

ESPINO

LO BELLO

1

7995

1
77 995

LO BELLO

LO BELLO.

R

63980

LO BELLO.

PRINCIPIOS DE ESTETICA

CON APLICACION

Á LA

LITERATURA ESPAÑOLA.

POR

Romualdo Alvarez Espino.

DEL INSTITUTO DE CADIZ.

(SEGUNDA EDICION.)



CÁDIZ

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE JOSÉ M. GÁLVEZ.

DUQUE DE TETUAN, 22.

1880.

AL SR. D. JOSÉ FERNANDEZ DE CIRES.

Mi querido MECENAS.

V. que ha mostrado un interés inconcebible por las obras de mi pluma, no sin duda por ser ellas buenas, sino por serlo V. para conmigo aún más que para con todos; V. que por el gusto de hacerlas circular, favoreciéndome con el doble lauro de la estimacion de los más y las censuras de los ménos, ha vencido el obstáculo del dinero, que no es pequeño por cierto como escaso en unos y como codiciado en otros; V. que parodia dignamente al Ministro de Octavio y al magnate de Cervantes, para con este oscuro profesor de Instituto, el último de cuantos provocan en los tiempos actuales (¡grandeza de la osadía!) un nuevo siglo de oro para las letras gaditanas, V. merece sin duda figurar en la primera página de este libro. Si mi amistad no concediese á su nombre este puesto, la gratitud, que es deber de toda alma honrada, me impulsaría á dárselo. Pero obligacion y afecto concurren en mí para ofrecérselo, y espero, querido Editor, que V. lo acepte como la única in-

demnizacion que puedo procurarle á sus gastos y el único medio de que hoy dispongo para mostrarle el eterno agradecimiento con que respondo á su generosa galanteria.

Ojalá pudiera el pueblo de Cádiz darle tantas gracias por este libro, como de todo corazon se las dá su humilde autor,

Romualdo J. Espino.

CAPÍTULO PRIMERO.

DEL ESPÍRITU Y SUS FACULTADES.

Nocion del alma: conciencia —Division de los sentidos.—Sentidos físicos ó corporales —Sentido íntimo —Sus funciones propias —Fases diversas del sentido íntimo.—Sentido **ESTRÁTICO**.—Su division en **PLÁSTICO** y **POÉTICO**.—Facultades plásticas.—Proporcionalidad, regularidad, simetría —Facultad poética.—Inspiracion, génio, ingenio.—Sentido **LÓGICO**.—Facultades lógicas —Evidencia de **LO VERDADERO** —Sentido **MORAL**.—Facultades morales —Evidencia de **LO BUENO**.

Alma es una sustancia inmaterial que siente, piensa y obra libremente.

Dentro de cada sér creado actúan uno ó varios principios ó fuerzas que presiden á su existencia y determinan los cambios ó fenómenos con que esta existencia se realiza. Así, en los séres inorgánicos actúan las fuerzas de cohesion y afinidad, y las expansivas del calor, el magnetismo y la electricidad que producen sus estados y aun deíciden de sus propiedades: en los cuerpos orgánicos, agrégase á estas fuerzas la vital, que de un modo regular é idéntico para cada grupo ó clase, produce una multitud de fenómenos inconscientes y fatales; y en los animales, á mas de este principio natural pero ciego, hállase otro nuevo que se nos revela como la causa de un triple orden de hechos, afectivo, intelectual y voluntario. Distinguese el hombre de los demás animales, no en que á su naturaleza dual, compuesta de espíritu y materia organizada, se

agregue un nuevo elemento, sino sólo en que ese principio, que hemos denominado *alma*, desenvuelve su esencia y realiza su naturaleza bajo la mirada profunda y bajo la libre dirección de sí misma, y sin que la fuercen ni necesiten otros agentes ni otros poderes extraños á ella misma.

El alma humana puede conocer, y conoce de hecho, su propia existencia, sus propiedades esenciales y todos sus actos y estados, bastándole para ello ponerse en relación consigo misma, que es precisamente la facultad que la distingue de los demás espíritus que se desenvuelven sobre la tierra.

A esta propiedad del alma humana, por la cual se repliega sobre sí misma, y llega á adquirir el conocimiento y el sentimiento á la vez de sus propias facultades, es á lo que llamamos *conciencia*. Por ella, el espíritu sabe que posee la propiedad de sentir, la fuerza de pensar, y el poder de elegir libremente la serie de actos que han de formar la cadena que une la cuna del hombre con su sepulcro.

Pero el alma humana, aunque encerrada y como envuelta en esta corteza exterior que se llama *cuerpo*, posee medios para ponerse en comunicación con todos los demás seres que existen fuera de ella y de este, y medios perfectamente adecuados á la naturaleza de esos seres y á la esfera en que se ofrecen á su contemplación. De este modo la hallamos dotada de la *razón*, sentido de lo infinito, por la cual se relaciona con Dios y con los principios necesarios, universales y eternos; y de los *sentidos*, ó razón de los fenómenos, facultad por la que se comunica con todo lo que es contingente, local y pasajero. Así la vemos relacionada con todo cuanto existe: Dios y el mundo: lo absoluto y lo relativo, lo infinito y lo limitado, lo constante y lo variable.

Pero los fenómenos se producen en una doble esfera: ya en el mundo externo, y entónces los sentidos son como reveladores que nos inician en el conocimiento de cuanto pasa fuera del alma, ya en el mundo interno ó

conciencia, y entónces los sentidos son acusadores de lo que pasa dentro de nosotros mismos. De aquí que podamos dividir los sentidos en *físicos* y *psíquicos*, ó corporales y espirituales: los primeros, situados en el cuerpo, son como los canales por donde llega al alma cuanto puede afectar la sensibilidad y como los instrumentos de que se vale el espíritu para conocer los hechos que se verifican en el exterior: y los segundos, comprendidos y designados bajo el nombre de *sentido íntimo*, son fases diversas ó modos distintos de esa facultad superior y exclusiva del alma humana, por la cual puede estudiarse á sí misma, observar sus propios fenómenos, clasificarlos y averiguar sus leyes.

Los sentidos físicos ó corporales son cinco: la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato. Cada uno de ellos corresponde á la vez á un orden de conocimientos y á un género de sensaciones. La *sensación*, es la modificación agradable ó desagradable hecha en el alma por una impresión que el objeto produce en el sentido correspondiente. Todo fenómeno de impresión material ú orgánica, produce en el alma dos modificaciones; una afectiva, que es la que constituye la sensación, y otra intelectual que suele designarse vulgarmente con el nombre de *percepción*: de modo, que presentado un objeto ante uno de nuestros sentidos, simultáneamente sentimos su presencia y le percibimos al ménos en una de sus propiedades. Véase por qué, privados de un sentido, se nos destruyen con él uno de los medios del conocer y una de las condiciones del sentir: y se nos arrebatan por tanto á la vez un orden de conocimientos y otro orden de sensaciones.

Ahora bien: cuando lo percibido es de mayor importancia que lo sentido, de modo que esto último casi desaparece ó se debilita con la misma percepción, el órgano que nos trasmite el conocimiento suele llamarse *instructivo*: y cuando por el contrario, la parte afectiva es más intensa é importante y la perceptiva queda como desatendida y olvidada por ella, el sentido se denomina puramente *afectivo*. Instructivos son la vista, el oído y el tac-

to, que nos informan de la luz y los colores, de la extensión y la forma, del movimiento y el reposo, del sonido y la temperatura, de los procedimientos físicos, en fin, de la naturaleza, y bajo los cuales se desarrollan las industrias y las bellas artes y se verifica la comunicación del hombre con sus semejantes, ó sea la historia. Puramente afectivos son, por el contrario, el olfato y el gusto que se refieren á los procesos químicos de la misma, que se hallan especialmente al servicio de la vida vegetativa, que se adunan para conspirar al bien del cuerpo, y que por sí solos, ni pueden producir nada que salga de la modesta esfera de lo agradable, ni engendrar un pensamiento elevado, ni una pasión vehemente, ni una determinación heroica.

El sentido íntimo, que expresa las relaciones de un sér consigo mismo, tiene dos aspectos que se descubren fácilmente con sólo observar que son dos también las especies de relaciones de la propia intimidad; relaciones de conocimiento y relaciones de sentimiento: las primeras se desprenden de la *intuición* ó visión interna que el sér tiene de sí mismo, considerado como sér inteligente; y las segundas, opuestas á las primeras, emanan de la posibilidad que tiene el sér, como afectivo, de sentirse á sí propio. Estas dos manifestaciones del sentido íntimo no pueden confundirse sin incurrir en graves errores, no sólo en el terreno filosófico puro, sino en el general científico y en el particular artístico que vamos á exponer.

Este sentido íntimo así analizado, es universal, puesto que le poseen todos los hombres; es permanente en la vida, puesto que se ejercita con mayor ó menor perfección en las diversas edades y en los distintos grados de cultura y desarrollo espiritual; y es independiente, no sólo de los estados y condiciones del cuerpo, sino de los agentes é influencias exteriores, que podrán provocarle y excitarle, pero de ningún modo violentarlo ni modificar sus propiedades.

Dos son, pues, las funciones propias del sentido íntimo en el hombre: el sentimiento de sus propias facultades y

el conocimiento de su misma esencia; pero estos dos modos de ejercitarse no aparecen desde luego apenas nace el sér humano, ni se ostentan desde el principio cumplidamente; sino que se desenvuelven poco á poco en la vida, en relación con las edades y con los diversos grados de educación en ellas. En la infancia, apenas llega el niño á reconocerse; su mirada vá directa al exterior, y distraído con la observación de los objetos que le rodean, no acierta á desprenderse de la influencia que sobre él ejercen, ni puede por tanto reconcentrarse en sí. Mas á medida que se familiariza con los fenómenos externos y que avanza en la edad de la reflexión, su entendimiento gradualmente vá penetrando en el profundo seno de la esencia propia y aprendiendo á leer en él el catálogo de sus facultades y derechos, escrito con los radiantes caracteres de los fenómenos mismos de conciencia. Este segundo período, que por ser de mera transición de la infancia á la virilidad, es sin duda el más largo, peligroso y decisivo, admite innumerables grados y matices. En él se decide el árduo problema de las vocaciones; en él se dibuja el hombre del porvenir, y se delinean los caracteres que han de distinguir á cada cual de sus semejantes. Por último; en la edad madura el espíritu, cargado con la experiencia, fortalecido por el estudio, y vigorizado con la plenitud de su propio desarrollo, comunica al sentido íntimo mayor tino é imparcialidad para sentirse y conocerse.

Así con la edad el sentido íntimo se desenvuelve bajo la doble forma de sentimiento y conciencia, determinándose más y más á medida que se extiende, ahonda y se eleva, con lo que manifiesta las tres dimensiones del espíritu. Y adviértase que este movimiento progresivo y ascendente del alma, paralelo al de la vida, no se detiene á las puertas del triste y pálido alcázar de la vejez, en el que empieza á declinar el cuerpo; sino que sigue y continúa enriqueciéndose y espiritualizándose durante ella, siendo el alma en lo que hace á su destino ulterior, el último pensamiento terrestre del alma misma y pasa al

fin á continuar bajo otra forma, ese progreso sin fin que llena la eternidad.

El sentido íntimo, así definido y explicado, nos advierte durante la existencia terrestre de los fenómenos, tanto sensibles, como intelectuales, y morales, que se ofrecen en el alma, dominando de este modo la triple esfera en que se desenvuelven individual pero armónicamente nuestras tres facultades, sentir, pensar y querer. Bajo este nuevo aspecto, podemos distinguir, dentro del círculo en que actúa el sentido íntimo y como funciones del mismo, otros tres sentidos: 1.º el sentido *estético*, que se puede subdividir en dos: sentido *plástico*, ó sentimiento y percepción de la forma; y sentido *poético*, ó sentimiento y percepción de la idea: 2.º el sentido *lógico*, ó sentimiento y percepción de lo verdadero; y 3.º el sentido *moral*, ó sentimiento y percepción de lo bueno.

El sentido estético envuelve el sentimiento y el juicio de lo bello.

El sentido estético se relaciona con los objetos, en cuanto estos son verdaderas obras de arte; esto es, en cuanto expresan la belleza; porque mientras las perspectivas de la naturaleza ó las producciones humanas halagan al alma proporcionándole simplemente una sensación agradable ó de bienestar, ó un placer físico, nada dicen al sentido estético; ni alcanzan á él, ni tampoco á él parecen dirigidas; pero desde que revisten la forma de la belleza, desde que se convierten en signo de un pensamiento magnífico, ó en símbolo de un sentimiento dulcísimo, ó en expresión de un hecho admirable, el sentido estético, las mira, las juzga y las siente al mismo tiempo, y la parte interna del fenómeno de la belleza queda cumplida.

Son dos, pues, las cosas que deben excitar y ser percibidas por el sentido íntimo; la idea y la forma: y esto dá lugar á su division en *plástico* y *poético*.

El sentido plástico, no es otra cosa que la misma intuición ó visión del objeto, la cual ofrece al alma la relación de las partes, y la proporción ó desproporción de las formas.

Llábase *forma* á la apariencia bajo la cual se nos presentan los objetos sensibles, ya naturales, ya producidos por la mano del hombre. El color, la magnitud, el sonido, la figura, la entonación, el ritmo y la articulación, son los elementos de esa forma: la vista, el oído y aun el tacto, son los sentidos que transmiten al alma la combinación real y los efectos aparentes de tales elementos.

Hay dos géneros de formas: las que podemos llamar *formas brutas*, que no hallándose sujetas á ninguna ley estética ni revelando ningún pensamiento bello, no interesan al sentido plástico: y las *formas artísticas*, en las que dicho sentido descubre una regla, percibe un fin y alcanza un pensamiento.

Compárense en el orden de la naturaleza un campo árido é inculto con uno de los bellísimos paisajes de la Suiza; una leñosa y parduzca zarza con un frondoso rosál de anchas guirnaldas cubiertas de purpúreos ramilletes; una sabandija, con una aterciopelada mariposa; una corneja, con un faisán de cuello de oro y alas de fuego: compárense también en el orden de las producciones humanas, una pirámide egipcia, con una catedral gótica; la colosal cabeza de la estatua de Memnon, con el Júpiter Olímpico que nos describe Winckelmann en su *Historia del arte*; las pinturas del arte griego que representan por ejemplo la *Vendedora de amores* ó las *Bodas de Peleo y Tetis*, con el *Nacimiento de Cristo* de Anibal Carrache, ó el *Misterio de la Eucaristía* de Rafael; la *Física rimada* de Empédocles, con la *Iliada* de Homero; y aun la *Epístola* de Horacio á los *Pisones* con la *Oda* de Herrera á *Don Juan de Austria*; la música en fin, de nuestras zarzuelas, con las profundas y dulcísimas armonías de Haydn y de Beethoven; y se verá que á medida, que en estos y otros innumerables ejemplos que pudiéramos citar, el pensamiento se agita bajo la forma, y crece, y se robustece, y se agranda, ya corrigiendo las líneas, ó los colores, ó el ritmo, ó las cadencias que le sirven de envoltura; ya apareciendo por encima de sus formas demasiado estrechas para contenerlo, el objeto se va haciendo más y más be-

llo y avanzando en el recinto propio del espíritu humano, hasta herir de un modo cada vez más vivo su sentido estético.

Considerado el objeto sólo bajo el concepto de su forma, entra en el dominio de tres facultades que se hallan al servicio del sentido plástico, y cuyos objetos puede decirse que son la investigación, generación y sentimiento de la proporcionalidad, regularidad y simetría de las partes y elementos de la forma misma. Estas tres facultades, son la *imaginación*, la *concepción* y el *gusto*.

La primera es la facultad de representar como recuerdo las formas mismas de los objetos, ó las creadas para los que no la tienen al contemplarlos, con tal vivacidad que las ideas de tiempo y lugar se borran por un momento, y por una especie de ilusión parecen todavía presentes los objetos mismos. Como se vé, es una facultad que obra auxiliada eficazmente por la memoria, aunque limitándose á reproducir con su tamaño, color y figura, las formas corpóreas, en lo cual se distingue de aquella que fija, conserva y reproduce las ideas.

La *concepción*, es la facultad de combinar de un modo nuevo, en un orden variable, y bajo una forma arbitraria y caprichosa, las percepciones recibidas anteriormente y vivificadas por la imaginación.

En cuanto al *gusto*, sólo diremos por ahora, que es la facultad de sentir, apreciar y calificar la forma.

Estas tres facultades, en cuanto se hallan al servicio del sentido plástico, propenden á la proporcionalidad, á la regularidad y á la simetría, y repelen espontánea y tenazmente cuanto se les aparece desproporcionado, irregular é inarmónico.

Proporción, es la relación analógica de las partes que constituyen la forma: la *regularidad*, se desprende de la igualdad de sus diferentes elementos; y la *simetría*, del antagonismo en su colocación. En todas estas condiciones la diversidad de las partes se enlaza y combina por medio de la unidad, determinando una forma más ó ménos agradable; de modo que á medida que las partes

son más numerosas y la regularidad más exacta, ó más estrecha y rigurosa la proporción y más sensible la simetría, la forma resulta más atractiva y grata. Mas como quiera que estas cualidades despiertan en el espíritu las ideas de un pensamiento regulador, y de un constructor ó artífice sábio y diestro, el cuerpo regular camina hácia la belleza, ofreciéndose como la forma propia de lo que puede llegar á ser verdaderamente bello.

Pero para no anticipar ideas, contentémonos con dejar establecido que hay en el espíritu humano una tendencia espontánea é instintiva hácia todo lo proporcionado, regular y simétrico, que se refleja en el niño y se expresa en las producciones del hombre: y en la naturaleza al par existe otra tendencia á presentar sus tipos y fenómenos adornados de esos mismos caracteres. Dice Hutcheson que es indisputable que entre varias figuras nos gusta más aquella que con la misma simetría presenta mayor número de lados, ó aquella que con el mismo número de lados ofrece mayor simetría: que el triángulo escaleno, nos agrada ménos que el isóceles; y este ménos que el equilátero; y entre los volúmenes, la esfera nos gusta más que el icosaedro y este más que el tetraedro regular. Esto mismo puede observarse recorriendo la historia de la arquitectura: por ejemplo; en Egipto, en que este arte vá encaminada á expresar la solidez y la estabilidad, se dá á las pirámides la base cuadrada que satisface á la firmeza, y la figura prismática cuyas rígidas aristas desafían al tiempo y cuyo vértice se alza agudo hasta el cielo en busca de la eternidad: en Grecia por el contrario, en que la inteligencia no se aviene á soportar el peso de la materia, la columna egipcia se alarga, se adelgaza y se aligera con hondos y regulares canelones, para recibir un chapitel pequeño, decorado con una triple guirnalda de hojas de acanto que se enroscan entre sus numerosas volutas y sobre el cual se extiende un friso adornado de tríglifos dóricos y ricos bajo-relieves. En la naturaleza observamos asimismo esta tendencia á lo regular: el mineral cristaliza bajo tipos geométricos, la planta dispone sus ramas y su fo-

llage siguiendo la forma esférica ó la piramidal; y la flor abre sus pétalos en figura de copa, de cruz, de racimo ó de corona. En cuanto á los animales, nadie podrá dudar de su simetría.

Y para que veamos cómo la naturaleza esconde diferente idea bajo cada sér y cómo el hombre tiende á dar diversa interpretacion á su particular forma, obsérvese lo que se quiere expresar cuando se dice: la tristeza del sáuce, la gloria del laurel ó la magestad de la encina; la crueldad del acero, la alevosía del plomo, la seducción del oro; la pureza de la azucena, la modestia de la violeta, la presuncion de la dália; la ferocidad de la hiena, la nobleza del caballo, la timidez del corzo, la astucia de la serpiente etc., etc.

En el hombre mismo, la regularidad de sus facciones, la proporcionalidad de sus miembros y la gracia de sus movimientos y actitudes, le hacen agradable bajo el aspecto de la forma, y más simpático á medida que aquellas cualidades se ostentan de un modo más sensible, como sucede en la raza griega comparada con la mongólica. Nada hay que añadir, si á la armonía de la forma se agrega el valor estético de la expresion; ya sabemos que de esta última depende casi exclusivamente el mérito de la estatuaria. Compárense los ídolos colosales del Serapeum egipcio ó las esculturas del teatro de Antioce en Alejandria, con las figuras griegas de Mercurio ó de Vénus que nos describe Xenofonte en su *Banquete* y en sus *Memorias*, en las que se transparentan, á través de la piedra, la vida y el pensamiento del espíritu humano.

Concluamos, pues, que el sentido plástico es la transicion que enlaza los sentidos físicos con los intelectuales, de los cuales se sirve aquel para manifestar las concepciones. Es, pues, como el inspirador de todas las artes; y cuando se aplica á la expresion del pensamiento por medio del lenguaje, produce ese tacto literario que entra á constituir el buen gusto y del que se desprende el arte de composicion y del estilo.

El sentido poético nos saca del humilde terreno de la

sensacion, donde nos detiene el sentido plástico, para hacernos experimentar algo más que el placer de lo agradable que nos produce todo lo regular y proporcionado. El sentido poético es el que nos hace sentir el placer puro y dulcísimo de la belleza, y corresponde á la existencia en el exterior de los objetos bellos. A la manera de un espejo ardiente que concentra la luz y el calor para enviarlos á iluminar y encender el foco, el sentido poético recibe las impresiones del exterior, las une en sí y las envía á la mente donde se encienden los grandes pensamientos, y al corazon donde arde el fuego de los más poderosos afectos. De esta manera, remontándose el espíritu á una esfera superior á la de los cuerpos, sacude todo placer grosero y egoista ó estéril é infecundo, aleja los horizontes de la sensibilidad, y embellece todo aquello que por sí solo es simplemente agradable, cómodo, útil, verdadero ó bueno.

Así como el sentido plástico percibe y juzga la forma, así el poético percibe y juzga el pensamiento oculto tras ella; y como este pensamiento y no aquella forma es el que vá encaminado al espíritu, de él solamente dependen el juicio y el sentimiento de la belleza. La idea es como el alma del objeto, y la forma es como el cuerpo; esta se pone en contacto con nuestro organismo, y al darnos la impresion, nos comunica envuelta en ella la idea, que sin detenerse en los sentidos, vá derecha á unirse con nuestro pensamiento para provocar en él un juicio y con el corazon para despertar en él el sentimiento de lo bello. Ninguno de los dos elementos puede faltar, ni tampoco ninguno de los dos aspectos, plástico y poético, del sentido estético: sin la forma, el pensamiento carece de expresion, y no puede revelársenos: sin la idea, la forma está vacía, huera, y si no es útil ó agradable, para nada sirve y es inconcebible. Paralelamente; sin el sentido plástico, la idea no llega al espíritu; y sin el poético, es completamente inútil ó estéril la percepcion de las formas: así lo demuestran las estrechas ó escasas proporciones á que queda reducido el sentimiento de la belleza en el idiota, en

el demente, en el rústico y en aquel cuyo espíritu se ha desenvuelto en una dirección anti-artística.

El sentido poético se halla servido por una facultad especial que se llama *inspiración*. La inspiración no es otra cosa que la imaginación considerada como una fuerza creadora, que saca del espíritu humano ó de sí misma multitud de objetos cuyos modelos no han sido obtenidos por la observación. La inspiración es, pues, á manera de una luz viva, repentina y más ó menos duradera, que esclarece, caldea y fecundiza las demás facultades dejándolas entrever nuevos horizontes y regiones no exploradas todavía. La inspiración ha de ser espontánea y original; esto es, ha de ser un dón del cielo particularísimo, cuyas manifestaciones bastan para caracterizar al poeta.

Si esta inspiración es constante, si la vierte Dios de un modo duradero y continuo, de modo que produzca una obra larga é importante, la inspiración se llama *genio*. El genio crea, inventa, produce las grandes hipótesis científicas, resuelve los más vastos problemas, realiza las más imprevistas y provechosas aplicaciones, y engendra los más elevados pensamientos forjando para expresarlos las más bellas imágenes. La inspiración es la aureola constante del genio: el talento en su más alto grado, es su destello.

El ingenio por el contrario, sólo se expresa por un juicio más fino, por un tacto más delicado, capaz de percibir relaciones donde la generalidad de los hombres nada descubre, ó de ver semejanzas donde el vulgo sólo halla diferencias, ó diferencias donde sólo observa uniformidad. El ingenio descubre analogías inesperadas, efectos sorprendentes, causas desapercibidas y signos nuevos con que entretiene y halaga, sin aspirar á producir la admiración y menos el espanto que sólo son efectos del genio. El genio es al ingenio, como la claridad del relámpago á la luz de una lámpara: esta es más duradera y uniforme, pero más pequeña y menos profunda.

Aristóteles, Luciano, Marcial, en lo antiguo; Garcilaso, Góngora y Quevedo entre nosotros, pueden ser citados

como modelos de ingenio: Pericles, Platon, Virgilio en la antigüedad, y Newton, Descartes y Dante en los tiempos modernos, merecen justamente el nombre de genios.

La segunda fase del sentido íntimo, es la que hemos llamado *sentido lógico*.

Este puede definirse, como una intuición natural por la cual, percibiendo el espíritu la relación entre las ideas, llega á distinguir lo verdadero de lo falso.

Idea es la mera representación de los objetos ante el espíritu: y apenas recibida una nueva, la imaginación busca una forma en que envolverla y con que guardarla en la memoria: esta forma es la *palabra*.

La clasificación de las ideas corresponde á las ciencias lógicas y psicológicas: aquí baste saber que hay ideas *concretas* que designan los objetos sin distinguir de él sus propiedades, y *abstractas* que expresan las cualidades sin referirlas á ningun sujeto: v. g. hombre, piedra, alma, Dios; ideas concretas: racionalidad, extensión, inmortalidad, infinito; ideas abstractas.

También hay ideas *individuales*, como *Sócrates, mi caballo, el heroísmo de Guzman el Bueno, la batalla de las Navas*, que señalan un solo objeto; ideas *generales*, que designan un grupo específico ó genérico, como *planta, espíritu, arte*; é ideas *absolutas*, que indican un objeto superior á todos y que por tanto no puede compararse con ninguno, como *Dios, universo, eternidad*.

El sentido lógico, al combinar ó hallar combinadas las ideas entre sí, decide si la relación que pone, ó encuentra puesta entre ellas, es verdadera ó falsa: esto es, conforme ó no con la realidad de las cosas. Para llegar á este resultado, se halla servido y auxiliado por las siguientes funciones también lógicas.

1.^a La *atención*, que es el acto de dirigir el espíritu hácia el objeto.

2.^a La *percepción*, que es aquel otro por el que le distinguimos en su totalidad y le separamos de todos los demás, aún de los de su misma especie.

3.^a La *determinación*, que es aquel por el que percibi-

mos en el objeto una por una sus partes y cualidades.

4.^a La *abstraccion*, que es una funcion por la que consideramos aisladamente, y como existiendo fuera del sujeto y sustantivamente, cada uno de sus atributos y propiedades.

5.^a La *generalizacion*, funcion por la cual reunimos en un tipo ó grupo, con sustantividad ideal como tal tipo, los séres que contienen unos mismos caracteres.

6.^a La *comparacion*, ó aproximacion de dos ó más ideas ó de dos ó más fases de un mismo objeto, para descubrir una relacion entre ellas: equivale á una doble ó múltiple atencion.

7.^a El *juicio*, que es el resultado de la comparacion, es un acto por el cual se afirma la relacion percibida entre las ideas: el juicio se formula en una *proposicion*.

8.^a Y el *raciocinio*, en fin, que es un procedimiento del sentido lógico por el cual se enlazan los juicios entre sí, reduciéndolos á una unidad sistemática. El raciocinio concluye por induccion, de lo particular á lo general: por deducccion, de lo general á lo particular; y por analogía, de lo semejante á lo semejante.

Para el ejercicio de todas estas funciones, que exigen lapso de tiempo y relacion entre los diferentes momentos que forman la continuidad de la vida, se necesita además de la intervencion de la *memoria*. Esta funcion intelectual conserva y reproduce á voluntad los conocimientos ya adquiridos, haciendo posible su comparacion y enlace. La memoria se apoya en la identidad del espíritu humano, y es una de las pruebas más inmediatas y claras de su permanencia á través de las modificaciones de la vida.

Puede definirse lo *verdadero*, como la relacion de conformidad entre lo que piensa el entendimiento y lo que realmente existe y debe ser pensado: en este caso la verdad consiste en la justicia de las relaciones lógicas y aun analógicas que enlazan dos ideas. Esta justicia se nos manifiesta como una especie de luz viva que brota al contacto, por decirlo así, de las mismas ideas que se convienen: y esta luz, que no es realmente otra cosa que la con-

ciencia de la verdad, es lo que se llama *evidencia* lógica.

La evidencia lógica es *inmediata*, cuando descubre la relacion entre dos ideas sin la mediacion de una tercera: tal sucede en estos ejemplos: el hombre es libre: la piedra es extensa: el todo es mayor que la parte.

Y es *mediata*, cuando para conseguirla hay necesidad de otra ú otras ideas intermedias: v. g. el hombre es responsable porque es libre; todo cuerpo es extenso, la piedra es un cuerpo, luego es extensa: el todo contiene á la parte, luego es mayor que ella.

La tercera manifestacion del sentido íntimo, es el sentido *moral*, que puede definirse como una intuicion que, dando al espíritu la percepcion de la relacion entre los sentimientos, nos revela la distincion del bien y del mal.

El sentimiento se nos aparece aquí como una modificacion agradable ó desagradable, seguida de un impulso hácia ó contra el objeto. Este impulso, cuando obra en pró del objeto, se manifiesta por una tendencia á la accion, llamada por algunos *deseo*; y cuando obra en sentido contrario y se traduce ya por la inaccion, ya por un movimiento de huida ó repulsion del acto, se llama por algunos *temor*.

Los sentimientos en el orden moral, se llaman *móviles*; y se pueden distribuir en dos órdenes; 1.^o móviles de lo *honesto*, que nos impulsan á la adhesion y al sacrificio; y 2.^o móviles de lo *útil*, que nos arrastran hácia el egoísmo.

A más del sentimiento y del juicio, que se aplican al sentido moral como á los demás, se halla este sentido servido por la *voluntad libre*, que los moralistas suelen considerar dividida en otras dos: la *libertad* moral, ó sea la facultad de deliberar y elegir al fin el móvil ó el motivo que debe prevalecer sobre los demás, y la *voluntad* propiamente dicha, ó sea la facultad de resolver y de mantener firme la resolucion mientras se ejecuta la accion querida. Dada esta division, la libertad comprende la posesion de sí y la deliberacion: y la voluntad, la determinacion y la resolucion. La ejecucion es un fenómeno puramente mecánico y cuya eficacia no depende siempre del espíritu.

sino de los órganos y medios de exteriorización.

Cuando el querer se ha colocado al nivel del poder, la acción, que es el producto de estos dos factores, resulta eficaz y perfecta; pero cuando al resolver nos hemos olvidado de las limitaciones propias de los instrumentos encargados de ejecutar, la acción resulta torpe é imperfecta ó no resulta en modo alguno: porque es evidente que ni por una parte puede hacer el alma que se den en el exterior las circunstancias todas que necesita el acto para su consumación, ni por otra el fenómeno de conciencia tiene las trabas ni los obstáculos que pueden oponerse repentinamente á su realización externa. Es indudable que el alma puede quererlo todo, incluso lo ridículo, lo monstruoso y lo absurdo; y sin embargo, no siempre conviene realizar lo primero, ni se debe ejecutar lo segundo, ni se puede nunca llevar á cabo lo tercero.

Lo bueno, ó el bien, resulta de la conformidad de un acto, y por tanto de sus motivos y móviles ocultos, con la organización moral del hombre, ó sea con el pensamiento de su Creador. El bien es todo aquello que es honesto, con independencia de toda consideración por parte del agente acerca de su utilidad. Lo útil es lo que sirve de paso intermedio para lo honesto, ó de medio de consecución del fin propio de cada sér; por eso la moralidad humana, lejos de consentir que el hombre se detenga en la posesión de lo útil, exige que lo sacrifique, salte por encima de ello y no se detenga hasta alcanzar el bien último.

La evidencia de lo bueno ó *evidencia moral*, consiste en la clara percepción de que el acto se ajusta á la ley.

Esta evidencia viene acompañada de un sentimiento de bienestar íntimo, más concentrado é intenso cuando la acción es propia, que sirve á la vez de prueba y de recompensa del mérito contraído por el esfuerzo hecho en pró del orden moral. Este consentimiento es llamado por algunos moralistas *lo agradable*: nosotros hacemos consistir en él la verdadera y única felicidad que puede disfrutarse en la tierra.

Cuando la acción puesta ó presenciada por nosotros es claramente buena y vá precedida, acompañada y seguida de una conciencia cierta y tranquila, la evidencia moral es *inmediata*. Pero cuando esta tranquilidad y bienestar interior no aparecen desde luego en el alma del espectador, ó la conciencia propia tiene necesidad, para llegar á una resolución firme y segura, de juicios intermedios que sirven de términos á un raciocinio moral, la evidencia es *mediata*.

El sentido lógico y el sentido moral deben acompañar en su ejercicio al sentido estético; porque el primero le proporciona sus elementos más fundamentales é importantes, y el segundo le señala su fin más elevado y más fecundo. La belleza realmente artística no puede descansar sino sobre la verdad ni tener otro fin que el bien: sin bases ciertas la obra estética se arruina ante la mirada penetrante del pensamiento, y el corazón retrocede cuando descubre bajo las más bellas formas las imágenes horribles del crimen y del vicio.

Los cuentos milésios de Aristides de Mileto, las *Metamorfosis* de Apuleyo y Ovidio y las fantasías orientales de Arún-al-Raschib y de Hoffman, pierden gran parte del brillo de su belleza, cuando el espíritu lógico les exige la verosimilitud ó les pide los fundamentos de su misma existencia: las bacantes griegas y las escenas mitológicas debidas al cincel ó á los pinceles del primitivo arte griego, hacen palidecer la llama del sentimiento de lo bello que habían empezado á encender en el alma, apenas el sentido moral les pregunta por la elevación de su objeto y la bondad de su fin.

CAPÍTULO II.

Definición de la Estética. — Sus relaciones con la filosofía. — Su objeto. — Su método. — Su importancia. — Análisis del fenómeno de la belleza. — Parte objetiva de este fenómeno. — De lo bello en la naturaleza. — Belleza de los seres inorgánicos — Belleza del reino vegetal. — Belleza de los animales. — Belleza física, intelectual y moral del hombre. — Refutación del empirismo, como insuficiente para explicar lo bello.

La voz *Estética* viene del griego *αἰσθάνομαι*, yo siento; *αἴσθησις*, sentimiento; significa por tanto, lo que es relativo al sentimiento. Pero esta palabra ha recibido á la vez dos acepciones diversas, que no son tampoco aquella en que nosotros hemos de usarla. Por una parte ha servido para designar la parte de la Psicología que se ocupa de la sensibilidad y estudia, por tanto, todos sus fenómenos: en este sentido dentro de la Estética se resuelven todos los problemas relativos á las sensaciones, tanto internas como externas, y á los sentimientos, tanto estéticos puros, entre los cuales aparece el de la belleza, como intelectuales y morales. Esta acepción peca, pues, por demasiado lata.

Por otra parte, la palabra *Estética* fué introducida por Baumgarten en el idioma filosófico, y consagrada despues por Kant para designar solamente el estudio del sentimiento que despierta en nosotros la perspectiva de lo bello. Esta acepción á su vez peca por sobrado es-

trecha; porque es claro que, no sólo nos interesa el saber la emoción que experimenta el alma á la vista de lo bello, sino muy principalmente el conocer la belleza en sí misma, el cómo y el por qué de sus manifestaciones y las varias leyes que presiden á su desarrollo en la doble esfera de la naturaleza y del arte.

Esto supuesto, podemos definir la Estética como *ciencia de la belleza*; y toda vez que vamos á estudiarla en su doble esfera objetiva y subjetiva, abrazando juntamente los dos órdenes análogos, pero desemejantes, de lo externo y lo interno, para dar cuenta de sus diferencias y relaciones, esta ciencia se nos presenta como una verdadera filosofía del arte, teoría de las teorías, poética de las poéticas, que comprende todos los hechos particulares y los coordina bajo el dominio de ciertos principios racionales.

Definida así la Estética, léjos de despojarla del carácter filosófico que supo imprimirle Kant, se nos aparece desde luego como una rama de la filosofía, colocada al lado de todas las demás ciencias particulares en el seno de esta *madre de las ciencias* y recibiendo de ella las bases en que se apoya y el método con que se construye. Considerada además en toda la extensión de sus importantes fines, la encontraremos rebuscando entre las innumerables páginas del libro de la filosofía, las ideas de lo verdadero y lo bueno, sobre las que debe llevar su acción para investigar las relaciones esenciales que las unen con la belleza: la vemos asimismo formarse un método racional con auxilio de los principios de la Lógica, y trazarse un plan y una regla con ayuda de las eternas máximas de la Moral: y por último, sin salir de los dilatados horizontes de la ciencia *madre*, la Estética tiende su mirada sobre la naturaleza buscando en la Cosmología los orígenes de sus manifestaciones, remonta su vuelo hasta la Teología bebiendo sus inspiraciones en el sentimiento religioso y desciende luego al fondo de la Psicología para buscar en el corazón humano el fin del arte. De esta manera, partiendo la Estética del tronco robusto del árbol del saber, extiende sus

ramas sobre el mundo, las eleva hasta Dios y las inclina al fin hácia la humanidad.

El objeto, pues, de esta ciencia es la idea de lo bello, estudiada en su esencia y en sus formas. La Estética parte del exámen de la naturaleza, donde encuentra los tipos que despiertan en el alma el sentimiento de la belleza, el antojo de imitarlos y el pensamiento de corregirlos: investiga despues el primitivo origen ó la fuente primera de la belleza, descubre sus relaciones, revela sus riquezas, les arranca el secreto de su significacion y señala á aquella su fin propio; y descendiendo luego al terreno práctico del arte, se esfuerza por realizar los ideales dibujados por la fantasía, coloreados por la imaginacion y engrandecidos por el génio. Hé aquí el objeto de la Estética, ni más ni ménos: estudiar la belleza, no más que la belleza; pero de un modo acabado y profundo; desde los manantiales de donde brota, hasta el mar en que se pierden sus corrientes; estudiarla en los objetos y en el espíritu, en la naturaleza y en el arte.

Pero para abarcar tan alto propósito y llegar á la resolucion del difícil problema de la reproduccion de la belleza por el génio, empecemos por establecer ó anunciar el método que hemos de seguir en nuestras investigaciones.

Desde luego resulta evidente que no es posible emplear un método geométrico, cuyo rigorismo y aridez se avienen mal con la libertad y la desenvoltura que parecen exigir el carácter mismo de la belleza y las pretensiones de nuestro espíritu observador. La Estética no es la Lógica. El pensamiento conmovido mientras reflexiona, ni puede ni debe sujetarse á la inflexibilidad de las deducciones, como si se propusiera hallar alguna fórmula algebraica ó resolver una ecuacion de grado infinitesimal. El espíritu se propone observar, inventar, descubrir, para venir á parar á la imitacion, á la correccion ó á la expresion fiel del tipo concebido ó del pensamiento imaginado. Nuestro método, por tanto, es inductivo: procedimiento que partiendo de los hechos se remonta á sus principios, que de la observacion de los fenómenos se lanza á la investigacion

de las causas, que arrancando de lo finito, lleva al espíritu á batir sus alas en la region de lo infinito. Y nuestras observaciones, empezando por recaer sobre los objetos que existen fuera de nosotros, en los cuales se esconden los gérmenes de la belleza y las causas de nuestros sentimientos, se completarán con el estudio psicológico-estético del espíritu, donde hallaremos las facultades que se dejan afectar por lo bello, las ideas y los sentimientos que éste excita en nosotros, y las relaciones, en fin, entre el sugeto y el objeto, que sirven de términos á tan interesante fenómeno.

Por último; despues de haber considerado la belleza, yá en la naturaleza exterior, yá en el alma, pasaremos á su manifestacion como obra de la humanidad, ó sea en el dominio del arte. Este acabará de comprobarnos que su riqueza y variedad son productos de esa facultad universal y constante de reproducir lo bello con que nuestro Creador quiso embellecer tambien nuestra alma. Limitándonos, en fin, á la poesía, que es la expresion más cabal y perfecta del arte, puesto que los abraza á todos como si quisiera relacionarlos más directamente con el espíritu, haremos ver su enlace con la vida de los pueblos, su manera de expresar lo bello, sus diferentes principios y las formas que los revelan.

Pero ántes de seguir adelante, vamos á indicar la importancia de la Estética, para que podamos fundar en ella el interés que debe excitar su estudio y encender en nuestro pecho el entusiasmo necesario para terminarle con fruto.

A más de que en esta parte de nuestra literatura se hallan los principios científicos del *arte del bien decir*, y que por lo tanto parecen acumularse sobre ella todas las razones que explican la importancia de aquel arte, hay nuevos motivos que justifican lo interesante de este estudio, sacados de la naturaleza misma de la Estética, de la universalidad y necesidad de sus leyes y de sus múltiples y trascendentales aplicaciones á las artes y á la vida misma del individuo y de la sociedad.

Por medio de la historia es facilísimamente demostrar, que las bellas artes han ejercido siempre una notable influencia, tanto sobre la existencia individual del hombre, como sobre la vida de los pueblos, los cuales han enlazado á su desarrollo los intereses más graves, yá familiares y sociales, yá religiosos y políticos. A pesar de esto, juzgando á las bellas artes por el criterio aritmético de la utilidad, se ha sostenido por algunos espíritus positivistas y estrechos que no son buenas para nada, puesto que no producen utilidad material alguna. Y en efecto es así; no son los intereses materiales los que suele consultar esta ciencia; ántes al contrario, y este es un título de su excelencia, dirigiéndose al alma y aún escogiéndola en cierto modo como objeto de su estudio, intenta arrancar al hombre del fondo grosero de los intereses materiales, sustraerle á la triste contemplacion de lo finito y abrirle otras perspectivas más risueñas, en las que la mirada absorta cree descubrir las huellas del infinito, miéntras el alma adquiere la conciencia de su propia libertad.

No reduciéndose la Estética, como en manos de Aristóteles, de Horacio, de Boileau y de Hermsilla, á un mero arte en que se dan reglas exclusivamente para la forma y en que, limitados los retóricos y críticos á la mera contemplacion de los hechos, reflejo fiel pero pasajero de grados y de cultura determinados é imperfectos, se contentan con generalizarlos por medio de una clasificacion más ó ménos acertada sin elevarse al principio generador de todos ellos; atendiendo, por el contrario, el artista-filósofo, por una parte á la potencia creadora, á la libertad del génio y por otra á la esencia misma de la belleza, para investigar su origen y sus leyes, es indudable que la Estética aparece con toda su importancia y que, sacando al arte del estrecho cáuce en que le mantuvieron los antiguos griegos y romanos y del que no supieron sacarle los poetas y críticos modernos, concluirá por traer la crítica al verdadero camino, dándole más imparcialidad, mejor criterio y más elevados puntos de vista.

La Estética, en fin, coloca las ideas de belleza y de arte

por encima de los caprichos del gusto y aún de las arbitrariedades injustificables de las diferentes épocas y naciones, muestra su elevado origen, reconoce y prueba la necesidad y universalidad de sus leyes y concluye por comunicar al espíritu el hábito de remontarse sobre los hechos, en busca de los principios; descendiendo luego provista de poderosos y fecundos datos, torna á estudiar los fenómenos para descubrir en ellos la parte de idea por decirlo así, ó el grado de intencion que reflejan; y de este modo hace que la crítica recorra los floridos dominios del arte con más juicio y más profunda reflexion, sin ese afán de destruir ni ese rencor venenoso con que los detractores han mostrado realmente su envidia, miéntras deseaban que, al verles descontentadizos, se les tuviera por sabios.

La mirada más superficial basta para descubrir que el hecho de la belleza no es un fenómeno simple. Resultado de la relacion entre el espíritu y los objetos, parece brotar del choque misterioso de las impresiones externas en el alma, como eco dulcísimo con que responde el espíritu á las misteriosas armonías del exterior: y como si otros espíritus escondidos debajo de las formas corpóreas vinieran á nuestro encuentro y se nos reveláran hablándonos por medio de los sentidos, en lo íntimo del pensamiento sentimos el poder de su idea y en lo más hondo del corazón la fuerza de su voz.

Y tan general es sentir de un modo análogo la accion benéfica y dulce de lo bello, y tan constante referir á los objetos el origen ó la causa de esta accion, que el espíritu se ha sentido arrastrado con irresistible y laudable fuerza á producir lo bello, y que al hacerlo se ha limitado durante largos siglos á copiar los seres naturales. Véase por qué se ha venido á parar al principio tan repetido de que el arte es *una imitacion de la naturaleza*, principio que arrastra á la copia de lo deforme y monstruoso y al servilismo de lo rudo y selvático, con detrimento del propósito artístico que debe ser en este caso imitar embelleciendo ó copiar mejorando.

Desde luego no es posible negar que la mayor parte de las producciones artísticas tienen sus modelos en el mundo material: el hombre mismo es en parte un sér material, y un sér además que recibe del mundo externo sus condiciones de vida y sus elementos de desarrollo físico y áun espiritual: entre estos elementos hállase sin duda la belleza, que el espíritu humano debe percibir y sentir ántes de imitarla y excederla.

Quede, pues, establecido, que el análisis de lo bello nos ofrece el primero de sus elementos en la naturaleza, en la cual debe plantearse por tanto la mitad del problema estético que nos proponemos resolver.

Fácil es dar con la otra mitad, si se tiene en cuenta que, privada la naturaleza de conciencia y de libertad, ni puede conocer ni llegar á realizar por sí sola su propia belleza. La imposibilidad de sentir y conocer lo bello en que se hallan los cuerpos y la creencia universal y segura de que lo bello no es nada si no se refleja en una inteligencia y en un corazón capaces de apreciarlo y de sentirlo, nos hacen pensar en el hombre, en cuyo espíritu solamente pueden encontrarse estas facultades. Y la falta de libertad para realizar por sí tanta belleza, que es otra verdad imposible de negar tratándose de la naturaleza, nos hace pensar en una fuente más alta, de donde emanen esas ideas que constituyen la vida estética y el embellecimiento del mundo corpóreo.

La belleza natural es una de las pruebas de que la naturaleza no se halla vacía; sino, por el contrario, rellena de inteligencia, supuesto que cada sér ha sido hecho según y conforme á una idea que vive en él y es su ley, su fin, su vida misma. Ahora bien; estas ideas, fuentes de la belleza objetiva, no emanan del hombre, ántes bien parecen encaminadas á él; tampoco nacen de la materia, puesto que la rigen y gobiernan; luego emanan de un principio anterior y superior al hombre y al mundo: este principio es Dios. La belleza natural es, pues, uno de los medios que usa Dios para dar á conocer sus ideas á los hombres: la naturaleza es un gran libro, en que el pensa-

miento humano halla escrito infinito número de veces el nombre de su divino Autor.

Resumiendo: el fenómeno de la belleza tiene dos partes: una objetiva que reside en el mundo externo y otra subjetiva que se encierra en el alma humana.

Estudiémoslas separadamente y en el orden en que las hemos enunciado.

Acabamos de decir que la parte objetiva de la belleza se encuentra en la naturaleza: esto es cierto; pero téngase en cuenta, que si por *naturaleza* sólo entendemos el mundo exterior donde se presentan y se transforman los cuerpos bajo el carácter esencial de las tres dimensiones, la naturaleza entónces no es la única esfera objetiva de la belleza. Hay otros objetos que sólo son exteriores para el espíritu que los percibe ó los vé dentro de sí mismo, pero como algo distinto de sí, los cuales también pueden ser bellos: estos objetos son los pensamientos más elevados, los sentimientos más nobles, las resoluciones más fecundas y generosas; fenómenos íntimos, pero que pueden ser dignos de admiración y aplauso, y de cuya comprensión puede brotar el placer de la belleza.

Pero sea cualquiera la esfera en que se ofrezca el objeto bello, siempre deberá constar de dos elementos esenciales para que pueda merecer universalmente la calificación de tal: estos dos elementos son una idea particular y una forma adornada de ciertos caracteres. La idea representa el principio de *unidad* y la forma el de *variedad*: ámbos tan encomiados por los poetas y retóricos, que en su armonía han hecho consistir la esencia de la belleza: *Simplex veri index*.

En efecto: la *diversidad* y la *armonía*, son los caracteres externos de la belleza; pero la unidad no es ya lo externo, puesto que se nos aparece como cualidad del pensamiento y este es el que mantiene unidas con lazos armónicos las partes múltiples y varias, encerrado dentro de la forma y valiéndose de ella para revelarse al espíritu. La unidad es el carácter esencial de la idea, y esta es la que, comunicándose á favor de su cuerpo con nuestro espíritu,

se deja comprender y se hace sentir. No de otro modo nos ponemos en relacion con nuestros semejantes para percibir la belleza de sus almas, ni llegamos á sentir la de nuestros propios afectos, ideas ó actos que, bajo una forma puramente espiritual, se nos ofrecen en la conciencia.

Véase, por tanto, cómo la parte objetiva de la belleza envuelve dos elementos; uno que se revela á los sentidos externos ó al sentido íntimo, como fenómeno variable, relativo y condicional, y otro que ni se vé, ni se oye, ni se toca, que sólo se percibe por el pensamiento, pero que reina soberanamente sobre las formas y constituye como el espíritu vivificador de toda realidad, el cual tiene los caracteres opuestos de constante, absoluto y necesario.

Comprobémos esta doctrina, empezando por el estudio de la naturaleza.

Esta expresa un orden de belleza, que algunos han llamado *real*, otros *física* y al que podemos conservar este último nombre, que no depende en modo alguno de la voluntad humana y acerca del cual tiene el hombre clara conciencia de que ni la produce, ni tiene parte en su produccion: sino que ántes bien se halla él mismo sometido bajo algun concepto á sus manifestaciones y á sus leyes. La naturaleza despliega por todas partes sus admirables galas, sin cuidarse de si podrá contemplarlas la mirada ó si habrán de brillar perdidas en la profundidad de los mares ó en la inmensidad del firmamento, allá donde no alcanza la vista del hombre. Y es más; cuando el espíritu se propone torcer las leyes que presiden á estas bellezas y corregir la obra de Dios, su influencia concluye por tornarse en obstáculo, y su elaboracion degenera en torpeza y deformidad.

El mundo, en cuanto ha podido ser penetrado por la mirada inteligente y perspicaz del hombre, se presenta desde luego como dividido, clasificado y ordenado en grupos que se relacionan y enlazan entre sí en virtud de una ley de perfeccion gradual: primero los minerales, luego los vegetales, despues los animales y por último el hombre. Las ciencias naturales demuestran que los séres de la na-

turalaleza se hallan encadenados de tal modo, que partiendo del término inferior, del mineral, se puede llegar al superior, al hombre: observándose que cada uno de ellos puede servir de base y condicion al que le sigue en el orden ascendente.

Pero entiéndase esto bien: hemos dicho de *base* y *condicion*, pero de ningun modo de causa; porque ni lo más perfecto puede salir de lo más imperfecto, sino que la perfeccion se hace durante la vida en los séres progresivos, ni en la realidad han venido unos términos ántes que otros; al ménos esto no está probado á satisfaccion; sino que todos se han dado simultáneamente, si bien unos dispuestos y acabados y otros incompletos y en vías de perfeccionamiento; esto es, unas perfecciones en acto y otras en potencia. De este modo los reinos naturales se sobreponen unos á otros hasta venir á producir el hombre, que parece ser el único fin, el solo pensamiento del Autor de la naturaleza: de esta manera tambien la naturaleza y el hombre se muestran unidos estrechamente por el mismo lazo que une el medio con el fin.

Y como quiera que estas leyes aparecen con la misma constancia y bajo el mismo aspecto dentro de cada grupo, de aquí que el gran organismo lanzado al espacio por la mano del Creador, cuyo centro se halla ocupado por el hombre, se nos presenta con una forma perfectamente regular, en la que lo vario, lo diferente y lo opuesto se subordinan, por el poder de unas mismas leyes, al pensamiento inmenso é infinitamente profundo de Dios, y por tanto reflejan en su totalidad, como en sus detalles, los caracteres objetivos de la belleza.

Es indudable que la naturaleza en general y cada sér en particular, pudieron muy bien realizar sus respectivos destinos sin participar de los atributos de la belleza: bastaba para esto el orden lógico que tan admirable y claramente se descubre en la produccion y en el desarrollo de cada sér y de cada grupo; pero Dios ha querido, como una prueba de su munificencia más que de su omnipotencia, dotar al mundo de una apariencia exterior

atractiva, rica y espléndida: por eso, la idea está en el fondo y la belleza en el exterior: Dios al crear ha unido la ciencia sábia al arte bello; y guardando en el seno de cada objeto lo útil, lo necesario, lo científico; ha dejado rebosar lo supérfluo, lo libre y lo artístico. Colores, líneas, dibujos, sonidos, regularidad, movimientos, actos, todo es externo; todo aparece, brilla, se muestra, se agita, se transforma, se hace en el exterior; todo es fenómeno: por el contrario, causalidad, utilidad, conveniencia, intencionalidad, todo se oculta, se repliega, se esconde como la gravedad en la piedra, y el calor en el cristal, y la sávia en los vegetales, y la nerviosidad en el animal, y el heroísmo en la conciencia.

Ahora bien: esta belleza, pensamiento y forma, que constituye el lujo de la naturaleza y muestra la prodigalidad de su Autor, es evidente que ni vá dirigida á la naturaleza misma, ni á ningun otro sér distinto del hombre, único que puede elevarse sobre cuanto le rodea y escalar con su mente la region de toda verdad y de toda belleza: en el hombre pues, considerado como inteligencia libre, halla su complemento el fenómeno de lo bello; en él termina, para él guarda el mundo todos sus tesoros, y para su goce se atavía la naturaleza con sus más ricos y vistosos ropajes.

Recorrámosla ahora y nos convencerémos más y más de que la armonía entre el pensamiento dirigido al espíritu y la forma encaminada á los sentidos, producen la parte objetiva de la belleza: y de que á medida que la idea se revela mejor y más por completo á través de la forma y que ésta se presta mejor á tal revelacion, el objeto es más y más bello.

Empecémos por el reino inorgánico, ya que los séres naturales se hallan distribuidos en grupos.

Preciso es confesar que el mundo mineral, primero que se nos presenta, si bien no nos ofrece la belleza en sí misma, contiene los gérmenes y rudimentos preciosos de ella, elementos simples, aislados, pero que entran á producir lo bello apenas se combinan ó se diversifican de algun modo.

El primero de ellos es la luz, que se anuncia ya por medio de una sensacion agradable, y llega á ser el placer primero que disfruta el niño, la mayor belleza para el hombre inculto y un elemento siempre importante para todos. La luz, que combinándose con las sombras de la materia, dá lugar á las tintas y matices: la luz, que chocando contra las moléculas brilla en unas, se trasparentea en otras, chispea en aquellas como si las encendiera en fuegos de colores y presenta en todas efectos notables: la luz, que se quiebra de mil modos sobre los cristales de las rocas ó sobre los cristales de las aguas, para ofrecernos mil espectáculos admirables, como el arco iris y los espectros luminosos que suelen contemplar los rústicos con una mezcla de placer y terror: la luz en fin, tibia y suave en los resplandores de los crepúsculos, viva y ardiente en el sol, pálida y dulce en la luna, vaga pero profunda en el azul del firmamento, roja y brillante en las auroras boreales, abrasadora en el ecuador, helada cuando se refleja sobre las fantásticas montañas del nevado polo.

Además, la luz produce los colores; y el color, aunque por sí mismo sólo pueda producir la sensacion de lo agradable, aproximase á la belleza cuando se le hace contribuir á la expresion. Ciertamente sería pueril buscar el pensamiento oculto bajo cada una de las tintas del espectro solar, y ridículo querer atribuir igual significacion á todos los colores con que Murillo pintó sus cuadros; pero es indudable que los pueblos siempre concedieron un lenguaje á las tintas. El idioma oriental de las flores parece ser la interpretacion poética de sus matices y los mármoles de diversos colores realizaban la magnificencia y la significacion de los palacios y de los templos antiguos: el duelo y la viudez reclamaron siempre los colores oscuros, como el dolor y la vejez; y el placer y la juventud han buscado en todo tiempo los más brillantes, como la magestad y la gloria: la campiña es ménos bella cuando el cielo se oscurece y los colores se confunden en las sombras; pero recobra todos sus encantos apenas el sol la pinta de esme-

ralda y púrpura, dorando con sus rayos el cristal de las corrientes aguas. Uno de los principales atavíos de los pueblos salvajes consiste en los barnices con que se pintan fantásticamente la piel, (*tatuage*), y en las brillantes plumas que sugetan á su cabellera; y una de las mas gráficas expresiones de la belleza, fué entre ellos el vário colorido con que teñían el interior y el exterior de sus moradas, sus muebles y sus armas, sus utensilios y sus vestidos. La luz es, en fin, como decia Plotino, en cierto modo incorpórea y como espiritual ó ideal; brilla y claramente se manifiesta cual si fuese algo inteligible.

El sonido es otro de los elementos de lo bello, y aunque en el mundo inorgánico el sonido es un efecto mecánico y ciego de los cuerpos que vibran y carece por tanto de expresion, el hombre fué siempre inclinado á prestarle una idea. Por esta razon las voces de la naturaleza, excitando la curiosidad y provocando la fantasía de los pueblos primitivos, dieron origen á la multitud de seres sobrenaturales que poblaban por entónces el mundo y que formaron el fondo de sus tradiciones mitológicas: al mugido de las olas, al fragor del trueno, al murmullo del arroyo, al suspiro del zéfiro entre el follaje ó al hondo rumor del viento que resuena en las cóncavas paredes de la gruta, corresponden los tritones y las neréidas, las hadas y los sátiros: Neptuno y Eolo, Sileno y las Ninfas.

Otro de los elementos de la belleza es la magnitud; y esta es la que más se ostenta en el reino inorgánico. La magnitud sensible parece bella porque es el signo de un poder creador. Una montaña inaccesible que taladra las nubes con su agudo vértice, el desierto, el océano, la inmensidad del firmamento, llenan el alma de admiracion y aun de espanto y hacen nacer en el pecho el melancólico deseo de dejar la vida para volar hácia el poderoso Creador de tanta grandeza.

Y cuando las dimensiones son pequeñas, la forma viene á sustituirlas revelando al hombre las huellas de una inteligencia que se complace en inclinar á los cuerpos hácia la simetría y la unidad.

Pero los primeros grados de desarrollo de la forma dirigididos por fuerzas poderosas y desordenadas, no alcanzan á presentar la regularidad siquiera; y si agradan al espectador, es más bien por lo caprichoso de las líneas, por lo imprevisto de los contornos y por la violencia de los contrastes: así se explican el efecto pintoresco de las montañas, las impresiones várias que nos produce el Niágara y los encontrados pensamientos que despiertan en la mente los fantásticos hielos de los desiertos polares. Las primeras huellas de la regularidad en la forma se encuentran en los cristales contruidos ya bajo el poder de fuerzas constantes: con todo, aun distan de la belleza y sólo su número ó su magnitud pueden explicar las fuertes sensaciones que experimentamos al observar las grandes formaciones basálticas de la isla de Estaffa ó de la Gruta de los Gigantes en Irlanda. La verdad es, que á la vista de esa arquitectura subterránea en que las caprichosas combinaciones de los cristales se mezclan del modo más sorprendente con las columnas estalactíticas y con las esculturas cinceladas por la mano del azar, el alma se siente muda de asombro y llena de entusiasmo; pero estos sentimientos son más bien hijos de lo inesperado y de lo sorprendente, de lo fantasmagórico y de lo incomprendible, que de los verdaderos caracteres de la belleza artística. Finalmente; la postrera evolucion que nos ofrece la forma dentro del mundo inorgánico, es la línea curva que afectan las nubes del cielo y las olas del mar; el grano de arena y la gota de agua; las bóvedas de las cavernas y los discos de los astros; pero esta redondez suele ser mera apariencia ó producto pasajero de movimientos repentinos y variables.

En fin: el último de los gérmenes de belleza que presenta el mundo de la materia bruta, es el movimiento. Este aumenta el atractivo de la grandeza, haciéndola más imponente; de la forma, haciéndola lucir su gracia y sus contornos; y del color, haciéndolo más brillante y hasta más variado. Acrecen el terror de la borrasca las movibles montañas del océano irritado; temblamos de es-

panto cuando el volcan lanza al espacio la hirviente lava, ó raja el terremoto la dura tierra; nos gusta seguir con la mirada la nube que flota en el espacio, la corriente que murmura entre las flores, la llama que se agita en el hogar y el humo que despide nuestro cigarro; y si el movimiento es regular, nuestra admiracion y nuestro placer se aumentan todavía: así se explica el éxtasis con que contemplamos el curso de los astros, y la renovacion del dia y de la noche, y la marcha de las estaciones, y el mar constante de las tranquilas fuentes y el gotear pausado de la húmeda techumbre de la caverna.

Sigamos ahora el desarrollo de estos elementos de belleza en el mundo de los vegetales.

En el reino vegetal todos estos caracteres de belleza, diversificándose en la variedad de sustancias y en la riqueza de los organismos, se ordenan luego bajo el principio de unidad que es como el centro constante de las transformaciones y de la vida. El vegetal contiene en sí un nuevo elemento que le separa del mundo inorgánico, al que pertenece por las sustancias que forman sus partes y por las fuerzas que determinan sus tejidos, sus órganos y sus aparatos vitales: este nuevo elemento es un principio, ley ó fuerza, uno, inmaterial y constante, que sirve de lazo á las funciones vegetativas y de regla inalterable al juego variado de todas las fuerzas mecánicas. Este principio ó ley, que así como no puede emanar de la materia tampoco puede referirse al mundo inorgánico ni al orgánico, revélase á la inteligencia humana y lleva en sí los secretos atractivos de la belleza. La idea que contiene en sí la planta es el fundamento de cuanto hay en ella de bueno, de verdadero y de bello; y estas cualidades revélanse luego al exterior por medio de formas adecuadas, en que aparecen con mayor variedad y expresion los colores, los perfumes, la magnitud, la forma y el número.

En el reino vegetal el aroma y la composicion se agregan á los demás elementos.

Separando por medio de la abstraccion lo que hay de bueno y de útil en la planta, y dejando á las apreciaciones

de un Linneo ó de un Decandolle lo que en ellas hay de cierto, nosotros sólo debemos considerar lo que tienen de bello: esto es, la idea misma en cuanto se revela por el medio sensible de la forma. Y es indudable que la luz brilla sobre las plantas de un modo distinto de como se refleja sobre los minerales; que sus colores son más vivos, sus matices más suaves y variados, sus combinaciones más artísticas: á más la flor contiene entre sus pétalos el aroma, cuya delicadeza ó fuerza, así como la circunstancia de ser agradable ó desagradable, han servido de fundamento, juntamente con los colores, al valor simbólico que dieron los poetas á cada flor.

El ruido y el movimiento, por más que no sean efecto aun del sentimiento y de la libertad ni aun á veces de fuerzas espontáneas, reciben otra interpretacion y tienen otro sentido: el movimiento de la palmera que agita su penacho de verdes y tostadas plumas al soplo ardiente de los vientos africanos, tiene otra significacion que el débil suspiro que parece lanzar el fúnebre saúce cuando agita el áura de los cementerios las largas hebras de su espesa cabellera; el susurro del céfiro en la poética fronda de la cañada, inspira muy diversas ideas que el remedo del oleaje ejecutado por la apretada y rica vegetacion del bosque vírgen de la India; y el púdico movimiento de la flor que cierra su corola para velar sus misteriosos amores, tiene otro valor tambien que la soberbia actitud del girasol siguiendo con su dorada frente el curso magestuoso del astro del dia.

Obsérvese además, que mientras realiza mejor una planta, ó una flor que es la expresion de su perfeccion máxima, la idea que presidió á su formacion y sigue presidiendo á su destino, más bella es: y de aquí que como las ideas y los fines se diversifican, la belleza de la rosa no es la del lirio, ni la del líquen es la de la camelia, ni la del granado es la de la secular encina, ni la del melancólico ciprés la del altísimo cedro.

Obsérvese al mismo tiempo que, así como en cada individuo vegetal el momento ó la edad de la mayor belleza,

coincide con el punto culminante de su vida, que es la época de la efloroscencia, así en todo el reino botánico lo bello crece y se levanta con el tipo vegetal hasta el grupo, en que la idea general de la planta se realiza con mayor fuerza: por eso las plantas acotiledóneas, como musgos, algas, setas, etc., no son tan bellas como las monocotiledóneas, criptógamas y fanerógamas, tales como los helechos y las gramíneas, y las azucenas, y los jacintos; ni estas tanto como las dicotiledóneas, cuyo organismo es el más perfecto, tales como el laurel, el tomillo, el heliotropo, la vid y el abeto.

En fin; la riqueza y variedad del reino vegetal muéstranse también en los auxilios que este presta á las bellas artes: la pintura imita y reproduce sus colores, la escultura y la arquitectura sus guirnaldas de flores y sus racimos de frutos, y la poesía misma se inspira en esos seres, y debe á las maravillas de la naturaleza vegetal bellas imágenes y brillantes descripciones.

Sigamos al reino animal.

Comparado un animal con una planta, distinguiremos tanto en el uno como en la otra la forma exterior y sensible y la idea interior é invisible; pero la relacion establecida entre estos elementos no es idéntica en los dos: en esta última la idea se une más al organismo, parece apegada á él y sin medios de desenvolverse con diafanidad é independencia: en aquel otro por el contrario, la voluntad aparece, se apodera de la forma, la rije y hace que el pensamiento se presente á veces con cierta separacion y superioridad respecto á la parte sensible. El movimiento voluntario y la sensibilidad son las diferencias esenciales entre el animal y la planta, por cuanto se refiere á su parte espiritual: prescindimos de las que se hallan en el organismo, como por ejemplo la aparicion en los animales del estómago y de las funciones de digestion, de los músculos y de los nervios y con ellos de los órganos de la locomocion y las sensaciones. La sensibilidad tiene á su servicio en el animal los cinco sentidos, órganos pasivos destinados á sufrir las excitaciones del exterior; y el mo-

vimiento libre dispone de multitud de instrumentos adecuados á la vida activa y á las relaciones que debe mantener el animal con el mundo externo. Los sentidos producen la fisonomía y en ella la expresion; y los órganos locomotores dibujan la forma del animal y le presentan más ó ménos bello, segun el orden que ocupa por su perfeccion en la escala zoológica.

En las primeras familias de los invertebrados, en cuyos individuos, llamados zoófitos ó animales plantas, parecen encadenarse las dos naturalezas vegetal y animal, los caracteres de las formas animales estan como confundidos: sus cuerpos se hallan formados segun una ley de simetría que se ofrece, yá en la estructura radiaria, yá en la estrellada, y que fácilmente puede confundirse con la de las plantas. Indudablemente quien no sea naturalista no podrá reconocer un animal en las esponjas, en las medusas, en las ictinias ó anémonas y en los erizos y estrellas de mar; seres admirables, cuya sensibilidad se muestra á través de sus extrañas metamorfosis y cuya inteligencia brilla ménos que la débil fosforescencia con que suelen realzar su belleza.

A la simetría radiada de los zoófitos empieza á suceder la bilateral de los moluscos y articulados, que se ofrecen con una variedad incalculable de formas y con gran riqueza y brillo en los matices. Patas, pinzas, antenas, alas, penachos, todo cuanto es necesario para el movimiento se muestra en estos animales embellecido por la variedad de sus brillantes colores, por la delicadeza de sus tejidos, por la proporcionalidad de su número, por la oportunidad de su colocacion, y por la agilidad y gracia de sus movimientos.

Pasemos á los vertebrados.

Los que se llaman de sangre fria, ó carecen del todo de miembros, como las serpientes, ó estos apenas aparecen bajo una forma embrionaria é incorrecta, como las aletas del pez ó las patas de las tortugas, los lagartos y los bacracios. Ostentan estos animales colores vivos y abri-llantados, cual si les envolviera una capa de metal bru-

ñido; y cuando la piel es blanda y oscura, el animal pierde su encanto y nos inspira repugnancia. Cambian también algunos de colorido, según las emociones de cólera ó de miedo que les agitan. Distingúense sobre todo de los anteriores, por la expresión de su mirada y por la aparición del sonido ó de la voz, aunque esta quede reducida al desagradable silbido de las serpientes ó al canto monótono de las ranas.

Por último; los animales vertebrados de sangre caliente conducen el tipo animal hasta su mayor perfección, llevando también la forma hasta donde empieza á dibujarse el magestuoso contorno del hombre. El color sufre modificaciones notabilísimas: en las aves domina como principal adorno, y se halla tan variado, sufre tantas gradaciones, se combina de tantos y tan caprichosos modos, ofrece, en fin, tan agradables contrastes, que excita en el más alto grado la sorpresa y la admiración. La forma también avanza, se redondea y se embellece con los auxilios del movimiento y de la expresión.

Buffon, nos dice en su libro «*De la juventud y de la edad viril*» lo siguiente:

«Las gracias de la figura y la belleza de la forma corresponden en el cisne á la dulzura de sus instintos; este animal agrada á todo el mundo, adorna y embellece los lugares que frecuenta; se le ama, se le aplaude, se le admira: ninguna especie lo merece más: la naturaleza, en efecto, no ha derramado sobre ninguna otra tantas gracias nobles y dulces que puedan recordarnos sus obras más encantadoras: corto el cuerpo y elegante, formas redondeadas, graciosos contornos, blancura pura y brillante, movimientos flexibles y sentidos y actitudes ya animadas, ya blandas y perezosas... Todo nos le pinta como el ave del amor; todo justifica la espiritual y risueña mitología que ha dado esta preciosa ave por padre á la más bella de las mortales.»

El sonido es uno de los elementos de lo bello que se desenvuelve en los vertebrados, sobre todo en las aves, en más alto grado: truécase de simple sonido en voz, de ruido

en canto, de unísono en melodioso: es cierto que el instinto preside tales armonías, y que una ley fatal é inconsciente produce los más brillantes conciertos; pero bien pronto la variedad de las entonaciones vá á expresar en los cuadrúpedos el placer ó la alegría, la cólera ó la confianza, el odio ó el amor.

Donde aparece sin duda la forma con caracteres marcadísimos de belleza, es en los mamíferos. Es verdad que se pierden en ellos la viveza y variedad de los colores que lucen las aves; pero en estas el rico plumaje sólo sirve para ocultar los defectos de una forma todavía muy incorrecta, mientras que en aquellos la disposición y regularidad de los miembros, la elegancia y ligereza de los movimientos, la posición de la cabeza claramente distinta del cuerpo y sobre todo la expresión marcadísima de su fisonomía, donde se reflejan fielmente los instintos, las cualidades, los afectos y las intenciones del alma, les dan una gran superioridad sobre los demás individuos de las agrupaciones zoológicas.

Bajo el concepto estético, el verdadero tipo de la belleza animal lo ofrece el cuadrúpedo: su magnitud es proporcionada á la del hombre, ni sobrada pequeña, ni excesivamente grande; sus miembros se hallan en relación con su cuerpo; su forma es graciosa ó elegante, flexible ó magestuosa; sus movimientos libres, ora lentos, ora ligeros; pero sencillos, propios y agradables; su expresión, ya imponente, ya inofensiva, repele ó atrae; pero gusta y admira.

Pasando de este tipo, bien en descenso hácia los cetáceos, bien en ascenso hácia el hombre, la belleza animal decae: los caracteres estéticos de la foca, de la morsa, de la ballena, ó por el contrario los del mono, del makís ó del orangutan, no son los del león entre los carnívoros, los del ciervo entre los rumiantes, los del toro y el caballo entre los paquidermos.

Y ya que hemos llegado hasta el hombre, haremos ver, aunque sólo sea de un modo brevísimo, que en él se realiza plenamente toda la idea de la creación y que, por tanto, no sólo expresa este sér el más alto grado de la be-

lleza física, sino que dá origen á nuevos órdenes mucho más excelentes de belleza que comprendemos bajo los epígrafes de belleza intelectual y moral.

El color, que en los reinos inferiores ocupaba el lugar de la forma y que los mamíferos subordinan completamente á esta última, vuelve en el hombre á recobrar su imperio, aunque bajo otro concepto: el color realza en el hombre la fuerza de la expresion, ésta se torna viva y elocuente y empieza por designar las cualidades constantes del carácter y del temperamento para venir á reflejar las emociones repentinas y los pensamientos ocultos.

Oigámos á Buffon en el libro ya citado: «La vivacidad ó la languidez de los ojos forma uno de los principales caracteres de la fisonomía, y su color contribuye á marcar más este carácter... Los ojos más bellos son aquellos que parecen negros ó azules: la viveza y el fuego que constituyen el principal carácter de los ojos, brillan más en los de color oscuro que en los de medias tintas: los negros tienen, pues, más fuerza de expresion y mayor viveza; pero hay más dulzura y quizá más finura en los ojos azules... Despues de los ojos, las partes del rostro que contribuyen más á marcar la fisonomía son las cejas. Como son de naturaleza diferente á la de las otras partes, son más visibles á causa del contraste y nos chocan más que ningun otro rasgo: las cejas son una sombra en el cuadro que hace destacar los colores y las formas. Las pestañas hacen también su efecto: cuando son largas y espesas, los ojos parecen más bellos y la mirada más dulce... El color rojo de los labios y el blanco esmalte de la dentadura se destacan tan ventajosamente sobre los otros colores del rostro, que parecen convertirse en el punto de vista principal... Las megillas son partes uniformes que por sí mismas no tienen movimiento ni expresion alguna, á no ser por el rubor ó la palidez que las cubre involuntariamente segun las diversas pasiones... Se enrojece de vergüenza, de cólera, de orgullo, de gozo; se palidece de miedo, de espanto y de tristeza.»

Pero fuera de los casos en que el color aumenta la ex-

presion de algun afecto ó pensamiento poderoso, obsérvese que desaparece de la fisonomía y aún de todo el cuerpo sin gran detrimento de la belleza: por eso la estatuaria puede producir sin él tan admirables efectos. Por lo demás, examínese la cabeza de Van-Dyck debida á su propio pincel, y el color de los ojos, el marfil de su elevada frente y la rubia cabellera que rodea su rostro como un aro de oro ó una aureola de fuego, nos harán reconocer que aquella fisonomía es la expresion del génio.

Por lo mismo que en el hombre la forma es más bella por sí misma, hállase completamente desnuda; la delicaza de las líneas, la gracia de los detalles, la pureza del contorno, la perfecta proporcionalidad de sus miembros, no tenían necesidad de ocultarse bajo el pintado ropaje de las aves, ó las brillantes escamas de los peces, ó el metálico estuche en que viven ocultos los reptiles. Y como la expresion radica en la fisonomía, el maravilloso juego de los más delicados músculos del rostro comunica una gran movilidad á las facciones, mientras que la mirada excede en vivacidad y elocuencia á los discursos más fluidos y más vehementes.

El movimiento hácese además en el hombre más noble y más variado: contribuye á ello la posición vertical del cuerpo que, no sólo es por sí más digna, sino que comunica á los gestos y actitudes más elevacion y magestad ó más ligereza y gracia.

Agrégase, por fin, la voz, que perfeccionada con la articulación y auxiliada con la expresion del rostro y los movimientos, viene á constituir un lenguaje rico y variado; la voz, que á más de ser un canto como en algunos animales, se hace expresiva y musical sobre cuantos sonidos pueden producir la naturaleza y el arte; la voz, en fin, que, sujeta á ritmo y medida, impone sus caprichosas reglas á los movimientos del cuerpo y dá origen á la danza.

Pero hasta aquí sólo hemos considerado al hombre como expresion de la belleza física: precisamente respecto á aquella belleza que debe reflejar por voluntad de su Creador y segun las leyes fatales que presiden á su vida y desarro-

llo. Pero aun hay en él otras que se desprenden libremente del alma; que las produce y las ostenta cuando quiere y como quiere, mediante el libre ejercicio de las preciosas facultades que le concedió su Autor y cuya generacion y manifestacion le separan por completo del resto de los seres naturales. Hablamos de las bellezas del génio que se traducen en las ciencias y en las artes, y de las bellezas de la virtud que enaltecen la vida individual y social, religiosa y política. Hablamos de las bellezas de Moisés y de Sócrates, de Homero y de Ercilla, de Newton y Galileo, de Leonidas y Guzman el Bueno, de Rafael y Eslava, de San Vicente Paul y de Santa Teresa de Jesus. Bellezas son de un alma que más que su propia grandeza revelan la de su Hacedor: bellezas de un pensamiento reflejo del de Dios, de un espíritu libre é inmortal que al batiir sus alas sobre la tierra deja de su paso una huella imperecedera, que puedan seguir admiradas las futuras generaciones.

Antes de terminar esta leccion, y como una consecuencia que se desprende del estudio ligero que acabamos de hacer de la naturaleza, combatamos con las armas que acabamos de acumular la errónea doctrina del empirismo estético.

Confunde esta doctrina lastimosamente lo agradable con lo bello, para ser consecuente con el principio sensualista en que se apoya y por el cual se declara que todos nuestros conocimientos nos vienen de los sentidos. «*Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu.*»

Concederémos á esta escuela que todas nuestras ideas acerca de la belleza física nos vienen por la vista ó por el oído, y que, por tanto, todas las bellas-artes, sin excepcion, llegan al alma á condicion de un fenómeno orgánico provocado por sus formas. Concederémos tambien que toda belleza es agradable, y que por lo mismo el placer sensible se halla unido y como formando parte del sentimiento de lo bello. Pero no podemos ir más allá en nuestras concesiones: porque ni es cierto que la belleza se reduzca á las mezquinas dimensiones de una impresion ma-

terial, ni tampoco que por que lo agradable acompañe á lo bello, se confunda lo uno con lo otro ni ménos que sea primero y superior aquel respecto de éste.

En primer lugar, lo agradable no es la medida de lo bello ni se halla inseparablemente unido á él: hay cosas que son más agradables que bellas y otras que son agradables sin poseer la belleza: el sabor de un manjar ó el perfume de una flor, son cosas gratas pero que no tienen belleza alguna; un sonido ó un color agradables, tampoco tienen nada de bellos. Por el contrario; un cuadro de un colorido mediano, puede conmover el alma más vivamente que una pintura de tintas variadas y vivas; y una escultura voluptuosa, al par que estimula los sentidos, perturba el sentimiento de la belleza.

Esto depende de que el fenómeno estético no estriba sólo en las formas: ántes bien á favor de ellas la idea se comunica con el espíritu y atrae sobre sí, con la apreciacion y la calificacion de su belleza, el sentimiento dulce y agradable de lo bello.

En segundo lugar, miéntras que la sensacion es la misma para todos los hombres y áun para los animales, el sentimiento de la belleza, patrimonio sólo de los primeros, varía con cada individuo, en cada edad, por el diverso grado de cultura y en fuerza de muy diferentes condiciones: y miéntras este sentimiento, aunque muy vario, se presenta constantemente en todos los hombres, el placer de lo agradable se afirma ó se niega por unos y por otros con relacion al mismo objeto. Una misma sinfonía produce en varios artistas diferentes sentimientos graduales de belleza; discuten acerca de su mérito, pero convienen en que es bella: un espíritu profano en el arte musical percibe tambien su belleza; pero rebajada al nivel humilde de lo agradable: y otro espíritu grosero se siente incómodo con el ruido y reniega de los músicos y de los instrumentos. Una copa de vino gusta á unos y disgusta á otros: esto no tiene nada de extraño, *sobre gustos nada hay escrito*; pero una aurora boreal admira á todos, y si alguno se declara contra ella, por mas que *sobre gustos no*

hay disputas, hay que apelar al asentimiento universal y declarar que aquel hombre vá contra el sentido comun.

¿Qué quiere decir esto? Que lo agradable se encierra en los estrechos límites de nuestro organismo, se amolda á nuestro temperamento, á nuestros hábitos, á nuestra educacion y á nuestros gustos; miéntras que lo bello se dirige al espíritu y pone en juego facultades que se desenvuelven en muy diferente grado en cada cual, por más que sean patrimonio de todos los hombres. Véase por qué no debe extrañarnos oír decir que no se siente nada ante las obras de Fidias ó de Virgilio, de Herrera ó de Alonso Cano; y no es posible escuchar con indiferencia que esas obras no son producto del génio, ni son bellas.

En tercer lugar, si el criterio de la belleza es el placer, como este es variable y caprichoso, la belleza verdadera careciendo de base, se destruye: sólo quedan bellezas transitorias, gustos, costumbres, modas. Por otra parte, y hé aquí el contrasentido, con tal que un objeto llegue á producir en alguien una sensacion agradable, ya tiene título bastante á los homenajes debidos á la belleza; ya es bello: de aquí que todo sea bello, incluso el ídolo ridículo de los chinos y la Vénus espantosa de los hotentotes; y en el órden moral, incluso el error y el crimen.

Por último: los sentidos sólo perciben las formas: ¿acaso en la misma belleza física nada hay más allá y más por encima de los caracteres sensibles? ¿Y la belleza intelectual y moral? ¿Y la idea de la belleza absoluta entrevista por Platon á pesar de la materia que suele envolver la relativa que se nos ofrece en la tierra? ¿Y el ideal de los artistas? ¿Y la idea, en fin, de la belleza ideal é infinita, que prescinde de toda forma corpórea ó mecánica y nos remonta hasta Dios? Preciso es confesar que el empirismo tiene que ceder ante la idea de la belleza, como ante la de lo verdadero y lo bueno, reconociendo su filosofía sobrado estrecha para poder encerrar nociones tan grandes y tan elevadas.

CAPÍTULO III.

Parte subjetiva del fenómeno de la belleza.—Sentimiento de lo bello.—Su diferencia de la sensacion y del deseo.—Si existe conexion necesaria entre el sentimiento de lo bello y los placeres sensuales.—Verdadera nocion de lo agradable.—Si el placer que acompaña á la percepcion de lo bello, se enlaza de un modo necesario á nuestra naturaleza moral.—Nocion de lo útil.—Si el sentimiento estético puede referirse á nuestra inteligencia.—Efectos del sentimiento estético puro.

Examinada la parte objetiva del fenómeno de la belleza, nos toca completarla averiguando cómo se revela al espíritu humano el objeto bello y qué facultades provoca al ejercicio.

Hay en este hecho, como en cualquiera otro de conciencia, tres elementos que conviene distinguir: el objeto, el sujeto y la relacion; y como se trata de un fenómeno que cae bajo el dominio del espíritu filosófico y analítico, conviene que al estudiarle distingamos perfectamente todos sus elementos. Esto no quiere decir que esos dos aspectos ó lados del fenómeno, el objetivo y el subjetivo, se den separadamente; ni ménos que deban quedar aislados despues de nuestro análisis: ántes bien, nos apresuramos á establecer que esta distincion es ficticia y debida á la facultad de abstraer de que nos hallamos dotados, y que sólo subsistirá el tiempo que dure nuestro estudio; porque una vez terminado, volveremos á recompo-

ner el hecho uniendo el objeto al sujeto tan íntima é inseparablemente como lo están en realidad.

Ocupémonos, por tanto, de analizar ahora la parte psicológica del fenómeno, para conocer las modificaciones y el estado del alma cuando se halla en presencia de los objetos bellos. Para esto, coloquémonos delante de uno de ellos y observaremos que, al mismo tiempo que juzgamos y resolvemos acerca de su belleza, sentimos también el poderoso influjo de ella, el cual se expresa, no sólo por una emoción deliciosa que complace al alma al par que la admira, la entusiasma y la arrobada dulcemente, sino también por un sentimiento atractivo de amor, por el cual el espíritu parece salir de sí mismo y como dirigirse al encuentro del objeto para asimilárselo y absorberlo, ó dejarse cautivar y embeber por él. Cuando el objeto no es bello, júzgase de opuesto modo y se experimenta un sentimiento contrario. De manera, que á más del juicio que decide ya de la belleza, ya de la fealdad del objeto, el alma sufre una emoción bien de amor, bien de odio, á la que acompañan respectivamente movimientos de atracción y de repulsión.

Estas observaciones bastan para reconocer que la parte subjetiva del fenómeno es compleja: que en ella pueden distinguirse desde luego dos momentos, ó al ménos dos operaciones distintas; el juicio y el sentimiento: y que, aunque no sea fácil separarlas en el tiempo, porque los hechos más complicados del alma se verifican en instantes imposibles de medir y apreciar, conviene estudiarlos con independencia, puesto que, apesar de su estrecha union, son cosas muy diversas y que ofrecen muy diferentes puntos de vista.

Empecemos por el estudio del sentimiento, que parece ser, si no el primero, el hecho más simple y más característico y esencial tratándose de la belleza.

Colocados en presencia de un objeto bello de la naturaleza ó del arte, enciéndese en el alma como un fuego vivo, cuya intensidad es proporcional al grado de belleza del objeto mismo, el cual arranca de nuestros labios, bien una

frase que expresa nuestra complacencia, bien un grito que simboliza todo nuestro entusiasmo. A veces esta voz de placer y de aprobación se levanta silenciosa en la conciencia sin que ella misma lo advierta: otras, por el contrario, es el resultado de una contemplación intencional y juiciosa; pero siempre se deja percibir de un modo claro, aunque variable, y todos los idiomas la prestan cuerpo y forma determinada. Esto quiere decir, que siempre que se hacen sentir al espíritu humano esas cualidades que constituyen la belleza, y apenas nuestra inteligencia se pone en comunicación con la idea contenida en la totalidad del objeto bello, proporciónase al corazón un goce interior y exquisito, mezcla de amor y de complacencia; de sabrosa admiración y de tendencia ardorosa, que aumenta en viveza y profundidad á medida que el objeto refleja más y mejor su belleza propia. Cuando el sentimiento no perturba la contemplación, ni el amor se torna apasionado, la belleza se deja admirar y gozar tranquilamente; pero cuando la admiración acrece hasta imprimir al espíritu un movimiento ardiente é impetuoso, que saca al alma de las condiciones ordinarias y parece exceder los límites de la misma naturaleza humana, aquel sentimiento se llama entusiasmo y obra en nosotros de una manera enérgica y violenta.

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Peró este sentimiento no llega á nosotros sino envuelto en el fenómeno de la sensación, que es como la condición general de todo hecho que nace en el exterior para venir á morir transformado en el alma. Conviene, pues, que le separemos de su propia envoltura, para que le determinemos de modo que podamos distinguirle de todo lo que no es él.

Empecemos por separarle de la sensación.

La filosofía sensualista, confundiendo el sentimiento de lo bello con la sensación de lo agradable, lo desnaturaliza y lo rebaja. Veamos de marcar la importante diferencia que separa al uno de la otra.

Ya hemos indicado que, supuesto que la belleza no pue-

de ser cualidad de los perfumes, ni de los sabores, ni aún de las impresiones del tacto, sólo se nos comunica por medio del oído y de la vista, que dominan en la doble esfera del espacio y del tiempo, regiones en que se desenvuelven todas las bellas artes. Desde luego puede observarse que el ojo y el oído son los dos sentidos más instructivos, los dos instrumentos más adecuados á los fines de la inteligencia, los dos órganos más espirituales, si pudiéramos decirlo, puesto que se refieren especialmente al sér sensible y pensador que llamamos *Alma*. Ahora bien; la vista y el oído sólo nos dan una sensación más ó ménos grata que sirve como de condicion y antecedente al sentimiento de lo bello, en el cual se absorbe y confunde: así un color brillante ó un sonido puro, producen en el alma una sensación agradable que podrá ser, y es sin duda, un elemento de lo bello; pero que no es la belleza misma: una combinación de colores ó de sonidos, puede asimismo producir efectos gratos para el alma; pero no son estos efectos el sentimiento mismo de lo bello, el cual ha de ser tan vivo como puro y tan dulce como independiente de todo lo que pueda abatirlo ó rebajarlo.

La parte material de la ejecución en las diversas artes, tiene precisamente en cuenta que la sensación es la condición necesaria del sentimiento; porque es claro que para conmover el espíritu es menester llegar hasta él, y que para esto es preciso dar un cuerpo al pensamiento artístico ó encerrarle dentro de una forma que impresione los sentidos. También es evidente, que supuesto que se trata de excitar los sentimientos apacibles y deliciosos de la belleza, es necesario que la idea revista una forma agradable y halagadora: porque nadie podrá llegar á la admiración ó al entusiasmo por el camino de la repulsión y del dolor. No pueden producirse los admirables efectos de Velazquez y Murillo, de Rossini y Eslava, con colores chillones ó sonidos discordantes; ni las delicadas églogas de Garcilaso ó las epístolas de Rioja causarían en el alma el sentimiento puro y plácido de lo bello, si se oyeran leer con acento gangoso y voz entrecortada.

La teoría de que los sentidos nos dan la belleza nos llevaría fácilmente á asegurar que sólo los cuerpos la reflejan, cuando es tanta y tan grande la que corresponde á los espíritus en sus manifestaciones intelectuales y morales y aún en las puramente estéticas.

Ya en la antigüedad, Sócrates y Platon sostenían contra los sofistas que no son los sentidos los que perciben la belleza, con este argumento: «No es lícito conceder á dos sujetos diversos una misma cualidad tomada en un mismo sentido: una misma cualidad tiene una obra musical y otra pictórica, si ambas son bellas; luégo no debe haber dificultad, si son los órganos quiénes las perciben, en que los troquemos, apreciando con los ojos la belleza de la música y con los oídos la del cuadro: es claro que si tal hacemos, nada llegaremos á percibir, luégo no son las facultades sensibles, sino la razón, la que nos dá cuenta de la belleza.»

Ciceron y San Agustin confirman esta doctrina.

En cuanto á la belleza de las sustancias espirituales, que el sensualismo tendría que negar por no ser perceptibles por los sentidos y que el materialismo niega de hecho, tiene en su favor las opiniones de muy antiguos y notables filósofos. Sócrates y Platon también, enseñaban que los séres incorpóreos son más bellos que los corpóreos y más magníficos, aunque sólo á los ojos de la razón: Zenon aseguraba que sólo la sabiduría era bella: Plotino decía que la belleza del alma no era otra que la virtud: Ciceron, en su tratado *De officiis*, afirma que es bello todo lo que se conforma con la natural excelencia del hombre, en lo que éste, segun su naturaleza, se diferencia de los demás animales. Entre los Padres de la Iglesia citaremos á S. Clemente de Alejandría, quién aconseja al hombre que quiera ser verdaderamente hermoso, que adorne su espíritu, que es la parte más bella que hay en él, cuidando de añadir cada día alguna cosa á su hermosura: y á S. Ambrosio que dice (*De Isaac et anima*) «La belleza del alma es la sincera virtud y su verdadero ornamento el conocimiento de las cosas celestiales. No rechazamos la gracia exterior, por-

que la modestia suele colorear las mejillas con el pudor y dar así gracia al semblante. Y así como el artista suele trabajar mejor sobre una materia bien dispuesta, así también brilla más la modestia en un cuerpo hermoso.»

Importa tanto distinguir la sensación agradable del sentimiento de lo bello, como que de su confusión vendremos á parar á que el amor puro y desinteresado de lo bello se cambie por el fuego egoísta y abrasador del deseo.

El deseo es un movimiento rápido y vehemente del alma que tiene por fin secreto ó expreso la posesión: tal tendencia presenta caracteres contrarios al sentimiento de lo bello; porque á la admiración tranquila sustituye en aquella la necesidad imperiosa; al respeto, la profanación; y á la contemplación muda y al propósito de conservar el objeto, el apetito desordenado y el proyecto de destruirle por gozarle.

Como hijo de la necesidad no satisfecha, el deseo viene acompañado de sensaciones dolorosas, de inquietudes y de ímpetus; y como cosa supérflua ó de lujo, el sentimiento de lo bello se presenta purgado de todo deseo, limpio de todo dolor, para caldear el corazón sin perturbarle y elevar el pensamiento en alas del entusiasmo, sin ofuscarle ni aturdirle.

Ante una mesa cargada de succulentos manjares y de ricos vinos, el deseo se despierta, mientras que el sentimiento de lo bello queda dormido; pero si en medio de la comida se ofrece á los convidados un néctar encerrado en una primorosa jarra, adornada con las bellísimas cince-laduras de Benvenuto Cellini, el sentimiento estético se despertará poderoso, y si hay artistas en la mesa, este sentimiento apagará en ellos los deseos de la gula.

Es más: el alma del artista no es conciliable con el espíritu grosero que se entrega al placer ó al terror y des-cuida ó desprecia la belleza; ante una de las deidades pintadas por Rubens, un artista se admirará de la viveza del colorido y de la suavidad y frescura de las carnes; mientras que un espíritu sensual sólo rendirá culto á sus deseos inflamados: por el contrario, á la vista de esas cria-

turas ideales que Lesueur supo animar tan bien con sus pinceles, el deseo se depura y ennoblece, templándose al calor de un sentimiento tan fino como desinteresado.

El sentimiento de lo bello es, por lo tanto, de un género especial muy diverso de la sensación y de un orden del todo contrario al del deseo.

Ese amor á que mueve todo objeto bello y ese deleite que de su contemplación nos resulta, son asimismo de índole muy diversa á la de la sensualidad, bajo cualquiera de sus formas.

Su existencia está revelada por muy antiguos pensadores: ya Máximo de Tiro sostenía que la belleza no sería tal, si no fuera objeto de un deleite exquisito, y Santo Tomás consigna en su *Suma*, que corresponde al concepto verdadero de la belleza que en su contemplación repose el apetito.

Homero nos dice en la *Odisea* que el canto halagador de las sirenas embelesaba á cuantos le oían y que no había mortal que resistiese la dulzura encantadora de su melodía. Aristóteles contestó á los que le preguntaban que por qué amamos las cosas bellas:—«Sólo los ciegos pueden hacer tales preguntas.»

Plotino, refiriéndose á las virtudes de un alma bella, afirma que sólo esas propiedades cautivan nuestra admiración y excitan nuestro amor, y en tal concepto las llamamos bellas: y Dionisio el Areopagita esclama: «todo se siente arrastrado hácia lo bello y bueno, que es lo universalmente amable.»

Sócrates le dice á Glauco:—«Lo más bello es siempre lo más amable;» y contesta Glauco:—«No puede menos de ser de esa manera.»

S. Agustín, S. Clemente de Alejandría, S. Juan Crisóstomo, S. Basilio y todos los Padres de la Iglesia, repiten que sólo la belleza es amable, que no puede ser amado sino lo bello y que no es posible dejar de amar lo bueno, por ser lo que constituye la verdadera belleza: de modo que por todas partes se halla la doctrina que hace desprender de la contemplación de la belleza ese deleite pu-

risimo, desinteresado y delicioso que se designa con el poético nombre de *amor*.

Ahora bien; ¿por qué todas las cosas bellas han de ser amadas? Proclo nos dá la respuesta en nombre de toda la antigüedad: «Porque en todo lo bello, incluso lo más ínfimo, no aparece otra cosa que una imágen de la belleza divina.»

Continuemos nuestras observaciones hasta desprender por completo el sentimiento de lo bello de todo cuanto tenga un sabor egoista y sensual.

Apesar de cuanto llevamos expuesto, es indudable que el valor ó precio de un objeto parece aumentarse cuando se combinan de algun modo el sentimiento de lo bello y los placeres sensuales: así, por ejemplo, si á la belleza natural de un ave ó de un pescado se agrega la cualidad de que pueden figurar en nuestras mesas como manjares exquisitos, su precio, y con él nuestra afición á tales objetos, crecen. Pero desde luego se comprende que, léjos de haberse graduado por tal circunstancia la belleza de esas cosas, parece que se desnaturaliza con la añadidura de una cualidad tan secundaria y tan grosera.

Una naturaleza vulgar sobrepondrá torpemente lo agradable á lo bello: tal vez el predominio de los instintos sensuales ó de la materialidad podrá llegar hasta medir la belleza por la comodidad ó el placer; pero esto sólo puede indicar un deplorable estado moral é intelectual en los que tal hagan, y de ningun modo un enlace armónico entre el apetito y el sentimiento puro de lo bello. Gentes hay que buscan en la música un narcótico para conciliar el sueño, que exigen del drama ciertas conmociones violentas favorables al desarrollo de sus nervios, que ven en la Venus de Médicis una mujer bien formada ó en el Escorial un edificio grande y sólido; pero esto sólo indica que esos espíritus se hallan más léjos de Dios, de quien proceden la idea de belleza y el afecto purísimo del alma que la contempla, que de los animales, en quienes toda la vida estética se traduce por sensaciones físicas.

Cuenta una antigua fábula que Pigmalion, enamorado

de la obra noble y bella de su fantasía, dejó que se trocara la dulcísima y tranquila felicidad que le inspiró su ideal, por un ciego y desordenado amor hácia su Galatea; arrastrado por esta pasión pidió á los dioses que dieran vida á la escultura: y complacido por vía de pena, conoció bien pronto su insensatez y su delirio en haber querido trocar los eternos y castos goces que inspiraba la delicadísima estatua, por los fugitivos placeres de unas gracias y de una juventud groseras y fugaces.

Deduzcamos de aquí la verdadera noción de lo agradable.

Mientras el placer se aplica á los sentidos por decirlo así; mientras sentimos que fluye del alma y se derrama como lava ardiente por las venas; mientras puede referirse á los órganos como si quisiera satisfacer alguna exigencia vital ó alguna necesidad física; mientras halagando, en fin, las pasiones ó los apetitos, nos ofrece el objeto placentero un goce más vehemente al parecer pero ménos profundo, más embriagador pero ménos duradero, el objeto y el placer se hallan colocados en la esfera humilde de lo agradable: por el contrario; cuando la belleza atravesando el organismo sin detenerse, invade el alma, la penetra y se absorbe en ella; cuando la dicha, á medida que aumenta y crece, se hace más profunda y más íntima, pero no más extensa; cuando el organismo queda tranquilo y mudo, en tanto que el espíritu, ya contempla extasiado, ya se agita en las convulsiones de sus propios sentimientos, el objeto y la dicha ofrecen los caracteres de la verdadera belleza. Unos versos agradables son un lenguaje musical y cadencioso para el oído; pero una poesía bella es una composición conmovedora para el espíritu: una marcha guerrera y atronadora llega á entusiasmar y á aturdir para los terribles fines de la batalla; pero el *Stabat mater* de Rossini ó de nuestro Maqueda granadino arrancan suspiros del corazón y lágrimas de los ojos, fines naturales y propios del sentimiento religioso.

«Acontece muchas veces—dice el Padre Taparelli de Azeglio,—que la virtud y por lo general el varon virtuoso

so, se captan el amor y excitan el interés aún de aquellos que admiran el orden moral en la esfera meramente especulativa: es decir, hasta de aquellos que le profesan en teoría, sin determinarse jamás á practicarlo. Frecuentemente se dá este caso y son innumerables las personas que confunden el amor de esa belleza moral, con el del respectivo bien. No obstante, la diferencia entre ellos es muy clara. Si damos el nombre de bello á lo que nos agrada ver, la frase *amar la belleza moral*, sólo significa la inclinacion á saborear ese deleite que se experimenta con la contemplacion de la conducta de aquellos que guardan fielmente el orden moral: mientras que la expresion *amar el bien* envuelve el anhelo y hasta el propósito de poseer el orden moral, mediante la conformidad de nuestros pensamientos, palabras y obras con el fin para que hemos sido criados por Dios.»

Esta distincion entre el amor á la virtud y el desden de su práctica, sirve admirablemente para distinguir el amor de lo bello del amor á lo bueno; porque esplica como se puede respetar y admirar la belleza de la virtud, hasta por quienes no tienen valor ni perfeccion suficiente para ser justos, héroes ni santos. Es como el anhelo vehemente de verdad acusado por la misma malicia y desconfianza, que se nota en el embustero. Sentir la belleza de una buena obra, reconocerse impotente para desvirtuarla y aún para desconocerla en la conciencia, y sin embargo sin fuerzas para imitarla é incapaz para resistirla y contemplarla mucho tiempo, manifiesta claramente que van el juicio y el sentimiento de lo bello por rumbos muy diversos del que sigue la conciencia de lo bueno, recayendo aquellos sobre actos ajenos y esta última sobre el estado de la moralidad propia. Otra cosa sería si la cosa fuera bella y seductora, siendo mala; porque entónces las personas inmorales podrian, sin engañarse acerca de su malicia, aplaudirla y aún envidiarla por graciosa, oportuna y osada.

Una vez desprendido el sentimiento de la belleza de los placeres sensuales, de lo agradable y lo apetecible, procu-

remos separarle también de otros sentimientos que suelen acompañarle, y que no porque emanen de nuestra naturaleza moral, deben confundirse ni ser tenidos por el de lo bello.

Desde luego hay más analogia entre el sentimiento que estudiamos, y los goces que van unidos al espectáculo de la virtud ó se siguen al cumplimiento de nuestros deberes: En aquel como en éstos hay gran pureza, gran elevacion; gran independencia de todo interés y egoismo, y de cuanto puedan exigir las necesidades y el bien del cuerpo: Y tan difícil es distinguirlos, que allá en la antigüedad Platon y Sócrates confundieron el uno con los otros por haber observado el innegable influjo del sentimiento de lo bello sobre la moral de los pueblos. En las *Memorias* de Xenofonte leemos, en boca de Sócrates, estas palabras: «El escudo es bello porque nos resguarda de los golpes, y el dardo lo es tambien cuando puede ser lanzado con velocidad muy léjos.» Tú confundes lo bello con lo bueno; le contesta Aristipo. — Todo lo que es bello es bueno, le responde Sócrates, bajo la misma relacion. La virtud es al mismo tiempo por su fin bella y buena. — Se dice que un hombre es bello y bueno (*καλὸς καὶ ἀγαθός*) bajo el mismo concepto. Todas las cosas que sirven á los hombres son bellas y buenas á la vez, segun el uso que se haga de ellas. — ¿Un estercolero es, pues, bello? — Sí, con tal que sea apropiado á su fin; como un broquel de oro es feo si no es apropiado al suyo. — ¿Una misma cosa puede entónces ser bella y fea? — Ciertamente; y buena y mala. Lo que es bueno para el hambre, es malo para la fiebre. Las cosas son bellas y buenas cuando son convenientes al uso á que fueron destinadas: La comodidad de una casa, constituye su belleza verdadera: es preciso que el sol entre en ella durante el invierno y pase por encima durante el verano... En cuanto á las pinturas y adornos, gustan más que dán placeres: Las corazas bien ajustadas pesan ménos que las que ajustan mal: los que compran, pues, corazas primorosamente trabajadas y doradas, pero que no les ciñen bien, me parece que han comprado una in-

comodidad cincelada y dorada.» (Xenofonte: *Memorias*. Lib. 3.º caps. 8.º y 10, pár. 9.)

Sócrates, sin embargo, se toma la molestia de ir muchas veces á casa de Cliton el estatuario, para demostrar al artista que se debe proponer la expresion por medio de la forma de los actos internos del alma.

Por lo demás, así como las ideas de lo bueno y de lo bello no deben ser confundidas, por más que lo fueran hasta aquí con frecuencia, tampoco deben confundirse los sentimientos del bien y la belleza.

Observemos, por el contrario, que se distinguen: primero; por el elemento fenomenal de la forma, necesario para la manifestacion de la belleza y extraño completamente á la del bien: y segundo, porque el placer del bien supone siempre la idea de un fin, miétras que el placer de lo bello se refiere á sí propio y empieza y termina de un modo absoluto en él mismo. Una composicion poética puede ser bella por sí misma y mala por la intencion propuesta al escribirla: por el contrario; una accion buena, la corrección de un criminal, por ejemplo, utilísima por su fin; es siempre fea por su forma.

Véase por qué el que hace el bien se atrae la estimacion y el respeto de los espectadores, y el que hace lo bello absorbe á los demás en la contemplacion de su obra, los encierra con su propio placer dentro del éxtasis y no llama hácia sí la atencion sino en último caso, y ausente ya su produccion artistica.

En todo acto bueno aparece siempre cierta proporcionabilidad entre los medios empleados y el fin propuesto, que constituye la utilidad de la accion. No queremos decir con esto que la utilidad sea la base fundamental de la moral, ni siquiera una cualidad que distinga lo bueno de lo malo; pero sí puede afirmarse que todo bien es útil para algo y para alguien. Esta idea de utilidad, que los espiritus egoistas y estrechos aceptan como medida de la belleza y que les conduce á desdeñar las bellas artes como inútiles para todo, es, en efecto, extraña al sentimiento de la belleza: y dejando para otro lugar la demostracion

de la utilidad y necesidad de las artes bellas, sólo nos detendremos por ahora á establecer la diferencia que existe entre lo propio exclusivamente bello, y lo útil.

Podemos desde luego afirmar que no sólo esos dos géneros de sentimientos difieren, sino que en muchos casos se excluyen mutuamente. Lo útil por encima de lo bello, nos parece una profanacion: lo bello añadido á lo útil, nos parece una superfluidad ridícula. Poned en el descanso de una escalera, con una luz de gas en la mano, el Apolo de Belvédère y os habreis hecho digno del desprecio: cercad la coraza de un buque con las cinceladuras de Thorwaldsen y habreis cometido una inconveniencia ridícula.

Un espíritu artistico halla cierto pesar ó cierto disgusto en ver confundidos lo bello con lo útil. Hay sin duda en nuestra alma una espontaneidad natural é instintiva que hace al niño conmovirse de diferente modo en presencia yá de lo bello, yá de lo útil; mostradle primero uno de esos graciosos mecanismos que tanto se acomodan á su edad y á sus gustos, y despues un precioso vestido ó un manjar saludable y nutritivo, y le vereis acoger estos objetos de muy diferente manera: en el primer caso su alegría es más viva, más expansiva; llama á los que le rodean para hacerles participar de su gozo, sin temer que lo debiliten ó lo destruyan; y es en vano que se le diga que aquel objeto no sirve para nada; no por eso disminuirá su entusiasmo: en el segundo, su alegría es de otra especie, más solitaria, más egoista; preguntará cuándo debe estrenar el vestido; tenderá la mano al alimento, negándose, si es que le agrada, á partirle con los demás.

Esto indica que, naciendo ámbos sentimientos de diferentes origenes, permanecen desunidos por radicales diferencias. Lo útil nace del cálculo previsor y matemático: tiene tambien su belleza que emana de la sabia proporcionalidad de los medios con el fin; pero es indudable que si encerráramos toda belleza en la utilidad y erigiéramos á esta última en norma de nuestras acciones, la conducta de todos los hombres seria muy distinta de la que es. El

oro: hé aquí el símbolo de la utilidad; y sin embargo, para hacerle bello es preciso cincelarle y hacer de él un objeto tal vez exhausto, al menos escaso proporcionalmente, de valor material. Los muebles que dedicamos al uso diario y en los que debemos buscar las comodidades de la vida corpórea, son útiles y nada suelen tener de bellos: la luz solar, la lluvia, el viento, son cosas utilísimas y nada bellas: la tempestad, la erupción volcánica, los cataclismos físicos, suelen ser útiles bajo un concepto nada vulgar, inútiles para algunos, bellísimos y sublimes para otros: por último, la aurora boreal, la paraselena, el poema épico, la escultura antigua, el martirio, son cosas bellas é inútiles: la venganza satisfecha, el robo consumado, el libelo incendiario, la mentira, por el contrario, suelen ser útiles, sin dejar de ser cosas nefandas y monstruosas.

Concluamos citando el breve pasaje siguiente de Xenofonte que en *El Banquete* (cap. 5.º párr. 3.º) hace preguntar á Sócrates: «¿Para qué tenemos los ojos?»—Para ver.—Los míos son, pues, más bellos que los tuyos.—¿Por qué?—Porque los tuyos sólo ven en línea recta, mientras que los míos, que están á la flor de la cara, ven por todos lados: y en cuanto á la nariz, la tuya sólo percibe los olores que emanan de la tierra, mientras que la mía aspira los que vienen de todas partes.»

Veamos ahora si el sentimiento estético puede referirse á nuestra inteligencia.

Los placeres intelectuales, si así pueden llamarse los que proceden de la verdad descubierta, de los cálculos fructuosos, de los grandes inventos, de las fecundas deducciones, de las hipótesis atrevidas, etc., etc., son más análogos á los que se desprenden del bien, que á los que emanan de la belleza misma. Mientras el gozo y la alegría sean resultados de un fin conseguido, de un éxito alcanzado, hay en ellos más de positivismo, de utilidad, de cálculo, que lo que puede consentirse en un fenómeno que exige cierta pureza y cierto desinterés, al pár que gran elevación y espontaneidad. Los placeres de la belleza no pueden ser rebuscados ni medidos de antemano con el

compás del geómetra, ó el rigorismo y la consecuencia del metafísico. No puede negarse que el descubrimiento de una verdad importante y provechosa llena el alma de su inventor de un placer inefable é intenso, que le realiza á sus propios ojos, y que parece ser tan puro como el de la belleza; pero, suele venir mezclado con cierto orgullo, que á veces es explicable y digno de disculpa, mas que, á pesar de todo, es egoísta, aunque sólo sea porque se enlaza á la posesión de los beneficios de varios géneros que por aquel se reciben.

Cuentan que un matemático acababa de asistir á la representación de una obra maestra del arte dramático, y como le preguntasen qué le había parecido el espectáculo, contestó sólo con cierta natural dureza:—«Pche!... qué prueba todo eso?»—Esta respuesta, que seguramente no habría dado tratándose del binomio de Newton, prueba claramente la diferencia que media entre los placeres de la inteligencia y los del corazón.

Concluamos de una vez que lo que caracteriza al sentimiento estético, es precisamente su desinterés; su independencia de toda idea de utilidad subsiguiente ó de resultado ulterior; que es espontáneo y no producto del cálculo aritmético; bueno, y no porque sea útil, sino porque es halagador, y puro; verdadero y no porque se desprenda de una fórmula algebraica, ó de un raciocinio lógico, sino porque es cierto y profundo; agradable, y no porque halague la sensibilidad ni lisonjee los apetitos, sino porque es dulce y delicado; y por último, que por lo mismo que no participa de ninguna otra idea ni relación accesoría, se basta á sí mismo, place por sí y conmueve por su propia belleza. Desde el momento en que se le mezcla un interés cualquiera de pasión, de orgullo, de utilidad, de fin determinado, el sentimiento se falsea, se desnaturaliza y, ó se rebaja uniéndose á otros placeres, ó éstos, al confundirse con él, originan las ilusiones y falsos juicios que producen cierto abuso lamentable en las ideas y en el lenguaje.

Para concluir de separar el sentimiento que estudiamos

de todos los otros, terminaremos esta leccion indicando los efectos más notables que acierta á producir la belleza en los que la experimentan. Estos efectos son de dos especies; físicos y morales.

Los primeros efectos que produce en nuestro espíritu la presencia del objeto bello, se expresan por la admiracion, el arrobamiento y el éxtasis, que se traducen al exterior por la quietud del cuerpo, por la inmovilidad de la fisonomía, por la fijeza de los ojos, por la dulzura de la mirada, por la plácida sonrisa que se dibuja en los labios entreabiertos y por la disposicion de todas las facciones: el cuerpo toma además una actitud adecuada, yá severa, yá graciosa, segun el carácter de la belleza que nos impresiona. Al mismo tiempo, al placer que inunda el alma corresponde un movimiento de expansion en los pulmones; el pecho se dilata, el corazon parece que se ensancha, y el espíritu, batiendo sus alas en mayor espacio, nos hace creer que vá en su vuelo á remontar el cuerpo á otras regiones: esto es lo que llamamos *transporte*: otras veces, penetrando la belleza en lo más íntimo del alma, oprime nuestro corazon, hiere sus fibras más delicadas y desata el raudal de nuestras lágrimas.

Y es de notar, que miéntras más sencillos y más naturales son los hombres y ménos por tanto se hallan acostumbrados á moderar sus impresiones ó á templar su expresion á la vista de ciertos objetos con que por, otra parte, están familiarizados, más enérgicamente experimentan y expresan estos efectos fisiológicos. Platon nos dice que la belleza producía en los antiguos indios una especie de horripilacion, en que el placer se mezcla al miedo; y en las epopeyas de esos pueblos se vé á estos hombres apiñarse alrededor del bardo, temblorosos los miembros, erizados los cabellos y cubiertas las frentes con el frio sudor que suele preceder á la calentura.

A estos efectos fisiológicos corresponden otros puramente psicológicos ó morales. En primer lugar, el espíritu embebecido contempla con ansiedad el objeto: esta ansiosa contemplacion resulta del doble movimiento de la

sorpresa que nos lleva hácia él y del poder atractivo del objeto que nos arrastra hácia sí. Semejante estado, producido por el encanto natural de la belleza, es al principio inconsciente: sin darnos cuenta de la causa, nos abandonamos por completo al objeto que nos pasma y nos atrae con una fuerza tanto más poderosa cuanto mayor y más nueva es su belleza: pero borradas las primeras impresiones, el espíritu mismo intenta darse razon de lo que pasa en él, recógese y vuelve al fin de un modo más reflejo á su dulce arrobamiento. En este tránsito de lo inconsciente á lo consciente, la contemplacion se cambia en admiracion y el espíritu descubre que su tendencia hácia lo bello no tiene otro fin que gozar en su presencia, ni el amor de que se siente poseido ningun otro interés que lo bastardée ni manche su pureza.

Si añadimos algunos grados de intensidad y viveza á estos afectos, tendremos el *entusiasmo* y el *arrebato* que no son otra cosa que la marcha rápida y afanosa del alma hácia el objeto para asimilarse su idea y sumergirse en su belleza. Y luego que olvidados de nosotros mismos y sin dar treguas á la reflexion, se anonada, siquiera sea momentáneamente, nuestra personalidad, estos grados extremos de la contemplacion constituyen el *éxtasis*, el cual puede llegar á ser más duradero que el entusiasmo y el arrebato, cuya misma intensidad y frenesí hacen necesaria su fugacidad.

Por último; como huella preciosa del paso de la belleza por el alma, quedan en nosotros, despues de pasados la admiracion y los transportes, ciertos sentimientos, ciertas tendencias y ciertos hábitos regeneradores, muy ajenos aunque algo análogos á la virtud, que determinan, lo mismo en los hombres que en los pueblos, el influjo poderoso de la belleza sobre la moralidad. Sin ser lo bello idéntico á lo bueno; hay entre ambos profundas y sensibles analogías: lo primero inclina á lo segundo; porque la belleza, suavizando las pasiones, ennobleciendo el corazon, elevando la mente y dulcificando las costumbres, rompe las cadenas de la sensualidad, inspira virtudes va-

roniles y sentimientos religiosos, nos hace valerosos y esforzados, destruye los lazos que sujetan al espíritu calculador y comunica una dirección acertada y digna á nuestra libertad.

CAPÍTULO IV.

El sentimiento de lo bello no encierra toda la parte subjetiva del fenómeno estético —Juicio de lo bello.—Su objetividad —Su naturaleza. — Conciliación de la universalidad de este juicio con la variedad de su expresión.—Si precede al sentimiento de lo bello ó es posterior á él.—Análisis de la intuición de lo bello.—Enlace de los dos principios que concurren á este hecho psicológico.—Sus consecuencias.

Si el fenómeno estético de la belleza se redujese á lo que llevamos estudiado conteniéndose en los límites estrechos del placer, como nada hay más individual ni más inconstante que el sentimiento, lo bello estaría sometido al parecer del individuo, encerrado en una medida más ó menos profunda, pero siempre pequeña é invariable, y reducido á un goce más ó menos grande y elevado, pero siempre en un grado relativo y proporcional á las condiciones particulares del espíritu de cada hombre. No sería posible entónces razonar acerca de él, ni llegar á fundar sobre su naturaleza absoluta y eterna nada ménos que una ciencia que enseña lo que debe ser amado como bello y repugnado como feo, y de la que se desprenden los principios universales y las reglas inalterables que deben cumplirse para producir la belleza. Respecto á los objetos mismos, la reducción del fenómeno estético al sentimiento destruiría sus grados de belleza, igualaría lo bello con lo monstruoso, y en fuerza de venir á ser todos ellos acep-

tables por su interés sensible con relacion á cada individuo y á cada pueblo, la belleza objetiva, como ilusoria, se desvanecería, y la teoría, falta de base, se arruinaría.

Menester es, pues, que en el hecho psicológico que analizamos haya algo más que el sentimiento de placer que acabamos de estudiar: y en efecto; nosotros hemos distinguido tres cosas, sensacion, sentimiento y juicio; hemos comprobado la existencia de las dos primeras y nos toca asegurarnos de la última. Empecemos, por tanto, comprobando la intervencion del juicio en este fenómeno.

Es indudable que al aspecto de ciertos objetos, apenas saboreada la dulce impresion que nos causan y templada un tanto la admiracion profunda que nos producen, con cierta autoridad é independencia prorumpimos en la siguiente afirmacion:—; *Qué bello es!*—Si alguno pretendiera lo contrario, su oposicion nos empeñaría en una disputa; porque estamos seguros de que el juicio que acabamos de pronunciar, aunque individual como nuestro, es universal por la verdad que envuelve; no es el individuo quien le constituye, sino quien le expresa. Ahora bien; este juicio, que esperamos oír formular á todo el mundo y que extrañamos ver contradicho por alguno, no emana del sentimiento excitado, ni brota de la imaginacion impresionada; sino que es un acto del entendimiento, que aplicando al objeto de un modo tan rápido como atinado las eternas fórmulas de la razon, (facultad maravillosa que hace á lo finito concebir lo infinito) resuelve acerca de la conformidad de dicho objeto con el tipo imperecedero de la belleza absoluta.

Confundir este juicio, (esta relacion inteligible y sustantiva entre la idea del objeto y el pensamiento del hombre), con el sentimiento, (esta otra relacion de un carácter absorbente y ciego entre el objeto y el corazon humano), equivale á arrebatarle al fenómeno cuanto tiene de general y absoluto para reducirlo á lo que en él hay de individual y relativo: esto sería rebajar lo bello á lo agradable, despojarle de toda verdad necesaria para entregarlo á la movilidad de lo contingente y arrancarle toda bondad

fundamental para abatirlo á las mezquinas proporciones de la sensualidad y de los apetitos.

Por otra parte, confundir el juicio con el sentimiento, haciendo predominar al primero sobre el segundo, sería igualmente absurdo y desastroso; porque miéntras por un lado habría que dar al sentimiento una universalidad y una rigidez que no tiene, y que no puede tener sin trocarle en un tormento para algunos y en un hecho inexplicable para todos, por otro vendríamos á parar á un misticismo intelectual tan árido y triste como falso y ridículo.

Un claro análisis separa, pues, los dos elementos; el sentimiento y el juicio, el amor y la razon: el primero, absoluto por su naturaleza, excluye todo cambio, rechaza todo matiz; y el segundo, de índole variable, admite dentro de sí el diverso colorido que le imprimen sus diferentes grados y sus numerosos y movibles caracteres. La combinacion armónica de estos dos factores dá de sí ese producto que se llama *gusto*, y que no es otra cosa que la facultad de sentir y discernir lo bello.

Ahora bien: así como al sentimiento hemos visto que corresponde algo en el objeto y que esta parte del fenómeno estético no es puramente subjetiva, ¿sucederá otro tanto al tratarse del juicio? Cuando afirmamos que un objeto es bello, ¿afirmamos una realidad ó es absurda la traslacion que hacemos á él de los caracteres de la belleza? El sentido comun nos contesta resolviendo que la belleza atribuida á los objetos es algo que clara y evidentemente les corresponde, y que por tanto lo bello no existe sólo en la mente soñadora ni en el entendimiento alucinado del sér que juzga. Suponer que la belleza es alguna cosa parecida al color, cuyos matices dependen en gran parte de nuestro organismo, es arruinar toda la Estética y ponerse en pugna con la creencia universal. No podemos negar que el sentimiento de lo bello, como la facultad de apreciarle, sólo existen en el espíritu racional y sensible; pero tambien es evidente que nuestros afectos y juicios tienen su causa ocasional y su fundamento obje-

tivo fuera del alma y en la realidad misma del mundo externo. El fenómeno estético no está completo, si á las capacidades del espíritu humano no corresponden y se agregan las cualidades de los objetos; si suprimimos aquellas, la belleza es incomprendible; no debiera existir ni el nombre con que la designamos, ni mucho ménos la ciencia que se apoya en ella, ni los términos con que se explica: y si, por el contrario, suprimimos estas últimas, nuestras propias emociones y nuestras creencias más constantes y firmes se ahuecan, pierden la razon que las sustenta y se hacen incomprendibles y absurdas. ¿Cómo satisfacer, en este caso, las exigencias del sentido comun del género humano que nos pregunta la razon de sus afectos, de su admiracion, de esas emociones constantes y seguras, siempre las mismas, que se experimentan en presencia de unos mismos objetos bellos, si les negamos á estos el poder secreto, pero eficaz, de producirlas? ¿Y cómo contestar á la ciencia y á las artes, que nos piden la razon de la belleza, que nos exigen su definicion, que reclaman la explicacion de sus leyes y solicitan producirla por el placer tan sólo de gozarla?

Queda, pues, establecido, que nuestro sentimiento estético viene acompañado de un juicio que se enlaza armónicamente con él; que es más pronto, más seguro y más firme cuando la emocion es más viva y profunda, y que se hace lento y hasta trabajoso cuando la emocion es ménos graduada é importante; que en aquel juicio buscamos la razon y explicacion de los afectos cuando se nos pide cuenta de ellos; y que la verdad material de este juicio se halla en el exterior, de modo que cuando lo expresamos con palabras, siempre afirmamos en él lo bello como una cualidad real del objeto á que nos referimos.

Y de qué naturaleza es este juicio?

Ya lo hemos dicho; este juicio es universal. Cuando en presencia de un objeto decimos de él que es bello, esta afirmacion no tiene para nosotros un valor individual; sino que espontáneamente tambien y del mismo modo irreflejo que el juicio se pronuncia, le atribuimos un ca-

rácter de universalidad tal, que creemos y esperamos que todo el mundo encuentre aquel tan bello como nosotros.

Repárese bien que no sucede así cuando se trata de si nos agrada ó no el objeto: de modo que si á la vista de un cuadro de Velazquez ó despues de leer la oda *A la imprenta* de Quintana, oimos decir á alguno:—*No me gusta*,—nos encogemos de hombros con cierta indiferencia, contentándonos con responder:—*Pues á mí sí*;—pero si alguien se atreve á decir que tales producciones no son bellas, nuestro espíritu se subleva y la discusion se entabla acalorada.

Y sin embargo, la belleza real del objeto no tiene la fuerza de un raciocinio lógico, ni se impone como el resultado de una demostracion geométrica, ni podemos invocar en su auxilio la utilidad ó cualquier interés de pasion ó de amor, ni siquiera nos es posible definirla y explicar en qué consisten sus grados, refiriéndola á principios abstractos ó á reglas clásicas formuladas por los antiguos ó los modernos retóricos. El objeto bello, es bello... *porque sí*; no tiene otra razon su belleza: es verdad que tampoco la necesita; porque ni nadie la pregunta para dejarse llevar de los afectos que enciende en el corazon, ni deja de conocer el más cándido que hay cosas que sólo el necio pregunta, por lo mismo que es innecesaria y estéril la respuesta. Más bien para hacer triunfar nuestra opinion, favorable á la belleza del objeto, apelamos á la autoridad, á la experiencia ó al sufragio del mayor número: y aunque no dejamos de conocer que estas pruebas no son suficientes y pueden ser peligrosas, porque con la autoridad y la experiencia todo se confirma, sin embargo, preciso es confesar que no hay otras, aunque con el consuelo de que, como acabamos de decir, no se necesitan y de que si tales demostraciones son impotentes, no por ello nuestra conviccion acerca de la belleza vacila ni se debilita.

Esto significa que la universalidad de nuestro juicio respecto á lo bello apénas se explica apelando á la misma universalidad; pero que á pesar de esto, es de tal modo innegable, que cuando estamos seguros de la belleza de un

objeto, lo estamos tambien de que es bello para todo el mundo.

¿Podríamos explicar, sin embargo, cómo siendo universal este juicio se concilia con la variedad y aun la oposicion con que se expresa, no sólo por los diferentes individuos sino por uno mismo segun las circunstancias? Sin duda: observemos sólo que en la constitucion de todo objeto bello entran dos elementos: uno absoluto, constante y general; otro relativo, variable é individual: el primero es el pensamiento, la idea que sirvió como de molde para la formacion del objeto; y el segundo es la forma misma, la cáscara ó el cuerpo de aquella idea. Esta es la parte sensible y aquella la inteligible, y ya sabemos que aquella es la que nos revela á esta última. Ambas son percibidas y sentidas á la vez; de modo que, á no ser porque nuestro juicio participa del carácter absoluto y constante del pensamiento y de las cualidades de individual y variable de nuestra manera de ver y sentir las cosas, sería imposible descubrir la antítesis de los dos elementos en un fenómeno tan rápido y tan inconsciente. Ahora bien; la idea en sí misma como absoluta, comunica este carácter á nuestro juicio; pero como limitada por la forma, tiene un valor relativo y gradual que produce las variaciones consiguientes. De modo que todo objeto bello tiene, por decirlo así, dos valores, como las cifras de una cantidad aritmética: uno absoluto, propio del objeto considerado en sí, y otro relativo que emana de la posicion que ocupa en la escala ó serie de las cosas: v. g. un animal, una planta, una escultura ó una composicion literaria, valen más ó menos con relacion á los demás animales ó plantas, estátuas, y obras literarias, segun el puesto que la naturaleza ó el arte les tiene asignado entre ellos. Únanse á esta consideracion las varias condiciones y grados de los desarrollos físicos y morales de los hombres y las muy diferentes posiciones que ocupan frente á frente de los objetos bellos, y tendremos suficientemente explicada la universalidad de nuestros juicios sobre la belleza y el carácter relativo con que se expresan.

Terminemos con un ejemplo: para un hotentote, el tipo humano más bello es negro y á nuestro parecer monstruoso: el arte salvaje contribuye á aumentar su fealdad hasta el grado de lo horrible ó de lo ridículo; para un griego por el contrario, el hombre más hermoso es blanco y el arte culto apénas llega á representarle con su natural belleza. ¿Cuál de los dos tiene razon? En absoluto, bajo el punto de vista de la idea, el europeo tiene razon: porque su tipo se halla colocado más alto que el del hotentote en la escala de las razas humanas, como el africano tendría razon contra el mono: pero relativamente, bajo el aspecto de la forma, ámbos tienen la razon, ó mejor dicho, la cuestion es insoluble; porque la belleza se reduce para los dos á un asunto de educacion, de hábitos, de cultura y de otras circunstancias variables.

Suele preguntarse por algunos cuál de los dos elementos aparece primero: si el sentimiento precede al juicio, ó si por el contrario este antecede á aquel: pero como ya hemos indicado que este fenómeno es repentino y rápido, fácilmente se comprenderá que los dos se dan simultáneamente en el espíritu. No hay absoluto sin relativo, ni relativo sin absoluto; así es que no puede decirse que el fenómeno empieza su parte psicológica ni por éste ni por aquel; sino por los dos á la vez.

Si supusiéramos que este hecho se iniciaba por lo que hay en él de absoluto, vendríamos á parar al sistema de las ideas generales que fácilmente conduce, al estudiar su origen, á la hipótesis de las ideas innatas; y si por el contrario se establece que el fenómeno principia por lo relativo, desde luego es imposible llegar á dichas ideas, las que no pudiendo ser sacadas de lo particular, se verian desterradas del entendimiento. Menester es, pues, unir los términos haciéndolos concurrir juntamente, por más que un claro análisis descubra una prelación lógica necesaria á pesar de esa simultaneidad cronológica, en esta forma: dado el objeto, la sensacion notifica su presencia, el juicio aproxima á su imágen la fórmula racional, ó sea el ideal, que no es otra cosa que el concepto general de be-

leza conformado segun gustos, educacion, hábitos de sensibilidad, carácter y temperamento, y decide y falla respecto de los grados é índole de su belleza, y este dictado descende por último al corazon para excitar en él el sentimiento correspondiente. Todo esto es involuntario, inconsciente y rapidísimo; queda desconocido siempre para los entendimientos poco ilustrados, observadores y analíticos; pero aparece al primer esfuerzo del espíritu reflexivo y escudriñador, que no sólo percibe los dos elementos, sino que los distingue en la confusion que resulta de su simultaneidad en un momento.

De este modo venimos á parar á que la parte psicológica del fenómeno no es simple, sino compleja; y á que el espíritu concurre con dos actos, uno puesto por el entendimiento y otro por el corazon: el juicio y el amor: ámbos son inconscientes al principio, pero despues se hacen reflejos sin dejar de ser siempre espontáneos puesto que son hechos primitivos. Ya lo general y absoluto, envuelto en lo particular y determinado, se halla en el espíritu, y aún no lo sabe la conciencia: esta empieza á percibirlos confusamente en su unidad, como si los iluminara un débil reflejo que sólo permitiese conocer su presencia sin distinguirlos; y sólo cuando la reflexion agranda la luz y la hace más intensa, el análisis permite descubrir en lo relativo la variedad, enlazándose y arreglándose armónicamente bajo el poder de la unidad, que es lo absoluto.

A esta percepcion instantánea é interna de los diferentes elementos combinados del fenómeno de la belleza, es á lo que se llama *intuicion*: es decir, vision inmediata de lo que pasa en nuestro interior cuando nos hallamos en presencia de un objeto bello.

La intuicion de lo bello es un acto del espíritu por el cual éste penetra más allá ó más por bajo de la sensacion, la cual, como mera modificacion afectiva, se queda, por decirlo así, en la superficie, sin hacerse intuitiva hasta que se añade á ella la conciencia de la realidad del objeto.

La intuicion es espontánea é irrefleja; pero envuelve dos actos simultáneos de diferente naturaleza, aunque

análogos: un acto de percepcion sensible externa, llevado á cabo mediante el ejercicio del ojo ó del oido, y otro acto de percepcion intelectual interna que se realiza por medio del sentido íntimo. Es verdad que estos dos actos se verifican de igual modo tratándose de cualquier género de intuiciones externas; pero tratándose de la belleza la intuicion tiene un carácter especial.

Intentemos descubrirlo.

El acto de percepcion sensible desde luego es rápido, inconsciente y fatal, yá se trate de un objeto cualquiera, yá de un objeto bello: este acto sólo nos dá el conocimiento de la existencia del objeto y por lo mismo es idéntico en todos los casos. Pero el segundo acto, el de percepcion intelectual, como lo indica el órgano de que nos servimos, que es el sentido íntimo, exige un trabajo de reflexion que nos permita descubrir las cualidades y los atributos de la cosa percibida: de modo que para llegar al conocimiento detallado de las diferentes propiedades y partes diversas de los objetos, se necesita de la accion detenida y escudriñadora de la conciencia. Por ejemplo: un objeto cruza el espacio, se detiene un momento sobre nuestra cabeza y se mece en el aire: la vista le alcanza, el espíritu le percibe por medio del ojo, sentimos su presencia: el objeto existe: hasta aquí el acto sensible. Despiértase en nosotros el deseo de saber lo que es, la curiosidad excita la atencion, y despues de varios esfuerzos más ó ménos considerables, llegamos á percibir su forma: es un ave: tomamos una flecha, apuntamos, y un instante despues, el ave atravesada cae á nuestros piés: es una paloma, es blanca, tiene negro y duro el pico y rojas y cortas las patas: sus cualidades zoológicas y orgánicas van apareciendo una por una ante un exámen minucioso y detenido: hé aquí el resultado del acto intelectual. Tratándose, pues, de un objeto cualquiera, la parte sensible de la intuicion precede y es más breve que la parte intelectual.

¿Sucede lo mismo en la intuicion particular de la belleza? Seguramente no; y hé aquí su carácter especial. Supongamos que el ave cazada es bella: indudablemente,

léjos de ser su belleza una de las cualidades descubiertas por el esfuerzo sucesivo y gradual de una reflexion lenta, es lo primero que nos impresiona, lo único que nos conmueve, haciéndonos lamentar el haberla dado muerte; y esta belleza y este pesar de hallarla sin vida, en vez de resultar del curso de las reflexiones, impide todo raciocinio y aleja toda meditacion; y por último, cuando al fin la conciencia se apodera del fenómeno, ejercítase sobre esta primera impresion para darse cuenta de ella y analizarla.

La intuicion, pues, de la belleza recae inmediatamente sobre ésta, nos la ofrece ántes que todo al espíritu que la siente al par que la juzga, y la dá tanta importancia y superioridad, que la deja sobreponerse á la conciencia de la realidad misma.

Confirmemos ahora el enlace, dentro de la intuicion, de la realidad y de la idealidad: esto es, de la percepcion de la existencia pura dada por la forma, y de la percepcion de su nocion que nos ofrece la idea oculta en su seno.

Así como en el objeto bello hay mezcla ó fusion de lo interno y lo externo y se dán juntamente la idea y la forma revelándose aquella por esta, así en el espíritu humano de una manera armónica coinciden dentro de la intuicion la percepcion sensible de la exterioridad del objeto con la percepcion intelectual de su interioridad. De esta manera la relacion entre la naturaleza y el hombre es doble, ó se verifica por dos vías diferentes: la sensible que refiere la forma á los sentidos ó sea el cuerpo al cuerpo; y la inteligible que relaciona la idea al pensamiento ó sea el espíritu al espíritu. Y como en el exterior la idea y la forma se enlazan y armonizan, de modo que esta es el signo de aquella y aquella es el alma de esta, y en lo bello la idea debe traducirse entera por la forma y la forma amoldarse y transparentar la idea, en el espíritu humano con una concordancia perfecta, lo sensible y lo intelectual se juntan y concuerdan en el seno de una misma y sola intuicion. Véase por qué lo que vemos en el objeto bello es la forma; pero lo que vemos en la forma no es otra cosa que la idea: ó de otro modo; lo que nos conmueve en la belleza es el

pensamiento; pero este pensamiento no se percibe sino por la forma. De modo que el sentido corpóreo que nos transmite la sensacion, se une al sentido interno que nos proporciona la percepcion intelectual; y la intuicion, comprendiendo los dos actos, nos ofrece á la vez la forma y la idea perfectamente amoldadas.

Concluylamos indicando las consecuencias que se desprenden de esta armonía general entre los principios que concurren para producir lo bello.

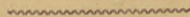
La primera consecuencia nos la presentan los caracteres de ese placer especial que llamamos sentimiento de lo bello: este placer es á la vez vivo y puro, tranquilo y profundo. Tales cualidades proceden sin duda de la armonía íntima y perfecta que Dios impuso por ley al ejercicio y al desarrollo de nuestras facultades; y como esta ley queda cumplida, supuesto que la belleza, hiriendo á la vez todas las cuerdas sensibles de ese laud de oro que llamamos alma, pone en juego armónico todos sus resortes, de aquí que sus ecos dulcísimos nos inunden de un placer tan puro y tan apacible, como intenso y vivo.

Este placer es además desinteresado é independiente de todo elemento ó condicion extraña; ni depende de la causalidad de la naturaleza, ni emana de ninguna nocion abstracta, ni vá sujeto por los ardorosos lazos de una pasion poderosa, ni obedece, por último, á ningun fin conveniente ó útil; surge del fondo mismo de su belleza, y crece y se sostiene halagador, interesante y poético por sí mismo, sin que necesite para vivir servir de prueba á un raciocinio, ni de principio ordenador para las clasificaciones, ni de incentivo para los deseos decrepitos ó adormecidos, ni de medida de utilidad para los cálculos matemáticos y las cuentas de la vida. Lo bello sólo necesita mostrarse, aparecer, para conmover y admirar; hé aquí todo su interés y todo su fin.

La última, y quizá la más notable consecuencia que produce el sentimiento de lo bello, es la de engrandecer y fortificar nuestra libertad: y como esta cualidad, no sólo constituye el fundamento de nuestra personalidad, sino

que es la expresion de nuestra grandeza y la medida de nuestra dignidad, depurándola y enaltecéndola, el hombre se levanta y se eleva hasta la santidad y el heroísmo. Es indudable que la contemplacion de la belleza, como manifestacion completa y libre de la idea de Dios ó del pensamiento humano, ingiere en nuestro espíritu la existencia y el vigor que se desprenden de ella como el alien-to regenerador de los dos grandes principios de que procede. No en balde nuestra alma se impregna en el espíritu que vivifica la obra de los hombres, ni en vano se empapa en el celestial perfume que exhalan las portentosas creaciones de Dios: abierto el pensamiento al soplo poderoso del genio creador y franco el corazon al fuego dulcísimo de esa llama viva que se llama inspiracion, el espíritu tiende sus alas libremente para volar á otros espacios, en los que no sienta el peso de la existencia terrestre ni el apretado lazo de la materia. De este modo, adquirida la íntima conciencia de nuestra libertad, el hombre se engrandece y se moraliza; sus apetitos decaen, sus deseos se mitigan, se apagan las pasiones, y ennoblecido el corazon con el aroma suave de los placeres puros de la belleza, favorece el ráudo vuelo de la mente á las regiones en que se engendran toda verdad y toda virtud.

Véase por qué es tan estrecha la armonía entre la belleza y la libertad, que negar cualquiera de ellas es negar la otra; y ni los pueblos acertaron á expresar la primera ántes de haber respirado la atmósfera transparente y diáfana de la segunda, ni jamás pudo llamarse un pueblo libre miéntras no llegó á concebir ni supo realizar la belleza.



CAPÍTULO V.

Definicion de la belleza.—Su division por las diversas esferas en que se nos ofrece.—Belleza «física».—Belleza «intelectual».—Belleza «moral».—Division de la belleza por las formas con que se nos revela.—Belleza «actual».—Relaciones entre las dos esferas en que se ostenta la belleza actual.—Belleza «ideal».—Razon de la armonía entre la belleza natural y la ideal.—Belleza «suprema» ó «absoluta».

Como resultado de las consideraciones expuestas hasta aquí, podemos ya definir la belleza; y supuesto que en todo objeto bello han de darse dos elementos esenciales perfectamente fundidos y armonizados, que son la idea y la forma, podemos definirla por ellos diciendo que la belleza es *una revelacion inmediata del pensamiento creador, que se exterioriza por medio de una forma más ó ménos sensible.*

Decimos del *pensamiento creador*, pudiendo decir del pensamiento *divino*, para abarcar de un modo claro las dos fuentes de belleza, Dios y el hombre; pero pudiéramos haber dicho del pensamiento *divino*, porque el alma humana es un reflejo de la de Dios y nunca demuestra mejor la elevacion y grandeza de su origen, que cuando la mente sabe remontarse en alas de la inspiracion á los purísimos raudales de la belleza infinita. Tambien decimos que este pensamiento se expresa bajo una forma *más ó ménos sensible*; porque, aunque toda forma tiene sin duda este carácter, es bien claro que no pueden compararse los

medios de que se valen la escultura, la estatuaria y la pintura, con aquellos en que envuelven sus ideas la música, la oratoria y la poesía: que no son lo mismo la piedra que los sonidos, ni los colores que el lenguaje.

Por esta definicion, no sólo quedan de una vez desechadas las groseras hipótesis del empirismo sensual y del egoismo utilitario, sino tambien la conocida fórmula antigua, que ya enunció San Agustin y que ha alcanzado gran fuerza y aceptacion hasta hoy dia, de la unidad y la variedad combinadas.

Omnis porró, pulchritudinis forma unitas est.

Porque es evidente que reduciendo la belleza al principio abstracto de la *unidad en la variedad*, á más de basar una realidad en una abstraccion, nos exponemos á que se nos objete que tales caracteres hállanse tambien en lo deforme y monstruoso: que un *Tersito* tiene tanta unidad y tanta variedad como un *Apolo*, y una letrilla de Góngora, como sus *Soledades* ó su *Polifemo*. Y claro es, que si tales condiciones se hallan en lo feo, á medida que la fealdad aumente, aumentarán ellas tambien. Esto basta para que, por más que la unidad y la variedad se hallen en la belleza, no puedan bastar para constituirla.

Es claro que no es esta la única definicion que se ha dado de la belleza, y que un concepto tan transcendental ha debido ser de antiguo explicado y muy diversamente entendido segun el criterio filosófico predominante en cada escuela.

Entre los sensualistas modernos, Baumgarten declara que la belleza de un objeto es *la perfeccion que en él perciben los sentidos*: y Mayer, exponiendo esta doctrina pero sin declarar en qué pueda consistir esa perfeccion con que no se hace sino sustituir la palabra belleza, repite que *á toda perfeccion, sea la que quiera, con tal que se la perciba por los sentidos, se le dá el nombre de belleza*, y por el contrario, que *á toda imperfeccion, con tal que tambien los sentidos la perciban, se le llama fealdad*.

Burke, fijándose en el efecto, define la belleza diciendo que *es aquella propiedad que tiene un cuerpo de producir*

amor ó cualquier otra pasion semejante. Olvidase Burke de la belleza incorpórea, de la intelectual, de la moral, de la absoluta y hasta del ideal fantástico de los poetas y soñadores artísticos. Olvidase de señalarmos cuáles son las pasiones semejantes al amor, quitando la vaguedad á la frase, por más que intenta determinar el concepto cuando afirma que el amor no es más que la complacencia en un objeto agradable al sentido, idea que roba al amor toda su espiritualidad, su respetuosidad y su puro desinterés.

Lemke, en fin, dando un carácter algo más sentimentalista al concepto de belleza, pero arrebatándole en cierto modo su realidad para reducirle á un mero accidente, establece que la belleza es *la forma del fenómeno cuando conviene con la ley ingénita de nuestra vida ejercida mediante el sentimiento*. Lástima es que luégo rebaje esta fórmula, al entender por sentimiento lo que los demás por apetito sensitivo.

Pasando del corazon á la cabeza para darse cuenta de lo bello, Rogacci sostiene que es belleza, *aquella forma del objeto que lo hace grato y deleitable para el entendimiento*; expresion que confía á esta facultad intelectual el papel de la sensibilidad y que confunde por tanto el fallo del juicio con el efecto estético del corazon, sin dar por eso á la belleza otra consistencia que la de una mera formalidad. Y el mismo San Francisco de Sales en su *Tratado del amor de Dios*, coincide con Rogacci al consignar claramente que lo bello es *lo que agrada al entendimiento*.

Schiller, elevándose al fundamento ontológico de la belleza corporea, sostiene que se nos aparece lo bello como la síntesis ó composicion interior de lo racional y lo sensible, ó sea de lo ideal y lo real, amor que constituye lo verdaderamente real y positivo; fórmula que podría aceptarse como explicatoria; pero no como definitiva del concepto.

Asimismo Kunn, rayando en el misticismo, consigna que la belleza de una obra artistica es *la manifestacion de Dios en las cosas, ó sea la idea divina expresada y puesta al alcance de la vista ó del oido por medio de una produccion del*

arte: expresion que tampoco nos dice en qué consiste la esencia de la belleza. Esto mismo hace Schelling con cierto sabor fantástico, cuando asegura que la belleza no es más que *la manifestacion de la idea; esto es, del Sér divino, bajo una forma limitada.*

Finalmente; confúndese la idea de la belleza con la de bondad en los autores que profesan la filosofía tomística, en los cuales es frecuente hallar esta definicion: *Belleza es la bondad intrínseca de las cosas, en cuanto es razon del deleite que experimentamos al contemplarla.* Definicion que cae por su peso al recordar que hay deleite honesto desprendido de objetos faltos de carácter moral, complacencias vivas si bien inmorales, y amores que se fundan en cosas buenas, no ya á título de su bondad, sino sólo en razon á su belleza.

Dos son los puntos de vista bajo los cuales puede ser dividida la belleza ó señaladas sus especies: primero, por las esferas diversas en que se nos ofrece; y segundo, por las varias formas con que se nos presenta.

Dividiendo la belleza segun los diferentes órdenes en que el hombre la contempla, podemos señalar tres especies: la *física*, la *intelectual* y la *moral*.

Belleza física es la de los objetos corporeos, cuya idea se nos expresa por medio de los colores, de los sonidos, de los movimientos, etc. Esta belleza es la primera que hemos estudiado y ya hemos visto que, aunque en ella el objeto sea corporal, la belleza no depende ni de la armonía de los elementos, ni de la regularidad de las líneas, ni de la oportunidad de los intervalos, ni del acertado juego de los contrastes, ni de la proporcionalidad, en fin, de las partes, requisitos todos muy importantes para la forma misma; sino únicamente de la circunstancia de que el objeto se dirija al espíritu y no al cuerpo y de que su pensamiento, transparentándose ó rebosando por la forma, llegue al alma, la penetre por el juicio y el sentimiento á la vez, y la transporte á la esfera de las concepciones en que se inspiró el artífice ó el creador del objeto. El Apolo de Belvédère es una belleza física; pero lo que en él

halaga al alma no es seguramente la pureza de las líneas, ni la regularidad de las facciones, ni la suavidad de los contornos; sino la expresion de los sentimientos marcados en su fisonomía de piedra.

Oigamos un momento á Winkelman (libros 4.^{os} de los tomos 1.^o y 2.^o) «El Apolo del Vaticano nos ofrece al Dios en un momento de indignacion contra la serpiente Piton que acaba de matar á flechazos, y de desprecio al par por una victoria tan poco digna de una divinidad...»

«El desden se asienta sobre sus labios, la indignacion que respira hincha su nariz y sube hasta sus cejas. Pero una paz inalterable se halla pintada en su frente, y su mirada está llena de dulzura.»

Del mismo modo, la feliz eleccion de un asunto, la distribucion conveniente de los actos, la hábil combinacion de las escenas y la pintura verosímil y acertada de los caracteres, podrán ser suficientes para hacer intachable la forma de un drama; pero su perfecta estructura no puede bastar para hacerlo bello; necesita además de la expresion, de la vida, de la convergencia admirable de los personajes y de los incidentes al fin dramático, de la complicacion del nudo y del desenlace natural é imprevisto, del interés, en fin, proporcionado á la grandeza y elevacion de la idea del poeta.

Horacio nos dice que puede un artista sobresalir en la representacion de las uñas y en la imitacion en bronce de la flexibilidad de los cabellos, y malograr el conjunto por no saber ordenar su composicion.

*Faber unus et unguis,
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos,
Infelix operis summá, quia ponere totum
Nesciet.*

(HORACIO, ARTE POÉTICA.)

La belleza física, pues, que ya se expresa en la naturaleza, ya se traduce por el genio en las obras del arte, depende de la expresion y vá dirigida directamente al corazón, proponiéndose sólo conmoverle dulcemente; de modo

que de los dos elementos que envuelve todo fenómeno estético, el intelectual y el sensible, este es el preponderante, el que constituye el fin del artista, mientras que el primero sólo es empleado como medio de llegar á alcanzar el segundo.

Por el contrario; en la belleza que llamamos *intelectual*, el elemento inteligible impera de cierto modo sobre el sensible; este se halla al fin, pero no es el fin; la afección se regula por el juicio; no hay juicio, no hay sentimiento; y á mayor grado de desarrollo intelectual, mayor aptitud para sentir y apreciar esta belleza. Depende esto, de que el objeto bello no se propone principalmente realizar un arte; sino satisfacer las exigencias de la ciencia; pero al presentárenos el autor como sabio, se nos ofrece como artista; de tal modo está subordinado el arte á la ciencia y relacionado con ella.

El sabio propónese instruirnos, ofrecernos esos principios sencillos y admirables que sirven de clave para la resolución de los problemas más vastos y complicados; y sin tener en cuenta el fin artístico, al presentarnos el ordenado cuadro de sus sistemas, despliega á nuestra vista el maravilloso organismo de una creación que ostenta todos los caracteres de la belleza. Ciertamente que en esas profundas teorías en que se explican por Newton y Galileo las leyes que rigen el mundo, por Aristóteles y Platon las que gobiernan las inteligencias, por Linneo y por Cuvier cuanto se refiere al mundo orgánico y por Descartes y Krausse ó Heguel cuanto se refiere al de los espíritus, la belleza es de otro carácter más austero, más formal y más grave; ciertamente también habrá que separar cuanto pertenece á la verdad, bella por sí misma, de todo lo que depende exclusivamente del genio creador que inventa, descubre, enlaza y explica sus gloriosas conquistas del modo más sencillo, más sorprendente y más magnífico. Artista, filósofo ó naturalista, dirígese el espíritu á nuestra alma, nos revela su pensamiento y remonta el nuestro á una región en que se goza á la vez del placer de la utilidad, que es el resultado de la verdad, y del placer de lo bello, que

es la consecuencia de la grandiosidad y elevación de los descubrimientos.

Es preciso distinguir ambos placeres; porque por lo mismo que el uno no es el otro, el sentimiento de lo bello puede producirse independientemente del de la verdad absoluta: tal sucede en las poéticas creaciones orientales de las *Mil y una noches* y en las aterradoras imágenes de los cuentos de Hoffman ó en las fantásticas visiones de Ana Radcliff: en el mismo *Quijote*, sembrado de todo género de bellezas, la verdad absoluta falta sin que la fábula debilite su interés sostenido por un alto grado de verdad relativa. Compáresele con la *Araucana*, donde la verdad histórica se enlaza con la verdad poética, y se hallará la diferencia que separa el placer de lo bello del placer de lo cierto.

Aristóteles dice en su *Metafísica* (libro 1.º, pár. 1.º):— «Todos los hombres desean naturalmente el conocimiento. Pruébalo el placer que les causan las percepciones externas, sobre todo las que se adquieren mediante el órgano de la vista, las cuales se ven animadas por sí mismas sin ningún motivo de utilidad.»—Y Pascal añade en sus *Pensamientos* (tomo 2.º, págs. 71 y 84.)—«Ardeamos en deseos de hallar un asiento firme y una última base sólida para edificar sobre ella una torre que se eleve hasta el infinito...» «El hombre es una débil caña; pero una caña que sabe pensar. No es necesario que el universo entero se arme para aplastarlo; el vapor, una gota, bastan para matarle; pero áun cuando el universo lo aplastara, el hombre sería más noble que lo que lo mataba, porque sabe que muere; mientras que el universo nada sabe. Toda nuestra dignidad consiste en el pensamiento.» Por esto, no hay necesidad de que se nos demuestre la utilidad de la ciencia para amarla; sino que la amamos por ella misma y por el placer purísimo de poseerla. Véase por qué en los inventos más prodigiosos de la mecánica lo que nos conmueve y encanta no es la utilidad, sobre todo si somos ignorantes en las leyes de esta ciencia; sino la magnitud del problema intelectual que el espíritu ha resuelto, la sencillez del método, lo ingenioso del organismo y la fecundidad del resultado.

No sólo goza el alma recorriendo el espacio florido, pero vago, de la poesía; también nos place ver, tocar y conocer lo real; por eso una curiosidad instintiva é imperiosa nos arrastra á la explicacion de los misterios; cierto dolor nos aqueja ante los esfuerzos inútiles, y un placer intenso y radiante nos invade cuando nos alzamos ufanos con la conquista. La ciencia y la poesía tienen sus raíces en el pensamiento humano.

Y si del órden intelectual pasamos al moral, encontraremos un tercer género de bellezas que nos ofrecen las ideas de libertad, virtud y sacrificio: el placer que nos causan es de otra especie distinta del que nos proporcionan las otras bellezas; que no es igual el gozo que experimentamos á la vista de una magnífica estatua de Fidias ó con la lectura del sistema astronómico de Copérnico, que al contemplar la justicia de un Arístides ó el fiero sacrificio de Guzman el Bueno. Los placeres de la virtud parecen desprenderse de una esfera aún más alta y aún más pura; por eso cuando se mezclan á los de las otras bellezas elevan el espíritu al más alto grado de entusiasmo y de admiracion. Compárense los afectos que despierta en nosotros Homero, con los que excita la lectura del *Paraiso perdido*: los que emanan de la Venus de Médicis, con los que se respiran contemplando las efigies de Montañés; ó los pensamientos que evocan en la mente los templos de Jano y de Júpiter Capitolino, con los que nos inspiran nuestras suntuosas catedrales góticas.

Entre los objetos más admirables, sin duda alguna la virtud ocupa el lugar primero: la preferiríamos al genio, si un verdadero genio inspirado no fuera el que nos procura tan vivas y dulces emociones. Platon nos lo dice en el *Philebo*.—«El placer de la ciencia no tiene mezcla; pero sólo se halla al alcance de un corto número de hombres... Por encima de este placer verdadero y puro, se encuentran los que nacen de la templanza y todos los que acompañan á la virtud como el cortejo de una diosa.»

Cuando el bien se oculta en nuestra propia conciencia, el gozo que se desprende de su continua contemplacion se

llama *satisfaccion moral*; y si nuestra conciencia está manchada por el hálito ponzoñoso del vicio, el dolor constante que nos aqueja toma las dos fases designadas con los nombres de *arrepentimiento* y *remordimiento*. Si por el contrario, somos los espectadores de la accion buena, experimentamos un sentimiento de admiracion y de viva simpatía hácia su autor; y si la accion es mala, el sentimiento es de indignacion y de antipatía: aquel truécase en reconocimiento y éste en resentimiento, cuando hemos sido nosotros el objeto del beneficio ó de la injusticia. Esto demuestra la estrecha armonía que estableció el Creador entre el espíritu humano y la virtud divina.

David Hume añade, que—«La disposicion más favorable para la dicha es el amor á la virtud, el cual nos hace interesarnos por la sociedad, prepara nuestros corazones y nos hace hallar placer en vivir para nosotros mismos.»—«Los Santos, dice Pascal, tienen su imperio, su lustre, su brillo, su victoria, y no tienen necesidad de las grandezas carnales ni espirituales... Ellos son vistos por Dios y los ángeles, no por los cuerpos ni los espíritus curiosos: Dios les basta. Arquímedes sin brillar, sería hoy objeto de la misma veneracion: él no ha dado batallas á la vista; pero ha dado sus inventos á los espíritus... Jesucristo sin bienes y sin ninguna produccion de ciencia al exterior, está en su órden de Santidad. No ha proporcionado inventos, no ha reinado; pero ha sido humilde, paciente, santo, santo, santo, como un Dios terrible para los demonios, sin ningun pecado. Oh, con cuánta pompa se ha aparecido y con qué prodigiosa magnificencia, á los ojos del corazon que ven la sabiduría!... Todos los cuerpos, todos los espíritus y todas sus producciones juntas, no valen el menor movimiento de caridad: este es de un órden infinitamente más elevado.»

Considerando ahora las diversas formas con que la belleza se nos presenta, podemos dividirla en *actual*, *ideal* y *absoluta*.

La belleza *actual* que otros llaman *real*, y á la que nosotros no damos este nombre porque concedemos la mis-

ma realidad ó verdad que á esta á la ideal y á la absoluta, es aquella que presentan la naturaleza y el hombre: abraza, pues, todas las bellezas físicas, intelectuales y morales en tanto que se expresan por medio de objetos reales, particulares y determinados, bien producidos en el universo por la mano omnipotente de Dios, bien ejecutados en el terreno del arte por la diestra mano del hombre.

Los colores, los sonidos, las figuras, los movimientos, el ritmo, la magnitud, son los elementos sensibles de estas bellezas; los cuales, dócilmente combinados bajo el poder del pensamiento creador y sirviendo como fieles intérpretes de una idea grande y magnífica, constituyen ese género de belleza que se llama *actual*, y que se ostenta y desarrolla bajo la accion de nuestros sentidos.

Dos son las esferas en que se ostenta la belleza actual; la naturaleza y el arte; ó lo que es lo mismo, dos son sus fuentes inmediatas; Dios y el hombre. La naturaleza, como decía Platon, ha sido hecha sobre el molde de las ideas; y su hermosura emana del Sér Omnipotente que quiso reflejar su belleza absoluta en los séres que concibió su inteligencia infinita y que realizó su voluntad creadora. El arte, como producto del poder y de la ciencia del hombre, brilla tambien con luz que emana del genio y del trabajo del espíritu humano, imágen y destello de Dios mismo. Ambas fuentes son igualmente respetables y ambas son dignas de estudio; las dos por otra parte se hallan íntimamente relacionadas con esos lazos misteriosos y sublimes que hacen á la razon del hombre semejante á la razon de Dios. Por eso la naturaleza, sirviendo primero de modelo y más tarde de punto de partida, contiene en sí gran parte de los elementos que recoge y aprovecha la humanidad. Hay, sin embargo, entre el mundo y el arte notables diferencias: aquel contiene en sí y manifiesta de un modo constantemente idéntico ciertos principios que sirven de fundamento á este último, y el arte revela de ese modo reflexivo y gradual los estados progresivos de ese poder creador y libre que se siente, se conoce y se posee á sí mismo: la naturaleza habla el mismo lenguaje desde

el origen de los tiempos; el arte, de fecha más reciente, cambia de ideas de siglo en siglo y de pueblo en pueblo, y por tanto despliega á cada paso nuevas formas de expresion. Véase por qué hemos empezado el estudio de lo bello por el exámen de la naturaleza, para venir despues á terminar en el del arte.

Pero si las obras de este pueden referirse, como ya realizadas por el hombre, á la primera forma de belleza actual, por la facultad que las engendra, por la índole del pensamiento que preside á su formacion y por la idea que expresan ya terminadas, corresponden á la que hemos llamado belleza *ideal*.

Por encima de la belleza natural, se halla otra segunda forma de belleza que tiene su origen inmediato en el hombre; esto es, en las facultades intelectuales por las que el espíritu se libra de cuanto en él hay de individual, concreto y determinado, y se lanza á la esfera de lo general puro, de lo abstracto y absoluto. Por eso Cousin dice acertadamente en sus *Primeros ensayos de Filosofía*, «que lo ideal es la negacion de lo real; pero que no por ser una negacion, es una quimera; sino la realidad de una idea: lo ideal, es lo real, ménos lo individual.»

Si tenemos en cuenta que á la receptividad del hombre, facultad que le basta para sentir la belleza natural, se añaden la facultad de reproducir y el instinto de imitacion, fácilmente comprenderemos cómo estas actividades han dado origen á un nuevo orden de fenómenos que constituyen el imperio del arte. Y ya supuesta esta potencia, reproductora primero, modificadora luego, y creadora al fin, comprenderemos tambien cómo en la mente se engendra ese tipo ideal que se propone el hombre realizar, que corrige y modifica incesantemente y cuyo trabajo, de continua recomposicion, no termina nunca.

Considerado el ideal como un tipo formado por la abstraccion rápida é inmediata de lo general y absoluto, embellecido por la imaginacion poética y coloreado y vivificado por el sentimiento, se nos ofrece en las entrañas del pensamiento humano como un progreso hácia el punto

culminante de lo bello que divisa el genio en los horizontes dilatados que le permite descubrir su inspiracion. Considerado, por el contrario, en cada grado ó paso que dá por la senda que le conduce á lo perfecto, el ideal aparece como la más cabal y exacta identificacion de la idea ó tipo concebido en la mente con la forma, ó como la transfusion de la forma creada en la idea que le sirvió de molde ó modelo.

La naturaleza tambien nos ofrece su ideal: ella tambien camina probablemente desde los elementos más sencillos y más materiales, á los más complicados é intencionales; ella tambien, avanzando desde el mundo inorgánico al hombre, procura alcanzar esa meta grande y elevada donde la forma intenta hacerse digna del pensamiento; y de este modo el universo se esfuerza por expresar con toda su profundidad y extension la idea de su Creador, que rebosa y se derrama de él no pudiendo ser contenida ni en el tiempo ni en el espacio.

Pero este ideal de la naturaleza no es el mismo del arte. Dios no ha querido revelar al hombre todo su pensamiento creador; ántes bien, sólo ha querido provocarle, inspirarle, ofrecerle un bosquejo, mostrarle el camino, impulsarle por él, y dejarle que avance libremente desde la copia al original, desde la idea pequeña á la grande, desde la naturaleza al arte, desde la humanidad, en fin, al Creador. Por esta razon el ideal de la naturaleza no es perfecto, ni se corrige sin cesar, ni es constante en su aparicion: más bien aparece como un incidente feliz ó como una luz que brilla un instante para mostrar al espíritu humano un camino difícil ó una senda perdida: por el contrario, el ideal humano es el norte fijo del artista; la humanidad hace de él su fin exclusivo, procura defenderlo de las tristes condiciones de lugar y tiempo y legarle á la admiracion de todos hasta la consumacion de los siglos.

Difere, pues, lo natural de lo ideal, en que aquel se expresa en los objetos de la naturaleza y cae bajo el dominio de los sentidos, miéntras que este sólo puede ser

concebido, pensado, soñado: el entendimiento lo aperece, lo transmite á la imaginacion y al corazon, y al ejecutarlo el brazo, adquiere como fenómeno externo las condiciones de lo actual, si bien refleja siempre el grado de idealidad que corresponde al pensamiento que expresa. La esfinge de Homero, el Fausto de Goëthe y el Quijote de Cervántes, tienen en sus poemas formas concretas y determinadas; pero estas revelarán hoy los tipos ideales que concibieron aquellos genios al escribirlos y que palpitarán siempre bajo sus páginas.

Dados el perfecto paralelismo y las profundas analogías entre lo natural y lo ideal como fases diversas del desarrollo de la belleza, busquemos el principio generador de esta armonía entre las obras de Dios y las producciones del hombre. Por más que las obras de la humanidad no presenten los caractéres de estabilidad y generalidad que las leyes de la naturaleza, es innegable que el arte tiene principios fijos y leyes inquebrantables que, léjos de hallarse á merced de los caprichos ó de la inconstancia de los hombres, se imponen á su inteligencia y á su voluntad: estas facultades, aunque libres en la forma y modo de cumplir tales prescripciones, se ven forzadas á servir de instrumentos particulares de esos principios y leyes como siempre que se trata de las condiciones fundamentales de la vida.

Ahora bien; estas leyes generales y fijas, que tanto imperan en la naturaleza como en la region del arte, necesariamente tienen su origen en una esfera superior á ambas, donde la una y la otra beben sus inspiraciones y á la que procuran remontar su vuelo; en la que principian y á la que conducen. Esta esfera, igualmente superior á la naturaleza y al arte, es la idea absoluta de lo bello; es decir, está en Dios. Dios preside al desarrollo de toda belleza; por Sí mismo la esconde en el fondo de los seres y la estampa en sus formas; por Sí tambien la graba en el alma, la deja sentir en el corazon y la permite concebir al entendimiento; la hace amable, grata, deseable, y la dá, en fin, ese carácter fenomenal que la posibilita con rela-

cion al poder humano, imitable y perfectible en el orden de lo creado.

Entiéndase bien, que colocando en Dios el principio de toda belleza, no queremos despojar á los objetos de la que realmente poseen: los objetos, el alma misma, son bellos con independencia *inmediata* de Dios, que siendo causa de su belleza, y Belleza Suprema en Sí, no encierra en Sí todo lo bello; sino que á más de su infinita belleza, existen séres dotados de una belleza real: á semejanza del espíritu humano, que despues de haber comunicado cierto grado de su misma belleza á sus propias obras, permanece bello en sí, sin despojar por eso á sus producciones de la belleza que acertó á darles. De esta manera vendremos á conocer, que lo bello, como lo verdadero y lo bueno, no existen sólo en el Creador; sino tambien en las criaturas; ni tienen un valor exclusivamente absoluto, sino tambien relativo: quiere decir que con los caractéres de infinitas, absolutas y eternas, la belleza, la bondad y la justicia sólo residen en Dios; pero quitándoles estos caractéres y dándoles los de limitadas, relativas y perfectibles, las hallaremos realizadas en el orden fenomenal y perecedero, aunque referidas al principio de donde emanan.

Concediéndole aquellos caractéres, la belleza suprema reside en Dios, y como acabamos de decir que todo lo relativo y vario se refiere á lo absoluto y único, Dios es el principio de los tres órdenes de belleza física, intelectual y moral que hemos estudiado bajo sus dos modos de ser *actual é ideal* y que vamos á concluir de estudiar bajo su tercera forma de belleza *absoluta*.

Mas ántes, bueno será advertir que áun dentro del orden de lo creado hay quien entiende que un sér puede poseer y ostentar una belleza *absoluta* en su género, diversa en grado de la *relativa* que puede corresponderle á otro.

En tal concepto se dice que la primera de estas bellezas la alcanza el sér que posee todas las perfecciones necesarias para realizar su esencia y que las posee en el grado debido: y la belleza relativa sólo puede corresponder á aquel otro que, ó no reúne todas las perfecciones que su

naturaleza exige, ó carecen estas de alguna condicion que las impide llegar al grado que les corresponde.

Segun esta distincion, el medio para apreciar si un sér posee la belleza absoluta es atender al fin del sér mismo y al estudio comparativo de los medios de que dispone para alcanzarle. Mas como es evidente que Dios ha creado cada cosa para su fin y que las ha dotado á todas de los medios necesarios, adecuados y mejores para realizarlo, vendríamos á parar á que todas las criaturas se hallan adornadas de la belleza absoluta y á que todas ellas tienen la mayor perfeccion posible en su género.

Unicamente el hombre, la creacion en que Dios se ha complacido, la que realizó á su *imagen y semejanza*, y de la que declaró despues, segun el Génesis, *que la halló buena*, es decir parecida, conforme con la idea que habia presidido á su formacion, sólo el hombre decimos, es el único que por su libertad puede apartarse de su destino propio y por error de su inteligencia perder ó debilitar algunas de las dotes que le fueron concedidas para realizarle ó procurarse otros medios mal entendidos, ineficaces y contraproducentes.

Si la nota de absoluta que acompaña á la belleza cuando la consideramos en Dios tanto significa como incondicional, propia y esencial ó fundamentalísima, no hay manera de concederla á ningun sér creado, ni por Dios en la naturaleza, ni por el hombre en el arte; puesto que toda criatura tiene por serlo un carácter condicional que constituye la ley de su derivacion, ó sea la esencialidad de su formacion. No siendo el hombre absoluto, es claro que no puede imprimir este sello á ninguna de sus obras, y no pudiendo Dios crear otro absoluto, puesto que se contradicen la incondicionalidad y el hecho de la creacion, resulta que sólo Dios puede unir á sus notas de belleza, verdad y santidad, la cualidad de absolutas.

Comprobémoslo aún más, estudiando en Dios esta forma de belleza.

Siendo Dios lo bello por excelencia, la fuente inagotable de toda belleza y el tipo infinitamente perfecto que

quiere revelarnos la naturaleza y se propone alcanzar el hombre, satisface su idea por sí sola las triplicadas exigencias del entendimiento que le concibe, de la imaginación que le busca, y del corazón que le ama. Para el primero, Dios significa la idea más alta, más grande y más profunda; magníficas dimensiones del infinito, si se nos deja decirlo así: para la segunda, Dios es el tipo más encantador, más admirable y más asombroso; mágicas dimensiones también de los hermosos cuadros en que la fantasía dibuja sus imágenes: para el tercero, Dios es el objeto más amable, más dulce y más puro; suaves y perfumadas dimensiones del alcázar que el corazón construye para la felicidad. El pensamiento se abisma en la grandeza de la idea divina; la imaginación se pierde en la espiritualidad del éxtasis, y el corazón se anega en el piélago inmenso de su ardiente amor.

Dios se aparece, pues, al alma inteligente, incomprendible, justiciero é inflexible; á la imaginación, invisible, inmenso é infinito; y al sentimiento, misericordioso, amante y santo. Estos atributos excitan en el espíritu un orden de afectos que empiezan en la tierna melancolía y la dulce esperanza y concluyen en el cruel espanto y la aterradora superstición. Dios es á la vez la palabra clara y sencilla que resuelve todas las cuestiones, la luz que esclarece todas las dudas, la medida que todo lo ordena, la clave de las ciencias y la vida de las artes; y por otro lado, el enigma impenetrable que nos hace ver nuestra impotencia, el principio desconocido con que lucha la razón, el fantasma que no logra deshacer la soberbia, la ley de la vida y la esperanza de la muerte.

De este modo responde Dios, como un eco sublime que parte del infinito, á las voces de nuestro *sér* limitado y á los gritos de nuestro *no sér* pavoroso; y mientras vivimos, Dios vive en nosotros en la idea del infinito y en el sentimiento de la inmortalidad; y cuando morimos, vamos á vivir en Dios, en el pensamiento de su creación y en el sentimiento de su misericordia. ¿Cómo no ver en Él, por tanto, lo que nos eleva y nos abate, lo que nos admira y

nos aterra, lo que nos halaga y nos extremece? Así el *Sér* absoluto, en quien la forma desaparece y el pensamiento se ostenta solo, poderoso, vivo, inmenso y eterno, se concibe como el tipo ideal perfectísimo de una belleza infinita, independiente de toda condición pasada, presente ó futura, creadora é increada, fuente sin origen y manantial sin fin de toda otra belleza natural ó humana, actual ó ideal.

Séanos permitido, para terminar, traducir el siguiente pasaje de *El Banquete*, en que Diotima pinta á Sócrates la belleza absoluta.

«Belleza eterna, no engendada ni perecedera, exenta tanto de decadencia como de acrecentamiento, que no es bella en parte ni en parte fea, bella sólo en un tiempo, ó en un lugar, ó bajo cierto aspecto, bella por este concepto ó por el otro: belleza que no tiene forma sensible, ni un rostro, ni manos, ni nada corpóreo; que no es tampoco tal pensamiento ó tal ciencia particular; que no reside en ningún *sér* diferente de él mismo como un animal, ó la tierra, ó el cielo, ó cualquiera otra cosa; que es absolutamente idéntica é invariable por sí misma; de la cual participan todas las demás bellezas, sin que por eso el nacimiento ó la destrucción de éstas las disminuyan, ni la aumenten, ni la produzcan el menor cambio...

»Para llegar á esta belleza perfecta, es preciso empezar por las de aquí abajo, y, fijos los ojos en la Belleza Suprema, remontarse sin cesar hasta ella, pasando, por decirlo así, por todos los grados de la escala, de un solo cuerpo bello á dos, de dos á todos los demás, de los cuerpos bellos á los sentimientos bellos, de las bellas impresiones á los bellos conocimientos, hasta que de unos en otros se llegue al conocimiento por excelencia, que no tiene otro objeto que lo bello en sí mismo y que se acaba por conocer á este tal como él es en sí.

»¡Oh, mi querido Sócrates!... lo que puede dar precio á esta vida, es el espectáculo de la Belleza eterna... ¡Qué destino sería el de aquel mortal á quien fuese dado contemplar lo bello sin mezcla, en toda su pureza y sencillez;

no ya revestido con esas carnes y esos colores humanos y con todos esos vanos adornos condenados á perecer; á quien fuese concedido el mirar frente á frente, bajo su forma única, la Belleza divina!...»

CAPÍTULO VI.

Grados de belleza.—Sublimidad.—Si lo sublime se funda sobre los mismos elementos de la belleza.—Caractéres que distinguen al sublime en la naturaleza.—Cómo debe entenderse la magnitud en los objetos y fenómenos naturales.—Relacion de la forma con la idea en los objetos sublimes.—Si el mundo orgánico expresa la sublimidad.—Sublimidad moral.—Análisis psicológico del fenómeno de lo sublime.—Efectos del sublime sobre el espíritu humano.

Hasta aquí hemos considerado á la belleza en general, sin descender á los grados: es cierto que la belleza, así estudiada bajo todas sus fases, encierra el fenómeno estético más importante, al mismo tiempo que el más frecuente y ordinario; pero ni es el único, ni dejan por eso de brillar los otros grados, tanto en la naturaleza como en el arte, tanto en el orden físico como en el intelectual y moral.

Si la medida para apreciar los diferentes grados de belleza fuera el grado general de cultura á que puede elevarse el espíritu humano bajo el triple aspecto de ser sensible, inteligente y moral, de modo que pudiéramos tomar por tipo la aptitud ó el poder de la humanidad para sentir ó producir lo bello, podríamos señalar tres grados á la belleza: en el primero colocaríamos aquellos objetos que quedan por bajo de tal medida y que podríamos llamar *graciosos*; en el segundo los que colman la medida, que se-

rán los propiamente *bellos* y en el tercero los que la traspasan, que llamaríamos *sublimes*. Aquellos objetos de la naturaleza ó del arte que permanecen debajo de la línea de lo que puede ejecutar el hombre; aquellos séres naturales que pueden ser fácil y exactamente imitados y contrahechos; aquellas obras que no agotan la fuerza del pensamiento humano, y que bajo otro concepto, juzgadas por los efectos que producen en el alma, pueden ser fácilmente entendidas, suavemente sentidas y perfectamente ejecutadas, son las que llamamos *graciosas*. Las acogemos con una sonrisa, nos complacemos dulcemente con su posesion; pero ni apuran nuestra admiracion, ni agotan nuestros afectos, ni nos esforzamos por alcanzarlas. Las labores de la mujer, los juegos del niño, una azucena, una lira, un trípode, una paloma, una balada, una sonrisa, un gesto picaresco, alguna de esas virtudes amables y ligeras, fugaces pero perfumadas como el aliento de la violeta, tales como la inocencia, el pudor, la indulgencia, etc., son ejemplos de objetos graciosos.

La belleza propiamente dicha aparece ya en aquellas obras más elevadas, que permaneciendo aún á nuestro alcance y siendo comprendidas despues de un esfuerzo mayor ó menor, satisfacen al par que admiran al entendimiento y llenan al par que entusiasman al corazon.

Las ondulantes líneas de las montañas, las plateadas aguas del lago, los monumentos armoniosos de la antigua Grecia ó el tallado arco romano, el órden regular de un libro de geometría ó de un tratado de historia natural, los cantos de Safo ó los suspiros del Petrarca, la virtud del amor, el sentimiento de la justicia, el respeto al deber, la aficion al trabajo, son modelos claros de objetos bellos.

Pero hay además otra multitud de objetos de formas grandiosas sin ser desproporcionadas, vagas sin dejar de ser perceptibles, imponentes sin que por eso sean repugnantes ú odiosas; en ellos el pensamiento que presidió á su formacion y que allí anidaba, se crece, rebosa, traspasa la forma y se alza impetuoso, arrastrando consigo al espíritu que lo contempla, hasta las alturas de lo infinito.

Estos objetos son los que llamamos *sublimes*. Esas innumerables moles de fuego que brillan y ruedan sobre nuestras cabezas y esos vastos sistemas que explican su curso ó fijan su posicion y sus dimensiones: esas altas montañas sobre que se nos figura que descansa el cielo y esas pirámides egipcias que taladran las nubes: esas tempestades que nadie describirá mejor que Virgilio y esos tormentos que nos pintó con inimitables colores la inspiracion del Dante: en fin, esas virtudes preciosas, admiracion y orgullo de la humanidad, el heroismo de Numancia, la piedad de San Hermenegildo, la fortaleza de Régulo, la lealtad de Perez de Guzman y la caridad de San Vicente de Paul, son modelos admirables de objetos sublimes.

Estudiémos ahora este nuevo fenómeno detenidamente.

La palabra *sublime*, *sublimis* en latin, *ὑψηλός* en griego, significa tanto como *elevacion*; pero como si aplicamos esta palabra á los objetos, la sublimidad vá á venir á ser *aquello que está muy elevado* y esta interpretacion no conviene desde luego á la generalidad de los fenómenos, es menester advertir que en tal sentido la palabra *sublime* se refiere al sentimiento, que es ciertamente *lo que se enaltece y agranda*, en tanto que el objeto es *aquello que ensancha y eleva* el sentimiento.

En efecto; coloquémonos sucesivamente ante un objeto bello y otro sublime y comparemos nuestras impresiones: sean la *Diana* griega, y el *Grupo de Laoconte*: contemplando la primera, nuestro espíritu se fija en ella con cierta complacencia, con cierto deleite puro, sin mezcla de terror; los ojos la recorren dejándonos percibir todos los detalles; el pensamiento admira la acertada armonía de sus partes, al par que abarca y penetra la idea del artista; la imaginacion, en fin, al reproducirla, nos la retrata de un modo fiel y preciso: el alma goza tranquilamente y se halla á gusto ante la *Diana cazadora*.

Situémonos ahora delante del *Grupo de Laoconte*: el corazon se conmueve de muy diferente manera; todavia goza, pero como se goza al comprender toda la magnitud

de un dolor; todavía la mirada abarca el objeto, pero el pensamiento del escultor, traspasando la piedra, nos arrebata en breve á otra region donde la forma se olvida por atender á la idea y la idea no tiene límites, se pierde en el infinito y hunde en él al espíritu asustado: esta situacion del alma como ser pensador, viene naturalmente acompañada de un profundo abatimiento; del dolor que nos causa la conciencia de nuestra pequeñez ó del espanto que engendran la magnitud del poder creador y la impotencia nuestra para luchar contra él ó perseguirle al infinito.

Multipliquemos los ejemplos y se multiplicarán las pruebas de esta diferencia entre los dos sentimientos. Comparad una pradera esmaltada de flores, con el aspecto de una montaña inaccesible cuya base golpea el océano irritado; el apasionado canto de una voz argentina, con los austeros acordes del órgano de San Pedro; una oda de Fray Luis de Leon, con uno de esos poemas indios de cuarenta mil versos en que se pintan, con el vario colorido de lo magestuoso y lo patético, las hazañas de los dioses. Comparad, y de seguro hallareis que las emociones son muy diferentes.

Por nuestra parte, nos parece que el sentimiento de lo sublime se apoya, no sólo sobre los elementos mismos de la belleza algo más graduados, sino tambien sobre otros nuevos que vamos á descubrir. Por lo que hace á la primera parte de nuestra afirmacion, es indudable que si el placer de lo bello es independiente de toda condicion extraña, el sentimiento de lo sublime, siendo más poderoso y elevado, no podría con más fuerte razon someterse al apetito de la carne, ni al pensamiento utilitario, ni á un principio de conveniencia: y que si aquel tiene por carácter esencial el bastarse á sí mismo, éste todavía ménos puede compartir su dominio sobre el corazon con ningun otro afecto, ni consentir que logre otra idea distraer un instante al entendimiento de la contemplacion de lo infinito.

Por lo que hace al juicio que acompaña á la impresion de lo sublime, tambien parece claro que tiene los mismos

caractéres de universalidad y necesidad que nos presenta el juicio de la belleza: porque á medida que la impresion nos domina más y la idea sublime se impone con mayor fuerza, con mayor afan y más firme conviccion imponemos tambien nosotros á los demás nuestros afectos y opiniones.

Por otra parte, si la belleza ofrece dudas y dá lugar á cuestiones por hallarse en cierto modo sometida á condiciones individuales, tales como diferentes culturas, diversos temperamentos, muy variadas educaciones, gustos muy distintos, séxos, climas, usos, creencias, etc., lo sublime, por el contrario, borrando todas estas diferencias y saltando por encima de las diversas condiciones de los individuos, se impone á todos con la misma fuerza, habla á la humanidad entera con un solo lenguaje, y se deja sentir de un modo rápido y violento; y como por otro lado lo sublime es poco comprensible ó incomprendible del todo, los grados distintos de penetracion intelectual que podian ser una causa de indiferencia, tampoco existen. Véase por qué, pudiendo ser muy diversos los juicios y aún la índole de los sentimientos que excita la música en el salvaje, la mujer, el rústico y el artista, deben unirse sus espíritus en una emocion comun, ante el aspecto de una erupcion volcánica por ejemplo, ó de una pavorosa tempestad.

Convengamos, pues, en que hasta aquí los mismos elementos se hallan en la sublimidad que en la belleza; pero ¿no habrá algunos otros? Esto es lo que vamos á averiguar, empezando por descubrir los caractéres que distinguen al sublime en la naturaleza.

El primero de ellos es la *magnitud*; porque es indudable que un objeto de pequeñas dimensiones podrá ser gracioso ó cuando más bello; pero nunca magnífico ni sublime: un pequeño jardín caprichosamente formado, puede ser encantador; una verde pradera esmaltada de pintadas flores y habitada por canoros pajarillos, es bella; un bosque inmenso é impenetrable, cuyo enmarañado laberinto sólo llegaron á conocer las fieras que rugen en su espesura, es



un objeto sublime. Y es tal la fuerza con que se impone al espíritu la magnitud, que basta esta condicion para trocar lo desagradable y feo en admirable y sublime: tomad una araña y haced de ella uno de esos mónstruos marinos que se llaman pulpos de descomunal tamaño: dad á un escarabajo la estatura de un elefante ó á un enano las dimensiones del *Coloso de Rodas*, y el aumento de volumen habrá trocado el desden en admiracion y la repugnancia en cierta complacencia.

Pero es preciso advertir que esta magnitud no es menester que sea absoluta; porque entónces resultará ser más sublime el objeto que sea más grande, y más digno y elevado aquel arte que pueda dar á sus producciones mayor tamaño: sino que se trata de una magnitud relativa. De esta manera se concibe que el *Mercurio* griego sea más bello que el *Leon de Atenas*; y la catedral gótica, más sublime que la pirámide egipcia ó que el monte *Blanco*; y el *Stabat mater* de Rossini, más sublime que los *Hugonotes* de Mayerbeer; y la *Raquel* de Huerta, más sublime tambien que el *Don Carlos* de Schiller.

Asimismo, si la sublimidad se hace depender de la masa ó cantidad de materia del objeto, la arquitectura será la más bella de las artes y la naturaleza mucho más sublime que los productos arquitectónicos del genio humano. Esto no puede ser así: ni la sublimidad puede medirse por metros, ni la magnitud apreciarse por la extension y el peso. Al juzgar á los objetos sublimes de un modo rápido, irreflejo, pero terminante y seguro, no sólo los referimos á su tipo ó clase, sino que calculamos su medida por la grandeza ó elevacion de la idea que les dió el sér y que se oculta, al par que se revela, en sus grandes dimensiones. Sólo así podemos llamar sublimes á las pirámides de Egipto consideradas como obra humana, y sublime al *Júpiter Olímpico* comparado con otras esculturas del mismo órden, y sublimes, en fin, las concepciones de Shakespeare con relacion al arte dramático de su tiempo y á las creaciones en general del espíritu humano. El sublime, pues, no puede ser objeto de cálculo racional ó ma-

temático; sino fenómeno de apreciacion espontánea, inconsciente, repentina y puramente estética.

Conviene señalar tambien cuál de las tres dimensiones juega un papel más importante en la sublimidad, ó cómo debe entenderse la magnitud para que excite ese sentimiento de admiracion y terror que caracteriza al sublime cuando se le considera en el alma.

Si atendiéramos á la etimología de la palabra, es indudable que la magnitud debería tomarse por la elevacion, y en tal hipótesis, el objeto más alto sería el más sublime; no habría otros que pudieran compararse con esas empinadísimas montañas cuyas cumbres, cubiertas de un blanco manto de eternas nieves, parecen horadar la cóncava techumbre del cielo: ni serían posibles los altos grados de sublimidad en esas bellas artes cuya elevacion es, sin embargo, tanto mayor cuanto ménos corpóreos, y por tanto más reducidos en dimensiones, son sus medios de expresion: tales son la pintura, la música y la poesia.

Menester es, pues, entender la magnitud de otro modo; trasladarnos de la altura á la profundidad, y aún así no aplicarla sólo en un sentido material, sino entender por más profundo lo que revela más energía ó entraña un pensamiento más poderoso. Con esta interpretacion se comprende fácilmente por qué nos parecen sublimes la vasta extension de un desierto, cuya misma aridez y soledad ahondan los melancólicos pensamientos que hacen brotar en la mente, y el cristal inmenso de la mar tranquila que refleja en el alma el pensamiento de lo infinito, y por qué tambien, cuando á tales espectáculos se mezclan el movimiento y la fuerza, cuando el Simoun levanta en Sahara el impetuoso oleaje de la ardiente arena, ó los encontrados vientos alzan en espumosas montañas las saladas ondas del rugiente Océano, aumenta entónces la sublimidad de tales objetos. La profundidad de la expresion presta su poder conmovedor al colosal *Leon de Cheronea*; y el movimiento y la intencion de las notas musicales dan á la *Ifigenia* de Gluck cierta superioridad sobre la de Racine.

El sonido y el movimiento expresan en la naturaleza,

como en el arte, cierto principio poderoso y enérgico que el pensamiento humano interpreta como manifestaciones de la vida, palpitaciones de los séres misteriosos que pueblan el mundo, aliento potente y conmovedor del espíritu que anima las creaciones del genio. El rugido de los mares, el ronco bramar del viento, los hondos quejidos del volcan hirviente, y cualquier otro sonido grave, prolongado y profundo, concurren sin duda á producir los notables efectos del sublime. Así en el arte, los bélicos sonidos de las cornetas, el lánguido suspirar de las liras y las graves notas del órgano, aumentan la belleza de la poesía y elevan hasta la sublimidad los admirables efectos de la tragedia.

Pero como la magnitud no basta para caracterizar lo sublime, veamos ahora el papel que juega la forma en la sublimidad natural.

Siempre la figura considerada en sí parece ser la encargada de la más fiel expresion del pensamiento; como cuerpo ó vestidura suya, debe darlo á entender por entero. No sucede así con la magnitud, la elevacion ó la profundidad que sólo traducen ciertas propiedades del pensamiento mismo, miéntras la forma lo expresa por completo, procurando dar á todos sus elementos la disposicion más adecuada á la importancia estética de la idea generadora. Por eso en los objetos bellos la forma aparece adornada de los caracteres de regularidad, unidad, proporcionalidad, conveniencia y armonía, en tanto que los sublimes vienen acompañados de cierta irregularidad que aturde, de cierta indeterminacion y vaguedad que abruman y pasman y de cierto desórden que espanta é hiela.

Encerrado perfectamente el pensamiento creador de lo bello dentro de su forma propia, se limita ésta á dejarle ver como á favor de una clara transparencia; miéntras que en el fenómeno sublime, escapándose la idea de su envoltura, se ostenta y flota sobre él envolviéndole en su magnificencia, tan espléndida como incomprensible. La forma, que parece prestarse dócil á expresar todo lo grande con tal que sea claro é inteligible, se resiste á contener lo que resulta oscuro y enigmático; y el espíritu humano,

abatido ante lo incommensurable y herido por lo incomprensible, acostumbrados á explicar y á dominar las obras humanas y sorprendido ó irritado con lo arcáico y poderoso, no vacila en penetrar en las regiones pueriles y fantásticas de la supersticion para atribuir lo sublime al poder misterioso, pero tremendo, de los séres sobrenaturales.

Así se explican las creencias profundas en esas potencias misteriosas personificadas por Júpiter tonante, Neptuno irritado y Eolo impetuoso; así se fundan tambien en la indignacion ó la cólera de los dioses, el rayo que desgaja las nubes y el trueno que retumba rodando por el espacio, y así se atribuyen, en fin, á las inspiraciones del cielo ó á la asistencia de divinidades especiales, esas obras maestras que sintetizan el saber de un siglo ó el valor de muchas generaciones, eternos modelos para la humanidad y perpétua razon de la admiracion y el culto que rendirán al genio las naciones futuras.

Segun que el espectador se deje llevar de la contemplacion de la forma, grande, elevada y profunda en lo sublime, pero siempre limitada y finita; ó, prescindiendo de ella, se abandone por el contrario en alas del pensamiento de lo infinito é ilimitado, á las impresiones y las ideas que despiertan su misma indeterminacion y vaguedad, así el sublime producirá diferentes grados de emocion en el alma. Un artista sobre el puente de un buque combatido por la tempestad, puede permanecer absorto en la contemplacion del grandioso espectáculo que se ofrece á su vista; en tanto que los marineros, aturridos por el miedo, no aciertan á obedecer las salvadoras órdenes del capitán, y en tanto que inmóvil sobre una roca de la costa, el físico mide con ánimo tranquilo la impetuosidad de los vientos ó calcula las leyes del rayo destructor. Vernet se amarraba á un mástil para admirar todo el tiempo posible la tremenda magestad de la borrasca, miéntras que un pecho supersticioso se estremecería de pavor ó se rompería de espanto. Para resistir al sublime, es preciso tener un espíritu sublime; para imaginarle, ser un genio; para comprenderle y producirle totalmente, ser un Dios.

Ya que hemos examinado los caracteres del sublime en la naturaleza inorgánica, veamos si se ofrece tambien en el mundo orgánico y si la sublimidad se extiende, como la belleza, desde uno á otro extremo del órden natural.

Es indudable que el mundo vegetal conserva áun todos los elementos de la magnitud, de la elevacion y de la profundidad que hemos encontrado en los espectáculos sublimes de la naturaleza inorgánica; porque si bien sus individuos no suelen alcanzarlos sin traspasar al ménos la medida comun establecida para los de su tipo, el conjunto de todos ellos agrupados en desórden, su distribucion sobre la tierra en vastas selvas y enmarañados bosques y su union á otros varios elementos naturales, como al fragor de la tempestad, á la elevacion y aspereza del terreno, al ruido de la catarata ó á la inmensa sábana de arena que los circunda á veces, acaban de imprimirles los caracteres del sublime.

Esas vírgenes selvas de la India habitadas por devoradoras fieras, esos cedros altísimos del Líbano, esos bosques poéticos descritos de un modo inimitable por Chateaubriand y que supieron inspirar á los pueblos primitivos sus cantos bélicos y sus fantásticos poemas, despiertan sin duda en el alma el sentimiento de la sublimidad.

Pero á medida que ascendemos en la escala de los séres, los ejemplos se hacen más raros. La naturaleza animal no alcanza las sorprendentes dimensiones del reino vegetal. Ya no existen tampoco esos séres monstruosos cuyos restos fósiles suelen desenterrar los naturalistas, ni apénas al hallarlos en los museos podemos formarnos una idea clara de lo que fueron el plesiosauro, ni el megaterio, ni el ictiosauro de largo cuello: el avestruz, la boa, el leon, el elefante no bastan á excitar el sentimiento de lo sublime; y si alguna vez se despierta éste en el alma á la vista de esos grandes animales, es porque á la magnitud se unen las ideas del poder, de la magestad ó de la fiereza. En estos séres aparece, sin embargo, un elemento nuevo que es por sí solo bello: este es el movimiento, el cual hace brillar y permite apreciar mejor los otros ca-

ractères: pero en cambio, el sentimiento de terror que producen aquellos con su fuerza y ferocidad, sofoca en el alma todo principio de admiracion y le arrebató la tranquilidad, que es condicion necesaria para poderse abandonar á las inspiraciones del sentimiento. Por eso el arte en la reproduccion de los animales llega á alcanzar mejores efectos que la naturaleza misma; el gran leon moribundo de Lucerna y los otros dos leones griegos del Arsenal de Venecia, que pueden ser contemplados tranquila y minuciosamente, elevan el pensamiento á la concepcion del valor, de la fuerza y de la fiera magestad de estos animales.

Por último; si del animal pasamos al hombre, el sublime se puede decir que desaparece; el hombre tranquilo y en reposo tiene tanto de esbelto, de digno, de hermoso, como poco de grande, de elevado y profundo: es preciso recurrir á sus actos, á sus pasiones, á la expresion de los santos afectos que pueden brotar de su corazon, á la de los santamientos sublimes que pueden germinar en su mente ó á la de las resoluciones heroicas que suelen engendrarse en su conciencia y traducirse en actos que se consuman entre el aplauso universal, para hallarle magestuoso, grande y sublime.

El sublime moral es el que se desprende de los actos humanos y se apoya en el principio de la libertad del hombre: su magnitud se mide por la grandeza del pensamiento que lo inspira, por la profundidad del sentimiento que lo vivifica y por la trascendencia de la resolucion que lo produce. El hombre que lo realiza aparece á nuestra mirada como un sér superior, animado por una inspiracion sobrenatural y como arrebatado á otras regiones por la misma fuerza del aliento extraordinario que en él se agita. Le contemplamos con asombro mudos de admiracion ó de espanto, y concluimos por inclinarnos ante él con santo respeto ó por lanzar contra su frente los rayos de nuestra indignacion. Sócrates y Cristo, Hippias y Neron, pueden servir de opuestos tipos de sublimidad moral.

Hé aquí la única sublimidad que admiten en el órden

humano los que definen el sublime con Herder, con los filósofos griegos y con los padres de la Iglesia, como *la flor de la bondad, la cumbre de la hermosura, la plenitud y gran copia de bondad intrínseca, capaz de producirnos un gozo suave y profundo mezclado de admiración y respeto*. La excelencia del sublime moral no se opone á su extensión por los órdenes físico de la naturaleza y sensible é intelectual del hombre, como la sublimidad divina no obsta á la del mundo material ni á la humana.

Asimismo, restringiendo el sublime á las obras de la virtud, se desconoce en las monstruosidades del crimen, las cuales, como dice Nusslein, son objetos de admiración, porque todo heroísmo lleva en sí impreso el sello de la sublimidad por más que le falte el de la justicia: así son caracteres admirables Medea y Tiberio, Mesalina y Calígula, Catilina y Luis Onceno y otros cien monstruos de la historia; y así pueden, por tanto, llegar á ser moralmente sublimes, el arrepentimiento, el remordimiento en su más alto grado, que es la desesperación, y la regeneración del delincuente, que suele ser su efecto.

Vischer, Suller, Krug, Bateaux, Schiller, Fiker, Pascual y otros muchos sostienen que, no sólo encuentran el triunfo de la ley moral sobre el mundo y sobre la conciencia los varones virtuosos que todo lo sacrifican al deber, sino también cuantos, llevados del remordimiento y del horror de sí, laceran su cuerpo con penitencias crueles, se imponen sacrificios heroicos ó castigan en sí mismos, con la muerte á veces, la inhumana violación de las leyes de justicia; porque en ambos casos el pensamiento entra en ideas de rectitud, el corazón se mueve hácia los sentimientos de espaciación y la conciencia entra en el respeto y en el amor del bien y del deber.

Prometeo revelándose contra el cielo y *Fausto* contra la naturaleza y la moral, acreditan cuanto más perceptible suele ser estéticamente una gran infracción del orden, que esas bellas energías empleadas en permanecer en él, por razón de hábitos, apacibilidad de temperamentos y satisfacción dulcísima del bien obrar.

La simpatía que excita el malvado cuando se le vé, desarmado é impotente en manos de la justicia humana, subir sereno pero arrepentido al patíbulo: la satisfacción que siente el corazón de las gentes cuando sabe que el delincuente se ha dado muerte dejándola vengada por su propia mano; y el aplauso popular, y aún el amor y hasta la veneración, con que se honran y enaltecen los suicidas de la religión, de la política, del trabajo y del progreso, son también claras pruebas de que los sentimientos de admiración y de terror que excita el sublime trágico, por más que se enlacen á veces con las acciones morales, son cosas independientes de las emociones de la virtud y no reconocen su origen en las excelencias de la santidad y la justicia, como vimos que no lo tenía la belleza en las perfecciones del bien y de la honradez.

Dividió Kant el sublime en *matemático* y *dinámico*, haciendo consistir el primero en la extensión ó sea en la magnitud y el segundo en la fuerza ó sea en el movimiento: la división pudiera aceptarse, al ménos por cuanto respecta al sublime en la naturaleza; mas ya es inaplicable al humano en sus tres órdenes, sensible, intelectual y moral.

Dividiéronle otros en *físico* y *psicológico*, designando con el primer nombre el que se ofrece en los fenómenos del mundo orgánico é inorgánico y con el segundo el que brota del alma humana: pero para aceptar esta división hay que subdividir este último en los tres órdenes ya indicados, en que se manifiesta el espíritu del hombre.

Dejemos, pues, establecida para el sublime la misma clasificación que hicimos de la belleza, y sigamos el análisis de este fenómeno.

Los efectos que el sublime produce en nuestra alma, son muy claros y notables: en primer lugar, eleva nuestro espíritu á la concepción dulcísima de las grandes virtudes ó le hunde hasta el abismo en que se engendran los nefandos crímenes. Como consecuencia natural de estas direcciones que sigue el pensamiento, bien el corazón se llena de una pura alegría mezclada de un pesar

profundo pero halagador, bien se siente combatido por una violenta indignacion unida á un vivo terror: en uno y en otro caso, se nos figura que somos nosotros mismos los autores de tales hechos; y entónces la conciencia, ofreciéndonos una alta ó terrible idea de nosotros mismos, yá se siente satisfecha de sí propia, yá huye de sí misma con horror, temiendo encontrarse á solas con sus fantasmas.

Esas luchas crueles entre el amor y el deber, entre la vida y el honor, entre las pasiones y la virtud, entre el interés y la justicia, que despues de proporcionarnos un espectáculo admirable hasta en sus menores detalles, nos presentan el hermoso cuadro de la libertad triunfante y del deber cumplido ó el repugnante y triste ejemplo de la personalidad humillada y el hombre esclavo, son claras muestras de sublimidad moral. Diganlo los pueblos que se inclinan con cierta veneracion ante Aristides y Lucrecia, Cincinato y Dasas, Guzman y Doña María Coronel; y díganlo las generaciones que persiguen con su anatema los crímenes de Sila y de Mitridates, de Tiberio y de Helio-gábalo, de Don Opas y de Duguesclin.

Siguiendo nuestro estudio comparativo entre lo bello y lo sublime desde su parte objetiva hasta el alma donde se completa y termina, hallamos que ante todo hay en este como en aquel el elemento fatal de la sensacion: tras ésta aparece despues la intuicion, con la diferencia de que en ella el entendimienio no logra apoderarse por completo de la idea, por la razon sencilla de que, tratándose de lo sublime, la idea no está, como en los objetos bellos, toda ella tras de la forma. De aqui que la imaginacion, lanzándose en su seguimiento, se hunde con ella en las regiones vagas del infinito, desde donde aparece más clara la triste realidad de nuestra pequeñez, causa del dolor que envuelve el sentimiento complejo de la sublimidad y del estremecimiento nervioso que solemos experimentar cuando nos vemos abandonados como ligera arista al oleaje imponente de lo infinitamente grande y poderoso.

Unese á este terror y á esta pena, ese alto grado de ad-

miracion que solemos llamar *pasmo* y que resulta de lo imprevisto; y á medida que el terror disminuye, porque la grandeza del corazon y la elevacion del pensamiento parecen acortar la distancia que nos separa de lo sublime, el principio de nuestra libertad, relajadas ó rotas las trabas de la primera impresion, se desprende de lo finito, pide fuerzas á la razon como sentido de lo absoluto, y se lanza en persecucion del pensamiento hasta la causa primera de la sublimidad del objeto y de nuestra propia sublimidad. De este modo, por encima de la forma y del pequeño mundo de los sentidos, el espíritu humano se encuentra y se absorbe en el pensamiento divino, que á su vista acaba de expresarse por medio de la naturaleza ó de las inspiraciones del genio: la grandeza de estos objetos sirve de medida á nuestra propia grandeza, y la ocasion de compararlas entre sí, nos la presenta ese principio, el más noble y profundo de nuestra naturaleza, que hemos llamado libertad y que pone á la una frente á frente de la otra.

Finalmente; lo bello y lo sublime moral convienen tambien en su saludable accion sobre el espíritu. Ya indicamos que el artista, al expresar la belleza, debía proponerse como fin especial la moralidad: Platon sostenía que los artistas inmorales debían ser arrojados de la república como hombres perniciosos y despreciables. El mismo fin debe proponerse el sublime artístico, imitando en esto el efecto propio de la sublimidad natural. Esta, como la belleza, pero con mayor fuerza que ella, eleva al alma, la arranca del dominio de las pasiones y del poder tiránico del interés material, nos muestra el camino de todo lo que es noble y grande y conduce á nuestro espíritu á la verdadera felicidad terrestre que existe sólo en el cumplimiento de la ley moral.

Emanados de Dios lo mismo lo bello que lo sublime, conducen directamente los dos á la fuente inagotable de donde ambos se derivan: por eso es menester en cierto modo compadecer á los antiguos que no vieron en el Océano algo más grande que el alcázar de Neptuno y la gruta de Proteo, ni en sus furores otra cosa que la lucha de los

tritones ó el bárbaro instrumento de la venganza de los dioses. El mar, la bóveda celeste, las altas montañas, los bosques impenetrables, el ardoroso desierto, despiertan en el corazón sentimientos misteriosos, ecos de una religiosidad con cuyas blancas alas se eleva melancólica el alma á la contemplación de la divina grandeza, sintiendo nacer en sí un vago deseo de dejar la vida para confundirse con el Buen Dios.

CAPÍTULO VII.

Fenómenos estéticos contrarios á la belleza —Naturaleza de lo «feo». —Lo feo en la naturaleza, en el reino orgánico y en la humanidad.—Hechos psicológicos que constituyen la parte subjetiva de este fenómeno —Analogía y oposición entre lo bello y lo feo.—Razon de ser de lo feo en la naturaleza —Si es permitido usar de él en las artes.

Hasta aquí sólo nos hemos ocupado de dos géneros de fenómenos estéticos, producto de ciertos principios que juegan á la vez en los objetos y en el alma humana. Pero los elementos que dán lugar á la belleza ó á la sublimidad en los fenómenos pueden hallarse combinados de diversa manera y excitar por tanto en el espíritu que los siente y los juzga afectos y pensamientos diferentes; y como estas afecciones y estos juicios permanecen siendo independientes de toda causa, motivo ó fin extraños á ellos mismos, de aquí que deban considerarse igualmente como fenómenos estéticos y que sean declarados dignos de estudio, aunque no siempre ni en toda medida, dignos de imitación.

Nos referimos á lo *feo*, en que los principios de la belleza se hallan invertidos, y al *ridículo*, en que los términos se hallan combinados de un modo extravagante y caprichoso, pero nuevo é inusitado: tanto el uno como el otro, nos parecen fenómenos interesantes y que deben ser tenidos en cuenta.

Empecemos por el estudio de lo feo, que si no es un trabajo ameno y simpático, no dejará por eso de ser instructivo y provechoso para nuestras investigaciones.

Habiendo definido lo bello, como *la armonía de la forma con la idea, en la expresion de la idea por la forma*, lo feo debe ser definido como *la falta de armonía entre estos dos elementos, reflejada en la expresion del uno por el otro*: porque resultando lo bello, no sólo de la belleza de la idea, sino de su fiel traduccion por la figura, el color, el sonido, etc., lo feo debe ser producido, bien por la monstruosidad misma del pensamiento, bien por la discordancia entre una idea más ó ménos bella y la deformidad de los accidentes sensibles con que se expresa.

De esta manera lo feo se nos aparece como la antítesis de lo bello, contrastando con éste y oponiéndose á él como lo verdadero á lo falso y lo bueno á lo malo. Despues veremos cuáles son los orígenes de lo feo, y se acabará de comprender cómo es posible encerrar una idea bella en sí misma dentro de una forma antipática, á la manera que un error puede encerrarse en un racionio lógico formalmente perfecto y un vicio tras una halagadora apariencia de virtud.

Es indudable que lo feo es de la misma naturaleza que lo bello; que son fenómenos los dos puramente estéticos y que por esta razon pueden contraponerse, de modo que cada cual de ellos excluya al otro y sea inconciliable con él. Es tambien evidente, que los mismos elementos, si bien en direccion contraria, envuelve aquel que éste; y que ninguno de los dos admite principios extraños á su naturaleza estética que sirvan para explicarlos. Así, pues, ni el principio de inconveniencia, ni una razon de perjuicio, ni la idea de mal, ni la desproporcion, ni la variedad sin unidad ó la unidad sin variedad, pueden explicar lo feo. Concíbese fácilmente que un objeto sea muy útil y conveniente, muy bueno y proporcionado y tenga además gran unidad ú mucha variedad, y sea sin embargo muy feo: es más; quizá sea muy feo precisamente por tener gran unidad ó ser muy vario, muy útil ó muy malo.

Un sapo ó una araña pueden ser proporcionados y simétricos, sin dejar de ser feos; el gusano de seda y la ballena son útiles, al par que deformes; una planta, un fruto, una raiz, pueden ser cosas feas y saludables ó nutritivas á un tiempo. Por otra parte, el error y la mentira pueden encerrarse en las formas proporcionadas y regulares de la dialéctica, sin dejar de ser horribles; y el vicio ó el crimen pueden anidarse tras un exterior agradable, sin dejar de ser monstruosos. Menester es, pues, abandonar libremente á la fealdad como á la belleza, el campo puramente estético, sin mezclarle con ningun otro elemento que lo adulate, y cuyos efectos puedan ser confundidos con los que pertenecen exclusivamente á la fealdad.

Los que confunden la belleza con el bien, al explicar la fealdad ofrecen de ella un concepto análogo al que dá la metafísica del *mal*. Por ese respecto definen lo feo, como *la malicia intrínseca de las cosas, en cuando es razon del disgusto que produce al contemplarlas*. Pero como la idea de lo malo envuelve un sentido moral y como, aunque le concibamos en toda su generalidad, siempre significará una desproporcion de los medios con el fin, un obstáculo al destino y al progreso de los seres ó una desviacion del fin preconcebido y marcado por el Creador á cada criatura, habrá de resultar de tamaña confusion entre lo malo y lo feo, la imposibilidad de comprender lo deforme, lo repugnante, lo aterrador ó lo ridiculo, cuando radiquen meramente en la forma y no signifiquen esas oposiciones profundas del medio con el fin ó del intento con la ley, que constituyen el mal.

En comprobacion de esto dice Krug en su *Estética*, que aunque lo bello puede ser ciertamente y al mismo tiempo verdadero y bueno, como por ejemplo, una linda poesia ó un discurso seductor, porque pueden coincidir en su fondo las leyes de la verdad y del bien, no es necesario en modo alguno que se dé esta coincidencia para que nazca el sentimiento estético, porque este puede existir sin semejante conformidad.

Las que denominamos monstruosidades de la natura-

leza, suelen ofrecerse en seres perfectos en su género; los que llamamos aspectos desagradables, pueden envolver una idea admirable y disimular caracteres y propósitos que descubre el análisis y que constituyen asunto interesante para el estudio; hay anomalías aparentes que se aclaran y se deshacen ante una mirada perspicaz, como existen en la humanidad tipos, razas é individualidades espantosas, repugnantes ó risibles por el pronto, y que meditadas, profundizadas y bien entendidas, se hacen dignas de compasion y de respeto y á veces de simpatia y de amor.

Van, en fin, la idea de lo feo por un lado y la de lo malo por otro: toma aquella el rumbo puramente estético, en tanto que esta, apénas aparece en el fondo de la Metafisica, toma la direccion de la moral en la que produce sus más interesantes efectos. En lo que sí convienen, es en el carácter relativo que ambas ostentan; puesto que ni lo malo ni lo feo podrían concebirse como absolutos y por lo tanto como irremediables é incorregibles.

Por eso se sostiene por algunos que, no siendo lo feo ni lo malo cualidades positivas, hállase la fealdad donde falta la belleza y llámase mal la privacion del bien: como pudiera decirse que el dolor es la ausencia del placer y que existe el error donde no está la verdad, conceptos todos incompletos, que nada explican y que sólo pueden servir para expresar de algun modo la relatividad de lo humano ó la condicionalidad de los estados de la vida y de los productos de todo poder creador.

Es innegable que no tienen ni la fealdad, ni la falsedad, ni la maldad, el carácter absoluto de la Belleza, la Verdad y el Bien; que estas son subjetivamente ideas racionales y por lo mismo incondicionales, necesarias y eternas, cuya realidad objetiva se halla en Dios, Belleza perfecta, Verdad infalible y Bien santísimo, en tanto que lo feo, lo falso y lo malo son torpes relaciones y desgraciadas discrepancias de origen humano, corregibles, remediables en su grado, aminorables en su cantidad, atenuables en su calidad, y de las que el corazon, la cabeza y la conciencia

pueden redimirse, si no totalmente, en mucha parte, mediante la cultura, la ciencia y la educacion, ó sea mediante la perfectibilidad y el progreso.

Esto supuesto, y ya entendido por qué no se presenta en un grado perfecto de pureza lo feo ante el espíritu, toda vez que no es un concepto absoluto como el de lo bello, fácilmente se explica como hay seres que son bellos en un orden y feos en otro, bellos por dentro, esto es, en su idea, y feos por fuera, es decir, en su apariencia: objetos cuya aparicion nos impresiona desagradablemente; pero de cuyo estudio resulta una especie de transfiguracion prodigiosa en la cual la belleza interior brilla, se derrama en fulgores, inunda el aspecto, lo cambia, y trueca nuestro disgusto por la admiracion y el placer de la sorpresa, y nuestra precipitada repulsion por el éstasis del pasmo y hasta por el amor. Así sucede con el Leon de Androcles, así con el *Quasimodo* de Victor Hugo y con la *Jibosa del Judío errante*, de Sue.

Otras veces hallamos feos algunos seres porque, sin querer les comparamos con otros más hermosos, como si quisiéramos encontrar en ellos aquella proporcionalidad, aquella elegancia y todas aquellas condiciones que halagan nuestros sentidos y complacen nuestro egoismo.

Jungmann dice:—«El camello no presenta en verdad la noble estructura, ni los miembros proporcionados del caballo: en la forma de la araña echámos de ménos asimismo la recta proporcion; el mono se ofrece á nuestros ojos como un sátiro de figura humana; buscamos en él las proporciones de nuestro cuerpo, acaso hasta su misma expresion, y precisamente nos repugna, porque en lugar de estas cosas, encontramos en él cabalmente las contrarias.»

Efectos son estos que no dejan de explicarse tambien por la limitacion de nuestra inteligencia, que si por una parte penetra hasta las esencias de las cosas, por otra juega con ilusiones y hace cálculos poéticos ó pueriles, juzga además con lamentable precipitacion apoyándose en accidentes y detalles y no puede, en fin, en modo alguno abarcar con el entendimiento el plan general, profundo y alto de

la Creación, ni los fines á veces particulares de cada una de las criaturas.

Busquemos ahora ejemplos de lo feo en la naturaleza y en la humanidad, para analizar luego la parte psicológica de este fenómeno.

Empecemos como hicimos en la belleza por el mundo mineral ó inorgánico, asentando ántes como un hecho innegable que la naturaleza, tomada en general, produce lo feo con mucha parsimonia, y aún lo confunde entre los detalles ó lo oculta tras el tupido velo de un espeso bosque ó bajo las infinitas y movibles gasas de las ondas del mar.

En el reino inorgánico, como la idea se presenta de un modo vago, apénas puede haber discordancia entre ella y la forma; una perspectiva fea es un panorama árido, escueto, pobre de detalles, pálido de colores, mudo y tranquilo: es decir, no feo, sino falto de belleza; y un objeto feo, es una cosa excepcional, insignificante, que parece huir de nuestra vista y en la que apénas fijamos la mirada. La razon de esto es sencilla; Dios ha hecho nuestra alma para la belleza y ésta para el alma; ha dispuesto nuestro espíritu para los placeres puros y desinteresados, esto es, para la felicidad, y ha hecho de la felicidad el camino que debe conducir hácia Él al espíritu humano; por eso, consecuente con este pensamiento, en vez de envolvernos en la fealdad condenándonos á un suplicio, nos rodea de bellezas que nos lleven por el placer honesto y santo hácia nuestro fin ulterior. Por esta razon, ántes que el hombre abriese los ojos, el sol brillaba en el cielo esmaltando los prados; y ántes que asentára su planta sobre la tierra, esta se adornaba con todas sus galas y preparaba ordenada y convenientemente sus más bellas decoraciones, sus más dulces melodías y sus más animadas y sorprendentes transformaciones.

Si del reino inorgánico pasamos al orgánico, lo feo acrece al par que lo bello, sin dejar de ser una excepcion que casi se pierde entre las innumerables bellezas. En los vegetales y animales, suele á veces la forma no acer-

tar á expresar la idea, suele luchar con ella ó traducirla de una manera imperfecta y desordenada. Una planta es fea cuando su fruto es insípido, ó su flor descolorida, ó venenosa su savia, ó raquífica su estructura: un animal aparece asimismo horrible y hasta monstruoso, cuando su forma es desproporcionada, sus dimensiones son excesivas y sus caractéres especiales distan mucho de los del tipo general á que pertenece. Y nótese que á medida que se asciende en la escala de los organismos y que la idea se revela mejor y más completamente por la forma, por una parte los séres deformes disminuyen; pero por otra su fealdad se hace más pronunciada, porque las discordancias son más sensibles.

Llegamos al hombre, que es la más bella de las creaciones divinas que conocemos y en la que por lo mismo esa falta de armonía entre la idea y la forma produce más estragos y determina mayor fealdad; y no sólo sus imperfecciones nos impresionan de un modo más desagradable, sino que realmente la deformidad aumenta hasta lo monstruoso, á medida que el rostro humano descende hácia el del animal alejándose del de su propio tipo. Desde la raza blanca de los pueblos europeos á la raza etiópica del Sur del Africa y de la Oceania, hay una degradacion marcada por los mongoles, los americanos indígenas y los malayos, la cual se expresa por la fealdad de la fisonomía al par que por la debilitacion de las facultades estéticas, intelectuales y morales. Obsérvase en estos pueblos que allí donde el clima se dulcifica y la condicion ó estado de los individuos mejora, los caractéres fisionómicos se aproximan al tipo europeo; esto quiere decir que el color y la belleza del rostro son signos de ese progreso que las diferentes castas están llamadas á alcanzar.

Veámos ahora los hechos psicológicos que constituyen la parte subjetiva de este fenómeno.

Desde luego se observa, que la impresion producida por lo feo es eminentemente desagradable; y si nos detenemos un poco á examinar la razon del disgusto que nos produce, también se conocerá que no emana este de su opo-

sición inmediata á ningun interés de los sentidos, ni se refiere directamente á ninguna nocion intelectual y moral. Sin duda alguna podemos llamar feo á todo aquello que se nos presenta como contrario á la moral y á la lógica ó como opuesto á las leyes y necesidades de los sentidos; pero su fealdad es de otro órden, se desprende de otras consideraciones que no son puramente estéticas, y sobre todo hay cosas que son deformes y hasta monstruosas, sin que podamos llamarlas falsas, malas ni contrarias á los apetitos ni á los deseos. Un objeto puede parecernos feo, no porque lastime la vista con sus colores rabiosos y discordantes, ni porque hiera el olfato con su mal olor, ó atruene el oído, ú ofenda el gusto, ni tampoco porque le juzguemos perjudicial ó inútil, sino exclusivamente porque nos desagrade: si aquellas circunstancias se mezclan á su fealdad, esta recibirá un aumento de intensidad proporcional al que recibe nuestro disgusto; pero el principal fundamento de la fealdad del objeto, no se halla en ellas.

En segundo lugar, el fenómeno de lo feo envuelve una intuición que nos hace percibir á un tiempo la idea y la forma y por tanto la discordancia entre la una y la otra: esta discordancia es precisamente la que produce el desacuerdo profundo entre nuestras propias facultades. Y al comparar el pensamiento con la forma que lo expresa, nuestro entendimiento, que mide aquel por la fórmula eterna de la belleza que Dios grabó en él, lo halla desconforme, muy por bajo de ella y como falseado, contrahecho y decaído. Entónces, como si nuestras esperanzas se vieran fallidas, como si el objeto no correspondiera á lo que necesitamos y hubiéramos deseado, el corazón se turba, sufre y se aparta de él con disgusto. Este dolor y este movimiento de repulsion tienen una intensidad proporcional al grado de deformidad del objeto y á la viveza y seguridad con que el espectador posée la nocion de la belleza: porque es indudable que somos más sensibles á lo feo, miéntras más habituados nos hallamos á sentir y apreciar lo bello; y que nuestro desagrado es más vivo y

profundo, cuanto es mayor la discordancia entre la idea y la forma en el objeto.

Por eso los griegos, entusiastas ardorosos de todo lo bello, no sólo rechazaban de un modo absoluto del arte todo lo deforme, sino que en sus manos las creaciones más horribles se tornaban bellas y conmovedoras, si bien conservando su carácter imponente y terrible; así sucede con las imágenes de las furias, con las figuras del viejo Caronte y de la Muerte, con la cabeza de Medusa y con las fieles expresiones de esos altos grados de pasion en que el desórden hace subir la monstruosidad hasta el rostro.

Por el contrario; en poder de los salvages, la belleza se destruye y la fealdad se acrecienta con bárbaros ó ridículos atavíos. Yá arrastrados por la costumbre, yá bajo la influencia de esas mismas horribles formas que tienen á la vista, yá inspirados por la idea de inspirar el terror á los enemigos ó un servil respeto á los demás de su tribu, los habitantes de las islas oceánicas y algunos otros de las regiones incultas de América, Asia y Africa, se tiñen el cuerpo con pinturas espantosas mediante una penosa operacion llamada *tatuage*, se desfiguran el rostro destruyendo al grado de armonía que la naturaleza dió á sus facciones, y se recargan de extraños y monstruosos adornos que realzan más la deformidad artificial de sus miembros descoyuntados y de sus desfigurados rostros.

Adviértase, en fin, que la repulsion que inspira lo monstruoso vá unida á los sentimientos de temor ó de ódio; por eso los salvages buscan el terror por las vias de lo deforme, miéntras que la Grecia artistica se alejaba de él por la senda del amor y de la confianza. Amar lo feo es tan absurdo y contrario á la naturaleza, como odiar lo bello; de aquí que sea preciso suponer una gran aberracion mental, una enorme perversion del gusto y un grado lamentable de barbarie, para explicar esos ejemplos, felizmente raros, en que lo bello aparece desdeñado y lo deforme rebuscado y apetecido.

De todo lo que llevamos dicho se desprende la oposi-

cion, al par que la analogía, que existe entre lo bello y lo feo.

El criterio general de la belleza, según se ha visto al recorrer la cadena de los seres, es la armonía entre la forma y la idea: y así también el criterio general de lo feo, según se desprende del exámen de la escala de los seres, es la discordancia entre la forma y la idea. En cambio de esta analogía que dá por resultado un contraste, hay una diferencia que termina en una oposición: la belleza tiene un solo ideal, determinado por el solo punto en que pueden fundirse ó identificarse sus elementos, mientras que la fealdad no puede tener un solo ideal, porque la discordancia de que depende puede producirse de mil maneras y en muchos grados. Por eso cuando hablamos del ideal de lo bello nos referimos al único punto ó modo de realizarse la armonía, y cuando hablamos del ideal de lo feo, sólo queremos expresar el grado más alto de fealdad posible: en lo primero hay propiedad, en lo segundo hipérbole.

En cuanto á las impresiones, acabamos de ver que las de lo bello y lo feo convienen en que ambas son puramente estéticas, y se diferencian en que se hallan situadas en los polos de la sensibilidad: la una es agradable y la otra desagradable.

También hemos visto que lo feo como lo bello son dos intuiciones; pero que en la primera el juicio desfavorable al objeto nos hace calificarle contra lo que debería ser y lo que deseáramos que fuese; y en la segunda nuestro fallo favorable al objeto expresa que lo que es él, es precisamente todo lo que deseábamos que fuera: y obsérvese que estos juicios son ambos igualmente universales y necesarios.

Por otra parte, el sentimiento, repulsivo en la primera intuición, parece que nos contagia introduciendo en nuestro espíritu su propia discordancia; y atractivo en la segunda, nos inclina al objeto haciéndonos desear que se nos asimile ó nos absorba.

Por último; las analogías y el antagonismo de lo bello

y lo feo se muestran también en sus relaciones con nuestra naturaleza moral. Sin que lo feo sea por sí mismo inmoral, como lo bello no es moral por sí sólo, su influencia sobre el espíritu es sin duda contraria para los intereses de la virtud; porque así como la belleza depura el alma, eleva el pensamiento y limpia el corazón, así en sentido contrario, la fealdad embrutece el espíritu, seca las fuentes de los generosos afectos y de las nobles resoluciones, y amortiguando el sentido de lo grande, de lo infinito y de lo absoluto, nos conduce á la abyección sensible y á la miseria moral.

Véase por qué Dios, fuente de toda belleza, es representado siempre con los caracteres más bellos; y se guardan, por el contrario, para la imagen del mal las groseras formas atribuidas al diablo: véase por qué la belleza nos hace felices y la fealdad desgraciados; y por qué, en fin, sin que la virtud dependa de aquella ni el vicio de éste, lo bello es don del cielo y lo feo una desgracia del hombre.

Pero, para qué sirve lo feo en la naturaleza? Cómo se explica su existencia en las obras de Dios? Sin entrar en las altas cuestiones con que se roza este problema, contestaremos que lo feo es en las artes lo que el dolor en la vida, el error en las ciencias, y el mal en moral. La ley general de los contrastes se explica en todas las esferas de la existencia humana, por el principio trascendental de la libertad; porque es evidente que las manifestaciones de dicho principio exigen necesariamente que se presenten al espíritu sendas diversas por donde el hombre pueda dirigirse á un fin más ó menos conforme con su destino; pero intencional y libremente elegido por él.

Por otra parte; si la felicidad futura ha de ser el premio de las buenas acciones y por lo tanto á la manera de un láuro concedido al conquistador, también es menester que se ofrezcan al espíritu principios enemigos que le provoquen á una lucha; y estos no son otros que la deformidad, el error y el vicio: si el hombre los vence y á pesar de todo su poder consigue la belleza, la verdad y el bien, puede decirse que lleva el premio en su misma victoria, pues-

to que por ella entra en posesion de los tres grandes fundamentos de toda felicidad actual y ulterior.

Conócese la intencion providencial que preside á la existencia de lo deforme en los tres órdenes estético, intelectual y moral, primero; en que sin él no habría propiamente belleza, ni verdad, ni virtud, y aunque las hubiese, no se desprendería el mérito de nuestros esfuerzos por conseguirlas y realizarlas: segundo; en que es mayor el brillo y el atractivo de estas últimas cuando se oponen á sus contrarias, á la manera que se destacan más y se hacen más sensibles los colores brillantes de un cuadro combinándolos con las sombras, ó las notas dulces y agudas, despues de las fuertes y graves en una sinfonía, ó los grandes afectos y las acciones heroicas, comparadas con las malas pasiones y los hechos criminales: y tercero, en la misma manera de presentarse al hombre esas condiciones de la lucha á que se le condena en la vida; puesto que fácilmente puede el espíritu convertir á sus propios adversarios en auxiliares de su misma debilidad.

Para convencernos de que esto es así, basta observar, que no habiendo ninguna razon al parecer para que la naturaleza no produzca lo monstruoso con la misma prodigalidad que lo bello ó la humanidad lo falso y lo malo con igual profusion que lo verdadero y lo bueno, tanto aquella como ésta son parcas en la produccion de las deformidades; parece que ceden al formarlas á una ley que las hace necesarias, y esta ley no puede ser otra, sino que lo feo, lo falso y lo malo, son condiciones necesarias para la investigacion infatigable y la realizacion constante por parte del hombre, de lo bello, lo verdadero y lo justo.

Dios nos ofrece, pues, esas fealdades en la naturaleza con cierta cortedad ó escasez, á modo de excepcion y como fugitivas, para que pueda ejercitarse nuestra libertad y aparecer el mérito; para que pueda al mismo tiempo brillar la belleza en el mundo y nacer en el alma el deseo ardiente de poseerla y gozarla; y para que sirvan, en fin, de condicion á la consecucion de nuestros destinos y al cumplimiento de los altos juicios de Dios.

Parece desprenderse de lo que acabamos de decir que lo feo puede ser empleado, al ménos con cierta medida, en el ejercicio de las bellas artes; y que por tanto, le corresponde alguna intervencion, más ó ménos importante pero necesaria, en la produccion de la belleza. No es posible negar, en efecto, que en ciertos casos, segun queda indicado, lo feo como que sirve de sombra al brillante colorido del cuadro de la belleza, es lo que le proporciona los maravillosos efectos del contraste cuando se halla bien combinado en la cantidad y lugar oportuno, y contribuye á realzar, no sólo la belleza del objeto, sino los efectos que ésta debe producir en el alma, donde aparece al mismo tiempo cierta mezcla deliciosa de placer y dolor, de atraccion y repugnancia.

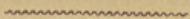
Pero el método seguido por la naturaleza misma nos está aconsejando con cuánto tacto y cuánta discreta reserva debemos usar de tan peligroso medio; un pequeño abuso, una leve exageracion, una dosis imprudente, una combinacion inoportuna, y la belleza queda manchada y su efecto destruido. Por esta razon deberá establecerse como regla segura, que lo feo debe ser desechado del todo en aquellas artes puramente formales en que quedaria inextricablemente pegado á la expresion, sirviendo de causa á un pesar inevitable y continuo; como sucedería en la estatuaría, la arquitectura y la pintura: miéntras que podrá aceptarse, si se maneja hábilmente, en la música y en la poesia. Hugo y Shakespeare pueden servir de modelos en esto; puesto que uno y otro, éste más delicadamente que aquel, saben manejar lo feo, combinándolo yá con la belleza moral, yá con los rasgos poéticos, yá en fin, con otros mil contrastes que borran del alma la impresion dolorosa que nos causó la fealdad, y hasta la imprimen cierta idealidad que la desnaturaliza en cierto grado, que contribuye al éxito de la misma belleza y que nos hace agradecer al artista el pesar fugitivo que nos impone, en gracia del placer intenso y dulcísimo en que al fin se resuelve aquel pequeño sufrimiento.

Sólo manejado lo feo con esa maestría que prueba la in-

teligencia y el talento del artista ó del poeta que se proponen la imitacion de lo natural, puede ser tolerable: todo ese mérito que podemos tambien admirar en la reproduccion de esas escenas de la vida ordinaria que suele trazarnos con tanta verdad el pincel de los holandeses, es el que ha hecho decir al gran Boileau en su *Arte Poética*, que no hay serpiente ni monstruo odioso, que imitado por el arte, no pueda llegar á ser agradable.

*Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.*

(III, 1, 2)



CAPÍTULO VIII.

Del ridículo —Caractéres que reconocen en él los críticos —Su origen y su expresion. —Si hay ridículo en la naturaleza —Diversas fuentes del ridículo en la vida social. —Carácter que acierta el arte á sacar del ridículo. —Ridículo de situacion y ridículo de accion —Contrastes que concurren para producir los efectos ridículos —Placer que acompaña al sentimiento de lo cómico. —Antagonismo entre lo sublime y lo cómico.

El último de los fenómenos estéticos digno de estudio, es el *ridículo*. Emanas como lo feo de la oposicion entre el pensamiento y la forma; pero se distingue de él, no sólo en que no viene acompañado de la invencible repugnancia que la fealdad inspira, sino en que la contraposicion entre la idea y la forma requiere á veces una aguda percepcion para ser entendida totalmente y produce siempre una gran hilaridad en los espectadores.

Entre los objetos deformes hay algunos que inspiran desprecio y asco; como la ascidia y el pulpo, la babosa y el sapo, ó como el aspecto de ciertas enfermedades cutáneas, el de la lepra, por ejemplo, ó el de algunas mutilaciones: hay otros cuya fealdad nos inquieta al par que nos disgusta; como el veso y la garduña, el alaeran y la víbora, ó como el rostro y la traza del hipócrita ó del bandido; hay otros, en fin, que nos espantan y nos hielan la sangre en las venas; como la hiena y el tigre, la serpiente y el tiburón, ó como el espectáculo del asesino lanzándose sobre su victima.

Pero hay además otras fealdades que nos alegran y divierten; como la mueca del mono, ó las actitudes lánguidas y estúpidas del asno, las ligeras deformidades humanas, ó las grotescas expresiones de la ignorancia y de la estupidez, de la necedad y la demencia.

Estos últimos objetos, son los que llamamos ridículos; y es de observar, que así como parecen emanar de lo feo, así distan un solo paso del sublime; de modo que la fealdad, cuando es oportuna y mesurada, puede producir, como esas vanas tendencias y esos risibles esfuerzos hácia lo sublime, el efecto del ridículo. Esta proximidad de dos cosas tan distantes como lo feo y lo sublime, enlazándose por medio del ridículo en que parecen combinarse para producir un nuevo orden de objetos y de impresiones, basta para indicar que los tres fenómenos son de un mismo género y que es posible pasar del uno al otro, á veces de un modo insensible y aún contra nuestra voluntad. El ridículo, pues, admite los mismos principios que los demás hechos estéticos, las mismas fuerzas actuando sobre el espíritu, los mismos elementos determinando sus condiciones especiales: así se explica la analogía que existe entre aquellos fenómenos. Pero estos principios se oponen de un modo particular; estas fuerzas juegan de manera, que los raros é imprevistos contrastes de sus elementos producen en el alma una alegre sorpresa y nos hacen reír del modo más natural y franco.

El ridículo es no obstante un fenómeno más complejo que el sublime y que la belleza, y que debemos por lo tanto analizar con gran cuidado.

Empecemos por señalar los caracteres que le reconocen los críticos.

En primer lugar, es preciso concederle el mismo carácter de independencia absoluta que queda afirmado de los demás fenómenos estéticos; porque es evidente que si uniéramos al objeto alguna idea de conveniencia ó utilidad ó algun interés racional ó apasionado, el ridículo desaparecería para dar lugar á algo grave y sério. El ridículo ha de consistir siempre en vicios ligeros ó en leves defec-

tos: su causa debe ser pueril en alto grado para que excite sólo la risa y de ningun modo el odio, ni la piedad, ni la codicia, ni ningun otro afecto ó idea formal y grave. Véase, por qué, si vemos lanzarse á un hombre desde lo alto de una torre, el espectáculo no podrá movernos á risa, sino á piedad y dolor; pero si observamos que pierde el equilibrio sobre terreno llano, cae sin herirse y aun queda en una actitud risible, la compasion huye del alma al compás de la carcajada que se nos escapa de la boca.

El segundo carácter que se observa en el ridículo consiste en el contraste de sus principios constitutivos; y supuesto que hay que percibir estos principios y compararlos entre sí para poder apreciar y sentir su oposicion, claro es que sólo el hombre, entre los seres naturales, es capaz de sentir el ridículo y de expresarlo por medio de la risa. Y es tan esencial el contraste en este fenómeno, que á medida que se hace más marcado y vivo, la impresion que el ridículo produce, y el ridículo mismo, aumentan hasta los más altos grados: así por ejemplo, la gesticulacion de los monos es ridícula por sí misma; cuando los gestos son imitativos de los movimientos humanos, el contraste entre el animal y sus actos se hace más sensible y el ridículo aumenta; y si recordamos á aquellos monos que en América, imitando á los astrónomos franceses, tomaban sus anteojos para observar con toda gravedad las estrellas, la oposicion es tan marcada y el contraste tan inesperado al par que tan vivo, que el ridículo estalla con la misma fuerza que la hilaridad.

Únense en el ridículo dos géneros de contrastes: uno que podemos llamar sensible, porque aparece á primera vista entre los elementos mismos del objeto, como en el ejemplo de los monos la oposicion entre las condiciones naturales del animal y la conducta con que intenta imitar al hombre; y otro que podemos llamar moral ó intelectual, el cual aparece cuando se percibe el antagonismo disparatado entre los medios y el fin ó la incongruencia entre la intencion y la ejecucion del actor, como en el mismo ejemplo acontece cuando pensamos en el grotesco contras-

te que presenta la accion de mirar por los anteojos con el propósito científico de estudiar los astros. Estas varias relaciones antitéticas, combinadas entre sí de diversas maneras y en grados muy diferentes, dan lugar á las numerosas clases de ridículo que se observan, más que en la naturaleza, en la vida social.

Pero ántes de pasar adelante, conviene que señalemos el origen y determinemos la expresion del ridículo.

Acabamos de decir que siendo el hombre el único sér en la tierra capaz de sentir lo bello y lo sublime, es tambien el solo que puede apreciar y producir el ridículo; y esto ya basta para poder señalar á este uno de sus orígenes: luego veremos si encuentra otro nuevo en la naturaleza y si hay entre los dos relacion alguna. Por ahora quede establecido que el mismo principio de libertad que hace del hombre un sér aparte y que le distingue de los demás, entre otras cosas dándole capacidad de sentir lo bello y lo sublime y la facultad de producirlos, es el mismo principio que le permite juzgar y crear el ridículo, ahondando de este modo la línea divisoria que separa al hombre de los otros séres naturales.

En cuanto á la expresion natural y constante del sentimiento del ridículo, ya lo hemos dicho, es la risa. La risa es uno de los fenómenos fisiológicos más naturales y más agradables; tiene una naturaleza comunicativa y benéfica, al par que cierta tendencia á sacudir el yugo de la voluntad; por eso los niños y las gentes del pueblo rien sin esa moderacion que la educacion social aconseja y la etiqueta impone: y por eso la impasibilidad exagerada y ficticia de algunos pueblos que se dejarían azotar ántes que desplegara sus labios una sonrisa, nos parece de todo punto necia y ridícula.

La risa tiene su origen dentro del alma; ántes que la boca ría, el corazon ha sentido un violento impulso de hilaridad producido por una viva alegría. Entiéndase que no hablamos de la amarga sonrisa de la ironía, ni de la pérfida mueca del hipócrita, ni de la histérica carcajada que arranca el dolor: estos fenómenos pertenecen á otros

órdenes que no son puramente estéticos. Segun Platon, Pascal y Hutcheson, la risa suele ser el castigo de esas pequeñas fealdades que ostenta el ridículo:—«Las acciones de los que yerran, dice Pascal en sus *Cartas provinciales*, *vana sunt et risu digna*, son dignas de risa á causa de su vanidad...»—y como asegura Tertuliano,—«no puede rendirse mejor culto á la vanidad que riendo; y propiamente á la verdad toca reir, puesto que es jovial; y burlarse de sus enemigos, puesto que está segura de la victoria. Pero es cierto que las burlas no deben ser bajas ni indignas de la verdad.»—Platon dice en el *Filebo*; que—«la ignorancia de sí mismo unida á la fuerza, es odiosa; pero unida á la debilidad, es ridícula.»—y Hutcheson en su *Filosofía moral* establece que—«la verdadera risa y la verdadera alegría, no pueden ir separadas de una buena conciencia.»—Descartes opina que la risa no parece excitada por la falta misma, sino por el castigo que se le impone; pero esta observacion no es exacta: pruébalo entre mil el siguiente ejemplo. Cuenta La-Bruyère en su tratado *Del Hombre*, que Menalco se hallaba en la presencia de un magistrado tan grave por su carácter, como venerable por su edad y por su cargo; y que interrogándole acerca de un asunto importante, Menalco contestó:—«Ciertamente, señorita:»—esta respuesta no obtuvo otro castigo que una carcajada general que desconcertó á Menalco.

Tampoco la causa de la risa es el sentimiento de nuestra superioridad sobre el objeto que encontramos digno de ella; porque entónces reiríamos grandemente de nosotros mismos cuando nos hallamos ridículos, lo que no sucede ciertamente; y cuenta que no nos encontramos ridículos porque condenemos nuestra conducta; sino que, por el contrario, nos condenamos en ciertos casos, porque nos hallamos ridículos. Además, la risa estalla á veces por motivos fútiles ó por pequeñas innovaciones que nos hace parecer ridículas la falta de costumbre, como sucede con los caprichos de la moda: y esto es una prueba más de que la risa es uno de los efectos del ridículo mismo, miéntras que este es un resultado de las raras y extravagantes

combinaciones de elementos y de ideas contrarios é inconciliables.

Digimos que una de las fuentes del ridículo era la libertad humana; veamos si otra de ellas es la misma naturaleza, como sucede con lo bello, lo sublime y áun lo deforme.

Desde luego puede advertirse que el ridículo no abunda en ninguno de los tres órdenes en que se dividen los séres naturales, y por lo que hace á los dos primeros, al reino mineral y al vegetal, áun podemos afirmar que no hay en ellos la menor cosa que nos haga reir. Los contrastes no empiezan hasta que, subiendo por la escala de los séres orgánicos, no llegamos á aquellos animales que presentan grandes analogías con el hombre y á los cuales, por una induccion exagerada aunque explicable, solemos atribuir análogos intentos y facultades espirituales semejantes á los humanos. Ya hemos citado el ejemplo de los monos que es el más sensible. Cuéntase tambien en la fábula de Robinson, que este infeliz desterrado, haciendo un día una de sus acostumbradas escursiones por su ancho y pintoresco calabozo, se sintió llamar por su nombre: Robinson miró con asombro á uno y otro lado y tuvo miedo; pero más tarde halló ridículos su admiracion y un susto, porque era ridícula, en efecto, la causa de ambos: un loro había aprendido su nombre y se lo repetía desde los árboles. En este ejemplo hay tres contrastes notables; la soledad y la voz articulada que pronunciaba su nombre; la palabra Robinson y el duro pico que la dejaba escapar; la causa, en fin, puramente mecánica que la producía y la intencion ó el fin que le atribuía el espantado jóven á quien parecía dirigida.

Pero si en el orden de los séres naturales es tan raro el ridículo, en la vida social, por el contrario, se produce por muy diferentes caminos. Todos los defectos corporales, todas las aberraciones de la moda y del gusto reflejados en el traje, en el lenguaje y en los usos y costumbres, todo lo disparatado en el orden intelectual y moral, como las distracciones graciosas, los juegos de palabras, las candi-

deces del sabio, la malicia ó fortuita perspicacia del simple ó del necio, las ligeras infracciones de cuanto prescriben el decoro ó la dignidad de los lugares y de las personas, los contrastes de carácter, las graciosas situaciones en que suelen encontrarse ciertos caractéres pronunciados, como el presuntuoso, la coqueta, el cobarde, el avaro, el celoso, etc. etc., son otros tantos orígenes del ridículo social.

Indudablemente se necesita cierto grado de desarrollo intelectual para comprender y sentir este ridículo, sobre todo en aquellos grados más altos, en que el contraste resulta de una gran complicacion de elementos; por eso hemos dicho que sólo el hombre puede sufrir sus efectos, y ahora debemos añadir que esta capacidad de sentir lo ridículo se desenvuelve y perfecciona como la que sirve para juzgar lo bello.

Además, el ridículo debe producirse á la vista del hombre, yá de un modo inmediato por medio de la superposicion pronta é inmediata de los términos antagónicos, yá mediante un incidente cualquiera súbito y espontáneo que nos permita yuxtaponerlos para que resalte su oposicion. v. g. Cuenta Marmontel en su *Literatura*, que el caballero Roger, felicitando á las autoridades de Lóndres por las sabias medidas con que pudieron precaverse los fatales efectos de una conspiracion terrible, dijo muy seriamente, «que sin la vigilancia de los magistrados, los ciudadanos, al despertarse al otro día, se habrían encontrado degollados.» Esta distraccion es de un ridículo inmediato. Pero que á un orador eminente, de aspecto respetable y de grave carácter, se le caiga la peluca en un raptó de su improvisacion, y el ridículo entónces resultará de la comparacion rápida, pero indispensable, entre su posicion y la peripecia de que acaba de ser víctima.

Hay, pues, casos en que para que el ridículo se produzca, es preciso que cierta ofuscacion producida por la viveza y la sorpresa unidas no nos permita ver lo absurdo del aparente enlace entre principios incompatibles: ántes bien debe creerse, aunque sólo sea por un momento, que la ilu-

sion fugitiva es una realidad permanente: así se explican la naturalidad de aquel necio que, para ver si era de día, asomaba una bujía á sus balcones; y la ocurrencia de aquel otro que colocó un espejo á los piés de su cama para cerciorarse de que se ponía muy feo durmiendo; y la abstraccion de aquel sabio astrólogo de quien nos dice La Fontaine que por observar las estrellas se cayó en un pozo; y la candidez, en fin, de aquel Filemon, que al ver á un asno comer sus higos, ordenó que se le sirviese despues de beber y se moría de risa cuando le vió aceptar el agua.

Pero donde aparecen con una profusion prodigiosa las diversas especies de ridículo, es en las artes: en ellas el ingenio humano, combinando los elementos primarios de este fenómeno de mil maneras diversas y subordinándolos despues á innumerables propósitos y fines diferentes, llega á producir infinitas y admirables variedades del ridículo, desde el *quid pro quo* hasta las situaciones más complicadas joco-dramáticas, en las que se agrupan del modo más artificioso y oportuno multitud de contrastes alrededor de un pensamiento principal ó de un tipo imaginario. De aquí resulta lo que se llama *carácter cómico*, cuyas especies y efectos se combinan de muchas maneras diversas en la literatura y en la vida social.

España es sin duda la nacion que ha sabido elevar el carácter cómico á mayor altura, presentándole además con una variedad asombrosa en multitud de obras literarias que pueden servir de acabados modelos en sus géneros respectivos. Las críticas, las novelas y el teatro, han proporcionado á muchos escritores abundantes ocasiones de lucir la agudeza del ingenio y esa *vis* cómica, cuya gracia inimitable no alcanza á desgastar el tiempo desde el *Tratado de las tres grandes* de Villalobos, hasta el *Alguacil alguacilado*, la *Visita de los chistes*, el *Libro de todas las cosas* ó la *Vida del gran Tacaño* de Quevedo: desde el *Lazarillo de Tormes* de Hurtado de Mendoza, hasta las *Aventuras del escudero Márkos de Obregon* de Espinel y la *Vida y hechos del pícaro Guzman de Alfarache* de Mateo

Aleman: y desde el *Diablo cojuelo* de Guevara hasta el famoso *Hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervántes Saavedra. En el teatro, pudiéramos enumerar un repertorio notable en que deberian comprenderse las comedias de costumbres de Torres Naharro, los entremeses de Cervántes y algunas obras dramáticas de Tirso y Moreto, Alarcon y Rojas, Moratin y Lope.

Los efectos del carácter cómico pueden clasificarse en dos órdenes, que luego se combinan entre sí de varios modos; el ridículo de *situacion* y el ridículo de *accion*: aquel resulta del profundo contraste, yá exterior, yá de carácter, entre la posicion especial en que se halla un personaje y la que realmente debiera ocupar segun su tipo: tal es el de *Bartolo* en el *Médico á palos* de Moliere y el del *Don Diego* en el *Si de las niñas* de Moratin. El ridículo de *accion* depende del contraste entre la situacion real y la conducta de las personas; esto es, entre los medios y el fin: tal es el de *Don Garcia* en la *Verdad sospechosa* de Alarcon y el del protagonista en el *Lindo Don Diego* de Moreto.

Pero para que los efectos de estas dos especies de ridículo se produzcan, es menester que tales contrastes no sean percibidos por los mismos individuos que los ofrecen; que estos permanezcan ofuscados por sus mismas cómicas ilusiones y como envueltos en el ridículo, sin conciencia de la impresion que producen ni de la hilaridad que excitan; porque desde el momento en que comprenden su situacion ó pueden apreciar justamente su propia conducta, los personajes se formalizan, se corrigen, se disculpan como pueden ante los espectadores, y entran en las condiciones ordinarias y regulares en las que el ridículo desaparece y con él la impresion cómica producida.

A los efectos ridículos concurren tres especies de contrastes: 1.^a los que se llaman *contrastos sensibles*, que resultan de aquellas relaciones entre los elementos discordantes que se perciben por la intuicion inmediata del objeto ó del personaje: 2.^a los *contrates objetivos*, que

emanan del marcado antagonismo entre la situación ó accion de los personajes y el contraste sensible: y 3.^a los contrastes *subjetivos*, que se establecen entre los dos primeros y se ofrecen en nosotros mismos que, como espectadores, vemos y comprendemos la realidad y podemos, por tanto, reir del ridículo.

El contraste sensible se dá el primero, porque es como la forma del fenómeno mismo: lo constituyen los accidentes de la accion, la estructura del objeto ó el aspecto del personaje y de todo cuanto le rodea: ejemplos de él nos presentan esas comedias de figuron y esos tipos deformes ó anticuados cuya sólo vista nos arranca una carcajada. *El Don Lucas del Cigarral*, de Rojas, *El hechizado por fuerza*, de Zamora y *El Domine Lucas*, de Cañizares, pueden citarse como modelos.

El contraste objetivo, ménos simple que el primero, sólo aparece cuando se conocen las condiciones ó circunstancias que marcan el carácter cómico: de esta clase es el que nos ofrece el gracioso de la comedia de Rojas *El más impropio verdugo*, pidiendo perdon á sus compañeros por haberse ofrecido á hacer con ellos el oficio de verdugo más diestro y delicado: y el que resulta al saber que cierto hombre de aspecto grave y en actitud meditabunda, es un *Derviche* que se mira fijamente la punta de la nariz para llegar por este medio á los grados más puros y perfectos del éxtasis religioso.

Por último; al fin aparece el contraste subjetivo que nace de nuestras relaciones con el objeto ridículo, de la independencia en que nos vemos respecto á él como meros espectadores y del conocimiento exacto de la realidad de las cosas: tal es el que se produce cuando leemos en el *Quijote* que *Sancho* permanece durante toda una noche suspendido sobre una pequeña zanja, creyéndose tener bajo sus piés un profundo abismo; ridículo que acrece con el conocimiento inmediato del lugar de la cueva y del aspecto mismo de *Sancho* y con la idea de su candidez y su miedo, que se unen al contraste de su poltronería y su violenta posicion.

La impresion que produce el ridículo es agradable; ya hemos dicho que se expresa por la risa y que no es fácil sustraerse á aquella sin incurrir tambien en el mismo ridículo con una conducta afectada y falsa. Y es de notar que el sentimiento vivo de placer y de contento que causa nuestra hilaridad, suele extenderse á veces á los mismos personajes que le han producido con su ridículo, los cuales, deshecho el encanto, rien de sí propios con tanta mayor franqueza, cuanto más seguros se creen de que su ridículo no ha tenido espectadores. Tambien solemos reir nosotros del mismo ridículo en que incurrimos, cuando la ceguedad del amor propio no nos permite ver que adolecemos de los mismos vicios que criticamos en los demás. En esto precisamente se fundan esas comedias de costumbres cuyo fin moral no es otro que corregir yá los vicios sociales, yá los defectos privados, poniéndolos de manifiesto ridiculamente exagerados, y mostrando sus fatales consecuencias al par que su castigo, para darles muerte. Ya en la antigüedad Aristofanes escribió su comedia *Los Caballeros*, contra los hombres sin educacion que aspiran á gobernar los estados, y *Las Oradoras*, contra el mejoramiento de la suerte de las mujeres, y *Las Nubes*, contra las falsas explicaciones dadas á los fenómenos de la naturaleza.

Este fué tambien el objeto de muchas comedias de Moliere, tales como *Sosie* y *Sganarelle* en las que se burla de la cobardía, las *Precieuses* y *Les femmes savantes*, donde ridiculiza la presuncion; *Pourceaugnac*, *Georges Dandin* y el *Bourgeois gentil-homme*, en las cuales se rie de la vanidad; *Orgon*, en que se divierte á costa de la credulidad; y *Le Misanthrope*, la *Ecole des femmes* y la *Ecole des maris*, en que muestra al mundo las debilidades del amor.

Entre nosotros, Alarcon, por ejemplo, entrega al desprecio al embustero en la *La Verdad sospechosa* y atrae la pública indignacion sobre el calumniador en *Las paredes oyen*: Moreto, castiga con el más perfecto ridículo la afeccion presuntuosa en su *Lindo Don Diego*; Zamora, critica la creencia en brujas y hechicerías, en *El hechizado*

por fuerza; y Cañizares zahiere la necia fatuidad de los hidalgos envanecidos con los viejos pergaminos de una rancia ejecutoria, en su *Dómine Lucas*. Fuera del teatro, Guevara, Mejía, Quevedo, Gracian, Zabaleta, Hurtado, Espinel, Velez de Guevara, Cervántes y otros muchos, se proponen corregir por medio del ridículo los vicios sociales y privados de sus épocas, y deleitar al par que instruir en el modo de aborrecerlos y desecharlos.

La risa ha sido siempre uno de los medios quizá más seguros de llegar á un fin útil; y el ridículo bien manejado es un instrumento poderoso y eficaz que eleva al literato y moraliza al lector.

Concluyamos ya esta leccion haciendo ver las diferencias que separan al ridículo, de la belleza y la sublimidad. Estas diferencias se desprenden del ligero exámen que hemos hecho del primero, del que resulta ante todo, que miéntras que la belleza nos revela de una vez todo el pensamiento contenido en el objeto y la sublimidad nos lanza de un golpe al seno del infinito, el ridículo paso á paso y como por grados, nos vá llevando desde la intuicion que nos dá el contraste sensible, á la percepcion de las cualidades del objeto; y desde la comparacion de estas condiciones y circunstancias, á una idea más general donde concurren de un modo más vivo y perceptible todos los contrastes y donde se hallan la razon de ese sentimiento de placer que nos produce el ridículo y la fuerza de esa carcajada desconcertadora con que acogemos al que nos le presenta. De aquí se deduce que el espectador trabaja más, pone más de su parte en el fenómeno del ridículo, que en los de la belleza y la sublimidad: en estos, el objeto lo hace todo; el espíritu humano sólo tiene que sentir y admirar, dejándose luego conducir por la fuerza misma de la idea oculta bajo la forma de aquel: en el ridículo, el espíritu se vé obligado á ejercitar su actividad libre y á buscar la verdad en el dédalo de contradicciones con que le envuelve el objeto que tiene delante.

Lo sublime y lo cómico se nos ofrecen como términos antitéticos: partiendo los dos de una relacion sin medida

entre la forma y la idea, en aquel la idea vuela y la forma procura seguirla, agrandándose, agitándose, conmoviéndose, haciéndose más extensa y más honda al par que más sonora y más elocuente; en éste, por el contrario, la forma crece, se ahueca, se ilumina, dejando como oculta en uno de sus ángulos una idea infinitamente pequeña, cuya mezquindad arranca la risa cuando se la compara con las dimensiones colosales, pero vacías, del ridículo. Este es como uno de esos medicamentos homeopáticos muy activos, pequeños, insignificantes en sí mismos; grandes, notabilísimos en sus resultados: es la gota de agua donde se agita el microscópico infusorio, y que convertida en vapor, mueve las ferreas ruedas de la pesada locomotora.

Otra diferencia, en fin, entre la sublimidad y el ridículo se funda sobre sus diversas tendencias morales. La sublimidad, como la belleza, se apoya sobre la verdad y el bien; por la sencilla razon de que ni una ni otra podrían producirse y vivir animadas por el ponzoñoso aliento del error ó del vicio; pero en el ridículo, como su condicion no es que el sujeto poséa la verdad ni la virtud, sino que se crea poseedor de ellas, puede suceder que, por buscar el contraste y provocar la risa, se sacrifique en cierto grado la verdad ó la virtud. El teatro moderno es buen ejemplo de esto, hasta el punto de que el abuso parece anunciar la muerte del arte dramático: sabido es como por producir el efecto cómico se falta en nuestra escena á la verosimilitud; y como por hacer reir se huellan las leyes del respeto y del decoro.

El ridículo siempre fué un arma peligrosa; díganlo Aristófanes y Luciano entre los antiguos; Voltaire y Diderot, entre los modernos; díganlo los excépticos y los materialistas que han hecho de él un arma terrible, á que apelaron cuando no podían manejar las de la razon y la justicia; y díganlo todos aquellos que no han encontrado otros medios de llegar al ridículo que enlazarlo al vicio y la mentira con las floridas cadenas de la pasion ó el artificioso tejido de los razonamientos capciosos.

Mas no se crea por esto que el espíritu cómico es perni-

cioso en sí, ni que con el ridículo no puedan producirse magníficos efectos ni llegarse á lecciones morales: ántes bien, emanando del mismo principio de libertad de que se desprende la belleza, ejerce su influjo sobre todas las esferas de la vida social en que se manifiesta esa libertad, la limpia, por decirlo así, de sus manchas y la cura de sus dolencias; obliga á los vicios á huir avergonzados de la superficie al fondo, purifica las costumbres, inspira un saludable temor al mal y á la mentira y una dulce y profunda afición á todo aquello que realza la dignidad humana, y acompaña, en fin, al hombre desde que nace hasta que muere, corrigiéndole al par que halagándole, y castigándole al par que ennobleciéndole.

~~~~~

## CAPÍTULO IX.

Necesidad de la cultura estética para sentir y conocer lo bello.  
—Grados diversos del desarrollo estético, según las diversas edades del individuo.—Condiciones y circunstancias que determinan y provocan las transformaciones del sentido estético.—Razon, sentimiento é imaginación.—Influencia recíproca de estas facultades.—Otras facultades que intervienen en la producción artística.—Memoria ideal y sensible.—Entendimiento.—Teoría del gusto.—Desarrollo del arte.

Analizados, aunque brevemente, los diversos fenómenos estéticos que producen en el hombre un placer ó un dolor puros más ó ménos intensos y extraños á otra causa que no sea exclusivamente sensible, debemos ahora hacer observar que el espíritu humano, donde se completan y acaban estos fenómenos, no se presenta siempre y desde el principio de la vida con todas las condiciones indispensables para sentir y apreciar lo bello en sus múltiples grados y varias manifestaciones. Ni el desarrollo intelectual, ni el desarrollo ni la actitud sensible de nuestro espíritu, son desde que el hombre nace suficientes para percibir y gozar la belleza; ántes al contrario, regido el espíritu por la sabia ley del progreso como el cuerpo por las del crecimiento, las facultades de aquel como los órganos de éste se van extendiendo, consolidándose, adaptándose á sus usos y fines especiales y concurriendo de un modo paralelo y armónico al fin general de la vida.

Esta misma ley de perfectibilidad gradual á que se halla

sometida la naturaleza y que acabamos de demostrar en orden á lo bello, impera tambien sobre la humanidad como género y sobre el hombre como individuo. De modo que ni la belleza se produce en los pueblos sino poco á poco y en grados de perfeccion ascendente, ni el hombre puede comprenderla y gozarla en todos ellos, sino en virtud de un desarrollo estético que vá siendo cada vez mayor y que el espíritu vá alcanzando á medida que se le presentan esas nuevas combinaciones.

La razon de esto es muy sencilla: el alma humana se halla sometida á las condiciones del organismo por cuanto se refiere á la vida de relacion con el mundo sensible externo; y como el desarrollo de los órganos se cumple bajo el poder de las leyes y del influjo de la naturaleza material, el espíritu se vé así forzado á seguir en su desenvolvimiento el paso y la direccion que le imponen esas fuerzas y ese código que rigen en el exterior.

Imperando, pues, una ley progresiva en la naturaleza, donde la vida se expresa por una serie de transformaciones más y más perfectas, necesario es que hallemos esta misma ley impresa en el espíritu humano, cuya vida tambien consiste, no en la adquisicion de nuevas facultades, sino en el vigor, la intencionalidad y la libertad con que se ejercitan. El placer del niño en presencia de lo bello y su admiracion, no son el entusiasmo ni el gozo del hombre; ni la alegría y el pasmo del hombre rústico ó salvaje, las profundas emociones ni el delicioso transporte del artista. Entre ellos, sin embargo, no hay ninguna diferencia esencial, puesto que las mismas facultades anímicas tienen todos y los mismos medios de ejercitarlas; pero la manera de hacerlas funcionar, las relaciones entre ellas, la intencion que preside á su movimiento y la libertad en su direccion, así como el grado de tino y de fuerza que les prestan el hábito y la educacion, son causas de esos diversos caracteres que ostentan juntamente el sentimiento y el juicio de lo bello en los diferentes individuos y en las diversas edades de la vida.

Para que dichos caracteres sean lo que deben ser, y el

sentimiento se avive y se purifique miéntras que el juicio se hace acertado y racional, necesario es que se procure alcanzar los más altos grados de cultura estética, abandonándonos á esa ley que nos impele hácia este, como hácia otros progresos.

Confirmemos ahora más la existencia de esta ley que conviene dejar perfectamente establecida, puesto que sobre ella se han de fundar los principios del arte en cuyo estudio vamos á entrar. Para conseguirlo, estudiemos el movimiento progresivo en sí mismo ó sea en las facultades anímicas, con independencia de aquellas otras que le provocan y determinan, y luégo pasaremos de lo subjetivo á lo objetivo, de la receptividad á la causalidad, y esto nos abrirá las puertas de la region artística, en la que brillará el alma humana con la radiante luz de su potencia creadora.

Considerando al hombre como individuo, es evidente que corresponden á los diversos períodos de su vida muy diferentes grados de desarrollo estético, intelectual y moral. Por lo que se refiere á la belleza, la primera edad limita este fenómeno estético á la sensacion de placer que se desprende de la intuicion de la forma. La inteligencia del niño, no sólo no acierta á pasar de la expresion á la idea, sino que de aquella sólo percibe lo más exterior por decirlo así, tal como la proporcionalidad, los colores, los sonidos, etc. Domina en él el instinto, y este no sabe buscar la causa de sus sensaciones, sino que se contenta con que estas sean agradables. En este estado rudimentario ó embrional de las capacidades estéticas, convienen con el niño los habitantes de los pueblos salvajes y todos aquellos que, aun respirando la atmósfera más pura de los pueblos civilizados, no pueden ó no saben traspasar ese primer grado de la vida del sentimiento.

Pero bien pronto á la infancia sigue la juventud; el instinto pierde parte de su dominio, y una espontaneidad que empieza á compartir su imperio con la reflexion, invade el alma y rige la vida estética. Aun no se han adquirido los hábitos de la meditacion; aún no se acierta á buscar jui-

ciosa y prudentemente la verdadera razon de nuestros afectos; todavía ni el corazon ni la reflexion son libres; mas ya se empieza á presentir y admirar la idea bajo la forma, y como concibiendo algo grande y elevado, aunque indistinto y vago, dentro de esta última, el corazon abre de par en par sus puertas al sentimiento de lo bello y se abandona á él por completo, aunque sin comprenderle.

Esto mismo acontece tambien á los pueblos: ellos de un modo análogo sienten tambien con fuerza la belleza cuando son jóvenes, se entregan á los arranques de sus pasiones sin cuidarse mucho de los extravíos, y se dejan llevar por la caprichosa imaginacion, más viva y ardorosa que prudente y atinada.

De la juventud á la virilidad, la reflexion vá ganando terreno; vá haciéndose más constante, más profunda, más perspicaz y más segura: además la voluntad nace, se une á ella, la hace participar de la libertad que es su carácter esencial, y la dirige hácia la percepcion completa y entera de la idea, que es el camino del sentimiento verdadero, intenso y enérgico. En este último grado, adquiere la conciencia del principio fundamental de la belleza; sus elementos se combinan en el seno de la misma percepcion, se desprenden de toda pasion, se levantan sobre toda idea de utilidad y conveniencia y se hacen, en fin, inteligibles, revelándose al pensamiento tales como son en sí y permitiendo que lo bello, sentido con toda su fuerza y apreciado en todo su valor, alcance ante los ojos del espíritu los caracteres propios.

Este alto grado de perfeccion del desarrollo estético corresponde en las naciones, como en los individuos, á la edad viril, despues de la cual la vida decae, el sentimiento se amortigua y la reflexion, haciéndose egoista y fria, escudriña, critica, disecca, se burla de la imaginacion, se rie del entusiasmo, exajera los defectos, aminora las perfecciones y se hace descontentadiza, cruel y hasta injusta ó quizá excéptica. Hé aquí el periodo de disolucion, correspondiente á la vejez en los hombres y en los pueblos.

Estos grados que retratan la vida del movimiento esté-

tico están ligados entre sí como los términos de una serie; de tal modo, que si cada uno de ellos no emana del anterior, por medio de una generacion lógica, es al ménos el precedente cronológico necesario del término ó grado subsiguiente. La ley, pues, que preside al desarrollo del sentido estético consiste en que la sensacion precede á la reflexion, en que el sentimiento se dá ántes que la idea, en que la espontaneidad vaya delante de la libre reflexion y en que la crítica y el buen gusto sean las condiciones precisas de la realizacion de lo bello ó de la creacion artística.

Veamos ahora qué otras condiciones y circunstancias externas provocan y determinan las transformaciones del sentido estético, convirtiendo al hombre de sér pasivo en activo, de receptividad en causalidad, de admirador en creador.

Siguiendo el mismo método natural que nos imponen los hechos, observámos que apenas abre el hombre los ojos á la vida y su mirada recorre la naturaleza, cuando inconscientemente se vá apoderando de ella y haciéndola servir á sus necesidades corporales. El mundo corpóreo se nos presenta como un arsenal de instrumentos adaptables á nuestras exigencias físicas; pero como si su Autor hubiera querido provocar desde el principio nuestra actividad, los seres naturales exigen una transformacion que les haga servir para nuestros fines, porque tales como el mundo les ofrece, no todos tienen condiciones adecuadas á las necesidades de la vida. Estimulado, pues, por la misma naturaleza, el hombre pone en juego su actividad y empieza de un modo irreflexivo la série de sus inventos. Pero es indudable que estas primeras producciones no tienen otro fin que la utilidad y se hallan, por tanto, distantes de la belleza.

En cuanto á esta, la primera circunstancia que impele al hombre á su reproduccion es el vivo placer que la presencia de los objetos bellos ocasiona en su alma y que se propone renovar con tendencias á perpetuarse en él. Más tarde, cuando la reflexion empieza á conquistar su influjo, el hombre distingue lo bello de lo deforme, desea lo

primero lo persigue, se esfuerza por poseerlo, mientras que huye de este último, lo rechaza y concluye por odiarlo; sigue buscando el principio de la belleza y la razón del delicioso sentimiento que le produce, y para dar con ellos intenta comparar unas bellezas con otras; con este fin las recoge de acá y de allá, las aproxima, las compara, y concluye por enlazarlas dando lugar á nuevos efectos, imprevistos al principio y solicitados despues. Por último; cuando el entendimiento libre ha llegado á descubrir el principio de la belleza, el hombre se entrega á la imitación de la naturaleza que es el primer paso del arte, y avanzando por el sendero de las nuevas combinaciones, llega en brazos del génio á esos altos grados que constituyen la creación: el hombre entónces es un verdadero artista.

Pero, como hemos visto, jamás el espíritu humano se encuentra abandonado á sí solo, la mano de Dios, como la de un sábio maestro, parece que guía la del sér racional, primero sobre las líneas inflexibles de este magnífico original que se llama la naturaleza, despues por encima de una pauta ménos rigurosa, y al fin le deja en perfecta libertad para que produzca todo lo que alcanza á concebir en los arrebatados vuelos de su inspiración poética. A más de impulsarle, Dios le llama por medio del placer, ménos intenso primero, luego más vivo, pero siempre puro y delicado.

Como queda establecido más atrás, el hombre para producir lo bello se vé eficazmente auxiliado por varias facultades: la razón, la imaginación, el sentimiento la memoria y el entendimiento.

Interviene desde el primer instante en la concepción de la obra artística la *razón*, como facultad de las ideas ó poder superior intuitivo, de un valor universal y absoluto, por el que contemplamos los séres, sus esencias y sus propiedades, sus relaciones múltiples, y cuanto en ellos se dé y haya bajo su forma temporal ó en su eterna esencia.

De la concepción racional á la realización sensible, media la distancia que separa la idea del hecho, la cual es

precisamente la que viene á ocupar la fantasía. Mas la razón poseedora de las eternas fórmulas de lo bello, lo justo, lo verdadero y lo santo, ofrece desde luego á la mente el principio de la inspiración y la conduce por la divina cadena de las verdades absolutas á la región en que se encuentran los principios en que han de apoyarse las creaciones artísticas, científicas y morales, y sobre los que han de conformarse precisamente las producciones del arte, los descubrimientos de las ciencias y la conducta en la vida.

Suprimid la razón, y la fantasía entrará en delirio; cortad la cadena y la imaginación volará sin rumbo, expuesta á las extravagancias del azar ó á las mostruosidades del desatino y del error: cerrad á los ojos del alma esa esplendorosa altura de las ideas, y el sentimiento, arrastrado por una fantasía en demencia, pondrá la pasión del lado del absurdo, el placer sobre lo falso y el incentivo en lo erróneo y lo torpe.

La *sin-razón*, no ha podido jamás engendrar nada artístico: es más: no es posible concebir obra sin idea; no hay concepciones huecas; si las hay con ideas inadecuadas, falaces, equivocadas y viciosas; mas la idea es la intención y toda producción lleva dentro una que la sirve como de alma.

Generalmente se emplea la palabra *imaginación ó fantasía* para designar una facultad intelectual, auxiliar y complementaria de la memoria, que reproduce los objetos conocidos prestándoles sus mismas formas, sus mismos colores y sonidos, y en fin, sus mismas cualidades sensibles. El poeta Delille, sentado delante de su chimenea donde arde un grueso tronco, lo levanta vivo con su imaginación, apaga la llama que lo consume, le devuelve sus frondosas ramas y sus sabrosos frutos, suspende entre aquellas los graciosos nidos de varios canoros pajarillos, coloca bajo el follaje un pequeño grupo de fatigados viajeros, y cree escuchar las aventuras con que entretienen su frugal comida. El poeta imagina, é imaginando no hace otra cosa que recordar.

Pero la imaginacion hace tambien algo más que reproducir lo que ha visto y que copiar servilmente las formas propias de los objetos. La imaginacion sabe tambien elevarse con el pensamiento á la altura de los intereses sociales, intelectuales y morales, y crear formas para todos aquellos objetos que satisfacen tales exigencias; no de otro modo se explican el lenguaje, las hipótesis científicas, los inventos de todo género y las múltiples combinaciones de las bellas artes.

La imaginacion presenta, pues, dos aspectos ó admite dos grados en su ejercicio, que marcan su perfectibilidad: el primero se limita á la *imitacion* de los objetos percibidos, corresponde á las primeras edades de la vida, es inconsciente y suele designarse por los filósofos con el nombre de *memoria imaginativa*: el segundo llega hasta la *creacion* de nuevas formas, corresponde á la edad viril, es perfectamente libre y suele conocerse por los filósofos y poetas con el nombre de *fantasia*.

Pero entiéndase bien que la palabra *creacion* con referencia al hombre, no puede tener el mismo valor absoluto que tratándose de Dios: crear es para el espíritu humano elegir libremente entre los diferentes atributos y rasgos característicos de los objetos, aquellos que nos parezcan más apropósito para la formacion de un tipo nuevo, sin existencia real fuera de la mente: crear es combinarlos tambien libremente de un modo caprichoso y fantástico que corresponda tanto mejor á la imágen concebida cuanto más se aparte de los objetos naturales: crear es, en fin, elevarse á la concepcion de un pensamiento nuevo, grande y profundo, y á la invencion de una forma mucho más perfecta á nuestro parecer que todo lo que nos rodea.

De aquí que la imaginacion no tenga límites, como no los tienen la creacion, ni las invenciones, ni los fantasmas que engendra aquella con los innumerables elementos que unas veces toma del órden real y otras veces del rico tesoro de su misma inspiracion. Del mundo fisico, que muy pronto palidece ante su potencia creadora, al mundo intelectual de donde toma las altas ideas de justicia, ver-

dad, belleza, virtud y libertad; desde el órden sensible de donde arranca admirables y dulcísimos efectos, al órden moral en que reproduce esas conmovedoras escenas de la vida íntima ó esos admirables espectáculos de la santidad y del heroismo, la imaginacion todo lo abarca, todo lo corrige, lo combina y lo arregla: colores, sonidos, pasiones, pensamientos, lo gracioso, lo bello, lo verdadero, lo bueno, lo ridículo, lo deforme, todo lo mezcla, lo transforma y lo embellece á su antojo, con el fin de conmover fuertemente el alma y de satisfacer las exigencias de esa potencia insaciable é infinita de sentir y de gozar que existe en el fondo del espíritu humano y á la que no responde cumplidamente la naturaleza entera.

Dada la idea por la razon, la fantasia artística ó poética la sensibiliza: esto es, la individualiza en el arte y en la vida: si en el arte, el ideal queda sensibilizado en parte subordinada á las condiciones de aquella concepcion; si en la vida, el ideal aparece en poder de la fantasia como representacion total de cuanto ha de ser realizado. Tanto en una como en otra funcion, la fantasia media entre el mundo sensible externo y el mundo ideal interno, uniéndolos, manifestándolos y embelleciéndolos en cada obra de arte ó en cada acto de la existencia.

Pero para producir tan maravillosos resultados, la imaginacion no se halla sola, sino auxiliada eficazísimamente del sentimiento: la imaginacion abandonada á sí misma, carece de la fuerza y el vigor del entusiasmo; quizá no alcanzaría los elevados grados del sublime ni apénas podría con sus colores y su movilidad combinar los varios elementos dentro de una forma, más que nueva, admirable y conmovedora. Con leer la historia, no basta para concebir el *Otelo* de Shakespeare ó la magnanimidad del *Augusto* de Corneille; con saber las reglas de la poética no puede llegarse á *La vida es sueño* de Calderon ni á *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega. Es preciso además el sentimiento de lo bello: es menester, á más de una fantasia capaz de elevarse en alas de la inspiracion, un corazon henchido de nobles y grandes afectos donde aquella se

inspire, raudal copioso en que beba sus fecundas concepciones y hoguera al par que la encienda en el vivo fuego del entusiasmo artístico.

Quitad á la imaginacion el sentimiento y todo languidece, se hiela y se descolora; unid el sentimiento á una imaginacion vulgar y le habreis comunicado un resorte poderoso que la alzará hasta las más admirables creaciones del arte y de la poesía. Vice versa; dejad al corazon aislado y el culto de la belleza se extravía, se desordena, se vicia y muere: viene entónces á ocupar el puesto de la imaginacion el cálculo egoísta y este arrebatá al sentimiento de la belleza su independencia y su desinterés; ó bien una pasion bastarda, quizá un apetito, entra á sustituir la fantasía y entónces el placer de lo bello pierde su dignidad y su pureza.

Por otra parte, cuando la imaginacion falta, el sentimiento de la belleza se hace fugaz y momentáneo: sólo puede durar lo que subsista presente el objeto que lo excita; pero sin la facultad que lo reproduce y lo retrata, el sentimiento, como la sombra de un cuerpo, huye con él y se borra al fin, para reaparecer cuando el objeto vuelva á presentarse y morir cuando éste vuelva á desaparecer. Sin la imaginacion, en fin, no es posible adquirir ese hábito que constituye al artista y que, siendo el principal elemento de su educacion estética, le hace por una parte más sensible á la belleza, le permite apreciarla mejor, agotarla por decirlo así, en todos sus grados y en todos sus efectos, y le comunica además esa potencia de invencion que constituye al artista y al poeta.

No siempre la mente artística trabaja con elementos nuevos sorprendidos mediante la inspiracion: muchas veces le son de gran provecho, y aun le sirven para reconstruir sus ideales, las ideas conocidas y las imágenes recogidas del pasado. En este caso, el artista se sirve de la *memoria*, que al efecto se divide en dos especies: *ideal*, cuando proporciona ideas y principios, y *sensible*, cuando se refiere á hechos y objetos exteriores.

La memoria es hermana de la fantasía y como tal su

auxiliar más poderoso: la sensible la estimula á funcionar y le facilita la reproduccion de imágenes que evoquen ideas antiguas y reanimen amortiguados afectos: y la ideal la ayuda por sí misma á rebuscar entre los escombros del pasado el tesoro oculto de los principios, y entre las cenizas del olvido el rescoldo de aquellos sentimientos que son inextinguibles.

Bajo este concepto, la memoria contribuye poderosamente con la imaginacion al embellecimiento de la vida, y convierte el recuerdo en fuente copiosísima de poesía. No en otro raudal beben sus tibios afectos, sus pálidas imágenes y sus benéficos consuelos, la melancólica vegez, el amargo desengaño, la misantropía y hasta el desesperador remordimiento.

Tenemos, pues, la razon dando el concepto, la imaginacion conformándolo, el sentimiento enardeciéndolo y la memoria auxiliando esta complicada, si bien deliciosa empresa. Algo falta no obstante que aproxime estas facultades, que combine sus funciones parciales, que ligue sus productos particulares, les dé unidad, los armonice en síntesis acabada y les imprima sus rasgos y caracteres propios, á fin de que cada produccion artística se distinga de las demás de su género y aun se individualice de modo que no pueda confundirse con las otras del mismo artista, no obstante el sello especial que constituya la originalidad y propiedad de sus creaciones.

Este algo que falta, es una facultad nueva que á última hora interviene y que se llama *entendimiento*.

Este poder intelectual se apodera por una parte de las concepciones racionales y por otra de las representaciones sensibles y las concierta, las relaciona sin confundirlas, las combina en líneas y cuerpos, tintas y matices, rasgos de luz ó abismos de sombras, sonidos y armonías, juicios y discursos, con un tacto, una prudencia y un sentido tal y tan delicado, que sin dejar de subordinar lo sensible á la idea, imprime á la produccion un valor solo, y la presenta como síntesis total de aquel pensamiento en que ni puede quitarse el fondo sin matar la obra, ni sin

aquella forma se concibe semejante fondo. El entendimiento, en fin, da la proporción entre el fondo y la forma para producir lo bello en la armonía de igualdad relativa entre el uno y la otra, lo sublime en la superioridad gradual de aquel sobre esta, y lo ridículo en la supremacía accidental y caprichosa de esta última sobre el primero. Al par establece la medida entre lo ideal y lo sensible, y bajo tal concepto su intervención es interesantísima, porque de ella depende que la subordinación extremada de aquel respecto de este produzca un realismo grosero, ó que la de este sobre aquel engendre un idealismo lamentable.

Resultado del estrecho consorcio del sentimiento y la imaginación mediante el entendimiento combinador, es el *gusto*.

Gusto es la capacidad natural de sentir y juzgar lo bello. Admite dos estados: el inconsciente y el reflejo: el primero, universal é innato, se expresa de igual modo en todos los hombres, se manifiesta en las primeras edades de la vida y se limita más á sentir que á juzgar la belleza. Apoyado en una de las leyes del espíritu, constituye una de sus más preciosas dotes, la cual basta para indicarnos cómo el hombre fué creado para la belleza y esta para el hombre. En efecto: para sentir lo bello, no es preciso saberlo producir; pero sí saberlo apreciar de algún modo y poder nivelar, si es posible, nuestro afecto con el sentimiento que lo produjo: para lo primero requiérese el empleo espontáneo y natural de la imaginación; y para lo segundo basta el ejercicio inconsciente é involuntario de la sensibilidad.

Estas dos capacidades truécense en facultades, cuando el instinto es sustituido por la libertad; cuando el gusto se educa y se dirige por el hombre; cuando la imaginación se hace refleja y el corazón se habitúa al placer vivo y puro de la belleza. Entónces se nos aparece esta facultad como un conjunto de cualidades anímicas, relacionadas con las bellas artes. En primer lugar, contiene el gusto la percepción exacta y la apreciación justa de todos

los medios empleados en la obra de arte: es decir, que contiene el gusto la conciencia de la *variedad*. En segundo lugar, entraña la inteligencia del pensamiento revelado por la expresión: esto es, la conciencia de la *unidad*. En tercer lugar, la imaginación y el sentimiento se combinan para hacernos sentir la armonía de la variedad y la unidad, ó sea de la forma y la idea, lo cual produce la conciencia de la belleza en su *totalidad*. Todo ello se verifica mediante el entendimiento. En correspondencia con estas cualidades, posee el gusto otras negativas: la primera consiste en la repugnancia hácia todo lo bajo y mezquino; la segunda en la separación de todo exceso; y la tercera en la crítica severa y sensata de toda imperfección ó vicio.

El gusto hace percibir la proporcionalidad en las partes y en los detalles, la profundidad y elevación de la idea, la hábil combinación de los medios, su elección, su oportunidad, su medida, y las cualidades de delicadeza, verdad, grandeza y fecundidad del pensamiento, al par que los efectos más ó menos sensibles y más ó menos adecuados de su expresión. El gusto por otra parte, aviva y enciende en el corazón el amor profundo y ardiente de la belleza, excita y pone en juego el vivo deseo de buscarla y de contemplarla, y despues de haber proporcionado al hombre el honroso triunfo de comprenderla, le procura la inefable dicha de gozarla. Al mismo tiempo, elevando el alma, eleva la crítica, la arranca de ese terreno repugnanté y mezquino donde se arrastra la venenosa envidia y la asquerosa maledicencia y, tornándola más afable y más justa, la hace, no sólo admisible y fecunda, sino provechosa para el autor y honorífica para el crítico.

Por último; el buen gusto y la sana crítica, son atributos del genio: es cierto que puede haber buen gusto y llegar á ser un buen crítico, sin ser un genio; pero no viceversa; porque con olvido total de las reglas clásicas y sin las condiciones de vigorosa imaginación, amor ardiente á lo bello y criterio prudente y seguro no se concibe al genio, que no es otra cosa que estas mismas potencias pue-

tas en accion. Seguramente el talento suele en alas de la inspiracion saltar por encima de los preceptos y como olvidarse de los principios eternos sobre que descansan el gusto y la crítica; pero estas son desviaciones momentáneas, despues de las cuales vuelve aquel á encauzarse dentro del arte; desviaciones que se explican y áun se aplauden por la fuerza misma de la admiracion que causan y del entusiasmo que engendran lo sublime y lo infinito, á donde nos remonta el genio.

A pénas estas facultades del espíritu humano que entran á formar su potencia creadora se desprenden de los apretados lazos del instinto, y cuando la edad desata las estrechas trabas de la vida animal, la productividad estética del hombre se desenvuelve, se fortifica, la libertad aparece para dirigirla con entera independendencia de toda otra idea de utilidad, apetito ó pasion, y el arte sale de sus manos. Mas como el tránsito de los primeros años á las edades superiores no es rápido ni violento, el arte avanza poco á poco, empezando por poner sus condiciones al servicio de las ideas de utilidad, sensualidad ó conveniencia, asociándose más tarde á ellas como digno de compartir sus beneficios y sus efectos, y concluyendo en fin, no yá por sobreponerse del todo, sino por arrojar del dominio estético cualquier elemento extraño á la belleza misma.

La infancia del arte está, pues, caracterizada por tan numerosas imperfecciones en la aplicacion inconsciente del principio de la belleza, que ésta aparece rara vez y como por azar; el arte es muy inferior á la misma naturaleza, y en él, un gusto extraviado, ó por mejor decir, bárbaro, que no sabe todavía comprender la idea, sólo acierta á expresar los intereses y los afectos de la vida material por medio de las formas más groseras que halla en el mundo externo.

La juventud del arte contiene todavía notables aberraciones del gusto y frecuentes contradicciones entre sus medios y su fin: la reflexion no es áun constante y firme ni la libertad perfecta y constante: el hombre responde todavía á los llamamientos de la vida material, y sólo po-

co á poco y de un modo cada vez más profundo vá comprendiendo que es un sér intelectual y moral, vá sintiéndose bajo el peso del deber y penetrando la alta significacion, no yá de la naturaleza y de la vida orgánica, sino de la familia, de la humanidad y de la patria.

Al terminar la juventud, el hombre es un sér más espiritual que corporal: todo se agranda y ahonda ante su vista y la naturaleza moral, sobreponiéndose á la física, atrae su pensamiento y excita su amor, primero de un modo intuitivo, y al fin racionalmente. Leyes, instituciones, nacionalidades, ciencias, artes, manufacturas, conquistas, usos, religiones, todo se ofrece á su mirada como un vasto campo en que desenvolverse de un modo nuevo, más elevado y más perfecto que el humilde y estrecho recinto de las necesidades materiales. Y entónces las facultades estéticas, al lado de las otras, encuentran un nuevo camino abierto ante su paso progresivo. En él los objetos no se ofrecen con sus formas determinadas como en la naturaleza, ni puede el gusto limitarse á sentirlos ni juzgarlos, ni reducirse la imaginacion á copiar sus contornos: ántes bien, abiertas las fuentes de la productividad espiritual, el hombre empieza por concebir la idea y concluye por buscar entre los elementos reales los que deben expresarla con toda su exactitud y grandeza. De aquí que la imitacion fiel se cambie en correccion é innovacion; que el mero espectador de la naturaleza se convierta en juez, y que la admiracion de las formas sensibles se abandone por la investigacion de los principios eternos que presiden á la produccion de la belleza.

Concebido el pensamiento en toda su grandeza, el trabajo del artista queda reducido á confeccionarle una forma digna de él; para esto, es claro que ni quiere ni debe abahir el pensamiento, subordinándole á las condiciones materiales de la forma; y que por tanto debe emplear el procedimiento contrario, que consiste en levantar la forma hasta la altura de la idea: esto es lo que constituye el *ideal*. Idealizar los medios de expresion, hacer que los colores, los sonidos, el lenguaje, el canto, las mismas líneas ex-



presen la idea en toda su fuerza, hé aquí el fin del arte. Para conseguirlo, empieza el artista por despojar la forma de todo elemento accidental ó caprichoso que pueda servir de obstáculo á la realizacion de su proyecto; continúa purgándola de todo defecto ó cualidad que contradiga los bellos atributos de su idea y termina adornándola de otras condiciones adecuadas al fin que se propone conquistar. En cuanto elige el artista las formas naturales para apoyar en ellas sus creaciones, puede decirse que el arte imita á la naturaleza; pero cuando practica las operaciones de eliminacion ya empieza á separarse de su original, y al adornarle de otras cualidades que, léjos de corresponder al objeto exterior, pertenecen al ideal que vive en su mente, el artista crea: la naturaleza, es pues, el punto de partida del arte: es como la peña en que se apoya el águila para emprender su vuelo por la inmensidad.

En la historia de los pueblos sucede como en el hombre: el arte empieza siendo puramente instintivo y nace supeditado á las exigencias de la utilidad y del placer sensual; por eso las primeras artes que se desenvuelven son las mecánicas, las industrias, el lenguaje y los cultos, y los objetos sobre que recaen son las armas, los instrumentos de labranza, la casa y el buque. Más adelante, el espíritu empieza á vislumbrar la idea y á sentir el fuego santo de los sentimientos nobles, y el arte se purifica un tanto; avanza y nacen el templo, el himno, la tradicion dramática, las historias maravillosas y las galas retóricas del poema heróico cantado al compás de los primeros instrumentos: y por último, el arte alcanza su verdadero elemento y halla su fin, en la expresion pura de la idea: sólo le falta adaptar á ella la forma sin desvirtuarla; y en este trabajo, propio ya de un alto grado de cultura estética y de edades superiores, el arte vive hoy realizando por medio de la belleza el misterioso consorcio de lo absoluto y lo relativo, y conduciendo al pensamiento humano desde lo concreto á lo abstracto, desde lo visible á lo invisible, desde lo finito á lo infinito.

## CAPÍTULO X.

Profundas analogías entre la naturaleza y el arte.—Principio que las explica.—Poder artístico.—Sus grados.—Potencia material.—Talento.—Genio.—Anécdotas curiosas.—Atributos del genio.—Sus relaciones con el buen gusto.—Condiciones para la produccion artística.—Inspiracion.—Sus modos.—Cualidades del artista.—Vocacion.—Cultura.—Algunos ejemplos para comprobar la doctrina.

Llevamos señaladas dos fuentes de belleza; la naturaleza y el hombre: cada una de ellas corresponde á un estado del espíritu ó sea á un grado diferente de su desarrollo: la receptividad y la productividad. Frente á frente de la belleza, el hombre se limita primero á sentirla y luego, el poder de juzgarla unido al placer de perpetuar su goce, le hacen pensar en reproducirla; entónces, y apenas se inicia la facultad reproductora, el hombre se siente lanzado á las regiones ilimitadas del arte.

Pero por lo mismo que son dos las esferas en que éste se manifiesta, y por lo mismo que el artista se despierta con los llamamientos de la naturaleza y sólo pasando por esta llega al arte, ha de haber entre estos dos estrechas y notables analogías.

Consiste la primera de ellas, en ese mismo servicio que la naturaleza presta al arte proporcionándole sus primeros modelos, dándole las formas más necesarias, ofreciendo la base real de sus concepciones y enseñándole las ex-

presiones más simples y áun el método para llegar á las creaciones más rudimentarias. Consiste la segunda analogía, en la existencia de una misma ley que rige, tanto las manifestaciones de las bellezas naturales, como la exteriorización de los conceptos imaginarios más nuevos y atrevidos: esta ley es la del progreso, que lo mismo en el mundo exterior, que en las regiones subjetivas del arte, se inicia por las formas más simples y materiales, se expresa por la magnitud, tiende al sublime, huye de lo monstruoso, y sólo parece detenerse cuando alcanza á identificar la forma con la idea, fundiendo aquella sobre el molde interior de esta última y realizando por completo el ideal tal como lo deja concebir el estado de cultura estética, intelectual y moral á que ha llegado el artista y en que se hallan los pueblos.

Apoyados en estas estrechas analogías, han sostenido algunos que el arte se explica por el principio de imitación de la naturaleza: y así parece ser en efecto, si se tienen en cuenta la libertad humana por una parte, dueña de seguir los modelos que aquella le ofrece, y por otra parte las poderosas influencias de lo exterior que obran sin duda enérgicamente sobre las facultades creadoras del hombre y como que intentan imponer al artista sus condiciones propias. Pero también es indudable que la imaginación del hombre no suele avenirse á las inspiraciones de la naturaleza, por la sencilla razón de que no siempre llena esta la medida de su ideal, y de que esa libertad humana, independiente desde luego para combinar, corregir y transformar los materiales externos, se convierte en un órgano particular del arte ó en un dócil instrumento de esa misma ley que regula su desarrollo á través de los siglos.

Acontece con el arte lo que con todas esas grandes manifestaciones de la vida espiritual del hombre; que apesar de que este es llamado á realizarlas por sus esfuerzos más libres y poderosos, por encima de esa misma libertad y sirviendo de ley ineludible á esas mismas manifestaciones, se hallan ciertos principios eternos y absolutos sus-

traídos completamente á la acción caprichosa de la voluntad humana. Dueño es el hombre de realizar ó no la belleza y de llegar á expresarla de este ó del otro modo; mas si se realiza, necesariamente se ha de haber sometido para ello á esas eternas leyes que fijan las condiciones esenciales de su exteriorización.

Ya queda indicado en otro lugar que el principio que explica esas analogías entre la naturaleza y el arte y que produce la armonía que se observa entre las dos esferas de lo bello, se halla necesariamente en una región superior á la una y á la otra y se desprende por tanto de la idea absoluta de la belleza, tal como emana inmediatamente de la inteligencia de Dios. Esta idea es la que se manifiesta directamente en la naturaleza, y la que se ostenta, mediante los esfuerzos humanos, en el arte: ella misma es la que sirve de lazo ó de unidad, al par que de ley y de norma, al desarrollo de lo bello en todas sus formas; la que liga á la causa primera de cuanto existe la variedad infinita de las manifestaciones de la belleza, constituyendo ese elemento constante y perpétuo que se oculta bajo la movilidad de los fenómenos reales de lo bello; porque la belleza estriba y se apoya en la armonía entre lo absoluto y lo relativo; entre lo infinito y lo finito. De aquí ese paralelismo entre la naturaleza y el arte que sólo puede explicarse satisfactoriamente por el pensamiento divino que preside á las realizaciones de la belleza en la una y en la otra esfera.

Así se explica en primer lugar, por qué las bellezas naturales no alcanzan por sí solas todo su fin; puesto que emanando de la inteligencia de Dios, van dirigidas á la inteligencia del hombre donde tienen su verdadero término: también se explica de este modo la imperfección relativa de las bellezas naturales, destinadas á servir de base al desarrollo estético del hombre; porque es claro que si el espíritu humano no comprendiera nada mejor que lo que la naturaleza le ofrece, embebido en un éxtasis infecundo, no sentiría estimulada su productividad ni empujada su fantasía por las vías saludables de la

originalidad y la invención artísticas, que conducen al engrandecimiento moral de los pueblos y á la gloria inmortal de sus artistas; y por último, así se explica también cómo, apareciéndonos el génio creador superior en cierto modo á la naturaleza, la obra del hombre no es, sin embargo, más excelente que la de Dios, supuesto que la sabiduría infinita ha concedido al hombre esos altos grados de belleza quedándose con el principio absoluto que sirve de ley á todas sus expresiones y le ha dejado ese trabajo de idealización que, recayendo sobre los elementos naturales que el mismo Dios le ofrece, le permiten reflejar la idea divina en toda su pureza, reservándose esa ley que conduce al génio desde la naturaleza hasta su Autor.

De este modo la humanidad y el mundo sirven de intérpretes del pensamiento divino; cada uno de ellos le expresa á su manera; el mundo, imperfectamente; pero de un modo que basta para lanzar al hombre por los senderos de la belleza; y la humanidad, de un modo más perfecto, suficiente para llegar hasta Dios partiendo del mundo. Así se cumplen los altos destinos del arte.

El arte es el producto de una facultad natural que se designa con el nombre de *poder artístico ó facultad poética* del alma. Como todas las del espíritu, aparece bosquejada en la infancia del hombre y de los pueblos, se desarrolla y crece con la edad y la cultura, y alcanza diversos grados que producen muy varios resultados en la esfera de la poesía y del arte.

El poder artístico que en un principio es simple manifestación de la aptitud del hombre para lo bello, mera resonancia del alma á las imposiciones estéticas de lo exterior y cuando más revelación inconsciente é insegura de un cierto númen dominador del mundo bajo el concepto de la belleza, vá poco á poco desenvolviéndose, acentuándose y acrecentando su aptitud para sentir lo bello y su potencia para imitarlo ó excederlo.

Fijos los ojos en los modelos que la naturaleza le ofrece, recoge el hombre los materiales que la tierra le brinda, los

adapta con sus fuerzas primero, con su ciencia luego y con su ingenio siempre, al nuevo antojo que acaba de experimentar, y se lanza á producir la primera obra de arte: la pirámide, por ejemplo, remedo de la montaña; el retrato, copia coloreada del sér vivo; la estatua, imitación de la forma animal ó de la figura humana; la bóveda arqueada, que es algo que se parece al cielo y cosa mejor que el túnel natural de las rocas; la guirnalda, que la copió de los bosques; la flor y el fruto, que vió en los prados; el cuadro, en fin, esculpido ó pintado con que quiso aleccionar perennemente á la humanidad ó conmemorar durante los siglos los hechos gloriosos de sus semejantes.

Estos preciosos deseos han bastado para que el hombre se lance sobre la naturaleza y robe al mundo de los seres inferiores los recursos que le son necesarios para realizar su intento, haciendo sentir sobre toda aquella el dominio de su pensamiento y de su voluntad.

Dominan la piedra el escultor y el arquitecto, domina al mineral y al vegetal el pintor, domina la acústica el músico, y domina la palabra el poeta. El alma se alza desde este primer grado como señora de la naturaleza; el espíritu impera sobre la materia; la idea subyuga lo sensible; y el brazo, instrumento del espíritu y de la idea, golpea, hiere, corta, ablanda, dobla y ajusta el material al molde del antojo y según el trazo del primer pensamiento artístico.

Aquí puede detenerse el trabajo seguramente, y aquí se detiene á veces en muchos hombres y pueblos: entónces aparece clara la soberanía del sér racional sobre el mundo en nombre de la belleza; pero el arte no ha aparecido todavía.

Sigamos: unida á la fuerza la ciencia; siga al antojo la cultura intelectual; salgamos de la infancia y pongamos al pensamiento reflexivo en posesión de las leyes de la gravedad, del conocimiento de los materiales, de los secretos del claro-oscuro, de los prodigios de la armonía, de los principios físicos de la óptica y de la acústica, de las reglas del dibujo y el colorido, del mecanismo gramati-

cal, lógico y retórico del lenguaje, y por último de los procedimientos prácticos de ejecución por medio de las enseñanzas del arte respectivo y de los admirables efectos de este último por el de los clásicos; hagamos esto, y veamos el ensanche y la dirección que ha recibido con ello el poder artístico.

El grado de potencia que ahora alcanza es pasmoso: el edificio, el grupo, el cuadro de composición, la sinfonía y la oda responden á este adelanto, en que no ya se nota la unión de lo ideal con lo sensible, sino la posición del juicio sobre los elementos, de la combinación sobre la forma, de la fantasía sobre la realidad, de la ciencia transformadora sobre la naturaleza inicial, y sin embargo típica; provocativa y no obstante blanda y dócil.

Este segundo grado corresponde ya al *talento artístico*: caracterízase por la riqueza y discreción de las combinaciones, por el acierto y tino de las empresas, por la seguridad y trascendencia de los efectos, por la complicación y la ingeniosidad de los medios, por la exhuberancia y distinción de los detalles y sobre todo por la ordenada distribución y colocación regular y simétrica de las partes, los recursos y elementos.

Fáltale un requisito, la originalidad; carece de potencia creadora: sabe, pero no inventa, ha sido receptor pero no es espontáneo; dadle materiales y hará un prodigio, negádselos y no acertará á producir nada. El talento tiene en todas sus esferas las cualidades psicológicas del entendimiento; porque no es otra cosa que el entendimiento práctico; acierta á disponer, pero no puede concebir; no vuela, camina; no es un ala, es un compás: llega al acierto, pero no puede subir por la inspiración: dada la idea, el entendimiento hace el juicio; dado el material artístico por el brazo y la regla por la ilustración, el talento hace el pórtico, el palacio, el cuadro histórico y la composición poética: ponédle delante el modelo y el talento os dará el clasicismo; pero quitadle el tipo, arrebatadle la idea, suprimid la concepción y el poder artístico en este segundo grado se estará repitiendo sin cesar, ó imitará á

otros; porque nada mejor podrá hacer que lo que ya entendiendo que se hizo de un modo inmejorable.

Servidumbre honrosísima, pero servidumbre al fin, del arte antiguo y de la creación agena, y estancamiento explicable y relativamente plausible por ser en lo conveniente y bueno, pero al fin estancamiento, en el mismo proceder y la misma regularidad conveniente, suave y bienhechora.

El talento, finalmente, es un poder sistematizador, muy oportuno y útil en gran número de casos; pero no es reformista, ó por lo ménos innova lentamente, por grados. con suma timidez, y más bien como quien ensaya un plan ó tantea un método, que como el que lanza un nuevo gérmen, osa una regeneración ó empuja hacia un inesperado y violento progreso.

Agreguemos, pues, la potencia creadora y completemos con ella la facultad artística: pongamos por encima de la fantasía más soñadora y brillante, del sentimiento más delicado y tierno, de la memoria más viva y fiel, del entendimiento más ilustrado y discreto, de la voluntad más potente y aún de la razón más clara, ese otro poder misterioso, incalculable y divino que produce las grandes creaciones, los inventos pasmosos y las maravillas de todo género, y tendremos eso que se llama *Genio*.

*Genio artístico*, es el poder de producir libremente la belleza y según ideal.

Como su carácter principal es la facultad de concebir, el genio se halla íntimamente relacionado con la razón que es la fuente de las ideas eternas, absolutas y divinas. Apóyase en la clarísima intuición de lo sobrehumano, de lo extraordinario y maravilloso y viene á justificar ese concepto que el genio ha merecido siempre de los hombres, quiénes han considerado al que le posee como un sér cuasi divino, inspirado, profético, humanamente inexplicable, divinamente asistido, instrumento providencial, creación á su vez del cielo, que le hace nacer para que realice los prodigios del arte, los progresos de la ciencia y las transformaciones de la historia, y sea á un tiempo gloria del si-

glo, honra de la humanidad y modelo de las generaciones.

El talento como expresion de un grado de cultura, se hace; es fruto de la educacion: sus obras son útiles, oportunas y bellas, se las vé deducir de otras, se siente su progreso y se mide su importancia y transcendencia. El genio, por el contrario, aunque sea susceptible de cultivo, no se hace, sino que nace: se recibe del cielo, no se engendra en la tierra; es un dón, no una conquista: sus obras son manifestaciones espontáneas de su propia inspiracion: ni se las puede prevenir, ni se las descubren los antecedentes, ni tienen explicacion fuera de ellas mismas, ni á veces se las entiende desde luego y se las puede apreciar en justicia.

En arte, en ciencia, en política y en religion, el genio engalanó la tierra con admirables monumentos; favoreció el pensamiento humano con verdades fecundísimas, realizó en la historia los hechos más sorprendentes y formuló en las religiones los dogmas más elevados y augustos. Desde el Coloso de Rodas al elegante arco de Trajano, desde el triple puerto del Pireo al arrogante acueducto segoviano, desde el Génesis mosaico al Infierno dantesco, desde la hipótesis de Tolomeo al sistema de Newton, desde Fidias á Miguel Angel, desde Sócrates á Colon, desde Demóstenes á Mirabeau, desde Virgilio á Tasso y desde Buda á Cristo, el genio ha recorrido, lleno de novedad, de inventiva y de atrevimiento, las arcánicas regiones en que se inspira, y ha colocado sobre la tierra, entre el aplauso y la admiracion, los productos de sus inspiraciones, pagados por el mundo con el justo premio de la inmortalidad.

La inspiracion del genio no es raudal que se desprenda de torrente extraño: es manantial propio y escondido á donde el cielo le arrastra para que beba en uno de esos raptos sublimes á que le empuja la razon poniéndole entre las manos una de esas radiantes cadenas que parten de un principio necesario y eterno y llegan hasta el mismo Dios.

Algo aprendido en otras esferas, algo recordado de otras

vidas anteriores, algo entrevisto en visiones deleitosísimas ó algo presentado de un porvenir magnífico y de un destino celestial, parece ser lo que el genio crea: como si un destello de la mente divina, ó una chispa de infinito amor, ó un rayo de la Omnipotencia del Creador viniese á herir en el alma humana, y la iluminase, la encendiese y fortificase al par, así parece que se muestra el genio, tocado del dedo de Dios, enviado de lo alto y encargado de la mision dulcísima é inefable de hacer á la humanidad alzar los ojos, murmurar una plegaria y avanzar hacia su destino llena de fé, de religiosidad y de fortaleza.

El genio así considerado es el verdadero artista; todo lo contiene, dominio de la materia, poder de composicion y facultad creadora. El produce los modelos, no los recibe; él determina los adelantos, no los sigue; él es el reformista, no el prosélito; él hace las revoluciones, no las domina; él crea, no destruye. Para esto le basta su poder de concepcion por una parte, su intuicion racional por otra, su claro entendimiento, su viva fantasía, su buena memoria, su sentimentalismo generoso; el cielo hace lo demás: Dios premia estos méritos adquiridos por el trabajo colocando sobre ellos el dón de la inspiracion, y semejante gracia transforma desde luego al hombre, al científico, al justo, en artista, en sabio, en héroe y en santo.

La humanidad toma su obra, la admira, la estudia, la aprovecha y la honra, enorgulleciéndose con su posesion y colocando la efigie del autor sobre un pedestal ó sobre un altar, despues de haber grabado su nombre en el libro imperecedero de la Historia.

Cuéntase que Demetrio Poliortetes, rey de Macedonia, sitiador de Rodas 304 años ántes de Jesucristo, prefirió levantar el asedio á tener que arrasar la casa en que trabajaba el pintor Protógenes; pero sabedor de que el artista no había dejado de trabajar apesar del estruendo de las armas, no quiso marcharse sin llamarle á su presencia para preguntarle. — «Dime: hallándose tu taller fuera de las murallas, ¿cómo has tenido bastante serenidad de espíritu para ocuparte tranquilamente de tus obras

cercado de enemigos y en medio del fragor de los combates y del estruendo de las máquinas guerreras?»—«Sabía—contestó Protógenes—que Demetrio Poliorcetes es un gran príncipe y que venía á hacer la guerra á los rodios, no á las artes.»—Respuesta inmortal que muestra la razon con que era tan honrado el genio en la antigüedad.

Cuéntase tambien que Alejandro Magno concedió á Apeles la distincion de que viese y retratase á su hermosa esclava Campaspe, que el pintor hubo de enamorarse perdidamente de ella, y que la favorita del conquistador del Asia cayó tambien rendida en brazos del artista. Sorprendióles un dia en erótico deliquio el rey de Macedonia, y los celos, la vergüenza y la ira armaron su diestra contra el desventurado Apeles; y habría dado fin de su vida, si casualmente no fijara la vista en el retrato de Campaspe que aquel dia había terminado el pintor. El asombro ante aquella maravilla, la emocion al contemplar obra tan bella y parecida, desarmaron el brazo de Alejandro que se sintió humillado y empequeñecido, y arrojando la espada, exclamó con extrema angustia:—«Eres un hombre divino, y yo... yo sólo soy un mísero mortal... ¡Tuya sea Campaspe para siempre!»—Y huyó ocultando su pena.

Sabidos son el aprecio y estimacion en que tuvieron los atenienses al *justo* Aristides, por su honradez, su ilustracion y su severidad: á su muerte, el Erario público costeó sus funerales, su hijo recibió como donativo cien minas de plata y Asclepiodoro trescientas por un retrato del virtuoso griego.

Tres mil minas (ó sea 1.207,059 reales) dió Mnazon, rey de Elatea en Grecia, á este mismo pintor ilustre, muy amigo de Apeles, por doce retratos de los dioses; y Aristates, artista tebano que solía vender sus cuadros en cien talentos, recibió seis mil sextercios (moneda romana de plata) de Attalo, rey de Pérgamo, por un retrato.

Consintióse á Apolodoro que se proclamase rey de los pintores en Atenas, ostentando sobre sus sienes una corona de oro como la que usaban los monarcas medos, y que el artista macedonio Pamphilio ordenase en un edicto, pu-

blicado primero en Sycione y luego en toda la Grecia, que sólo los hijos de los nobles pudiesen dedicarse al arte de la pintura.

Sabida es tambien la enemistad que existía entre Angel Buonarroti y el cardenal de San Gregorio, y cómo vengóse del príncipe de la Iglesia el ilustre maestro florentino poniéndole el rostro de su enemigo á uno de los condenados que figuran en el infierno de su célebre cuadro *El juicio final*, que embellece el Vaticano. Repetidas quejas y reclamaciones contra el artista elevó al Pontificado el rencoroso cardenal; pero Julio II, que no quería que en modo alguno se molestase á su querido pintor, contestó á aquel un dia con cierto gracejo:—«Amigo mio, si Miguel Angel te hubiera puesto en el purgatorio, yo te sacaria de él á fuerza de indulgencias; pero al infierno no se extiende mi poder, porque allí *nulla est redemptio*.»—

Alberto Durero pintaba ante la córte en el palacio del emperador Maximiliano: era de pequeña estatura y la pared muy extensa, y llegó a un punto á que no alcanzaba la longitud de su brazo. El César rogó á uno de sus gentiles hombres que prestase ayuda al artista permitiéndole colocarse sobre sus hombros; mas como protestase aquel, lleno de rubor y enojo, que estaba dispuesto á obedecer, pero que entendía que quello era una ofensa hecha á su alcurnia, repuso Maximiliano:—«Este pintor posee ya la mejor nobleza, que es la del talento. Yo puedo hacer, si me place, siete nobles de siete campesinos, pero no puedo hacer de siete nobles un solo artista de la gran inteligencia de Durero.»—

Un hecho parecido y una leccion semejante se atribuyen a la gran magestad de Carlos V.—«Tomad vuestros pinceles,—había dicho á Ticiano Vecelli delante de los palaciegos,—que quiero que retoqueis el cuadro que está encima de esa puerta.»—Manifestó el pintor que no alcanzaría sin andamio, y el monarca asió de una mesa que los cortesanos se apresuraron á colocar convenientemente. Subió el pintor, y como áun no alcanzase todavia:—«Yo haré que llegueis,—exclamó el César, levantando la mesa por un la-

do y ordenando á los presentes que la alzarán por el otro: — todos debemos levantar á un hombre tan grande como este y tenerle en palmas. » — Así quedaron confundidos los orgullosos émulos del Ticiano.

Por último, porque la serie de estas anécdotas sería interminable, había hecho Felipe IV racionero de la catedral de Granada al famoso Alonso Cano; resistióse el Cabildo á admitirle en su seno y aún hubo de representar al rey diciendo que, si bien el agraciado era eminente artista, también era lego y escaso en letras. Los comisionados del Cabildo llevaron la siguiente respuesta: — «¿Quién os dice que si Alonso Cano hubiese estudiado teología y sagrados cánones no sería á estas fechas arzobispo de Toledo? Ea, id, id y recibidle con gozo y agasajadle mucho, que hombres como vosotros los puedo yo hacer, y hombres como Alonso Cano sólo Dios los hace. » —

Hé aquí de qué modo honra el mundo al genio: consuélenos estas distinciones otorgadas en vida, de aquellas ingraticudes y ofensas sobre las que vuelve tarde el siglo con sus fiestas onomásticas, sus estatuas y sus coronas.

Hállase servido el genio por dos facultades importantes, reflejas y libres: el gusto, que á su vez se compone de juicio, imaginación y sentimiento, y la potencia creadora que constituye el atributo esencial de aquel. La altura del genio se mide, llamándole *sublime*: con esta palabra queremos levantarle sobre la productividad ordinaria de los hombres; y como la sublimidad expresa un alto grado de belleza, el genio es el que alcanza en el orden sensible los grados más importantes de las artes; en el intelectual los descubrimientos de las verdades más grandes y fecundas; y en el moral los esfuerzos más inconcebibles de la abnegación y del sacrificio.

El genio es ante todo inventor y creador: y esta potencia imposible de contener y que se agita tumultuosamente dentro del alma como una llama abrasadora ó como una locura sublime, despliega sus ardientes alas, yá por la region serena de las ciencias para formar las hipótesis más poéticas ó para construir las más atrevidas inducciones

ó para inventar los sistemas más asombrosos y fecundos; yá por la region fantástica de las bellas artes para concebir los poemas más dramáticos ó para idear las imágenes más maravillosas ó para crear los tipos más poéticos y el ideal más sublime; yá por el terreno más modesto pero más positivo de la mecánica, donde descubre los admirables secretos de la naturaleza y realiza las más variadas y útiles aplicaciones, obteniendo los resultados más sorprendentes; ó yá, en fin, por la sublime esfera de la moralidad, en la que hace concebir los pensamientos más profundos y engendra en la conciencia las más heroicas y santas resoluciones. Copérnico, Galileo, Newton, en las ciencias de inducción, Linneo, Jussieu y Cuvier en las de clasificación, Platon, Aristóteles y Descartes en las filosóficas, Pitágoras, Leibnitz y Laplace en las matemáticas, Arquímedes, Was y Gutemberg en la mecánica, y Homero, Rafael y Murillo en las bellas artes, son brillantes manifestaciones del genio en las diferentes esferas de su actividad productora.

El genio se descubre por la universalidad de sus conocimientos: sirva de ejemplo Platon, político y moralista en sus tratados de *La república* y *Las leyes*, psicólogo en el *Thecteto* y el *Sofista*, artista y crítico en el *Pedro* y el *Hippias*, gramático en el *Cratilo*, físico en el *Timeo*, teólogo en el *Fedon*.

Descúbrese también en la fuerza con que se sobrepone á los demás hombres, hasta dominarlos y erigirse en símbolo de una generación y expresión de un siglo, como se observa en Pericles y Augusto, Luis XIV y Napoleon; y en la magnitud y elevación de los medios de que se vale, como si el genio necesitara una atmósfera dilatada donde tender el vuelo: por eso Píndaro y Horacio no pueden compararse con Homero y Virgilio, ni las comedias de Eurípides con el *Prometeo* de Esquiles ó el *Edipo* de Sófocles.

Requiere también el genio cualidades especiales puramente estéticas, que son como el carácter distintivo de sus creaciones ó medios para elevarse á la sublimidad. Así Demóstenes eleva su elocuencia á lo sublime por medio de

su ardor, su viveza y su vehemencia; Ciceron se distingue por su dición elegante y magestuosa; Bossuet por su impetuosidad al par que por su magnificencia; Miguel Angel une las atrevidas construcciones góticas del arte romano con las armoniosas proporciones y los delicados adornos del arte helénico, buscando con particular tino la sublimidad intelectual á través de las líneas y de las formas de los edificios; y Mozart y Pergoleso, llenos de unción y animados por el fuego santo de su misma inspiración, elevan sus cantos religiosos á la altura de los sentimientos más dulces y profundos, más patéticos y más sublimes de la música sagrada.

Finalmente; el gusto que suele acompañar al genio cuando siente la necesidad de producir, no puede seguirle cuando trata de realizar; contentándose con presidir á la eleccion de los materiales para la obra, se queda como esperando su terminacion para admirarla y aplaudirla: mientras que el genio crea, el gusto observa: y es de notar, que manteniéndose este último á igual distancia de lo muy pequeño y de lo muy grande, el genio, abandonado á sí solo, puede fácilmente traspasar los justos límites y dar en el abismo; por eso hemos dicho que de lo sublime á lo ridículo sólo hay un paso.

La alianza del genio y el gusto es muy rara, y tal vez contribuye á que no se la procure con especial cuidado, el que la multitud suele admirar ménos al genio que se atempera al buen gusto, que á aquel otro que se eleva mediante el sacrificio total de las reglas. Entre Racine y Corneille, aquel suele parecer más grande, porque éste suele ser más exagerado: con mayor prudencia y ménos egoismo, Alejandro no sería tan aplaudido por las gentes; pero hubiera de seguro fundado un imperio más grande y duradero.

Siempre que el poder artístico se ha ejercitado, el artista ha debido hallarse en condiciones; porque siempre que un efecto se realiza, acaba de cumplirse la última de las condiciones necesarias para su manifestacion. El artista por tanto ha debido hallarse para hacer su obra en

aquellos estados que la hacen posible; porque sin la determinacion de la esencia y propiedades de un sér en cada momento, que es lo que constituye *el estado*, ni la esencia puede realizarse en la medida proporcional á aquel momento, ni las propiedades exteriorizarse en el grado y forma correspondientes.

Ahora bien; la actividad humana tiene dos modos de ejercicio, el receptivo y el espontáneo, luego son dos tambien los estados del artista, el de impresionabilidad y el de productividad. Como impresionable ó receptivo, se halla el espíritu artístico preparado y apto para sentir y ceder á las influencias exteriores de la objetividad corpórea ó incorpórea, y á las interiores del mundo psicológico, real ó fantástico; y como productivo y espontáneo, puede reaccionar sobre lo estérno, obrar por sí y producir originalmente algo que de él emane y que en su propio sér tenga la causa.

Pasividad y actividad, distinguidas por el análisis, se mezclan y combinan en el artista, de manera que nunca es meramente receptor sin ser espontáneo, ni solamente productor sin ser receptivo; sino siempre é indivisamente activo é impresionable á la vez.

Como receptivo, que por aquí se empieza, el artista acopia abundantes materiales con que le brinda la naturaleza corpórea é incorpórea, enriquece su inteligencia y su corazón y dispone su voluntad para obedecer las poderosas excitaciones y responder á los insinuantes ó enérgicos llamamientos hechos á su actividad espontánea. El uso y cultivo de esa misma pasividad le hace más impresionable y más delicado, y depurado el corazón y coloreada la fantasía al par que avivada la memoria con el dulce acicate de la sensibilidad, queda más dispuesto para los grandes afectos y las virtuosas hazañas, y mejor preparado para emprender los altos vuelos á que le lanza su espontaneidad y le convidan sus sublimes ideales.

Como productor, despierta pronto de la distraccion ó el éxtasis que le produce lo ageno; bajo el poder del talento transforma y modifica lo recibido, bajo el de la fantasía lo



embellece y engalana y bien pronto lo devuelve y expresa con mejor sentido y más bella forma, tan cambiado y enaltecido, que parece el producto obra nueva y desconocida. Otras veces, y no ya trabajando por excitaciones estrañas ni sobre datos adquiridos, el poder artístico arranca, como vuelo de águila, de la cumbre de lo sentido, y se lanza á los espacios de la idealidad y á las alturas de las grandes concepciones, cediendo á lo que se llama inspiracion.

Entónces no es ya el artista el espectador inteligente y sensible de los grandes panoramas de la naturaleza ni de las preciosidades del arte antiguo, de las teorías de los sábios extrangeros ni de las catástrofes y grandezas de la humana historia; sino el autor de la maravilla, el inventor de la nueva verdad, el revolucionario de las ideas y el héroe ó la víctima de la hazaña. Tal es el resultado de la inspiracion.

La *inspiracion* es, pues, la manifestacion mas clara y poderosa de la espontaneidad artística, revelada por medio de la obra. La inspiracion suele estar en razon directa de la impresionabilidad, porque á mayor aptitud para apreciar y sentir la belleza ajená, mayor poder para concebir y realizar la propia: la espontaneidad no deja de ser un grado mas excelente que la receptividad, de la actividad del espíritu; los estados se enlazan en série; la ley de manifestacion los gradúa.

La inspiracion misma tiene grados de perfeccion; puede ser artificial, estudiosa, calculada y fingida, ó natural, verdadera, espontánea y real. Cuando la fuerza de concepcion es artificiosa, se produce el amaneramiento, lo alambicado y lo pedantesco; la imaginacion no dá sino lo extravagante, el sentimiento no presta sino lo afectado, el entendimiento produce la matemática, la memoria reproduce con complacencia el delirio y la razon retira sus alcances magestuosos, dejando al artista en poder de la mentira y presa de la fantasía loca y del sentimentalismo exagerado. Cuando la inspiracion es verdadera y cuando posee efectivamente el espíritu una portentosa poten-

cia creadora, domina á todas las facultades que han de intervenir en la produccion de la obra, y las arrastra consigo á las esferas de la idealidad; allí la razon ofrece lo absoluto, la sensibilidad lo concreto, el entendimiento el método, la fantasía la forma, el buen gusto, los detalles y adornos: el cielo pone la idea con la originalidad y su excelencia, y el artista asombra al mundo con la magnificencia, la belleza y la verdad de sus obras, tan vivas, acertadas y útiles en su fondo, como animadas, seductoras y admirables en su expresion.

La inspiracion puede arrancar de impulsos internos y propios, ó responder á llamamientos exteriores: en el primer caso se llama *subjetiva* y en el segundo *objetiva*, y en uno y otro produce muy diversos géneros de obras artísticas: la originalidad, la innovacion, la anormalidad, dependen del primer modo; la renovacion, la correccion, el progreso, se realizan por el segundo. Invencion de teorías, imaginacion de hipótesis, aparicion de órdenes, formacion de escuelas, revolucion de principios, revelaciones, inventos, heroísmos, genialidades, mártires y triunfadores responden á la inspiracion subjetiva. Reforma de doctrinas, interpretaciones racionales, comentarios discretos, aplicaciones nuevas, deducciones oportunas, eclecticismo de ideas, conciliacion de antagonismos, síntesis ingeniosas, encauzamientos de fuerzas, perfeccionamiento de invenciones, renacimientos de tesoros oscurecidos, desarrollos y progresos de artes y ciencias, industrias y artefactos, todo ello son manifestaciones de la inspiracion objetiva. El romanticismo, en fin, con su vuelo y sus delirios y el clasicismo con su servidumbre y sus reglas, expresan los modos subjetivo y objetivo de la inspiracion artística.

En cuanto á la forma, todavía puede ser la inspiracion tranquila y apacible como en los filósofos, ó convulsiva y febril como en los Taumaturgos; Cristo y las Sibilas, Sócrates y Lutero, Juan de Toledo y Churriguera, Rafael y la escuela flamenca, Walter-Scott y Hoffman, el drama clásico y el romántico, pueden servir de modelos entre otros muchos. Cuando la inspiracion parte del concierto

armónico, apacible y sensato de todas las facultades. cuando la conciencia está sosegada y la imaginación se lanza en reposado y magestuoso vuelo, emprendido con tino, dirigido con prudencia y gobernado por el juicio, la inspiración se llama *serena* y es tan segura en sus éxitos como brillante y provechosa en sus resultados.

Cuando, por el contrario, es raptó del delirio, vuelo descompuesto, desesperado ó loco anhelo que arrastra consigo las facultades desordenadas ó parte de la tormenta interior ó de la calentura del cerebro, entónces pocas veces, y mas bien por azar, produce algo notable y con frecuencia es origen de monstruosidades horripilantes y de desaciertos lamentables.

Esas cualidades que constituyen al artista, aunanse en su alma desde la más tierna edad determinando una aptitud y tendencia general hacia lo bello y especialísimo: esto es, hacia cierto orden ó modo de manifestación. Tal tendencia determina un ordenamiento interior de las facultades artísticas y una disposición y complacencia á ejercerlas dentro de la esfera respectiva, que es lo que se llama *vocación*.

Esta no es más que una propensión particular del individuo y una aptitud especialísima para cierto fin humano, que se revela á cada paso y que estalla y se irradia cuando el individuo se halla en el centro de sus aficiones y marchando en el sentido de sus gustos y tendencias.

Muéstrase la vocación en el propósito firme de dedicarse á un género de obras, en la constancia con que se las procura, en el deleite con que se detiene en su elaboración, y en la paciencia é ingeniosidad con que vence los obstáculos, en la riqueza y gusto que expresan los detalles, y en los méritos relativos y graduales de que desde luego se ofrecen adornadas las producciones.

Revelada así la vocación, empieza la educación de esos preciosos gérmenes que, si nada basta á crear, en cambio de poco servirían sin cultura.

La educación ha de abarcar al hombre y al artista; toda vez que el artista no puede jamás dejar de ser un hombre,

y toda vez que la obra artística, á los hombres, y no á otros seres, vá encaminada. La ilustración, por tanto, que ha de darse al artista tiene que ser humana, y como tal ha de abarcar la ciencia y la experiencia. En la ciencia debe entrar lo que el hombre debe y ha de aplicar, y en la experiencia lo que debe hacer y evitar. Importa que conozca cuanto es fundamental para su arte ó auxiliar para sus manifestaciones, y cuanto debe ofrecer á la sociedad en que sirve ó le puede ser exigido por el mundo á quien se dirige.

Espejo y maestro del siglo á que pertenece, renovador ó innovador de las costumbres de sus contemporáneos, ha de mostrar suma discreción, recto juicio y tacto delicado y exquisito para llevar á cabo su empresa del modo más interesante y seguro, entre la confusión de unos, el aplauso de otros y el respeto de todos.

Conocido el mundo é iluminado por la ciencia, la cultura toma un rumbo particular en dirección al arte, ensanchándose para abrazarlo en general y concentrándose luego para profundizar en los arcanos del orden artístico especial cuyo cultivo y ejercicio se proponga.

En este último sentido, el estudio ha de subdividirse para ser completo en teórico, práctico y mixto ó armónico. El teórico abrazará los principios filosóficos del arte, los estudios crítico-históricos de los modelos, los estudios compuestos, en que enlazando unos con otros, vé los principios realizados en las obras y halla estos justificados por los principios.

El estudio práctico comprende el dominio del material artístico, el conocimiento de las reglas de ejecución y los ejercicios necesarios para adquirir las facilidades y perfecciones del hábito.

Finalmente; el estudio armónico ó mixto, enlaza en síntesis superior el teórico con el práctico, de tal modo que deja reservada en la mente la razón de la totalidad y de cada uno de los detalles de la obra, así como no se olvida, al contemplar la producción ajena ó al efectuar la propia, de ninguno de los principios que explican la ejecución, dan ra-

zon de sus partes y alimentan y enaltecen la crítica.

En fin; debe procurarse el conciliar la respetuosidad para con los modelos, con la libertad y originalidad del juicio propio; porque el exajerado respeto puede llevar al servilismo de la imitacion, á los estancamientos de las copias y á los anacronismos históricos; miéntras que la exajerada libertad puede conducir al desden de la belleza, al sacrificio de los eternos principios de su produccion y hasta de su discusion, y á los errores y aberraciones de una independencia muy parecida al delirio y de unos fueros muy parecidos á la licencia.

Hé aquí cómo suele aparecer el genio:

Paseaba cierto dia Giovanni Cimabué por los alrededores de Florencia, cuando vió á un pastorcillo, que sentado en una piedra, dibujaba con la punta de su cayado sobre la arena la cabeza de un jóven. Despues de admirar Giovanni la correccion de aquel toscó dibujo, preguntó al rapaz:—«Qué haces?—¡Toma! contestó.—Este es el retrato de un amigo mio.—¿Y se le parece? tornó á preguntar Cimabué.—¡Ya lo creo! repuso el artista.—Mírole usted, cabalmente viene allí: dígame usted, señor caballero, si se parece ó no.»—El pintor florentino apreció la exactitud del retrato, llevóse á su morada al pastor, educó su genio sirviéndolo al par de amigo, de padre y de maestro al mancebo y dotó á la Italia de un artista célebre, entendido estatuari y hábil arquitecto, que á veces se inspiraba en la naturaleza y á veces engalanaba con formas correctas y elegantes lo que solía tomar del arte antiguo. Guiotto (que así se le llamó por corrupcion de Angiolotto) puede considerarse como el precursor del famoso Rafael de Urbino.

Hé aquí otro medio de despertarse el genio.

Cierto dia presentóse en el estudio de Miguel Angel Buonarrotti un jóven desconocido que con insolente fatuidad dijo al eminente maestro:—«Mi digno compañero, soy francés, hace algunos meses que vine á Roma á estudiar el antiguo y he concluido una estatua que ha de admiraros mucho, sobre todo por lo bien concluida. Quiero saber vuestra opinion y os la traigo.»—Y el juvenil é

inmodesto escultor mostró su obra.—Poco despues un golpe de martillo la reducía á pedazos: Miguel Angel exclamaba irritado:—«Antes de concluir las obras, es preciso aprender á bosquejarlas.»—Aquella vergüenza, aquel desengaño, casi aquel insulto, chispas fueron que prendieron en el orgullo del genio, el cual se despertó decidido al estudio y dispuesto para la lucha.

Algun tiempo despues, la meditacion, el trabajo sin tregua y la inspiracion que al fin brotó potente y robusta, procuraron á la Italia en Juan de Bolonia (así llamado por el lugar en que fijó su residencia) uno de sus mejores estatuarios.

Véase el amor despertando al genio en Francisco de Ribalta. Enamorado perdidamente de la hija de su profesor, pidióla por esposa y obtuvo la más severa repulsa, á pretexto de que no era artista, ni sabría nunca pintar medianamente. Ribalta desesperado, ofendido y ciego, hace que su amante le jure esperar su vuelta y parte de Valencia para Italia, sin recursos, casi mendigando y en la más angustiosa situacion. Las obras de Sebastian del Piombo y Rafael de Urbino despiertan su genio, y vuelve á Valencia cuando ya sus cuadros se confundían con los del amante de la *Fornarina*: vé á su amada, entra en el estudio de su antiguo maestro, le halla ausente y se entretiene en terminarle un cuadro que tenia puesto en el caballete. Cuando volvió el pintor, exclamó admirado clavando los ojos en el lienzo:—«¿Qué es esto; qué genio inmortal ha venido del cielo á terminar mi obra? Ah! hija mia, con un artista como este desearía verte yo unida para toda la vida!—Pues justamente es Ribalta, padre mio,—contestó la jóven.—¡Cómo! repuso el viejo llorando,—El!... El!... ¡Qué leccion! Digno es cien veces de tí y yo de ser su discípulo, si me honra admitiéndome como tal en su taller!»—Francisco Ribalta, cognominado *El Viejo* para distinguirlle de su hijo Juan, fué una celebridad en el arte y una de las glorias de nuestra patria.

Hé aquí otro ejemplo elocuentísimo del dominio que alcanza el genio sobre los materiales y de la constan-

cia y la nerviosidad con que se dedica al triunfo.

Vivía en la Saintonge en 1539 un oscuro artista llamado Bernardo de Palissy, que profesaba la pintura y el arte cerámico. Un día trajo la fama á sus oídos el nombre de Lucca de la Robia que acababa de fabricar en Italia una porcelana de tan bellos dibujos y tan hermoso y cristalino esmalte, que causaba la admiración del mundo.

Despertáronse la emulación de Palissy y el antojo de hacer iguales maravillas: y de tal modo fijóse esta idea en su cerebro, que día y noche trabajaba su inteligencia sobre ella, proponiéndose descubrir la fórmula prodigiosa, ya que sus medios de fortuna no le permitían ir á Italia á arrebatar su secreto á la Robia.

Palissy busca libros que devora, se entrega á experiencias incesantes que consumen su escasa hacienda y le enloquecen con el desencanto. Multiplica las pruebas, pasan los meses y los años y el enigma no se descifra. Pegado al horno, confeccionando esmaltes y vidriados de mil modos diversos, revolviendo los secretos de la química, y emprendiendo complicados y peligrosos experimentos, transcurren diez y seis años. Un día, las ánforas que contenía el horno estallaron sin que cuajase el esmalte: era preciso hacer un horno nuevo y Palissy no tenía dinero. El mismo acarrea los ladrillos y la cal con que lo construye: prepara sus ánforas, les pone el nuevo barniz, las introduce en el fuego, y espera pálido, demacrado, calenturiento el resultado de aquella suprema tentativa. El horno languidece, coge un hacha, vá al huerto, deshace la cerca y viene para echarla al fuego. Pasan dos días, y vuelve el horno á apagarse; las tablas de la cama y los muebles de la casa van á alimentarlo; otros días le obligan á lanzar en él, delirante y extraviado, las puertas y las ventanas; otros dos le arrojan contra el pavimento, que era de madera, sin oír los gritos de su desolada familia ni sentir el desfallecimiento de un hambre de seis días, y el horno sigue tragándose la casa. Al fin el cielo tuvo piedad de él, y se le vió caer de rodillas exclamando:—«¡Eureka, Eureka!»—El genio había vencido á la naturaleza, la fé y la

inteligencia le habían arrancado su porfiado misterio.

La noticia de este descubrimiento sacó á Bernardo de su oscuro rincón de Saintonge y le llevó al palacio de Catalina de Médicis, y lo que es mejor, le elevó á una cátedra en que expuso sus conocimientos químicos y mineralógicos y desde la cual hizo incansable guerra á los alquimistas hechiceros y embaucadores de su tiempo.

Esto le atrajo muchos enemigos, y en el cisma religioso que por entónces agitó á la Francia fué acusado de herege y encerrado en la Bastilla, donde murió á los noventa años de edad víctima de la superstición, la ignorancia y la ingratitud humanas.

Hé aquí lo que puede la confianza en el genio y cómo puede éste triunfar hasta de la falta de los más indispensables instrumentos.

Vivía en Florencia en el siglo XVI Juan Gambasio, entendido y entusiasta escultor, que había nacido para la gloria y que había conseguido una reputación y un aprecio público envidiables. Juan Gambasio se quedó ciego. Tras de muchas angustias y tristezas, la resignación trájole á la mente el pensamiento de que con vista y sin talento jamás habría producido la ménos bella de sus esculturas, y que por lo tanto, era preciso ver si con inteligencia y sin ojos podía dar á luz alguna de sus nuevas concepciones.

Trémulo de emoción tomó el cincel en la diestra mano y palpando con sensibilidad exquisita con la siniestra, llegó á producir una admirable copia de la estatua de Cosme de Médicis, primer duque de Florencia. Cuando oyó Gambasio que los más inteligentes confundían su obra con el original, creyó morir de alegría. Redobló su fé, su entusiasmo, su ardor artístico y arrancó á su genio del seno mismo de las sombras una multitud de maravillas. Ellas llamaron la atención de D. Fernando duque de Florencia, quien encargó al ciego una escultura de cuerpo entero y tamaño natural, retrato del Papa Urbano VIII: pasó Gambasio á Roma, hizo su estatua y cuando volvió con ella á la capital de Toscana, pudo sentir en sus oídos los fervorosos ecos del triunfo.

Gambasio tenía en la mano izquierda toda su alma, y en la derecha toda una matemática; el talento guiaba su tacto y la exactitud su cincel.

Finalmente; para que se reconozcan los efectos que produce el génio sobre el ánimo generoso, y las ventajas que conquista al que le posee, citaremos lo ocurrido á Bartolomé Estéban Murillo con su esclavo Sebastian Gomez, conocido por los discípulos de este famoso maestro con el nombre del *Mulato de Murillo*. Un dia bajo aquel rostro atezado y trás de aquellos ojos pequeños y hundidos, encendióse en el esclavo la llama del génio; y sintiendo interiormente una fuerza irresistible, favorecido por la soledad, tomó los pinceles del maestro y trazó una figura en uno de aquellos lienzos. La llegada repentina de Murillo y el aturdimiento del osado artista impidieron que pudiese borrarla y aun quitarla de la vista, limitándose á esquivar avergonzado y tímido el cuerpo.

Admiró Murillo la pintura, requirió á sus discípulos para que les digesen quién era el autor, y habiéndosele ocurrido á alguno la extraña idea de que fuese el esclavo, hízolo venir á su presencia y con exagerada severidad le preguntó cómo se hallaba aquella pintura en su taller. Sebastian cayó de rodillas lloroso y confesó la verdad. Murillo le alzó del suelo y le estrechó contra su pecho, diciéndole:—«Vén á mis brazos Sebastian, que el talento nivela todas las condiciones. Por el esfuerzo de tu inteligencia quedan rotas para siempre tus cadenas, y serás desde hoy en adelante mi amigo, mi compañero, mi discípulo mas querido.»—

En efecto, Murillo alcanzó para él carta de naturaleza, le casó, y á su muerte, ocurrida en 3 de Abril de 1682, le dejó un legado.

Al par que en Sevilla, ocurría un hecho análogo en Madrid; Juan de Pareja, esclavo tambien del famoso Velazquez, copiaba en pequeño los más bellos cuadros de su señor; mas ocultaba su habilidad como un delito, porque un esclavo habría manchado el arte que sólo realizaba un hombre libre.

Arrastrado sin embargo por misteriosos presentimientos del génio ó tentado por el demonio del orgullo, intencionadamente hubo un dia de colocar una de sus obras en el taller, si bien vuelta hacia la pared; y por qué feliz causalidad aquel dia llega Felipe IV al obrador de su pintor de cámara, repara en el cuadro y quiere saber por qué se hallaba como escondido. Ordena Velazquez á Pareja que lo muestre, y entre admirado y conmovido pregunta por el autor. Cae Pareja á sus plantas pidiendo perdon, y Felipe IV, volviéndose á Velazquez, exclama:—«Cuando un hombre está dotado de tanta inteligencia como este, no debe permanecer esclavo.»—

Desde este momento Juan de Pareja pasó de la servidumbre á la libertad, y se vió contado entre los discípulos predilectos de Velazquez.

Estos ejemplos, entre otros innumerables, bastan para mostrar el poder del génio, su dominio sobre la naturaleza, su influencia sobre el corazon humano, su poder sobre los instintos y hábitos de clase, sus triunfos sobre todas las soberanías. Este carácter nivelador se explica, no tanto por lo que seduce á los demás, los atrae y los cautiva, como por lo que dignifica, enaltece y agiganta al que posee esa fuerza creadora, extraordinaria y celestial que constituye á su vez el más hermoso y sorprendente de los privilegios y la más envidiable y pasmosa de las prerrogativas.

## CAPÍTULO XI.

Definición del arte.—Ley general de todo arte.—Su doble dominio.  
—División de las artes.—Clasificaciones de las bellas artes.  
—Comparación de estas entre sí.—La poesía es la primera de las bellas artes.—Si entre las bellas artes debe considerarse la elocuencia.—Carácter de esta bella arte.

En general no es el arte sino *una actividad especial, ó modo particular de la actividad total del espíritu, ejercitándose en dirección á un fin determinado y con muy singulares condiciones.* Por el fin á que el arte se encamina, hay artes lógicas que van á la verdad, morales que se dirigen al bien y estéticas que se proponen la belleza: hay además artes sociales que se diversifican por su dirección, en políticas, religiosas, económicas, industriales, etc.

Por las condiciones, el arte es una habilidad particularísima ó un hábito precioso que se diversifica según que obedece ó no á reglas y se manifiesta ordenada ó desordenadamente, por cuya razón esta habilidad puede ser ruda ó sistemática, natural y descompuesta ó cultivada y artística.

Más si atendiendo al fin expresado en la definición, lo primero que se nos ofrece es el objeto ó sea la obra, considerando el fondo del concepto de arte, ó sea la actividad espiritual, se nos presenta ante todo el sugeto, autor ó actor artístico, que no puede ser olvidado.

Refiriéndonos ahora al artista, observaremos que lo que

se propone no es otra cosa que realizar su esencia ó manifestar sensiblemente los estados, ya corpóreos ó ya anímicos de su doble naturaleza: bajo este aspecto subjetivo, el arte no es más que *la revelación sensible de los estados humanos, en sus condiciones propias y tales como vayan haciéndose posibles en la vida.*

Uniendo ahora ambas definiciones en síntesis superior, fijaremos el concepto completo del arte, diciendo que es *la mejor, más acertada y bella expresión sensible de los estados de nuestra alma, realizada por nuestra actividad libre, pero hábilmente ejercitada, y según un sistema racional de ideas.*

Más brevemente, y concretándonos al arte estético, aun podremos decir que el arte es *la reproducción libre de la belleza, tanto natural ó sensible, cuanto ideal ó racional, considerada como estado del alma y mediante la propia actividad, hábil y sistemáticamente ejercitada.*

Así definido el arte, su ley aparece clara. En efecto; el artista sólo puede proponerse, ó imitar á la naturaleza copiando, aunque embellecidos á su modo, los seres que la componen, ó producir obras que, en un grado mayor y más notable que los mismos objetos naturales, revelen lo infinito, lo incondicional y lo eterno. Ya hemos dicho que para ascender de lo relativo á lo absoluto y de lo limitado á lo ilimitado, el artista cuenta con esa dorada cadena, cuyos eslabones construye su fantasía, y que se llama *el ideal.* Esos dos propósitos del artista constituyen dos grados del arte y dan origen á una división de su infinito é interior contenido: arte interno-externo es el primero, puesto que la naturaleza excita la idea, y arte puramente interno y subjetivo es el segundo, puesto que todo en él es interior al espíritu mismo.

El trabajo, pues, del artista empieza por forjarse su propio ideal; engéndralo en las entrañas de su mente, asistida por el sentimiento y la potencia creadora; vá dándole despues forma clara y distinta en el fondo vivo de su imaginación, y al fin busca los medios de exteriorizarle, procurando armonizarlos con su propia idea y esco-

giendo para ello, ora el colorido y las sombras, ora los sonidos y las armonías, ora el mármol y la figura, ora la palabra y el ritmo. El secreto, por tanto, del artista estriba en saber expresar fielmente su estado artístico, comunicándolo á los demás por medio de su obra con la misma profundidad y elevacion que él lo ha pensado y sentido, y haciendo participar á todos, al aspecto de su creacion, de los mismos efectos y del mismo entusiasmo con que la ha concebido y realizado.

Claro está, pues, que la ley del arte consiste en la expresion del ideal, ó lo que es lo mismo en la manifestacion del pensamiento por la forma: y que toda produccion que se quiera llamar artistica y que no sepa ó no alcance que se quiera llamar artistica y que no sepa ó no merezca aquel nombre. Menester es que á la vista del objeto el espíritu humano se sienta herido del amor puro de la belleza y transportado á otra region muy superior á la sensible. La forma sólo debe servir de condicion ó de instrumento á la belleza; pero ésta realmente debe hallarse léjos del objeto, fuera y por encima de él; porque las apariencias, los sonidos, los colores, las líneas y figuras, las palabras y el acento, nada son por sí mismos, ni pueden servir sino para trasladar el pensamiento espectador á la esfera de lo ideal, donde espera al corazon el placer intenso y purísimo de la belleza racional.

Este y no otro es el objeto de las artes en el doble dominio que comprenden. Siempre la forma será un obstáculo que se oponga á la expresion; pero no por eso dejará dicha forma de ser una condicion inflexible, imperiosa é ineludible.

El alma del artista necesita de un cuerpo que él mismo vá á construirse con elementos materiales; luchar con estos y vencer en cuanto es posible sus leyes, hé aquí el mérito del artista y el poder del génio. Es evidente que esta lucha no es la misma, ni tiene siempre la misma rudeza, en las dos esferas de manifestacion del arte. Cuando el artista sólo se propone reproducir la belleza natural, aunque depurándola merced á los elementos de la ilustra-

cion y á la influencia del talento, apénas tiene que corregir algunos defectos é imperfecciones que puedan presentar las formas dadas por la naturaleza; pero cuando se propone realizar las concepciones de ese otro mundo puramente subjetivo é interno en que dominan juntamente la idea y el sentimiento, el corazon y la cabeza, como la naturaleza puede no ofrecer medios directos de expresion, hay que crearlos, y que crearlos en armonía con aquello mismo que ha de expresarse.

De aquí la dificultad; porque siempre habrá entre la idea y la forma la distancia que media entre el espíritu y la materia; entre los sentidos y el alma. Sólo á fuerza de cuidado, de paciencia, de hábito y de fuerza creadora, podrá ponerse la materia totalmente al servicio del espíritu, podrán plegarse los sentidos á la voluntad del alma y vencer con el estudio, la constancia y la inspiracion misma, los obstáculos continuos que nos presenta la naturaleza en el mundo y en el hombre, en el organismo y en el espíritu.

Para hallar la medida en que esto se consigue, entrémos en la clasificacion de las artes.

Ante todo dividámoslas, pagando tributo á la tradicion vulgar, en artes *mecánicas* y *bellas-artes*: esta separacion es antigua, supuesto que data de los tiempos de la Grecia artistica. Llamábanse en lo antiguo artes *mecánicas* ú *oficios*, á aquellas que se producen más por la obra de las manos que por el trabajo del espíritu: considerábanse sin nobleza, tenían por fin la utilidad material y práctica, y se hallaban abandonadas á los esclavos. Por el contrario, las *bellas-artes*, llamadas tambien artes *liberales é ingénuas*, tienen sólo por objeto producir la pura y desinteresada emocion de lo bello, sin consideracion al provecho del espectador ni del artista, se trabaja en ellas más con el espíritu que con las manos y eran cultivadas en la antigua Grecia por los hombres libres, porque tienden á librar al alma de las trabas de la materia y á ennobeleer, al par que á encantar, al hombre. Si por acaso la verdadera belleza se mezcla de algun modo y aparece en la obra

mecánica, no es sin duda en sus partes esenciales; sino sólo en los accesorios.

Finalmente; las artes mecánicas deben por lo regular sus progresos, más al uso rutinario y á los vacilantes tanteos, que á los principios eternos de las ciencias y á las rigurosas deducciones de la lógica; mucho ménos á los secretos prodigiosos de la inspiracion. La razon de esto es sencilla: por lo comun los sábios son extraños á las manifestaciones de las artes mecánicas, y los mecánicos de todo punto ignorantes por lo general de las verdades científicas. No quiere esto decir que la vida y el progreso de las artes manuales no dependan ciertamente de las ciencias; prueban lo contrario las aplicaciones continuas de la física y la química, por ejemplo, á la agricultura y á las industrias; pero por lo comun los que ejercen una y otra manufactura lo hacen inconscientemente, obedeciendo de un modo servil á las prácticas establecidas y sin aplicar principios científicos que no se han cuidado de conocer y que tal vez miraron con desden injusto. Las bellas-artes, por el contrario, no sólo tienen un íntimo enlace con las ciencias más importantes y se apoyan en sus sólidos principios, sino que no pueden ejercitarse sin noticia de ellos; por eso se exigen, como hemos dicho, en el talento y en el génio extensa y profunda ilustracion al par que intuicion clarísima de las ideas eternas que se propone exteriorizar. La moral y la física, la política y la economía, la aritmética y la geometría, la gramática y la lógica, la psicología y la historia, con las demás ciencias que les sirven de auxiliares, contienen en su seno los principios que necesita aplicar el artista y las verdades que han de intervenir en sus creaciones.

Detengámonos ahora en el estudio de las bellas-artes, y empecémos por clasificarlas.

Si atendiéramos al objeto general y vago de las bellas artes, en rigor no sería posible division alguna de ellas; porque todas tienen por objeto la expresion de una idea por medio de una forma; pero si nos referimos á los diferentes medios de realizacion, en armonía con los diversos

órganos de nuestras sensaciones, podrémos clasificarlas segun nuestros sentidos. Para esto, debemos empezar por prescindir de los del olfato, paladar y tacto, que sólo nos ofrecen simples sensaciones sin ningun valor estético y que por sí mismos son impotentes para hacernos experimentar el sentimiento de la belleza. No sucede lo mismo con los de la vista y el oido, que se hallan sin duda más al servicio del alma, y de los cuales, el primero nos revela aquellas formas que sirven de signo visible á alguna idea ó á alguna escena de la vida realizadas en el espacio, y el segundo aquellas otras que traducen fielmente el sentimiento interior y los movimientos producidos por las pasiones mediante el sonido.

Clasificando, pues, las bellas-artes, segun el sentido á que se refieren, dirémos que pertenecen á la vista la *arquitectura*, la *escultura* y la *pintura*, artes ópticas; y al oido la *música* y la *poesía*, artes acústicas que se desenvuelven en el tiempo. Algunos añaden á estas últimas la *elocuencia*.

Esta division parece poco filosófica, puesto que las bellas artes se hallan colocadas muy por encima de los sentidos y de los medios materiales con que cuentan para impresionarlos; pero como coincide con la que pudiéramos hacer de ellas segun los caracteres esenciales de sus manifestaciones particulares ó segun el orden natural y progresivo con que producen la belleza, no hay inconveniente en aceptarla para poder estudiar las artes en serie ascendente y con un método racional sencillo.

Tiene además el inconveniente de ser incompleta, ó por lo ménos poco proporcionada á la riqueza del espíritu artístico que se diversifica notablemente en sus direcciones; mas por eso ponemos á continuacion la más acabada, que nos presta el libro de *Principios de Literatura general*, de los Sres. Revilla y Alcántara, consultado con fruto para este nuestro en más de una ocasion.

Atendiendo á la esencia del arte y no á su accidentalidad, las artes se dividen en *bellas ó estéticas*, *útiles ó industriales* y *bello-útiles ó compuestas*.

El fundamento de esta clasificacion se halla en el artista



mismo, esto es, en la manera de determinar su poder artístico; porque unas veces el propósito del artista se encierra dentro de su propia obra, concretándose á producir para gozar y procurando á su creacion como cualidad esencial la de excitar la complacencia y admiracion del mundo; otras veces, la belleza es un medio ó un requisito de forma, en tanto que el fin se halla fuera del arte mismo y el artista se propone satisfacer una exigencia de otra índole, agena á los sentimientos de placer purísimo y contemplacion estática; y otras por último, el poder artístico, determinándose dentro de un doble y armónico pensamiento, se propone producir lo bello, pero como medio para realizar lo útil y conveniente: el arte se cultiva entonces como tránsito para llegar á un fin que le es ageno.

Llámanse, por lo tanto, *bellas* las producciones que tienen la belleza por propia finalidad y la complacencia pura y desinteresada por único resultado: van al sentimiento.

Son *útiles*, las que se proponen la satisfaccion de una necesidad como fin principal, y su resultado es la consecucion interesada de lo conveniente: van al entendimiento.

Cuando á más de su propia finalidad sirve la produccion de medio para otro fin ulterior, la obra reúne y armoniza los dos propósitos y los dos resultados y se llama *bello-útil ó compuesta*: estas van al sentimiento y á la inteligencia juntamente.

Esta clasificacion encaja del todo en la anterior, porque cualquier medio sensible de expresion puede servir lo mismo para expresar la belleza, que la utilidad, que ambas cosas combinadas.

Observando que esta clasificacion es más bien de las obras que de las artes que las producen, puede buscarse otra clasificacion por el medio sensible de expresion, que si no las abraza todas, comprenda al ménos cuantas hasta aquí han encontrado vida y consideracion independientes. Pertenecen estas á las artes *interno-externas*, y se dividen en dos grupos, como ya hemos indicado, segun sus medios sensibles de representacion: el espacio y el tiempo: la luz y el sonido.

Primer grupo.—Artes ópticas.

|                   |                               |                                    |                                                 |                                         |                                              |                                                                                |
|-------------------|-------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------|----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| ARTES DEL ESPACIO | Estáticas.                    | Corpóreas . . . . .                | } Orgánicas. . . . .                            | } Inferiores . . . . .                  | } Superiores. . . . .                        | } Arquitectura.<br>{ Cerámica.<br>{ Mueblaje.<br>{ Escultura.<br>{ Estatuaria. |
|                   |                               |                                    |                                                 |                                         |                                              |                                                                                |
| Dinámicas.        | Artes de transición . . . . . | } Movimientos no humanos . . . . . | } De la Arquitectura á la Pintura. Agricultura. | } De la Escultura á la Pintura. . . . . | } Indumentaria.<br>{ Elíptica.<br>{ Relieve. | } Hidráulica.<br>{ Mímica.                                                     |
|                   |                               |                                    |                                                 |                                         |                                              |                                                                                |

Detallemos el cuadro. Las artes *ópticas* ó *del espacio*, son aquellas cuya forma es visible y cuya esencialidad es la extension. Estas pueden realizarse con productos permanentes ó con productos movibles: las primeras ó sean las estáticas, que tambien se llaman *artes del diseño*, ó se sirven de las tres dimensiones, esto es, de cuerpos, ó sólo de dos, es decir, de superficies.

Si se sirven de cuerpos, ó se modelan segun leyes generales geométricas, ó segun formas del mundo orgánico inferior, ó, en fin, segun los tipos de los organismos superiores y sobre todo del sér humano.

En el primer caso tenemos la *Arquitectura*, que es bella en los templos, obeliscos, arcos triunfales, mausoleos, etc.; útil en las casas, acueductos, fábricas, faros, etc.; y bello-útil en los alcázares, edificios del Estado, palacios particulares, coliseos, etc.

En el segundo caso tenemos ante todo la *Cerámica*, bella en los vasos de adorno, jarrones, búcaros, etc.; útil en las vasijas domésticas, frascos de embase, utensilios químicos, etc.; y bello-útil en las vajillas de lujo y objetos de servicio aristocrático. Además se comprende en este órden el arte del *Mueblaje*, que es bello en los muebles decorativos, en el mobiliario de respeto; útil en los muebles ordinarios y de uso; bello-útil en las joyas, bisuterías y otros objetos de moda pero de escasa importancia.

En el tercer caso, ó sea cuando las masas se modelan por el mundo superior orgánico, yá combinado ó yá preferentemente por la figura humana, tenemos la *Escultura* ó *Estatuaria*, que es bella en las estatuas mitológicas, en las imágenes, en los adornos arquitectónicos, etc.; útil en las figuras anatómicas y bello-útil, en los retratos esculturales, maniquies, modelos, etc.

Las artes del diseño que sólo se sirven de dos superficies, se reducen á la *Pintura*; mas esta, ó se limita al *dibujo* ó se extiende además al *colorido*: en uno y otro caso puede ser sólo bella como en los cuadros y dibujos estéticos de las diferentes escuelas pictóricas, útil como en el dibujo lineal, topográfico, de máquina, lavado, agrónomi-

co, etc., ó bello-útil, como en las aplicaciones hechas á las telas de lujo, tapices y tegidos, etc.

La *Agricultura*, arte de transicion entre la *Arquitectura* y la *Pintura*, puede ser bella como en la jardinería; útil como en el cultivo agronómico y bello-útil cuando se aplica á jardines botánicos y zoológicos, cultivo de bosques, etc.

Y las artes de transicion entre la *Escultura* y la *Pintura*, son tres: la *Indumentaria*, bella en los adornos y accesorios del vestido, plumas, encajes, pasamanería, etc., útil en las prendas comunes de vestir y bello-útil en los trajes de ceremonia, uniformes y ropas de lujo, etc., la *Elíptica* ó arte del grabado en hueco, bella en los camafeos, útil en los sellos oficiales y bello-útil en las sortijas y dijes-sellos: y por último, el *Relieve*, que como alto-relieve es escultura que tiende á la pintura y como bajo-relieve es pintura que tiende á la escultura, y que es bello en los frisos y adornos arquitectónicos, útil aplicado á objetos industriales y bello-útil si tiene la significacion de conmemorar hechos históricos.

Pasando á las artes del movimiento ó de productos mudables, tambien nos encontramos con dos órdenes; el correspondiente al movimiento de séres orgánicos ó inorgánicos y el que hace relacion al movimiento del cuerpo humano. En el primer órden se hallan las *Artes Hidráulicas* ó *Hidro-dinámicas*, que aparecen bellas en las fuentes de adorno, cascadas y juegos de aguas; útiles en las fuentes particulares, fuentes de abastecimiento público, abrevaderos, riegos, etc.; y bello-útiles en las fuentes monumentales, sistemas de canalizacion, saltadores, etc.

En el segundo órden se encuentran las artes de expresion libre, como la *Música*, que es bella en la pantomima, útil en el lenguaje de sordo-mudos y bello-útil en la gimnástica; y las artes de movimiento sugeto á ritmo y medida como la *Orquestrica*, que es bella en los bailes, útil en las maniobras militares y bello-útil en la gimnástica regular y acompañada.

Pasemos al segundo grupo, al cual somos conducidos

natural y sencillamente por medio de las artes dinámicas.  
Hé aquí el cuadro:

Segundo grupo.—Artes acústicas.

|                   |   |                                       |
|-------------------|---|---------------------------------------|
| ARTES DEL TIEMPO. | { | <i>Sonido</i> . . . . . Música.       |
|                   |   | <i>Articulacion</i> . . . Literatura. |
|                   |   | <i>Compuesta</i> . . . . Canto.       |

Las artes que se sirven del movimiento vibratorio de los cuerpos, tomando al sonido como medio de expresion artistica, pueden verificar esto sin más que atender á las cualidades internas del mismo sonido, tales como la tonalidad, el timbre, la duracion, etc., para formar con ellos un verdadero organismo musical, ó pueden fijarse en la voz humana y atenerse en ella al mecanismo de la articulacion, componiendo sus elementos y limitándose á las relaciones psicológicas del signo á lo significado, ó lógicas del raciocinio al entendimiento, ó retóricas de la imitacion á lo imitado, ó ya en fin, combinando bajo el arte fonético, el organismo musical con el lingüístico, envuelve la idea en la palabra y adorna la palabra con el sonido, verificando el enlace bajo una superior unidad de la psicología con la acústica, ó de los estados anímicos, sensibles é intelectuales, con los elementos líricos y ofreciéndonos dentro de la armonía musical esa otra doble armonía del corazon y la cabeza que bastan para hacer de la primera un arte y una ciencia.

De aquí tres artes ricas y fecundas; en el primer caso la *Música*, en el segundo la *Literatura* y en el tercero el *Canto*: la *Música* es bella en las sinfonías y piezas instrumentales, en el arte clásico y obras de concierto; es útil en las obras de estudio, en la música de bandas, en los toques guerreros, etc., y bello-útil en las marchas militares y religiosas, en los campanarios musicales y en los acompañamientos de varios géneros.

La *Literatura* es bella en la poesía, útil en la didáctica

y bello-útil en la elocuencia: escritas estas composiciones, pueden figurar en las artes del diseño.

Y el canto es bello en las óperas y canciones; útil en los métodos de estudio, gimnástica musical y ejercicios escolares y bello-útil en los himnos populares y guerreros y cantos de labradores é industriales.

Terminemos con la enumeracion de las *artes sintéticas* producidas, no con la mera combinacion de las artes parciales, sino por la fuerza misma del espíritu artistico, que tiende á recomponer la total unidad del arte, mediante la manifestacion de un arte superior conformado sobre las relaciones naturales de las artes particulares.

Entiéndese, pues, por *artes sintéticas*, aquellas cuyos medios de expresion están tomados de varias artes particulares y combinados y relacionados con superior propósito y más notable habilidad.

Hé aquí su cuadro, sencillísimo por demás.

Grupo tercero.—Artes sintéticas.

SÍNTESIS 1.<sup>a</sup> *De las artes estáticas*. . . . . Decorado.

SÍNTESIS 2.<sup>a</sup> *De las estáticas y dinámicas*. . Ceremonial.

SÍNTESIS 3.<sup>a</sup> *De todas las artes que existen*. Teatro.

El *decorado* comprende la Arquitectura, la Escultura, la Pintura, el Relieve, el Mueblaje, la Cerámica, etc.

El arte de las *ceremonias* abraza la Música, el Canto, la Poesía, la Orquéstica y cuantas tienen un carácter humano.

Finalmente; el arte *teatral* lo abarca todo sobre su escenario: la Arquitectura en el coliseo mismo, la Escultura en las estatuas y bustos, el Relieve en los adornos, la Pintura en el decorado interior y exterior, la Cerámica y el Mueblaje sobre la escena, la Indumentaria en los trajes, la Mímica en la declamacion, la Orquéstica en los bailes y evoluciones, la Música y el Canto en las obras líricas, la Literatura en las composiciones dramáticas y el Ceremonial en los espectáculos que lo exigen.

Estudiémoslas ahora con el propósito de compararlas, para lo cual las agruparemos en los dos órdenes señalados al principio, como artes ópticas y acústicas y las condensaremos bajo los epígrafes más generales de Arquitectura, Escultura, Pintura, Música, Poesía y Elocuencia.

La arquitectura es la más material y por lo tanto la ménos libre de las bellas artes; el artista tiene que valerse en ella de medios groseros, y como si se viera agobiado bajo el peso de la materia, se vé obligado á luchar con ella de un modo terrible, á cederle y áun sacrificarle parte de su pensamiento y, como el soldado que se bate en retirada hasta sus propias trincheras, á abandonar el cuerpo de la obra al propósito de la comodidad y la conveniencia, limitándose, por no declararse vencido, á estampar el sello de un falso triunfo en los accidentes de su creación, en la simetría de las partes, en la proporcionalidad de las líneas, en el color y en la magnitud del conjunto. No se busque, pues, delicadeza ni armonía en un arte que participa en cierto modo del carácter de la naturaleza inorgánica: el artista, convencido de que no puede producir las suaves y dulces emociones de la belleza, aspira á expresar la sublimidad por medio del tamaño y de la geométrica disposición de los contornos.

La pirámide egipcia, el castillo de Sant-Angelo, la muralla china, las fortificaciones de Babilonia y el monasterio del Escorial considerados como enormes masas de piedra, admiran ó espantan por la potencia, la constancia y áun el intento que descubren; pero no conmueven deliciosamente por el ingenio, la elegancia y la riqueza de detalles que ostentan. Hay algo de fuerza imponente en la arquitectura que daña á la apacibilidad de la belleza, algo de rudeza que afecta á su suavidad, una cantidad de materia mayor que la que puede convenir á la espiritualidad y delicadeza de la idea.

Pero bien pronto viene en auxilio de la arquitectura la escultura, proporcionándole multitud de adornos y de formas graciosas y fantásticas, mezclando el reino orgánico con el inorgánico y cubriendo la ágría severidad de las

extensas y vastas superficies con guirnaldas y festones, tallados y relieves, cuyos modelos le ofrece en abundancia el mundo orgánico de los vegetales y los animales. La escultura, que procura servirse de las formas naturales como expresion inmediata de la idea, se nos aparece como de un órden más elevado: áun lucha abiertamente con la materia: pero dirigiéndose á aquellos objetos que se hallan presididos por una idea más elevada, más inteligente por decirlo así, logra triunfar á veces de sus propias trabas, y elevarse por medio de la combinacion y del símbolo, á la expresion pura y simple del pensamiento. Donde se ostenta con toda su grandeza el triunfo del escultor sobre la materia rebelde, es en la estatuaria. En persecucion de su ideal, la escultura pasa de las flores y los frutos á los animales y al hombre; combina primero las partes del animal con la figura humana para producir la esfinge ó la cariátide; y deteniéndose luego en el hombre, produce en la estatuaria esos admirables efectos que sólo se obtienen por medio de la fusion perfecta de la idea y de la forma: entónces, animada la piedra y como vivo el bronce bajo el cincel del escultor, llega á expresar la resistente materia todos los grados de la pasion y todos los movimientos de la vida.

Las suntuos@s pagodas, los inmensos hipogeos y templos monolíticos de la India que bastan por su magnitud y su consistencia á llenar al viajero de pasmo y sobrecogimiento, aumentan indudablemente su significacion con los monstruos de granito que, como verdadera turba de dioses, ídolos, séres fantásticos, le salen al paso por todos lados. Gigantes de sesenta y ochenta codos de altura, colosos de cien brazos y cien pechos, monstruos de siete y veinte cabezas. Siva con sus tres ojos, Brahma con sus cuatro cervices, la Trimourti con sus tres cabezas de diez y siete piés de altura por veintidos de ancho.

Los subterráneos famosos de Elora encerrados bajo los basaltos del Decan producirian más triste y ménos imponente impresion, si no fuera por la larga fila de aquellos enormes elefantes que sostienen, en un espacio de dos le-

guas, multitud de templos sobrepuestos, salones, rotondas, pasadizos áereos, capillas, pórticos, galerías, obeliscos y estatuas, todo ello tallado, esculpido, labrado, hecho brotar de la roca viva de la montaña.

El magnífico mausoléo que erigió á la memoria de su esposo Artemisa, reina de Casia, no es tan importante por sus 411 piés de circunferencia y sus 25 codos de elevacion, como por sus 36 columnas, por los adornos con que le embellecieron Scopas y Timoteo, Leucaris y Briaxes y por aquel hermoso carro tirado por cuatro caballos que Pétio colocó sobre la cúspide.

Finalmente: el templo de Diana en Efeso, construido por el arquitecto Clesifonte en cuarenta años, si pasma por sus 485 piés de largo y por sus 200 de ancho, más admira y seduce por sus bellezas esculturales y por sus 127 columnas, cada una de las cuales había sido el donativo de un rey.

Grecia nos había dejado dos maravillas en el arte estatuario correspondiente á su edad de oro: el *Júpiter Olímpico* de Fidias que nos describe Pausanias y el *Coloso de Rodas* levantado al Sol. Tenía el *Júpiter* 58 piés de altura y hallábase hecho de marfil, oro y piedras preciosas; se hallaba sentado sobre un trono de estas mismas ricas materias, llevaba una corona de olivo en la frente y sostenía con la mano derecha una *Victoria* de marfil coronada de oro, miéntras que con la izquierda empuñaba un cetro terminado por un águila y compuesto de varios metales. Otras cuatro *Victorias* se alzaban en los ángulos del trono y otras dos más se agrupaban á los piés de la estatua. Finalmente, todavía más abajo veíanse por un lado varias esfinges que robaban á unos jóvenes tebanos, por otro los hijos de *Niobe* á quienes *Diana* y *Apolo* daban muerte con sus flechas, y por último *Tesco* y demás compañeros de *Hércules*, en guerra con atletas y amazonas.

El *Coloso* representaba á *Apolo*, era de bronce y le habían levantado en doce años, unos tres siglos ántes de Cristo, el griego Cares y su discípulo Lisepo á la entrada del puerto de Rodas y de modo que por bajo de sus pier-

nas entraban y sanan en él los buques de mayor porte entónces conocido. Era de bronce; duró cincuenta y seis años, y aun existiría si un terremoto no le hubiese lanzado al mar hecho pedazos; con los restos de sus piernas dícese que un judío cargó novecientos camellos.

Con tan enorme escultura apénas puede compararse el *Coloso de Pratolino*, que Juan de Bolonia hizo en piedra y colocó sentado en la márgen de un estanque en una bella finca de recreo que los Duques de Toscana tenían cerca de Plasencia.

Con carnes de marfil y vestiduras de oro, hizo también Fidias la estatua de *Minerva* destinada al Partenon y que media 35 piés de alto; y de este precioso metal era también el manto movable de la gran estatua de *Palas Políada*, que colocó sobre el Acrópolis de Atenas y que pesaba cuarenta y cuatro talentos; unos diez millones de reales próximamente.

Sigamos.

La escultura parece llegar á donde la pintura empieza. Esta, en efecto, toma el principio de la belleza, tanto natural como intelectual y moral, donde aquella le deja, y le ensancha, le eleva y le anima con su colorido. No sólo la pintura recorre libremente la triple esfera del mundo mineral, vegetal y animal, reproduciendo las vastas perspectivas de la naturaleza, imposibles de contener en los inflexibles límites de un bajo relieve y dándolas un alto grado de verdad con sus colores, de que tampoco dispone la escultura, sino que, penetrando en la region espiritual del sentimiento y de la idea, llega á expresar de un modo admirable el movimiento de las pasiones y la vida del alma.

La pintura es de las artes de la vista la única que puede elevar sus formas á la altura del pensamiento. La materia sofoca en cierto modo á la idea en la arquitectura y en la escultura: pero la pintura se vale de medios más ligeros y que pueden seguir por más tiempo á la imaginacion en sus vuelos al infinito: la luz y las sombras, las tintas y los matices, se prestan mejor á la idealizacion de todos los ob-

jetos: y el pincel y la paleta pesan ménos en manos del pintor, que el cincel y el martillo en las del escultor; el mismo lienzo parece prestarse mejor á sostener el peso de una idea, que la dura piedra en que se estrellan las delicadas ondulaciones de un sentimiento.

Cuando la pintura copia, puede tapar el defecto, engrandecer la perfeccion y transformar por completo el objeto, aún sin quitarle su sello característico ni sus caracteres típicos: el arte corrige á la madre naturaleza, sobrado ruda á veces en fuerza de ser sincera. Cuando la pintura obedece á interior inspiracion, la mano sigue la ley de la mente con pasmosa docilidad y el pintor puede al fin complacerse en la fidelidad de su cuadro.

*Diagrafia* llamaron los antiguos griegos á la pintura, porque realmente es escritura viva y expresion clara y animada que revela la idea y el sentimiento, el propósito y la genialidad del artista, y que los revela con lenguaje universal, mudo pero sublime, para el cual no hay pensamiento torpe ni corazon insensible.

Mengs, Azara, Alberti, Vinci y Pacheco, entre otros, nos han dejado narradas y comprobadas las excelencias de la pintura.

Pero la pintura, sin embargo, no puede expresarlo todo: extendiéndose en superficie solamente, el claro oscuro no basta á darle toda la profundidad con que se presentan á veces los pensamientos y los afectos, y encerrada la imágen entre líneas suaves y armónicas, pero fijas é inflexibles, carece tambien de la movilidad que suelen tener los fantasmas de la fantasía y los fugaces fenómenos de la vida del espíritu: le falta movilidad, cambio, transformaciones, y por tanto vitalidad, progreso y verdad.

La música, ofreciendo al artista una forma más inmediata, más rápida y más inmaterial, introduce en las artes un elemento nuevo é importantísimo; el tiempo. Lo que hasta aquí fué simultáneo, ahora es sucesivo; y la mente que contemplaba estática una idea fija, puede ahora recorrer en algunos minutos todas las fases de la vida estética, desde el placer al dolor, desde el amor al espanto,

desde lo bello á lo sublime. La medida, la tonalidad y los timbres son los elementos con que la música obtiene los maravillosos efectos de sus armonías: y la acústica, exponiendo las leyes de la escala diatónica, sus prodigiosas combinaciones y el valor cuantitativo de los sonidos, y la mecánica modificando la cualidad y sonoridad de los tonos con la invencion de sus variados instrumentos, concurren á enriquecer la inagotable fuente de sus hondas impresiones.

A pesar de que la naturaleza ofrece algunas muestras del arte músico, porque los elementos no son mudos y porque al lenguaje de los cuadrúpedos se unen los conciertos de las cantadoras aves, el hombre ha debido aquí separarse de sus modelos, haciendo de la música una creacion particular suya y elevándose á las más altas expresiones de los sentimientos del alma. Persiguiendo su ideal ha llegado el artista á producir en el corazon todos esos afectos que llenan la vida estética del espíritu; desde el fuego ardiente del amor, al profundo respeto del sentimiento religioso; desde la festiva alegría de los placeres del campo, al arrebatado ímpetu del entusiasmo guerrero.

Véase la distancia que vá desde la *Pastoral* de Beethoven á las *Siete palabras* de Haydn: desde el melodismo italiano al armonismo alemán: desde el sensualismo vulgar de Offembach, á los elegantes conciertos de Mozart.

Pero la música no revela tampoco todo el hombre interior ni se dirige en lo general á todo él por decirlo así; porque expresando por lo comun principalmente las pasiones, parece encaminarse en particular al corazon, procurando sólo hacer sentir más bien que hacer meditar ú obrar; y aún algunos sentimientos sólo llega á excitarlos indirectamente y en virtud de una asociacion de ideas: tales son el valor, la resolucion, la magnanimidad, la abnegacion, la caridad, la esperanza, la fé, etc.

Es verdad que elevada hoy la música á ciencia de los sonidos, y apoyada en los principios de la armonía, ha ensanchado considerablemente su esfera y penetrado en efecto en la region de las ideas: más todavía esto está ejecuta-

do de un modo vago é imperfecto y á merced por una parte de las delicadezas del corazon, por otra de la perspiciacia del talento y siempre de la justicia y exactitud de las interpretaciones. Tampoco puede la música imitativa producirlo todo; no puede, por ejemplo, pintar la extension, ni la altura, ni la forma, ni los colores; necesita de los auxilios de la imaginacion que empieza su trabajo donde la melodía le abandona; de modo que el espíritu, provocado por la música, es el que propiamente termina la obra iniciada por el artista dándole mayor amplitud y expresion de la que en sí misma tiene. De aquí la necesidad de una forma nueva y más general que se relacione con el espíritu entero en cuanto tiene de sensible y de inteligente y cuya expresion abarque al mismo tiempo la belleza natural y la ideal.

Esta forma es el lenguaje. Agréguese la palabra al sonido, el drama á la música, y la entonacion de la voz, el timbre, la articulacion, el gesto y la actitud misma acrecen en valor y en significacion, miéntras que los sonidos, las melodías y las combinaciones armónicas ganan en intencionalidad, en viveza y extension. Los prodigiosos efectos que nos cuentan los antiguos de la música deben entenderse del gesto ó de la palabra, acompañados por los acordes de la lira ó de la cítara. Clonos inventó la flauta para cantar sus himnos en honor de los dioses; y Amphion compuso el arte de la cítara al mismo tiempo que la poesía que se entonaba al compás de sus sonidos. Terpendro cantaba en los juegos públicos pequeños poemas épicos ó *nomos* compuestos para la cítara y Tirteo y Trasilo entonaban al son de la lira las alabanzas de Minerva y de Marte.

Cuenta Plutarco que Zenon llevó un dia á sus discípulos al teatro para oír al músico Amebeo:—«Vamos á ver, les dijo, de qué alma son capaces la madera, los huesos y hasta las entrañas de los animales, cuando el arte los dispone en una justa proporcion.»—Y en otro lugar nos dice, que la música produce con la palabra una impresion más profunda; por eso observaba Teofrasto que las quejas

del dolor se convierten fácilmente en melodías y que los pasajes acalorados ó las manifestaciones de la pasion, hacen que las voces de los oradores y de los trágicos tomen insensiblemente las diversas entonaciones del canto.

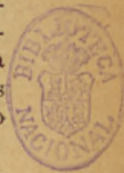
El lenguaje separado de la música y acomodado á las exigencias de lo bello, dá origen á la *poesía*.

La poesía es un modo especial de la palabra, el otro es la prosa: bajo tal concepto, el lenguaje se divide en poético y prosáico, el primero tiene por asunto, fondo ó intento la belleza, y constituye la bella literatura: el segundo tiene la verdad ó el bien, y forma la útil literatura.

La poesía pudiera definirse como *expresion artistica de la belleza, mediante la palabra rítmica*: esto es, manifestacion de los estados esenciales del alma, en lo que tienen de bellos, por medio de un lenguaje medido y cadencioso, ya que estas circunstancias distinguen más que ningunas otras la palabra poética de la prosáica, ó sea el idioma del sentimiento del lenguaje de la inteligencia y la conciencia.

En la poesía alcanza el arte su perfeccion; porque no sólo el lenguaje, que constituye su forma, es ya una de las invenciones humanas más admirables y el instrumento que mejor se amolda á las exigencias de la idealizacion; sino que se presta á los encantos de la medida y del ritmo como la música, tiene algo de vivo y animado como el color, algo de determinado y fijo como la escultura y algo de claro y preciso como la materia al lado de lo inmaterial é infinito del pensamiento humano. La palabra, prescindiendo de su valor eufónico, no tiene otro alguno inmediato y material: pero en cambio, sirviendo de signo para la expresion del pensamiento, se transfigura en los labios del artista, convirtiéndose en símbolo universal y enérgico de todo lo grande, lo sublime y lo infinito.

La poesía lo abarca todo y lo reproduce todo; sentimientos, ideas, imágenes, figuras, colores, actos, sonidos, virtudes, vicios, verdades, falacias, bellezas, deformidades, lo visible y lo invisible, lo terrestre y lo divino, lo finito y lo infinito, el mundo, los hombres y Dios. La poesía, sin



embargo, tiene un objeto concreto y determinado; no la imitación de la naturaleza, como decía Aristóteles; no tampoco *ut pictura poesis*, como dijo Horacio; sino la realización del enlace armónico entre lo real y lo ideal; la unión de dos mundos, que es todo el arte. Colocada entre la realidad desnuda, tal como la ven los ojos y la idealidad abstracta, tal como la concibe la ciencia, intenta conciliar el antagonismo entre el sentido común y el raciocinio científico, espiritualizando la materia con el poder vivificador del pensamiento y materializando, por decirlo así, las ideas abstractas, dándolas un cuerpo que las hace descender hasta la realidad. De este modo la poesía refleja el mundo entero, como juntos lo hacen los sentidos y la abstracción; pero lo refleja bajo un punto de vista particular, en el que se concilian de un modo admirable y por medio de la espiritualidad del lenguaje, las tendencias opuestas del realismo sensible y del idealismo abstracto.

Este carácter particular de la poesía la distingue de todas las demás artes, las que en vez de expresar por sí solas todo el universo, sólo revelan uno de sus aspectos, y al mismo tiempo la coloca por encima de todas ellas y como abrazándolas, sirviendo de lazo común entre ellas, de fuente de sus concepciones, de fundamento para sus ideales respectivos, de precedente cronológico, de término de sus destinos y de punto de apoyo para que puedan desplegar sus galas por todas partes y bajo todas las formas.

El lenguaje como instrumento de la poesía y el sonido como forma del arte musical, abren á estas dos artes las anchas puertas de la universalidad y la perpetuidad. Un canto es un idioma universal que llega recto al corazón de todos los hombres para despertar en él esa dulcísima resonancia que se llama sentimiento de lo bello. Un poema no es, como un cuadro ó una escultura, patrimonio de una edad y de un pueblo; sino que se traduce á todas las lenguas y pasa por encima de los límites geográficos y de las generaciones sucesivas, de polo á polo y de siglo en siglo. Así han llegado hasta nosotros los cantos apasionados de la infortunada Safo y los himnos

guerreros con que Solon excitaba á los ciudadanos á pelear contra Salamina; y así llegarán al fin de los tiempos los inmortales poemas de Homero y Virgilio, de Milton y Dante.

Para mantener algunos la elocuencia entre las bellas artes, sostiene que aquella produce por medio de la prosa los mismos efectos que la poesía por medio del verso, y que entre ellas no hay, por tanto, otra diferencia que la puramente accidental del ritmo. Desde luego esto no es cierto; pónganse en verso las Filípicas de Demóstenes ó las Catilinarias de Cicerón, y no por eso dejarán de ser magníficos modelos de oratoria, pero nada más. Tradúzcanse en prosa á Virgilio y á Tasso, y no por eso dejaremos de tener en sus libros bellísimas muestras de poesía. Horacio decía que debía reservarse el nombre de poeta para aquellos cuya inspiración es divina y cuyos labios cantan maravillas. Si el orador ejercita su imaginación, no es sin duda para inventar lo maravilloso, ni para producir en el corazón de los que escuchan el sentimiento desinteresado de la belleza; sino para buscar medios con que conmover las pasiones, alcanzar su fin directo, que es la persuasión, y torcer la conciencia moral del auditorio del lado de la verdad y la justicia. Pobre orador aquel que arranca con su discurso esta sola exclamación, «*eso es bello, magnífico, sublime,*» y no esta otra «*eso es ciertísimo, conveniente y justo.*»

Comparémos, además la Iliada con la primera Catilinaria: en aquella observamos; 1.º la intervención de los dioses, lo maravilloso; 2.º magníficas imágenes abundantisimas y brillantes galas, atrevidas y poéticas comparaciones; 3.º una representación de los hombres y de las cosas, no tales como son, sino como el genio de Homero deseaba que fuesen; y 4.º bellezas, sublimidad, encantos, concepciones admirables, sentimientos dulcísimos, verdad, razón, pureza de propósitos por todas partes, en cada estrofa y en cada verso.

En la Catilinaria primera de Cicerón, el orador empieza dirigiendo una plegaria á *Júpiter*, evoca dos veces la



imágen de la patria y cambia luego de entonacion por no hacer un poema en vez de una arenga: despues, en todo el cuerpo del discurso sólo hay una comparacion.—«asi como el calenturiento que bebe agua helada se siente al parecer aliviado y recae despues en un mal más violento y terrible, así la enfermedad de que adolece la república se debilitará al pronto con el castigo de Catilina, para hacerse más cruel si quedan vivos los demás culpables.»—

Tras este rasgo poético, Ciceron apela á los motivos de interés: excita á Catilina á que huya de Roma, al Senado á que tome una medida severa: para esto sólo una ó dos veces usa de la personificacion; despues sólo se vale de las figuras patéticas, del apóstrofe, de la exclamacion, de la repeticion, de la interrogacion, de la reticencia, de la disyuncion y de la conjuncion: manda, suplica, se irrita, maldice, exagera ó atenúa: el orador sólo piensa en la causa sagrada de la patria, y para conseguir su propósito apela á todos los medios dignos de él y dignos del auditorio y del fin que se propone: los ornatos, las galas literarias son el accesorio; sólo se propone convencer y si conmueve, no es sino como un medio de producir más firmemente la conviccion en el entendimiento de los oyentes.

Lo que hay en esto, es que la oratoria es un arte compuesto ó bello-útil; que encierra una doble finalidad, la poética y la didáctica, que enlaza y armoniza dos intentos; el convencimiento y la emocion. Propónese el orador ante todo convencer, y este fin transcendental, ora político, ora religioso, ora jurídico, ora científico, reclama como medio eficaz el persuadir y conmover, para cuyo secundario intento se requiere la palabra bella: de esta manera la oratoria no es más que *la expresion de la verdad, embellecida por medio de la palabra artistica y encaminada á convencer, persuadir y mover á los hombres hacia un fin determinado.*

No puede, sin embargo, decirse que en un buen discurso se halle la verdad en el fondo y la belleza en la forma: no es así; una y otra han de estar en fondo y forma, porque el arte oratorio no se constituye por la yuxtaposicion del poé-

tico y el didáctico, sino por la combinacion armónica de ambos fines; ni el discurso contiene la verdad sólo en la idea, sino tambien en la expresion; ni la belleza sólo en el ropaje, sino tambien en el pensamiento.

Como en el orador se mezclan corazon artistico é inteligencia científica, en su palabra deben aparecer combinadas belleza y verdad para causar esa total, compuesta y eficacísima impresion del auditorio, que constituye el efecto de la *elocuencia*, la cual segun Capmani no es otra cosa que *el dón feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro.*

La elocuencia no es, pues, una cosa meramente formal; sino que está en el alma y rebosa por los labios.

Finalmente; la oratoria necesita de la Declamacion, puesto que el discurso ha de pronunciarse ante el público, y de la Mímica, puesto que la expresion y los efectos se agrandan y esclarecen con la accion y el gesto. Bajo este concepto la oratoria participa de la dramática.

Ahora nos parece que fácilmente podrán percibirse las diferencias entre un poema y un discurso.

## CAPÍTULO XII.

Superioridad del arte literario sobre los demás — Formas diversas de la poesía, como primera expresión del arte en su desarrollo histórico. — 1.º Canto popular. — Sus caracteres principales. — 2.º Formas del período de transición. — Poesía sacerdotal. — Su principio productor. — Poesía heroica. — Su forma especial. — 3.º Poesía dramática. — Su modo propio de expresión. — División que se produce á principios de este siglo, tanto en el seno de la poesía como en el de las demás artes, por las luchas del clasicismo y el romanticismo. — Conclusion.

Basta fijarse en la naturaleza de los medios de expresión de que se valen las diversas artes, para comprender la superioridad que sobre todas corresponde á la poesía: bastan las ligeras indicaciones que respecto de ellas hemos hecho, para convencernos de que la índole y poder de esos medios cierran á todas ellas mundos enteros de expresión que quedan abiertos para el poeta.

Quedan negadas á la arquitectura las esferas de lo espiritual, de lo humano y de lo divino; quedan prohibidos á la escultura el mundo de la naturaleza en lo que tiene de inferior, el mundo divino en lo que tiene de espiritual y santo y el mundo humano en lo que no es concreto, sensible y posible de revelar con la expresión y la actitud; más vastos son los dominios de la pintura y aún le están vedadas ciertas zonas del mundo espiritual humano, lo mismo que del divino: más flexible y rica es la música, y aun se queda muy atrás en la imitación de la naturale-

za; es muy vaga é indeterminada al manifestar el mundo psicológico de los afectos y las ideas y completamente impotente ante las sublimes armonías del orden célico: como arte eminentemente subjetivo, es deficiente cuando se trata de la realidad objetiva, y vaporoso é inseguro cuando intenta reproducir esa idealidad (realidad para la fantasía) en que se combinan é informan seres de la naturaleza, se crean tipos y concepciones nuevos ó se forjan misticismos sublimes é imaginaciones célicas que determinan ideas y afectos y reclaman por tanto, formas concretas, claras y adecuadas.

Todo esto negado á las otras artes, está permitido á la poesía: porque la palabra es en sí misma tan fija, consistente y determinada, como puede serlo cualquiera de los medios de un arte estática; y tan movable, rápida y viva como los recursos de las artes dinámicas. Nada hay ni puede haber que escape al dominio de la poesía, materia y fuerza, ciencia y moral, artes é industrias, religión y política, naturaleza é historia, todo cabe dentro de un poema, todo puede ser asunto de un canto épico ó de una representación teatral. Además, un libro es un objeto de un valor universal; pasando á través de las diferencias lingüísticas, el libro rueda á lo largo de los siglos, horada los límites geográficos y circula de pueblo en pueblo.

Eternamente se leerán los poemas indios, los productos de la sabiduría griega, los códigos de Roma, Bizancio y España y las manifestaciones literarias de la Europa del Renacimiento. La literatura es un museo universal de las más preciadas maravillas: el arte que ha alcanzado más alto grado de desarrollo, el que ha llevado en su seno por las vías del progreso á las demás y el que contiene hoy los más interesantes y variados modelos para el estudio.

El carácter universal de la poesía se expresa por la circunstancia de ser percibida y sentida su belleza por todos los hombres, en la medida al menos de su cultura estética. Dado el lenguaje como instrumento adecuado y signo arbitrario de las concepciones poéticas, fácilmente se comprende que por sí solo no basta á explicar los mara-

villosos efectos de este arte: menester es que se le añada cierta forma oculta ó cierto principio más íntimo y espiritual, que dependa de alguna facultad del alma humana, la cual sea la creadora de esas bellezas y la perceptora además de todos sus detalles, de sus atributos y sus grados.

Esta facultad, esencialmente creadora, unas veces recibiendo sus estímulos del exterior, otras cediendo á su propia actividad y á su ardoroso impulso, es la que los griegos llamaban *fantasia* (*φαντασία*); potencia prodigiosa con cuyo aliento se engendran los pensamientos más grandes y las resoluciones más heroicas, con cuya llama se enciende el fuego de la inspiracion que anima al génio y con cuyo esfuerzo sobrehumano se rasgan las nieblas de lo desconocido y se descubren las brillantes regiones de lo infinito. Poder milagroso que alza la mente hasta Dios, en cuyo seno se corrige el ideal que ha de realizarse luego ó se diviniza lo real que ha de idealizarse al fin.

Esta facultad es la que, elevada á un alto grado de desarrollo y en union con la razon que la dirige y con el entendimiento que dispone y coordina los materiales para su obra, se llama en un grado humilde *sentido de la poesia*, y en un grado superior, *génio poético, estro ó númeron*. Y como que el génio poético, si se quiere uno en el fondo, es muy variado en sus grados y formas segun las edades, los pueblos y los diversos estados de su cultura, de aquí que la poesia, producto de esos diferentes desarrollos, no se nos presenta como única y la misma en todos los hombres; sino bajo formas muy diferentes y constituyendo géneros distintos, si bien relacionados entre sí y fáciles de referir á una unidad en virtud de las leyes que rigen su aparicion sucesiva.

Considerada la poesia en sus varias manifestaciones, como expresion particular del carácter de cada pueblo, no sólo debe tener para nosotros un valor puramente racional, sino que dentro de cada localidad se nos presenta recorriendo, en fuerza de la ley natural de su desarrollo, diferentes fases más y más perfectas, correspondientes á

su infancia, su juventud, su virilidad y aun su decrepitud ó su vejez. Estudiarla bajo estos aspectos, no sólo sirve para averiguar el carácter original que la imprimen en cada pùeblo las circunstancias accidentales que influyen sobre sus principios y las relaciones y combinaciones diferentes formadas con sus elementos, sino tambien para poder sentir y juzgar con acierto los diferentes géneros poéticos, apreciándolos, no tanto por su valor absoluto, como por su valor relativo. De este modo tambien nuestra crítica recae sobre el génio productor y nuestro juicio sobre la direccion que llegaron á darle su nacionalidad y su época.

Enumerar, aunque brevemente, las formas principales que ha revestido la poesia, no es otra cosa que hacer una ligera reseña del arte, y esto equivale sin duda á dibujar á grandes rasgos la vida de los pueblos, al ménos bajo una de sus formas históricas; porque es indudable que el arte es una de las expresiones más gráficas del desarrollo moral, intelectual y estético del hombre.

Esto es lo que vamos á intentar ligerísimamente, para poner fin á nuestros apuntes sobre la *Ciencia de la belleza*.

Desde luego podemos señalar tres grandes períodos en esta historia, los cuales marcan otras tantas evoluciones progresivas del arte, perfectamente distintas y que revelan del modo más claro la ley que ha presidido á su desarrollo orgánico; la poesia lírica ó el canto popular, la épica ó el poema, y la dramática.

Recorramoslas en este órden, bien seguros de que jamás en pueblo alguno el drama ha aparecido ántes que la epepeya, ni esta ántes que los cantos populares.

1.º Por lo mismo que el hombre halla en sí cuantos elementos exige la poesia, su fondo lo mismo que su forma, la imaginacion lo mismo que el lenguaje, este arte es la primera que aparece en el órden de los tiempos. Fluye natural y espontáneamente del hombre mismo, sin duda á las excitaciones del mundo externo, y traduce al exterior las emociones que experimenta el alma á la vista de la belleza, apénas el hombre, distraido un tanto de

sus propias necesidades, penetra en sí mismo é intenta darse razon de lo que piensa y lo que siente.

Ante las perspectivas encantadoras de la naturaleza, ante los pintorescos paisajes y los objetos admirables que ella nos ofrece, el hombre se siente inspirado y conmovido; y como si se desatáran los raudales de su poesía natural, su pensamiento inventa el himno y su emocion el canto. Las formas de su poesía son vagas y rudas al principio, contágianse además con la índole particular de su vida; porque es claro que la poesía de un pueblo pastoril no puede ser del mismo carácter que la de un pueblo nómada y guerrero y que sus primeras expresiones son vacilantes é imperfectas, como conviene á hombres que viven en un estado de naturaleza, en el que más se cuidan de la conservacion del cuerpo que de las necesidades del espíritu. El placer y la alegría, la paz y la guerra, la calma de los prados, la melancolia de los bosques y las grutas ó el fragor del combate y el feroz empuje de las irrupciones bárbaras, hé aquí los primeros objetos del canto popular y las primeras causas que lo producen: hé aquí por tanto, las primeras manifestaciones del instinto poético.

Uno de los caracteres principales de esta poesía primitiva, es por tanto su inconsciencia: corresponde el estado irreflejo de la inteligencia al instinto que domina en el sentimiento: el poeta compone porque habla, y canta porque tiene voz: la naturaleza parece hablar por sus labios y cantar con su garganta; por eso la poesía y el canto expresan las bellezas naturales y parecen celebrar las glorias del Universo. El cantor popular es como el ave; artista sin saberlo, sin quererlo y sin apreciarlo: su canto y su poesía las arrebatada el viento de la publicidad como se lleva el áura los trinos amorosos del ruiseñor, y su poesía y su canto son del dominio de la humanidad como las armonías de la naturaleza son patrimonio de todos.

Otro de los caracteres especiales de la poesía del pueblo consiste en el espíritu nacional que la produce y que por lo mismo la refleja de un modo admirable. Es evidente que el contenido del canto popular no puede ser sino

el que imponen al espíritu las mismas condiciones en que viven los pueblos: es claro que los cantos indios no pueden ser lo mismo que las odas y épodos griegas; ni las baladas escocesas lo mismo que los caballerescos romances de la España de la Edad Media, ni tampoco las dulces canciones de los pueblos pastores lo que los rudos himnos de los primitivos pueblos germánicos, ni ménos los cantares con que el pueblo moderno alegra la vida de las aldeas, como la Marsellesa ó el himno de Riego. Es tambien evidente que el mérito poético, como el valor intrínseco de estas *voces de los pueblos*, dependen de su espíritu, y este de la vida nacional que expresan; y que su aparicion es tan espontánea y su existencia tan necesaria, que ni puede señalárseles origen determinado, ni es posible acallarlas por mucho que avancen las artes y la cultura en el seno de las naciones.

Otro carácter general, en fin, de esta poesía, es su enlace con el canto. Apénas aparece, como si sintiera la necesidad de un auxiliar que realizára su valor y contribuyera á su popularidad y á su inmortalidad, se une al canto, se dobla á las exigencias de la medida y del ritmo y aun se aviene á reducirse y condensarse con tal de hacerse tradicional y duradera. De aquí la estancia, la estrofa, la copla, el coro y más tarde la narracion, la leyenda, el cuento y el romance fantástico ó histórico.

2.º Pero apénas pasa la infancia de los pueblos y los intereses de la vida material van cediendo el puesto á los del espíritu, y la reflexion y el poder de concentrarse en sí aparecen, cuando la vida de las naciones cambia y el arte muda de fase y se transforma avanzando.

Y como quiera que en la vida espiritual de los pueblos la transformacion empieza por los mismos elementos que han preponderado en las edades anteriores, el corazon es el primero que se modifica, el sentimiento el primero que se eleva y la religion la primera que aparece.

La poesía y el canto se recogen en los templos; al altar del alma corresponde el altar de las montañas y de los bosques y al himno profano sigue el sagrado, como al

poeta popular el sacerdote. En este cambio, la poesía gana lo que gana el corazón; porque al sentimiento de lo infinito que viene á ser su fondo corresponde la sublimidad que viene á expresarse en su forma.

El poeta sacerdotal tiene ya algo más que expresar: á las tradiciones, ahora ya religiosas, y á las hazañas, ahora ya de los dioses, únense las revelaciones sobrenaturales, y los ritos sagrados, y las enseñanzas dogmáticas, y las augustas ceremonias de un culto simbólico. No otros fueron los temas de David y de Salomón, entre los hebreos; de los Vedas de la India, y del Zend-Avesta de Persia, de las Vestales de Roma y de los Druidas de la Galia; de Duranto y Pergoleso en el Vaticano y de Rossini y Esclaba en nuestras Catedrales, interpretando, al compás de los solemnes acordes del órgano, las sublimes páginas del viejo texto sagrado.

La poesía sacerdotal, cuyo principio productor no es ya el instinto ni todavía la espontaneidad libre, se apoya en la inspiración y es hija del entusiasmo, y tales fundamentos bastan ya á levantarla muy por encima de las condiciones ordinarias del arte, como está el Profeta muy por encima de la medida común del hombre. El Profeta, como su poesía, no pueden explicarse sino por un poder superior, invisible, origen de toda revelación, razón de ese arrebatado desmedido que lanza al hombre á la región extraña de las predicciones, y dispensador, en fin, de esa inexplicable intuición de lo desconocido, que abre ante los ojos del poeta inspirado el libro misterioso de lo futuro.

Pero bien pronto desciende de esa altura el espíritu fatigado á reposar sobre los intereses del mundo; mas como no por eso pierde las dotes adquiridas durante su ascenso, la influencia de la religión se muestra por todas partes. El pensamiento se ha hecho más penetrante, más filosófico, el corazón ha adquirido el hábito de lo sublime, y el espíritu se ha abierto á la fé y á la esperanza, y viene henchido de creencias y de afectos. Con estas dotes la vida social es otra; su organización aparece y la unidad nacional se forma con el conjunto de leyes, tradiciones,

costumbres, usos, lenguaje, ciencias, industrias y artes, que brotan por todos lados.

Pero ántes de llegar á armonizar estos nuevos elementos, ántes de poder dominarlos sugetándolos á las condiciones propias de la nueva vida, el hombre tiene que luchar; la materia parece oponerse al triunfo del espíritu, los hábitos á las innovaciones, la pasión al orden y la naturaleza misma no ceden sin combatir á los esfuerzos regeneradores del hombre nuevo.

Esta situación esencialmente dramática de la vida de los pueblos, exige sacrificios importantes y produce víctimas notables: la víctima no cae sin luchar, y el que lucha por un principio sagrado, por más que sea vencido, es un *héroe*. Hé aquí la tercera individualidad histórica y artística que viene á sustituir al sacerdote.

La poesía que refiere sus esfuerzos, que ensalza sus hazañas, que glorifica sus triunfos ó que llora su derrota, es la poesía heroica. Sus elementos son muy variados; porque ya nos presenta al héroe en lucha con los enemigos de la patria, ya en pugna con malhechores y bandidos, ya á merced de los elementos desencadenados, ya combatiendo contra monstruos ó fantasmas; unas veces víctima de las maquinaciones tenebrosas de los espíritus del mal, otras sacrificado á las preocupaciones de su época ó al odio de los poderosos, y otras herido por la ingratitud ó muerto en aras del deber. Pero siempre grande, noble, valiente y hermoso.

Tanta riqueza y tal complicación de accidentes, hacen que esta poesía exija una forma especial, ménos simple que el canto popular y el himno religioso. La índole narrativa y descriptiva al par, y el empeño de relatar minuciosamente las hazañas del héroe y las multiplicadas peripecias de su vida, reclaman un campo más vasto, un cuadro más extenso en que desenvolverse. Y no bastan unas cuantas pinceladas contenidas en algunos versos, sino las numerosas páginas de un libro; porque han de expresarse en él toda la vida nacional de un pueblo y el espíritu íntegro de un siglo. Este libro, forma adecuada

y digna de tamaña narracion, constituye lo que se llama una *epopeya* (ἔπος, relato) composicion independiente de la música y que se destina á ser recitada.

El génio épico, más separado ya de la productividad instintiva del poeta, emana de la pura espontaneidad del espíritu y toca ya á la forma más perfecta del arte, que es la creacion consciente y libre.

3.º Para que el arte alcance su perfeccion es menester que, conservando la elevacion y la fuerza de su potencia creadora, el espíritu entre en calma. Para ello, á las luchas y á las agitaciones de una sociedad que trabaja por constituirse, es necesario que sucedan el reposo del triunfo, el orden y la libertad verdadera, la seguridad individual y nacional y todos aquellos bienes que demuestran un estado de gran cultura y de sábia gobernacion.

Entonces el arte recoge las riquezas esparcidas por su pasado, las recuenta, deshecha las que ya perdieron su valor y aprovecha aquellas otras que pueden servir de algun modo á las nuevas creaciones. El vigoroso génio que engendró el poema heróico, subsiste aun para engendrar los modernos ideales; y las mismas facultades que la madurez de la edad pone en accion en el espíritu de los pueblos, hacen posible la percepcion y el recto juicio de las manifestaciones más perfectas del arte. A una productividad nueva corresponde una receptividad diferente; y sólo porque en los espectadores hay más aptitud estética, más recto criterio y más delicado sentimiento, como hay más ciencia y más moralidad, pueden exigirse al artista más altas y elevadas producciones, más variados y trascendentales efectos.

El modo propio de expresion de esta última fase del arte, es la forma *dramática*. Esta, no sólo contiene en sí todos los elementos de las formas anteriores, enlazando lo lírico con lo épico, lo profano con lo sagrado, lo narrativo con lo práctico, sino que reúne además en su seno á todas las demás artes que prestan gustosas sus servicios. La arquitectura le erige un templo, el teatro; la pintura y la estatuaria lo adornan y lo pueblan con símbolos é imáge-

nes del pasado; la pintura lo decora, introduciendo bajo su techo un mundo artificial; y la música le presta sus divinas melodías. Para que el teatro sea lo que debe ser, es preciso que todas las artes hayan llegado á su apogéo; y esto solo sucede cuando un pueblo alcanza los más altos grados de civilizacion.

Despues..... despues, la nacion decae y el arte tambien: todo envejece, todo se marchita y se corrompe, con la juventud huyen las preciosas tradiciones y los poéticos recuerdos; el pensamiento se debilita, el corazon se hiela; las ilusiones huyen y las esperanzas tardan, y el espíritu egoísta cambia la generosidad por la conveniencia y la abnegacion por el interés. Sucede entónces, que á medida que el presente vale ménos, el entendimiento calculador exige más; y que el arte, no acertando ó no pudiendo satisfacer las exigencias nuevas y mayores de un exámen riguroso y de un público descontentadizo, empieza por lanzarse en el terreno del racionalismo y de las abstracciones en el que le esperan la indiferencia y el ridículo, y concluye por apelar del modo más violento al artificio, olvidándose de las reglas eternas del buen gusto y de las conveniencias artísticas y sociales, y concluyendo por buscar efectos hasta en el hediondo cieno de la inmoralidad y las obscenidades.

Cuando tal sucede, ¡el arte ha muerto! Pero el génio no, porque es eterno! El génio sufre: lucha ó espera; y sus esfuerzos ó su abnegacion le permiten al fin remontar su vuelo sobre las ruinas, mostrando á su propia luz los terribles estragos de la pasada corrupcion y empujando al poco tiempo su trabajo providencial de reconstruccion, que se halla siempre presidido por el mismo Dios.

Antes de terminar nuestra tarea, y para completar este brevísimo estudio histórico de la poesía, es preciso decir algo de una escision que se verifica en los dominios de esta, como de todas las bellas artes, y que dá lugar á dos escuelas opuestas que se designan hoy con los nombres de *Clasicismo* y *Romanticismo*. Las cuestiones entre estas

dos escuelas nacieron en Alemania, fueron importadas en Francia por Mad. Stael y por el traductor Schlegel, é introducidas en el teatro español, más bien que entre nuestros literatos, por los traductores é imitadores de Dumas y Víctor Hugo. Cuestion de palabras más bien que de cosa al principio, envolvió al fin entre sus acaloradas discusiones los asuntos más variados y los intereses más considerables, desde las pequeñas preocupaciones del gusto individual y las susceptibilidades del amor propio nacional, hasta los asuntos más graves de la política y la religión, de la moral y de las costumbres. Por eso conviene decir algo acerca de ella, para ver á qué punto de confusión llegan los espíritus cuando se atacan opiniones antiguas y se desdeñan las reglas eternas de la verdad artística, por el mero afán de aparecer innovadores ó reformistas.

El romanticismo es aquella escuela llena de extravagancias y exageraciones, que, pervertido el gusto, se propuso á principios de nuestro siglo cambiar la faz de la literatura, declarando la guerra á las reglas de composición y estilo del arte antiguo. El clasicismo, por el contrario, viéndose atacado por el ardor de los revolucionarios, se ha compuesto de aquellos que se proponían defenderse contra la invasión, erigiéndose en campeones de la antigüedad y poniendo, con su desden y su desprecio, una resistencia absoluta y pertinaz á la corriente innovadora.

Si el romanticismo se hubiera contentado con referir sus creaciones al sentimiento de los pueblos modernos, expresando el espíritu nuevo con formas naturales y adecuadas al pensamiento nacional, pero sin olvidarse por completo de las primeras condiciones del arte, el clasicismo no se hubiera levantado como un formidable antagonista á defender contra la perversion del gusto y las exageradas pretensiones de los románticos, la autoridad de las doctrinas clásicas y la veneranda memoria de los maestros de la antigüedad.

Pero la misma distancia que separaba á aquellos de las primitivas fuentes artísticas, y la circunstancia de haber-

se borrado totalmente de su memoria, á impulsos del nuevo giro dado á su desarrollo intelectual y moral, el recuerdo de los poemas y demás composiciones que se consideraban como regla segura y modelo eterno de la belleza, hicieron que los entusiastas artistas se lanzáran al campo de las innovaciones, sin norte fijo ni segura brújula que les guiase por el difícil derrotero que emprendían.

El clasicismo, por su parte, incurrió en la exageración contraria: apegóse con tal rigidez á lo antiguo, defendióle con tanto entusiasmo, que considerando las obras maestras de los primeros tiempos como tipos inmejorables y reglas absolutas é infalibles, cifró en la servil imitación de cualquiera de ellas toda la belleza y todo el mérito de las modernas creaciones y opuso un criterio severísimo hasta la injusticia, á todo lo que aparecía con visos de originalidad. Las exageraciones y la corrupción punible de los románticos, hicieron, como era natural, que la crítica ágría y dura se estrellase contra todo arrebató del genio, y, tornándose tan calculadora y fría como inflexible y tiránica, analizase toda composición, matándola al analizarla y viniendo despues á fijarse en la forma, sin cuidarse del fondo ni del íntimo enlace que debe haber entre ellos y que constituye la esencia de toda belleza.

Es lo cierto, que el arte moderno presentóse frente á frente del arte antiguo en Alemania; que por una parte lucharon, no las artes ni la literatura, sino el espíritu griego y las formas paganas de una parte, y por otra las exigencias morales del cristianismo y las ideas nuevas que comunicó éste á las nacionalidades europeas que se desenvolvían bajo el influjo de Roma; por esto se llamó *románticos* á estos últimos, mientras se continuaba designando á los primeros con el nombre de *clásicos*. Y si los reformistas se hubieran mantenido á la altura de los Lessing y los Goëte, representaciones brillantes del genio alemán, es claro que el clasicismo no habría aparecido, ó no habría descendido al ménos al autoritarismo exagerado, ni al ridículo pedantismo con que luego se manchó. Mas sucedió todo lo contrario; las innovaciones se hicie-

ron más y más violentas, los abusos más y más intolerables y la rivalidad estalló, no sólo en el campo de la poesía, sino en la extensa region del arte.

La aparicion, sin embargo, de estas dos escuelas antagonicas, no carece de explicacion satisfactoria. Hállala cumplida en el fondo mismo del fenómeno de la belleza, y en el predominio que en esas épocas intermediarias del desarrollo estético, llega á alcanzar, yá la forma sobre la idea (clasicismo), yá la idea sobre la forma (romanticismo). En el primer caso, la importancia dada al elemento sensible, turbando el ideal y obligando de un modo violento al pensamiento artístico á plegarse á las condiciones limitadas de la forma, produce una grave imperfeccion en la belleza, que impide al clasicismo servir de principio á un género particular de arte: y en el segundo, persiguiendo la idea pura, que no puede encerrarse de un modo completo en la forma sin despojarse de su carácter absoluto y divino, se atropellan las condiciones objetivas de la belleza, se rompe la forma, se aturde el pensamiento con una variedad sin unidad y con una riqueza de formas sin armonía, y se imposibilita al genio para llegar á la expresion de la verdadera belleza, que no consiste sin duda en perseguir ciegamente ese soplo invisible é impalpable que descende del cielo, como el aliento de lo infinito, sino en fundar una relacion de perfecta armonía entre la forma y la idea.

Corriendo el arte romántico tras ese ideal puro que no sabe ni puede ocultarse bajo ninguna forma, requiere como primera condicion la conciencia de esa idea; y como dicha conciencia no se adquiere sino en la virilidad del arte, á cuya edad corresponde la forma dramática, el romanticismo, que sólo se había iniciado en la epopeya, estalló en el drama. Poséelo, pues, aquellos pueblos que han elevado esta forma al más alto grado, tales como los indios en sus poemas y los pueblos cristianos en sus teatros.

El tipo clásico por el contrario, resulta del elemento pagano en que el espíritu sacerdotal queda mudo mientras que el sentimiento religioso, reconociendo la idea verdade-

ra, se entrega á todas las exageraciones de la mitología y llega á formar un mundo sobrenatural á gusto de su caprichosa fantasía. Esto ha pasado á los griegos, donde el clasicismo encuentra una expresion perfectísima é inimitable; donde las primitivas tradiciones religiosas, perdidas ú olvidadas, se habían revestido de formas humanas más ó ménos bellas ó extravagantes; y donde el Cielo, transformado en Olimpo, pone al infinito en manos del hombre y á los dioses bajo el dominio del pincel de Apeles ó de la lira de Orfeon.

Ahora bien; si en los tiempos modernos los clásicos se hubieran limitado al culto del arte griego, á la imitacion de sus modelos y á la defensa de sus reglas, sólo tendríamos que reprocharles que habían querido encerrarse en la forma, que se habían negado á expresar toda la verdad artística, que se habían propuesto perpetuar el paganismo y que intentaban luchar contra el espíritu cristiano que nos eleva sobre lo sensible, limitado y perecedero, para arrebatarnos hasta lo infinito, lo ilimitado y lo eterno. Así tambien si el romanticismo no hubiera degenerado, si su afán de innovar no le hubiera arrastrado á la monstruosidad y al error, y si perdido en el océano sin fin del ideal puro, no se hubiera estrellado tantas veces contra los escollos de las mayores aberraciones y de las consecuencias más desastrosas, tampoco tendríamos que objetarle sino que ha sustituido lo real por lo ilusorio, lo cierto por lo fantástico, lo posible por lo deseado, lo que *es* por lo que quisiéramos que *fuera*.

La verdad se halla en la conciliacion de la realidad y la idealidad: en la relacion del espíritu y la materia, en la armonía, en fin, entre las dos esferas positivas de lo bello, la naturaleza y la vida humana, y las dos potencias capaces de conocerlas y producirlas; Dios y el hombre.



Apénas he rozado el florido pero extenso campo de la belleza y sin embargo, quizá he dicho demasiado; pero es preciso conocer que la materia es vastísima y que sólo con gran dificultad se la reduce á las proporciones que exigen los libros de la clase del que ofrezco á la juventud estu-  
diosa.

Por otra parte, mi objeto no ha sido ni podía ser seguir al arte paso á paso en todas sus evoluciones y en cada una de sus manifestaciones especiales; esto me hubiera llevado al exámen detenido de cada una de las artes, lo que no cabe en mayor medida de la adoptada dentro del fin particular de un libro elemental de Estética. Pero á mi parecer quedan expuestos, aunque sólo sea ligeramente, los principios inmutables de la belleza, explicados de un modo filosófico sus diversos grados y sus diferentes expresiones, indicadas sus fuentes, analizadas tanto la parte objetiva como la subjetiva del fenómeno estético y establecidos los fundamentos del arte.

De este trabajo pueden deducirse las siguientes verdades, lo cual considero ya cosa suficiente:

1.<sup>a</sup> La belleza es una idea eterna, que se refleja á un tiempo en la vida de la naturaleza y en la vida del hombre y de los pueblos.

2.<sup>a</sup> Su principio reside en el Autor de todo lo creado y su razon de ser en el alma humana, única que puede conocerla, sentirla y crearla.

3.<sup>a</sup> La facultad de reproducir lo bello es tan esencial al espíritu, como la de pensar y querer libremente: y así como el arte no podría ocupar jamás el lugar consagrado á la ciencia en el entendimiento de los pueblos, así tampoco esta reemplazar al primero en el papel que le toca desempeñar en los destinos de la humanidad.

4.<sup>a</sup> La vida, y el progreso por tanto, de las artes como expresion perfectible de la belleza, se halla sometida á leyes fijas é invariables que se revelan, no sólo en su des-

arrollo total á través de la historia, sino en cada una de sus fases particulares.

5.<sup>a</sup> Y por último, que los diferentes grados de belleza, desde el gracioso al sublime y desde lo bello á lo ridículo, expresan y confirman el enlace que media entre la idea y la forma, la cual sólo puede ser percibida y realizada en la tierra de un modo parcial, si bien para concebirla y gozarla debe el espíritu prescindir de su envoltura limitada y remontarse tras ella hasta su principio incondicional y eterno: que es Dios.

---

ES PROPIEDAD DEL AUTOR.

---

*Nota.*—El capítulo primero de este libro debió llevar el nombre de preliminar, y empezarse, por tanto, la exposicion de la doctrina en el segundo.

# ÍNDICE.

DEDICATORIA. . . . . 5

## CAPÍTULO PRIMERO.

### DEL ESPÍRITU Y SUS FACULTADES.

Nocion del alma: conciencia.—Division de los sentidos.  
—Sentidos físicos ó corporales.—Sentido íntimo.—Sus  
funciones propias —Fases diversas del sentido íntimo.—  
Sentido estético.—Su division en plástico y poético.—  
Facultades plásticas.—Proporcionalidad, regularidad y  
simetría.—Facultad poética —Inspiracion, genio, inge-  
nio.—Sentido lógico.—Facultades lógicas.—Evidencia de  
LO VERDADERO.—Sentido MORAL.—Facultades morales.  
—Evidencia de LO BUENO. . . . . 7

## CAPÍTULO II.

Definicion de la Estética.—Sus relaciones con la Filosofía.  
Su objeto.—Su método.—Su importancia.—Análisis del  
fenómeno de la belleza.—Parte objetiva de este fenómeno.  
—De lo bello en la naturaleza.—Belleza de los séres inor-  
gánicos.—Belleza del reino vegetal —Belleza de los ani-  
males.—Belleza física, intelectual y moral del hombre.—  
Refutacion del empirismo, como insuficiente para explicar  
LO BELLO. . . . . 24

## CAPÍTULO III.

Parte subjetiva del fenómeno de la belleza.—Sentimiento de  
lo bello.—Su diferencia de la sensacion y del deseo.—Si  
existe conexion necesaria entre el sentimiento de lo bello

y los placeres sensuales —Verdadera noción de lo agradable.—Si el placer que acompaña á la percepción de lo bello, se enlaza de un modo necesario á nuestra naturaleza moral.—Noción de lo útil.—Si el sentimiento estético puede referirse á nuestra inteligencia.—Efectos del sentimiento estético puro.

49

CAPÍTULO IV.

El sentimiento de lo bello no encierra toda la parte subjetiva del fenómeno estético.—Juicio de lo bello.—Su objetividad.—Su naturaleza.—Razon de la universalidad de este juicio.—Si precede al sentimiento de lo bello ó es posterior á él —Análisis de la intuición de lo bello —Enlace de los dos principios que concurren á este hecho psicológico.—Sus consecuencias.

67

CAPÍTULO V.

Definición de la belleza.—Su división, por las diversas esferas en que se nos ofrece —Belleza física.—Belleza intelectual.—Belleza moral —División de la belleza, por las formas con que se nos revela.—Belleza actual —Relaciones entre las dos esferas en que se ostenta la belleza actual.—Belleza ideal.—Razon de la armonía entre la belleza natural y la ideal.—Belleza suprema ó absoluta.

79

CAPÍTULO VI.

Grados de la belleza.—Sublimidad.—Si lo sublime se funda sobre los mismos elementos que la belleza.—Caractéres que distinguen al sublime en la naturaleza.—Cómo debe entenderse la magnitud en los objetos y fenómenos naturales.—Relación de la forma con la idea en los objetos sublimes.—Si el mundo orgánico expresa la sublimidad.—Sublimidad moral —Análisis psicológico del fenómeno de lo sublime.—Efectos del sublime sobre el espíritu humano.

97

CAPÍTULO VII.

Fenómenos estéticos contrarios á la belleza.—Naturaleza de lo feo.—Lo feo en la naturaleza, en el reino orgánico y en la humanidad.—Hechos psicológicos que constituyen

la parte subjetiva de este fenómeno.—Analogía y oposición entre lo bello y lo feo.—Razon de ser de lo feo en la naturaleza.—Si es permitido usar de él en las artes.

113

CAPÍTULO VIII.

Del ridículo.—Caractéres que reconocen en él los críticos.—Su origen y su expresión.—Si hay ridículo en la naturaleza.—Diversas fuentes del ridículo en la vida social.—Carácter que acierta el arte á sacar del ridículo.—Ridículo de situación y ridículo de acción.—Contrastes que concurren para producir los efectos ridículos.—Placer que acompaña al sentimiento de lo cómico.—Antagonismo entre lo sublime y lo cómico.

127

CAPÍTULO IX.

Necesidad de la cultura estética para sentir y conocer lo bello.—Grados diversos del desarrollo estético, segun las diferentes edades del individuo.—Condiciones y circunstancias que determinan y provocan las transformaciones del sentido estético.—Razon, sentimiento é imaginación.—Influencia recíproca de estas facultades.—Otras facultades que intervienen en la producción artística.—Memoria ideal y sensible.—Entendimiento.—Teoría del gusto.—Desarrollo del arte.

141

CAPÍTULO X.

Profundas analogías entre la naturaleza y el arte.—Principio que las explica.—Poder artístico.—Sus grados.—Potencia material.—Talento.—Genio.—Anécdotas curiosas.—Atributos del genio.—Sus relaciones con el buen gusto.—Condiciones para la producción artística.—Inspiración.—Sus modos.—Cualidades del artista.—Vocación.—Cultura.—Algunos ejemplos para completar la doctrina.

157

CAPÍTULO XI.

Definición del arte.—Ley general de todo arte.—Su doble dominio.—División de las artes.—Clasificación de las bellas-artes.—Comparación de éstas entre sí.—La Poesía es la primera de las bellas-artes.—Si entre las bellas-artes

15

debe considerarse la Elocuencia.—Carácter de esta bella-  
arte. . . . . 182

### CAPÍTULO XII.

Superioridad del arte literario sobre los demás.—Formas di-  
versas de la poesía, como primera expresión del arte, en  
su desarrollo histórico.—1.<sup>a</sup> Canto popular.—Su carácter  
principal.—2.<sup>a</sup> Formas del período de transición.—1.<sup>a</sup> Poe-  
sía sacerdotal.—Su principio productor.—2.<sup>a</sup> Poesía he-  
rónica.—Su forma esencial.—3.<sup>a</sup> Poesía dramática.—Su  
modo propio de expresión.—División que se produce á  
principios de este siglo, tanto en el seno de la poesía como  
en el de las demás bellas-artes, por las luchas del roman-  
ticismo y el clasicismo.—Conclusion. . . . . 206





BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA



1103202132



368053856086