arte porque está ya más que amenazando al hombre, incluso en las zonas que parecían más seguras... Quienes, por un privilegio que nunca agradecerá uno bastante, llevamos sangre de labrador, de labrador a la antigüa, en las venas, no podemos menos de deplorar la mudanza de signo en las relaciones del hombre con la tierra. Hubo un tiempo, hasta fechas no muy lejanas, en que la tierra vinculaba al hombre imponiéndole un trato y unas atenciones más allá del estricto cultivo y un estilo de vida. Hoy se tiende a explotarla, en todo el alcance bueno y malo que la palabra tiene, con aparatoso alarde técnico y con notorio despego. Sería simplismo abominar de la técnica, cargándole culpas que no son suyas, o añorar al siervo de la gleba; pero es descorazonador —lo lamentaba Steinbeck en *Las uvas de la ira*, lo ha denunciado Heidegger en *Die Zeit des Weltbildes*— ver la agricultura convertida en industria y al agricultor de las *Geórgicas* convertido en mercader de cosechas, extrañado de su heredad. ¡Y cómo se venga la tierra de este despego nuestro!

Martín Domínguez ha sabido darnos la gran lección del arraigado. Por arraigado añora aquella Valencia del cuatrocientos, foco renacentista que mantenía los mejores jugos del Medioevo y que alcanzaba con Ausiàs March las cumbres de un lirismo, de una «pasión mediatubunda», que en ciertos trances es como «un verm qui romp la mia pensa» y en otros nos anega en las *lacrimae rerum* virgilianas. Y por arraigado percibe lo que en el siglo xviii —salvemnos su música— hubo de desangelado, de mobiliario y ornamental: porque su pretendido retorno a la naturaleza anduvo infecto de narcisismo rusoniano. Un poeta actual, refiriéndose a Andalucía, nos decía recientemente que hay allí «algo que, por estar en el aire, sólo ve quien ve el aire...». Para acercarse de verdad a la naturaleza hay que ir apartando muchos velos; por eso las copias de un cuadro no nos dan la verdad que captó el cuadro, y tanto menos cuanto más sencillo parecía el modelo. Para oír la voz de la naturaleza hay que liberarse de la sensiblería narcisista y andar atentos a la voz de Dios.

Por arraigado, sabe que el arte no es un capricho ni un adorno, y siente el grave riesgo de que, al sacudir las raíces, soltadas las amarras, la obra de arte y el artista floten a la

deriva. Traslados, piedra a piedra, desde un mundo a otro extraño, de un palacio, una iglesia, un claustro monacal, como si fueran títulos al portador; virus de la especulación, capaz de hacer desaparecer unos restos arqueológicos que comprometen la operación planeada; trasiego de cuadros, tapices, esculturas, sacrificados a un diletantismo a domicilio que está provocando un arte errátil, cuando son los hombres quienes están obligados a ser peregrinos de la belleza, dispuestos a ir a buscarla al fin del mundo.

¡La raigambre del artista! ¿Acaso el arte no postula un clima de libertad y de ficción? Toda la libertad y la ficción que admite, que postula la verdad. Sin duda que el artista se malogra cuando confunde la tradición con la rutina; pero ¡qué de artistas malogrados también al buscar la originalidad fuera de la verdad y de la norma, al confundir con la autenticidad, y hasta con la inspiración, la falta de disciplina y de agallas para el aprendizaje! De pronto parecía que los principios, que cierta escala de valores, sofocaban la personalidad; luego llega el tedio y la esterilidad, y día vendrá en que se alce la voz unánime de los desorientados pidiendo con lágrimas en los ojos un suelo firme, raíces, cánones, verdades por las que pueda uno vivir y morir y trabajar, crear.

Por caminos muy otros que los del pensamiento clásico, pero obsesionado por la radicalidad misma del ser, ha advertido rotundamente Heidegger en *El origen de la obra de arte* que la belleza aparece cuando en la obra se pone la verdad, que lo bello es un acaecer de lo verdadero. Aparte de que una cosa es la ficción y otra la farsa, de que el vuelo es quizá lo contrario de la evasión, el artista a lo que viene es a desvelarnos la realidad recóndita, a ayudarnos a ver. Lo que en el arte hay de ficción se mantiene y tiene sentido gracias a lo que allí hay de verdad viva. Eso que llamamos verosimilitud puede ser entonces más perentorio y más diáfano que muchas verdades. El matemático, por lo menos desde Pitágoras, sabe de los números lo que nunca sabrá el comerciante o el especulador que cree dominarlos. Desde Platón acá todo hombre debe saber que en tanto podrá crear mitos en cuanto capte esencias. El artista es todo lo contra-

rio del sofista. Maneja realidades sensibles en cuanto contempla la gran realidad invisible. Sabe que lo misterioso no es lo oscuro, sino lo deslumbrador, e inmerso en ese misterio puede darle a la materia un pálpito de espíritu. Sin artificios, sin imaginar, como subraya Malraux en sus memorias, que basta ser manco para convertirse en la Venus de Milo.

Martín Domínguez, buen viajero —sólo el hombre arraigado en su tierra logra captar las extrañas; sólo cuando por nada del mundo nos saldríamos del paisaje nativo podemos guardar los otros y andar con un contrapunto de ausencias en el alma—; Martín Domínguez, incansable peregrino del arte, nos trae muy a propósito sus experiencias ejemplares. Permítaseme unir a su testimonio, entre tantas vivencias, quizá la más conmovedora en mis recuerdos: la de aquella iglesia de San Diego que, en Bogotá, por sus seculares raíces y por lo que encarnaba de eterno, seguía manteniendo su franciscana sencillez, su fragancia colonial y vegetal, frente a unos pasos de la mole funcional del Telquendama. Era un buen *test* para calibrar la sensibilidad de quienes pasaban por allí.

El arte sigue y seguirá clamando por la gleba materna en medio del desarraigo general, clamando por la eternidad en medio de un tiempo desvirtuado en tiempos. El artista tiene conciencia de que el mundo necesita de él como necesita del santo y del niño para no corromperse o desvanecerse. No vino a adornar, sino a limpiar, a quitar lo que sobra, a renovar un mundo que está siempre aguardando la mirada, la caricia serena del hombre: «Sí, las primaveras te necesitan —canta Rilke en las *Elegías de Duino*—. Algunas estrellas aguardaban que tú las descubrieras. Desde el pasado te asaltaba una ola, o al cruzar ante la ventana abierta se entregaba un violín. Todo era misión.»

Al servicio de esa misión, porque toda creación amorosa exige una abnegada fidelidad, la libertad del artista es un arrebatado cautiverio... Creo que esto es lo que, con palabras que mi glosa ha oscurecido, ha querido recordarnos enérgica y cordialmente el nuevo académico. Muchas gracias, querido Martín Domínguez, en nombre de todos. Que Dios Nuestro Señor y nuestro señor el arte te lo paguen.