

0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

ESTÉTICA

POR

D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

—
USO PRIVADO



MADRID
TIPOGRAFIA DEL SAGRADO CORAZÓN
San Bernardo — 7

1918

ESTÉTICA

POR

D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

PARA USO PRIVADO



MADRID
TIPOGRAFÍA DEL SAGRADO CORAZÓN
7—San Bernardo—7
—
1916

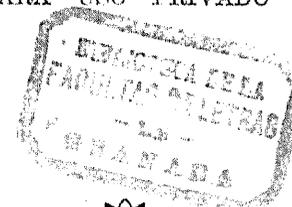
ESTÉTICA

ESTÉTICA

POR

D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

PARA USO PRIVADO



MADRID
TIPOGRAFÍA DEL SAGRADO CORAZÓN
7—San Bernardo—7

1916



DEFINICIÓN Y DIVISIÓN

DE LA ESTÉTICA

I. DEFINICIÓN. — Estética es *la ciencia o teoría de lo bello*.

Como la palabra estética, según su etimología, se refiere a la sensación, más propio hubiera sido adoptar la denominación de cali-estética, o mejor calología; mas ha prevalecido ya el uso de aquella palabra para designar no sólo la ciencia de lo bello, sino también cuanto es relativo o análogo a la belleza.

En diversas épocas, filósofos y literatos han tratado de examinar la belleza, ya considerada como idea general, ya como cualidad de los objetos donde reside, hasta que a mediados del pasado siglo se procuró formar de su estudio una nueva ciencia. Considerada ésta en todo su rigor, más corresponde al filósofo que al literato, y debe ser consecuencia y complemento de un sistema filosófico. Mas, por otro lado, desde el punto en que se han podido fijar algunos principios fundamentales acerca de la belleza, éstos deben servir de base a los estudios artísticos y literarios, aun cuando, como

nosotros nos proponemos, se trate de exponerlos con la mayor sencillez posible y de comunicar el espíritu literario (científico y estético) y no el metafísico.

2. DIVISIÓN DE ESTE TRATADO.—PRIMERA PARTE: *Estética objetiva real.*—Examinamos en primer lugar la belleza en los objetos reales, es decir, en los no artísticos, en los que existen en la realidad (1) y no son producto de las bellas artes: un árbol o una montaña, un acto moral de cierto individuo, un concepto intelectual (2).

SEGUNDA PARTE: *Estética subjetiva.* — Examinamos luego los efectos que en el hombre, considerado como espectador de la belleza, produce esta cualidad de los

(1) Usamos de la palabra «realidad» y no «naturaleza», porque por ésta entienden ahora muchos tan sólo el mundo físico y no el orden moral e intelectual, y en segundo lugar, y principalmente, porque no todas las bellezas reales son naturales. No obstante, se emplea y emplearemos también dicha palabra «naturaleza» en el sentido de objetos naturales (mundo físico y actos ordinarios de la vida humana), tales como los presenta la realidad, en oposición a las modificaciones que los mismos reciben en las concepciones de la imaginación y en las obras artísticas.

(2) Nada puede oponerse a la admisión de la belleza moral en la parte objetiva: tan objeto es para el contemplador un sentimiento o un acto de otro hombre, como una flor o una montaña. También puede ser objeto de contemplación el pensamiento de un hombre; pero no es siempre fácil distinguir si el pensamiento es o no artístico. Hay, pues, una dificultad, pero dificultad inevitable. Aun cuando no hubiese arte, figuraría entre las realidades que puede contemplar el sujeto el pensamiento de otro hombre.

objetos (juicio y sentimiento de lo bello) y la facultad (imaginación) por la cual el hombre concibe nuevas bellezas.

TERCERA PARTE: *Estética objetiva artística.*—Reconocemos, finalmente, la realización de estas mismas concepciones en obras del arte (una estatua, un palacio, etc.).

PRIMERA PARTE

Estética objetiva real.

Esta parte comprende el estudio de la belleza en los *objetos físicos, morales e intelectuales*, el de algunas *cualidades estéticas secundarias* que los mismos ofrecen y el de las *relaciones entre la verdad y la belleza*. Tratamos con más detención de los objetos físicos, por ser más susceptibles de examen y porque a ellos, antes que a los demás y con mayor frecuencia, aplicamos la calificación estética.

Capítulo I.—OBJETOS FÍSICOS O SENSIBLES

§ 1.—DE SUS EXCELENCIAS, Y ESPECIALMENTE DE LA BELLEZA

3. EXCELENCIAS DE LOS OBJETOS.—Nacemos en medio de los objetos sensibles, con los cuales nos hallamos durante el curso de la vida en comunicación continua. Después de haberlos conocido como propios

para satisfacer nuestras necesidades físicas, fijamos la atención en los objetos mismos.

Por poco que los observemos y que entre sí los comparemos, llegaremos a notar en ellos dos excelencias: 1.^a, *la excelencia interior o perfección*, que consiste en el *enlace de las partes del mismo objeto* (como, por ejemplo, de los miembros del cuerpo humano para su auxilio recíproco y para la conservación de todo el cuerpo) (1), y 2.^a, *la excelencia relativa o utilidad*, que consiste en la *relación entre diferentes objetos* (como la aptitud de los manjares para alimentar el cuerpo humano).

Semejantes descubrimientos que hace cada día el observador rústico, llevados más adelante, constituyen la ciencia del naturalista; éste y aquél reconocen igualmente, aunque en grados diversos, la excelencia interior de las varias cosas criadas, y sus excelencias relativas, o sea, sus provechosas correspondencias.

Independientemente de estas observaciones, y con anterioridad muchas veces, saltan a nuestra vista las excelencias propias de la forma exterior del objeto. Dos son también estas excelencias: 1.^a, *la que ofrece la forma como manifestativa del ser y del estado del objeto*, es decir, del género a que pertenece (como la figura del hombre, que le distingue de los demás animales), o de

(1) Llámase interior esta excelencia porque en su conjunto no se manifiesta en lo exterior, como quiera que nace del enlace y concordia de todas las partes internas y externas, y además para distinguirla de la utilidad que es relativa de un objeto a otro. La perfección es la utilidad de una parte de un objeto con respecto a otra y con respecto al conjunto del mismo. Puede también definirse: *la aptitud de cada objeto para sus operaciones propias*.

las mudanzas de su interior (como los cambios de la misma figura que manifiestan el estado de tristeza, de alegría, de terror, de esperanza, etc.); 2.^a, *la excelencia de la forma considerada en sí misma*, o sea la *belleza* (belleza propiamente dicha y sublimidad).

Las excelencias de los objetos naturales son el reflejo de las perfecciones de Dios y ofrecen visibles huellas del Poder que los ha criado, de la sabiduría que les ha dado la forma conveniente y del Amor que se ha complacido en dirigirlos a sus fines.

4. DE LA BELLEZA. —La belleza reside en *la construcción exterior del objeto*, en su aspecto o apariencia, en su forma total (colores, líneas y movimientos en los objetos ópticos; sonidos, diferencia de tonos y tiempos en los acústicos).

La belleza es una *cualidad real y objetiva*, es decir, que reside en el mismo objeto, no nace de nuestro modo de ver. Aun cuando nosotros no considerásemos el objeto, nada perdería éste de su configuración; y con respecto a los colores, se hallan en el mismo objeto las causas determinantes de ellos, por más que el resultado se verifique en nuestros órganos. Lo mismo diremos de los sonidos que reconocen también una causa exterior (como, por ejemplo, las vibraciones de una cuerda), dependiendo su belleza de las circunstancias del objeto que los produce (que estas vibraciones sean isocrónicas).

5. GRADOS DE BELLEZA. —*No todos los objetos de la naturaleza se nos presentan como igualmente bellos,*

y los hay que calificamos de feos y deformes; hechos que en parte explican las siguientes consideraciones:

I. (Relativa a nuestro modo de ver.) Las limitadas facultades del hombre, que no alcanza a contemplar todo el conjunto de los seres, no llegan a comprender su definitivo enlace y armonía (1).

II. (Relativa a los mismos objetos.) Es un principio de riqueza y de variedad en el universo que los objetos naturales, incapaces, como limitados, de una excelencia absoluta, se distinguen por diferentes grados de belleza, como también por excelencias diferentes (2).

(1) Como en confirmación de esta verdad observaremos que aun a nuestra propia vista, cuando contemplamos la naturaleza en grandes masas, desaparece lo que en un objeto aislado encontrábamos feo, como una piedra de figura informe que puede contribuir a la belleza de una colina. Advertiremos también, aunque dando menos importancia a esta reflexión, que entre los objetos aisladamente considerados los hay (v. gr., ciertas formas humanas) que tendríamos por bellos si no hubiésemos visto otros que lo son en mayor grado, y algunos que repugnan por el terror o asco que nos causan (ciertas fieras o ciertos insectos) pueden hallarse bellos si se prescinde de esta consideración.

(2) ¿Qué serán luego todas las criaturas de este mundo tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas e iluminadas que declaran bien el primor y sabiduría de su autor?... Y porque vuestras perfecciones, Señor, eran infinitas y no podía haber una sola criatura que las representase todas, fué necesario criarse muchas, para que, así a pedazos, cada una por su parte nos declarase algo de ellas. De esta manera las criaturas hermosas predicán vuestra hermosura; las fuertes, vuestra fortaleza; las grandes, vuestra grandeza; las artificiosas, vuestra sabiduría; las resplandecientes, vuestra claridad; las dulces, vuestra suavidad, y las bien ordenadas y proveídas, vuestra maravillosa providencia... (L. de Granada: *Introducción del símbolo de la fe*.)

III. (Relativa a los efectos de los actos humanos.) Algunos objetos se presentan alterados por los actos del hombre, como la figura humana degradada por el vicio o los malos hábitos (embriaguez, mollicie, etc.) (1).

6. CONJUNTOS DE OBJETOS.—Si aparece la belleza en los objetos aislados, sube de punto en los conjuntos de objetos bellos; cada flor contribuye con su belleza a la del ramillete, que ofrece además la que resulta de la combinación de las bellezas parciales. En una amena campiña, en la mañana de un día sereno, el azul del cielo, los suaves y variados matices de las plantas, el rumor de las aguas, la voz de las aves, componen una belleza suma que «dispone el alma a pensamientos divinos» (2). Otros espectáculos naturales, como una cordillera, una tempestad, ofrecen una excelencia estética no inferior, aunque de índole diversa.

7. PREEMINENCIA DE LAS BELLEZAS NATURALES.—Los objetos de la naturaleza ofrecen, además de la realidad, una vida y una frescura que no alcanzan las obras del hombre; éstas tienen siempre algo relativo y perecedero, y deben acudir a la naturaleza en bus-

(1) Todo lo expuesto no debe inducir a negar la objetividad de lo feo, es decir, de la existencia real de cualidades opuestas a lo bello en ciertos objetos. Debe, sí, darse por sentado que aun en estos objetos hay cualidades de las que contribuyen a la belleza, pero no de manera que les den una belleza definitiva, y que cada objeto tiene la excelencia estética o la carencia de esta excelencia en el grado que le compete, aunque nosotros no reconozcamos los motivos.

(2) Fr. L. de León.

ca de tipos permanentes de excelencia estética. Cuando los efectos de la belleza natural no se vician por indignas asociaciones producen en nuestra alma impresiones graves, sanas y duraderas. Las fruiciones que de ellas manan no son sólo delicadas, sino altamente nobles, pues se confunden con la admiración y agradecimiento al Autor de todas las cosas.

§ 2.—EXAMEN DE LA BELLEZA FÍSICA

Aunque sea tal vez inasequible una verdadera definición de la belleza, nos es dado a lo menos observar los elementos del objeto bello y obtener una fórmula que esclarezca lo que intentamos decir cuando empleamos la calificación estética. Examinamos primeramente y con mayor detención los objetos ópticos o visibles, por ser menos trabajosa su análisis y por hallarse en ellos la belleza con más frecuencia y de un modo más completo que en los acústicos.

8. BELLEZA DE LOS OBJETOS ÓPTICOS.—Los objetos que calificamos de bellos presentan *un conjunto cuyas partes se combinan entre sí*, hacen juego.

Objetos hay, en verdad, que ofrecen poca o ninguna combinación, como si sus apariencias fuesen enteramente simples o elementales. La belleza de que estos objetos son susceptibles se cifrará en la excelencia, que no podrá ser otra que la *intensidad* y *pureza* del elemento de que constan; así sucede en la llama, uno de los objetos que más excitan la atención por su forma y

en que con mayor decisión se presenta el grado de belleza de que son capaces dichos objetos. Mas aun en éstos, si los contemplamos más despacio, se verá que apreciamos varios elementos; así, en la misma l'ama no sólo se atiende al color sino también a la figura y al movimiento, y así también, cuando decimos bello al cielo azul, no sólo atendemos a una zona colorada, sino a la combinación del color con la transparencia del aire, con el espacio en que se extiende y con la aparente superficie abovedada del objeto.

9. ELEMENTOS DEL OBJETO BELLO.—Analizando los objetos bellos, estudiando separadamente sus elementos, observaremos que éstos deben ya estar dispuestos del mejor modo posible, tener una excelencia, un principio de belleza para contribuir a la del conjunto.

En los objetos visibles hallamos lo que se puede llamar cualidad o materia de su apariencia, cual es el color, y lo que se refiere a la cantidad, o sea la configuración.

COLOR. El color puede ser *elemental* (rojo, azul y amarillo primitivos) o *compuesto* (formado de la mezcla de dos o más elementales). Puede considerarse un *color aislado* o *colores comparados*. En todos los casos el principio de belleza que reside en los colores depende de que haya *riqueza y acuerdo*.

En el color elemental la riqueza sólo puede consistir en la *intensidad* o vigor, o sea en la vivacidad de tono del único elemento, y el acuerdo sólo puede ser negativo, es decir, *pureza* o ausencia de todo elemento ex-

traño (y la habrá por necesidad si el color es verdaderamente elemental) e *igualdad de intensidad* en todos los puntos.

En el color compuesto, además de estas cualidades, ha de haber mayor o menor *riqueza*, o sea, *variedad* o *intensidad* de elementos componentes y *acuerdo positivo* o *concordancia* entre los mismos.

Ejemplo de vigor hallamos en ciertas frutas (v. gr., la cereza) que adquiere esta cualidad sólo cuando llega a su madurez completa (1). Ejemplos de compuestos ricos y acordes (que en muchos casos van unidos a cierta delicadeza y transparencia de superficie) en la tez humana, en muchas flores (2), en ciertas nubes que acompañan la salida o la puesta del sol, en ciertos mármoles, etc.

Al comparar diferentes colores en los objetos naturales, reconocemos su riqueza en la suma *variedad* de los mismos y de sus tonos y el acuerdo en la *concordancia* de colores inmediatamente yuxtapuestos (3), o en las suaves *gradaciones* con que se pasa de uno a otro.

En los mismos objetos naturales se acrecienta la variedad de los colores y de sus tonos por los efectos de

(1) La vivacidad es la única cualidad que llama la atención cuando no se saben apreciar otras más delicadas, como sucede en los niños y en los salvajes.

(2) Ejemplo especial nos ofrece aquel blanco de manteca que distingue del blanco común el color de ciertas rosas.

(3) Se dice de dos colores yuxtapuestos que casan o no casan bien. Es en lo óptico y en la yuxtaposición, lo que en lo acústico y en la simultaneidad llaman los músicos armonía.

la luz exterior que hiere con mayor o menor fuerza sus partes, y su igualdad y concordancia por la de la perspectiva aérea que templada y suaviza sus diferencias (1).

CONFIGURACIÓN. I. *Tamaño*.—Con respecto a los elementos cuantitativos o de configuración, observamos desde luego que es requisito indispensable para la belleza que el objeto tenga un tamaño regular, es decir, las *dimensiones más propias del género* a que el objeto pertenece, no extraordinarias o excesivas, pero tampoco mezquinas, antes bien suficientes y holgadas.

II. *Líneas*.—Supuesta la dimensión, hallamos en primer lugar las líneas que forman el perímetro del objeto o que limitan sus partes. Ofrece un principio de belleza toda línea sujeta a *una ley*, a un designio, a un plan sostenido; tal es la ventaja que una simple recta bien trazada, a pesar de su rigidez y sequedad, lleva a una línea irregular y tortuosa (2). Crece aquel principio

(1) Fácil es percibir la suma variedad y la concordancia de colores en los objetos naturales, si bien no sabemos reducir la última a leyes determinadas. Se da por regla en pintura que los colores yuxtapuestos se completen, es decir, que reunan toda la escala de los colores; así el verde, compuesto de amarillo y azul, es complemento del rojo. Esta ley se observa en las flores encarnadas circuidas de hojas verdes, pero no creemos que sea universal en la naturaleza.—Y aquí nos cumple advertir que hallamos cerca, pero no en la propia observación ni en los libros, ejemplos para la teoría de la riqueza y del acuerdo, y por otro lado, que debimos a un sabio profesor de Física el convencimiento de la identidad, generalmente no reconocida, de la intensidad o vigor y de la vivacidad de tono en los colores.

(2) En ciertos casos la línea recta, que tampoco se halla

en las líneas donde semejante designio se combina con la *variedad*, como, por ejemplo, en los polígonos regulares, mayormente en las curvas que varían con *sua-vidad*, v. gr., la circunferencia, y aun más especialmente en aquellas cuya ley (suponiendo la ignorancia de la definición matemática) es menos fácil de conocer, se adivina o se presiente más bien que se fija, conforme acontece en la elipse, en la espiral y en la ondulante. Por otra parte, en los objetos bellos de la naturaleza suelen hallarse semejantes líneas enlazadas entre sí y modificadas de mil maneras, sin que se pierda enteramente de vista el principio de su formación; de todo lo cual es el mejor y más evidente ejemplo la figura humana.

III. *Proporción*.—La configuración total del objeto suele componerse de varias líneas de diferentes dimensiones; de la comparación de las últimas nace lo que se llama proporción, es decir, *relación de dimensiones*, razón proporcional. Esta razón puede ser principio de belleza, como se observa a menudo en la que guardan la altura y la latitud de una superficie. De que dos líneas tengan una relación, es decir, una común medida exacta o aproximativa, de que la una conste dos veces, por ejemplo, de una unidad lineal, mientras que la otra la contenga tres veces, puede ya nacer un efecto estético. Mas en la idea de proporción entra la preferencia dada a ciertas relaciones, y como éstas no es-

entonces aislada, contribuye a dar al objeto una belleza sencilla y severa, v. gr., en ciertos fondos de paisaje y (pasando al terreno del arte) en la arquitectura griega.

tán sujetas a una razón constante (como la de 2: '3, o la de 4: '7), no es fácil señalar el origen de semejante preferencia. No obstante, observaremos: 1.º, que la buena proporción se halla dentro de ciertos límites, es decir, que evita las razones poco señaladas por demasiado cercanas a la igualdad, como sería la de 99 a 100, y razones desmesuradas, como la de 1 a 100. Así los objetos más bellos de la naturaleza, v. gr., una paloma, un cisne, ofrecen proporciones regulares que no se aproximan tanto a la igualdad como las de la figura más rechoncha y maciza del pato, ni pasan a ser extremadamente desiguales como las más estiradas de la cigüeña; 2.º, además de la ventaja que podemos hallar en una relación separada, de la contemplación total del objeto resulta un juego general de relaciones, y de ello se origina un valor estético, aun en los objetos que ofrecen las relaciones menos preferibles, por ejemplo, dada la razón de una parte de la cigüeña con otra, conviene que todas las demás partes guarden análogas relaciones (1).

IV. *Orden*, o sea *conveniente colocación de las partes*.—El orden se determina por la colocación análoga de partes de una misma clase, como los dedos reunidos en la mano; la dependencia de las partes menos importantes con respecto a las más importantes, como la de los brazos con respecto al cuerpo; la superposi-

(1) Se ha creído encontrar la regla siguiente para la mejor proporción: Dada una línea, será la más proporcionalada a ella la que guarde igual razón con la suma de las dos ($1 : x :: x : 1 + x$); lo que da aproximadamente la razón de 1 : '6.

ción de la parte sostenida a la que está destinada a sostener, como la del cáliz de la flor al tallo, la de la cabeza al cuello.

Especie muy determinada de orden es la comúnmente llamada *simetría*, es decir, la *igualdad de dos o más partes colocadas en exacta correspondencia*. La simetría distingue las figuras geométricas llamadas regulares, y también, sin incurrir en la desnuda uniformidad de éstas, los animales (*simetría bilateral o paralela*), las flores (*simetría radiante o circular*). Simetría en sentido lato es también la *correspondencia de partes, no iguales, sino equivalentes*, como la de dos brazos de un árbol, uno más corpulento y más desnudo, otro más delgado, pero más cargado de ramas.

Obsérvese, 1.º, que aunque la palabra simetría se refiere sólo a la repetición de dos o más partes o espacios, prescindiendo de las relaciones interiores de las partes reproducidas, al repetirse éstas se repiten también sus proporciones internas (al repetirse la mitad de la figura humana, repite la proporción de la cabeza, del brazo, etc., y aun la de la boca, los ojos, etc., a la altura del cuerpo): *la idea de simetría comprensiva de la repetición de proporciones interiores constituye el ritmo* (1); 2.º, que la simetría óptica perfecta repite no sólo la configuración, sino también los colores.

MOVIMIENTO. A los elementos coexistentes o simultáneos del objeto óptico se añade a veces un elemen-

(1) Esto explica la poca fijeza de denominaciones en esta materia. *Symmetria* entre los antiguos significaba proporción; los arquitectos llaman *euritmia* (de *ritmo*) a lo que generalmente se dice simetría.

to sucesivo (1), cual es el movimiento. Este elemento puede ser un principio de belleza si el movimiento describe *líneas regulares y suavemente variadas*, y si es *fácil y evento de pesadez al par que de violencia*. Así pertenece a la categoría de la belleza el suave balanceo de las flores que sigue líneas análogas a las que embellecen las figuras, y el vivo pero fácil vuelo de una aveiña; no el pesado movimiento del pato, ni el asombroso vuelo del águila.

El movimiento de los objetos visibles no sólo presenta un principio de belleza en las líneas que describe, sino que también puede ofrecer *simetría*, es decir, *igualdad de duraciones* (una rama que se mueve, por ejemplo, cada diez segundos) o *igualdad de proporciones interiores* (una rama cuyos movimientos tienen dos partes, empleando en la primera cuatro segundos, y en la segunda, seis). Unidas las dos circunstancias constituyen el ritmo en el movimiento (2).

(1) Hay otro principio sucesivo en la transformación de un mismo objeto, como en los diversos aspectos que presenta el cielo a la salida del sol, y entonces nace una nueva belleza de las relaciones entre estos diferentes aspectos.

(2) El ritmo (a que están sujetos los movimientos de los planetas, pero no de manera que podamos percibirlo y sentir inmediatamente su efecto) se nota en especial en los movimientos humanos, como, por ejemplo, en las maniobras de los marineros, en el martilleo de los herreros, que recordó Virgilio al hablar de los cíclopes:

Olli inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum.

Los gestos con que los músicos señalan los compases pueden servir también de ejemplo de ritmo óptico.—El

10. CONJUNTO BELLO.—La belleza sólo puede existir en un verdadero objeto, es decir, un objeto en que nada falte ni sobre para ser tal, *uno y completo*. Este objeto además no sólo consta de partes dotadas de principios de excelencia, sino que ofrece *una concordancia general* entre estas partes. En esta concordancia del conjunto, en este acuerdo general y definitivo, en este concierto, en esta armonía, hallaremos, cuanto es posible descubrirlo, el principio de la belleza.

Mas junto con las cualidades que secundan la concordancia (pureza y acuerdo en los colores, regularidad, proporción y orden en las figuras y movimientos) hemos notado circunstancias que suponen vida y riqueza (vigor y variedad en los colores, variedad en las figuras y en las dimensiones). La belleza es *una armonía viviente*.

Así, el acuerdo de elementos de ninguna manera equivale a la pobreza del objeto: la regularidad y el orden que lo constituyen no son un orden mezquino ni una regularidad yerta; con esta regularidad y este orden la belleza presenta unidas la vivacidad y la lozanía. En toda belleza, al mismo tiempo que *un principio ordenador*, hay un *principio activo*. De suerte que si por un lado es un concepto incompleto de esta excelencia reducirla a la variedad, al calor, al espíritu de vida, a lo que obra en nuestra parte afectiva, no lo es menos ceñirla a la unidad, a la regularidad, a la ley, o sea, a las cualidades que aprecia nuestro entendimiento (1).

ritmo, unido a la sucesión de aspectos de que hablamos en la nota anterior, es el principio de la danza.

(1) Entendemos por vida la que aparece en lo exterior. Generalmente corresponde a un hecho interior; como en

La armonía, que nos sirve para explicar la belleza, no es a su vez susceptible de explicación; no está sujeta a una ley vulgar ni es reducible a una forma árida, y como oculta su secreto, no nos da el de la belleza. Así es que su excelencia conserva siempre algo indecible y misterioso. Describimos sus elementos, estudiamos sus requisitos, damos con la palabra *armonía* una idea de su naturaleza; pero no es posible descifrar completamente el enigma que contiene (1).

Tan lejos está la armonía de confundirse con la uniformidad, que en la belleza, junto con la parte de concordancia hay siempre algo que, sin discordar, es diverso. Aun en casos excepcionales, no se opone a ciertos contrastes y discordancias parciales de forma, con tal que éstas sean vencidas por el acuerdo total, como, por ejemplo, a una línea o algunos puntos negros en un objeto de colores suaves.

II. OBJETOS ACÚSTICOS.—Las cualidades ópticas de los objetos son permanentes, residen en ellos de continuo; así como las acústicas son menos frecuentes

una mejilla delicadamente sonrosada, que suele corresponder al estado de salud. Otras veces ofrece un carácter más externo, como en una concha pintada. No por esto se ha de considerar verdadera vida, ni aun exterior, la ficticia o pos-tiza, como la que se intenta aparentar por medio de colores en el rostro de un enfermo o difunto.

(1) Para mayor sencillez empleamos únicamente la palabra *belleza* y no la *hermosura*, quizá de uso más frecuente en castellano. La última palabra, según su etimología, se refiere más bien a la configuración (forma en sentido estricto), mientras la primera indica una apreciación completa de la excelencia estética.

y en cierto sentido extraordinarias. Acaso por esto los últimos objetos ofrecen más bien principios de belleza que verdaderas composiciones estéticas, y por esto y por ser igualmente acústico el principal medio que el hombre posee para expresar sus sentimientos, se distinguen, según más adelante notaremos, por una viva y eficaz expresión.

Los elementos (1) de belleza que ofrecen los objetos acústicos son:

I. *Vigor*, como una voz sonora, una sílaba acentuada, y *pureza*, como una voz exenta de toda irregularidad.

II. *Sucesión agradable de sonidos*, como el canto de las aves (2).

III. *Ritmo* (repetición simétrica de un sonido o de varios sonidos con determinada proporción interior), como la sucesiva y regular caída de una gota de agua, la de la lluvia, el paso de un caballo, las palpitations del corazón, el canto de la codorniz (tres sonidos, uno más fuerte y más separado, dos más débiles y unidos).

(1) Los elementos acústicos son también cualitativos (materia): sonido considerado en sí (simple o acordado) que corresponde al color; y cuantitativos (relaciones): enlace de diversos tonos o notas que puede compararse con la configuración. Hay además el movimiento que conviene a los objetos ópticos y a los acústicos.

(2) Consideramos el canto de las aves más bien agradable (en el sentido, no de placer físico, sino estético, como más adelante explicaremos) que bello propiamente; pues le falta la unidad de pensamiento, el motivo que constituye la verdadera melodía. El canto de las aves, unido a los esplendores de la mañana o al misterio de la noche, o bien a otros elementos, contribuye a formar bellezas completas.

IV. *Acuerdo de sonidos simultáneos*. El acuerdo que la música llama armonía, dando a esta palabra un sentido especial, se halla, si no de igual, de semejante manera en la relación simultánea de algunos sonidos naturales, como en la del murmullo del arroyo con el de una brisa suave.

Hay también *acuerdo entre sonidos y objetos ópticos*, como el de la misma brisa y del arroyo con el aspecto apacible de una campiña.

* § 3. — COMPARACIÓN DE LA BELLEZA
CON LA PERFECCIÓN (1).

12. ENLACE.—En el orden de la naturaleza se hallan íntimamente ligadas la excelencia exterior y la interior, y es de admirar la operación que en un simple acto produce lo perfecto y lo bello, a diferencia de las obras humanas, que suelen atender tan sólo a un fin determinado. *En un sentido general* puede afirmarse que la *belleza descansa en la perfección* y es muestra sensible de la vida, del arreglo, del estado sano del objeto. Observamos efectivamente que las bellezas más

(1) Véase el núm. 3. Algunos se hallan inclinados a considerar como belleza cuanto presenta una correspondencia, es decir, todas las excelencias a que hemos dado diferentes nombres. Por belleza entendemos nosotros no una correspondencia cualquiera, sino una armonía viviente *plenamente perceptible*.

* Todo lo comprendido entre * y * deja de formar parte del programa de la asignatura.

sencillas, como la de la atmósfera, de las aguas de un lago, etc., dependen de la pureza de las mismas, es decir, de la ausencia de cuerpos extraños que las enturbien. La belleza de que los minerales son susceptibles deja de existir si media algún estorbo que se oponga a su completa formación. Entre los vegetales de una misma especie son más bellos los que, logrando mejores condiciones de tierra, aire, luz y calor, han podido llegar a su completo desarrollo. Perfecto desarrollo, salud y juventud son también necesarios requisitos para la mayor belleza en los animales. En los dos últimos reinos son más bellas las especies cuyas formas se despliegan con mayor soltura y están exentas de pesadez y aletargamiento. El hombre, finalmente, como monarca de la creación, reúne, aun en el orden físico, mayores y más delicadas bellezas que los seres que le rodean y están sujetos a su dominio.

13. DISTINCIÓN.—Sin embargo, la perfección y la belleza deben considerarse como dos excelencias distintas, conforme demuestran las siguientes razones:

I. *Lógicamente las distinguimos*, puesto que les damos diferentes nombres y a una de ellas atribuimos el valor de una buena construcción intrínseca, y a la otra el de una excelencia en la forma.

II. *Reconocemos de distinto modo y en diferentes tiempos las dos excelencias*. Por mucho que una y otra se comuniquen y se penetren, no aparece la belleza sino en cuanto se manifiesta en lo exterior, y antes de haber examinado y descompuesto el objeto, la reconocemos atendiendo a su conjunto, por la simple inspec-

ción, inmediatamente. Los estudios botánicos no acrecientan el entusiasmo del poeta por la belleza de la planta. No fueron necesarios los descubrimientos astronómicos para reconocer la majestad de la bóveda estrellada. Los matices de las flores, el brillante colorido del plumaje de ciertas aves, ignoro si tienen otro motivo que el ser bellezas, mas no me importa saberlo para afirmar que son bellezas. Podemos afirmar la excelencia exterior de un objeto cuya naturaleza no conocemos, que no sabemos nombrar siquiera (1).

III. *Distinción objetiva*. ¿Y acaso en la misma realidad no existen separadas las dos excelencias? ¿No habrá quizá bellezas liberalmente derramadas por la mano suprema que son como un lujo de excelencia en los objetos? Así podemos a lo menos suponerlo, cuando reconocemos bellezas cuya ausencia no vemos que dañase a la excelencia interna.

Además, siquiera sea, como realmente es, por excepción, a igualdad de buena estructura interior cabe desigualdad de belleza en lo que aparece; no siempre, por ejemplo, a mayor salud y robustez en objetos de un mismo género, corresponde mayor grado de excelencia estética.

No siempre tampoco los seres que pertenecen a un género más perfecto superan en exterior excelencia a los de naturaleza inferior. Animales hay que, como tales, son de más elevada jerarquía que las plantas, y

(1) Esto no se opone a lo que más adelante afirmamos, a saber: que la apreciación estética completa abraza el carácter al mismo tiempo que la belleza.

sin embargo no son ciertamente más bellos que el lirio. Entre los mismos animales, ciertas aves (paloma, cisne) y ciertos cuadrúpedos (perro, caballo) superan a otros (elefante, mono) en belleza, sin que las primeras igualen, ni los segundos aventajen a los últimos en otra cualidad: en aquel grado de conocimiento que alcanzan los irracionales (1).

(1) Para confirmar la distinción, no sólo lógica, sino también objetiva, entre la perfección y la belleza, recordaremos una acertadísima observación, cual es que la belleza es notoria en lo exterior, donde si hablamos, por ejemplo, de la figura humana, se apoya en la simetría, al paso que se nos presenta como indiferente en lo interior, donde varios miembros no están sujetos a una disposición simétrica, a excepción tan sólo del esqueleto como base de la conformación externa. Observaremos, en conclusión, que hay en la naturaleza apariencias bellas, como notó Argensola en los ya manoseados versos:

Porque esto cielo azul que todos vemos
Ni es cielo, ni es azul. ¡Lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!...

que hay objetos de una misma clase que, según parece, a igualdad de circunstancias interiores, se muestran más o menos adornados en lo exterior, como las conchas pintadas y las que no lo son; que lo que principalmente constituye la belleza no es la superioridad de algunos elementos, sino el acuerdo total de los mismo, y así, aunque todos los animales superen a los vegetales en la expresión real de la vida sensitiva y de la facultad de locomoción, es decir, en formas más ricas y variadas, pueden los vegetales ser superiores en belleza a algunos de los animales, si los elementos, aunque más sencillos, contribuyen todos más poderosamente al acuerdo total; y finalmente, que en todas las literaturas las metáforas usales para designar la belleza se toman de la luz, de las estrellas y de las flores, y que éstas son el ornato predilecto de las cosas y de las personas.

§ 4. — COMPARACIÓN DE LA BELLEZA CON LA UTILIDAD

14. DISTINCIÓN.—Más fácil se nos hace todavía distinguir la belleza de la utilidad en los objetos en que ésta depende de la forma (como, por ejemplo, la de los pechos de un animal para amamantar su prole, la figura exágona de las celdillas del panal para contener las larvas y la miel, a diferencia de la virtud curativa de un medicamento, que es una cualidad oculta). Reconocemos la belleza inmediatamente por las simples apariencias del objeto; para descubrir su utilidad debemos hacer una comparación, a veces laboriosa (como en el citado ejemplo de las celdillas de cera) (1), entre la forma del objeto y el uso a que está destinado. La *belleza* de un objeto como simplemente bello es *una forma sin uso*, la *utilidad* consiste en *una forma con uso*. La belleza termina en sí misma, nace de la armonía de los elementos que contemplamos; a diferencia de la utilidad, que consiste en la relación de un objeto a otro, como también de la perfección, que consiste en un enlace, oculto en parte, de los miembros entre sí y de los miembros con el conjunto.

15. PUNTOS DE CONTACTO.—Los objetos naturales presentan cualidades a la vez adecuadas a la uti-

(1) Debemos, en efecto, conocer las ventajas del exágono que puede repetirse sin intervalos, y que, como más próximo a la circunferencia, a igualdad de perímetro contiene más superficie que el triángulo o el cuadrado.

lidad y a la belleza, como la movilidad de los pies y la flexibilidad de las manos en el hombre, que sirven para empleos provechosos y al mismo tiempo producen actos visibles que pueden contemplarse sin atender a su empleo; pero no cabe confundir los dos resultados, y distinguimos, por ejemplo, sin reparo la índole estética de los movimientos del danzarín y la útil de los del operario.

Mas *todo lo que ofrece una correspondencia*, en cuanto es visible en el objeto y forma parte de su vida, *contribuye a la belleza*, como la aptitud de la mano para coger un cayado, una fruta; y por otra parte, *toda falta de congruencia sería un defecto* que amenguaría la belleza, aun cuando resultase una ventaja parcial en la forma (1).

§ 5.—FORMAS NATURALES MANIFESTATIVAS

Debemos fijar especialmente nuestra atención en las formas naturales manifestativas por la semejanza que, como formas exteriores, ofrecen con la belleza, y además por el enlace real que con ella tienen.

Hallamos en las formas (2) algo permanente que corresponde a la naturaleza (ser) de los objetos, y algo va-

(1) Este principio, constantemente observado por la naturaleza, es de grande aplicación a aquellas obras humanas que deben ser a la vez útiles y bellas, como una copa, un edificio, etc.—Puede decirse que el entendimiento, al intervenir en la apreciación de la belleza, opone un *veto* siempre que hay una falta de correspondencia, sea la que fuere.

(2) Véase el núm. 3.

riable y transitorio que corresponde a los cambios de su vida interior (estado). Llamamos a lo primero carácter, y a lo segundo, expresión.

16. CARACTER.—Es *el sello propio del género* a que pertenece, que el Criador ha estampado en cada objeto. Es el aspecto propio de los diferentes seres.

El carácter nos descubre la naturaleza del objeto en cuanto ésta se manifiesta en lo exterior (damos el nombre de naturaleza a lo que algunos filósofos llaman la esencia del mismo, y otros la idea que ha presidido a su formación).

La excelencia que nace del carácter se halla en mayor grado en los objetos donde se ve más marcado el sello del género, sin que circunstancias desfavorables lo hayan alterado. Estos objetos son *modelos, tipos* de su género. En estos objetos nada falta, v. gr., en una figura humana que consta de todas sus partes, cada una completa y rica; nada sobra, v. gr., en la misma figura sin desarrollo excesivo en parte alguna, sin protuberancias ni excrecencias excepcionales.

Además de los *caracteres genéricos* (hombre, caballo, rosa), hallamos *caracteres específicos* (varón, mujer, niño, mancebo, anciano; temperamento atlético o sanguíneo; negro, blanco; árabe, persa), y otros todavía *más específicos e independientes de la naturaleza* (hombre culto, salvaje; guerrero, labrador), sin contar los *caracteres individuales* (Cicerón, César).

Los caracteres específicos e individuales decididos en demasía se oponen al carácter genérico del tipo; una figura humana, tipo del hombre en general, no es la de

un hombre decididamente atlético ni sanguíneo, ni ofrece las singularidades que pudieron distinguir la fisonomía de un Cicerón o de un César.

Los caracteres específicos que son particulares con respecto a los genéricos, son generales con respecto a los más específicos, y éstos con respecto a los individuales.

17. EXPRESIÓN.—Los objetos descubren, además de su naturaleza, su estado. Hay en primer lugar los diferentes *estados físicos* de toda clase de objetos: la salud, la robustez, la frescura, o los estados opuestos en los que tienen vida, y ciertas cualidades secundarias en los que carecen de ella, como la humedad o sequedad de un terreno. La manifestación de estos estados puede llamarse expresión de la vida o de las cualidades físicas (1).

Hay además y principalmente la expresión de la *vida moral*. Esta tan sólo conviene *al hombre*, pero por traslación se atribuye a los demás objetos, considerando como cualidades de éstos los efectos morales que sus formas producen en nosotros.

Si el hombre se distingue de los seres que le rodean por razón de la figura que le caracteriza y que indica su elevada jerarquía, ostenta especialmente su preeminencia en la expresión, la cual, por medio de las actitudes de su cuerpo, de las mudanzas del rostro, del

(1) Hay cualidades (la dureza de un mármol, la flexibilidad de un tallo) que conocemos principalmente por el tacto, pero que recordamos al apreciar el conjunto de las cualidades del objeto que manifiestan sus apariencias visibles.

fuego de los ojos y de los tonos de su voz, transporta al espectador a un mundo superior a los sentidos, manifestando el poder de su entendimiento, los ricos y variados afectos de su ánimo y las decisiones de su voluntad.

No puede confundirse el carácter con la expresión. Es verdad que no existe el primero sin cierto grado de la última, pues sólo por abstracción podemos figurarnos al hombre sin un estado: un hombre completo será el que se halle en un estado bien determinado y que la expresión manifiesta; así como aquel en que la expresión no es nula, sino la menor posible, es el que se acerca más a un hombre sin vida. Mas la expresión exagerada, en cuanto presenta un estado excesivamente decidido, altera lo permanente, lo que constituye el carácter (así la expresión del dolor, llevada al extremo, altera la figura humana).

Expresión de la vida sensitiva presentan *los irracionales* que dan en su exterior señales de sus apetitos e instintos.

Los *objetos inanimados*, que carecen necesariamente de expresión, producen en nosotros por su aspecto *efectos análogos a los de la fisonomía humana*, y que por traslación atribuímos al objeto como si estuviese dotado de cualidades morales. Así, por ejemplo, ciertas flores ofrecen un aspecto apacible y tranquilo, ciertos árboles un talante majestuoso y severo; llamamos modesta a la violeta, puro al lirio, llorón al sauce. Los varios y complicados espectáculos de la naturaleza tienen también su particular fisonomía, a que atribuímos un valor moral; así, todas las lenguas llaman tristes

a la noche y al invierno, y alegres a la mañana y a la primavera.

Aun considerando separadamente *los rasgos elementales* que componen la faz de los objetos visibles, notaremos en ellos un valor manifestativo (tomando siempre esta palabra en la acepción traslaticia con que se concede expresión a tales objetos). Entre las líneas, la recta, el cuadrado y el círculo son más severas, la elipse y la ondulante más delicadas y suaves. Iguales diferencias de robustez y majestad y de dulzura y delicadeza, hallamos en las proporciones. Los colores tienen también un valor de expresión reconocido por todos (el azul es alegre; el verde, suave; el rojo, enérgico; el negro triste), si bien se fija convencionalmente cuando de ellos, así como de las flores, se trata de formar un lenguaje preciso. También tiene su valor el movimiento de los cuerpos, según sea blando, vivo o precipitado. Y especialmente nos parece reconocer una expresión más eficaz y determinada, como una voz de la creación, en los sonidos y rumores naturales, en las relaciones de sus tonos y en la mayor o menor rapidez con que se suceden.

§ 6.—COMPARACIÓN DE LA BELLEZA CON LAS FORMAS MANIFESTATIVAS

18. A diferencia de la perfección que corresponde en gran parte al interior del objeto y de la utilidad que se refiere a un objeto extraño, las formas naturales manifestativas son cualidades exteriores, y en un senti-

do lato se llaman también estéticas. Se diferencian de la belleza en cuanto son respectivas a la naturaleza o al estado del objeto, mientras la belleza consiste en la forma considerada en sí misma. Se asemejan a la belleza como cualidades de forma, y en la realidad se presentan con ella íntimamente enlazadas. Así es que nos debemos proponer las siguientes cuestiones: 1.^a ¿Puede existir belleza sin carácter? 2.^a ¿Puede existir carácter sin belleza? 3.^a ¿Puede existir belleza sin expresión? 4.^a ¿Puede existir expresión sin belleza?

I. Si viésemos un objeto cuya naturaleza nos fuese desconocida y que presentase formas bellas, afirmaríamos la belleza de estas formas aun cuando no correspondiesen a la naturaleza del objeto. Mas como todos los seres naturales tienen formas determinadas que suponemos conocidas y cuya ausencia sería un defecto, *el carácter es requisito necesario para la belleza*. Una parte del objeto que se opusiese a su carácter destruiría la belleza definitiva del mismo. Si a un pato se le diese alguna de las formas más agraciadas de la paloma, sería un pato monstruoso. Las facciones más delicadas de la mujer no sientan bien al varón, ni las más majestuosas de éste a la mujer. El azul del cielo, la transparencia del diamante, el brillante colorido de los plumajes no convienen a la mejilla ni a la frente del hombre, ni el suave verdor de los vegetales a su cabellera. Cada género tiene sus bellezas propias; no buscamos una belleza indeterminada, sino la belleza especial de que tal o cual clase de objeto es susceptible.

II. De suerte que en la idea del tipo completo entra la del mayor carácter y la de la mayor belleza que

pueden concebirse unidas. De esto se deduce, no sólo lo que acabamos de establecer, que la belleza no puede existir sin el carácter, sino también que el carácter lleva embebida cierta clase de bellezas. Así, los tipos primarios de la naturaleza, el del hombre, el del caballo, etc., suponen las formas características de esta clase de objetos y el mayor grado de belleza que pueden ofrecer las mismas formas.

La separación del carácter y de la belleza se nota, en primer lugar, comparando objetos de diferentes clases. *La excelencia manifestativa*, que nace del carácter, se halla igualmente en dos objetos que se distinguen por el mayor o menor grado de belleza, tanto, por ejemplo, en el camello, como en el hombre. Además, aun en una misma clase, a medida que vamos descendiendo a caracteres específicos, se ve que *no siempre corresponde mayor belleza a mayor carácter*. La belleza senil es físicamente inferior a la de la edad florida; la de la fisonomía del chino, a la característica del persa o del árabe. El tipo de un atleta significa, no el hombre más bello, sino el más atlético (1). En el tipo de un salvaje o

(1) De ejemplo práctico (sin entrar en el terreno de las bellas artes) de la distinción entre el tipo específico y la belleza, puede servir una exposición etnográfica, para la cual si hubiese dos lapones, no se escogería el que se asemejase más a los otros hombres, aunque más bello, sino el que mayormente se distinguiese por su carácter de lapón. Además de este ejemplo, no del todo hipotético (pues se trató de realizar el repugnante proyecto de convertir en espectáculo los diferentes tipos humanos), podemos citar el de una exposición agrícola en que fueron premiadas, no las uvas más hermosas, sino las que pudiesen servir de tipo de sus diferentes clases (albillo, moscatel, pasa valenciana, etc.).

de un enfermo entran ya elementos opuestos a la belleza, y hay además tipos de defectos y aun de fealdad (1). Estos tipos, que no lo son de belleza, tienen un valor manifestativo (estético en sentido lato), por cuanto manifiestan bien la especie a que pertenecen, es decir, por cuanto son un *marimum* de tal o cual defecto (presentan todo lo que caracteriza a un ciego, a un lisiado, etc.).

III. Si ahora comparamos la belleza con la expresión, observaremos que, a menos de considerar la primera como una simple concordancia de formas, *no puede existir sin cierto grado de expresión* (efectiva o traslaticia), pues no hay belleza sin vida, y la vida (física y principalmente moral) manifestada al exterior constituye lo que llamamos expresión; y en este punto debe notarse, como consecuencia de la índole expresiva de los objetos bellos, que hasta la belleza de los objetos físicos, al mismo tiempo que es excelencia de formas, es también *belleza moral*, puesto que no hay belleza sin estado moral, real o traslaticiamente (2) manifestado.

IV. Mas no por esto se ha de confundir la belleza con la expresión. Una fisonomía irregular puede exceder en expresión a otra más armónica si sus músculos tienen mayor flexibilidad y soltura. *Puede haber expresión sin belleza*: 1.º, porque la cosa expresada es fea, v. gr., la envidia, la ira innoble, la embriaguez; 2.º, porque la cosa que expresa es fea, v. gr., una fisonomía irregular; 3.º, porque la expresión desmedida

(1) Entiéndase esto en el sentido expuesto al tratar de los grados de belleza en los objetos naturales, etc.

(2) Véase el núm. 17.

altera la armonía de formas, como sucede en la de un dolor físico muy vivo, en la de una atención exagerada y en los extremos de la risa.

De suerte que si bien tiene un valor manifestativo (estético en sentido lato) toda expresión por la correspondencia que supone entre la forma que manifiesta y la cosa manifestada, como por ejemplo, en una figura que expresa la embriaguez (1), para que exista verdadera belleza es necesario: 1.º, que la cosa manifestada sea bella, o cuando menos indiferente, como los sentimientos apacibles, benévolos, expansivos; 2.º, que la cosa que exprese presente concordancia de formas, y 3.º, que la expresión sea comedida y proporcionada. En este caso no sólo hay el valor estético propiamente dicho de la belleza definitiva del objeto y el otro valor estético en sentido lato de la correspondencia de la cosa que manifiesta con la cosa manifestada, sino que suelen acrecentarse los mismos principios físicos de la belleza, como por ejemplo, adquiriendo mayor brillo los ojos y mayor suavidad la voz o los rasgos de la fisonomía.

El carácter y la expresión entran, pues, en la belleza como elementos. Terminando tales formas fuera de sí, puesto que se refieren al ser o al estado del objeto. ¿cómo conciliar esta proposición con la de que la belle-

(1) Este valor manifestativo puede interesar estéticamente a pesar de la aversión que nos inspira la cosa manifestada. Así, la manifestación de la embriaguez nos agrada, más bien que en la realidad, en un cuadro o en una estatua, donde hay la expresión sin la existencia efectiva de la cosa expresada.

za termina en sí misma? En la apreciación de la belleza pueden entrar diversos elementos y condiciones; pero esta apreciación es más comprensiva, supone ya poseídos los elementos (1), y sólo existe cuando se reconoce la armonía definitiva entre todos ellos.

§ 7.—OBJETOS SUBLIMES

Si llamamos belleza en un sentido genérico a toda excelencia de forma considerada en sí misma, tenemos dos especies de belleza: la belleza propiamente dicha (la que hasta el presente hemos examinado), y la sublimidad. Bellos pueden ser una flor, un arroyo, un pequeño y florido collado, el cielo sereno, un corderillo, un niño; sublimes, un árbol corpulento, un torrente impetuoso, una montaña, el cielo tempestuoso, un león, un héroe.

19. DEFINICIÓN.—La alteración de la armonía destruye la excelencia estética, excepto en los casos en que esta alteración nace de que la grandeza del objeto no cabe dentro de formas armónicas. Todo lo que entonces contribuye a la grandeza es un principio de excelencia, aun cuando mirado en sí mismo se oponga a la armonía de formas.

Lo sublime (se usa esta palabra con preferencia a *máximo*, superlativo de grande, porque la dimensión

(1) Aunque las formas manifestativas se refieren a algo diverso de las formas, este algo no se mantiene oculto, sino que se manifiesta por las mismas formas.

que más suele notarse es la altura) no se halla en una grandeza cualquiera. Es *lo más grande, lo incomparablemente grande*, lo que se presenta como irreducible a una medida.

20. COMPARACIÓN DE LO BELLO Y LO SUBLIME.—Cotejando los objetos sublimes con los bellos, observamos que las circunstancias que acompañan a los primeros *se hallan a menudo en oposición directa* con las que distinguen a los últimos.

Los colores acordes y graduados no son propios de lo sublime. La belleza exige tamaños no desmedidos, adecuados a la clase a que el objeto pertenece; lo sublime suele hallarse en objetos de dimensiones extraordinarias. Lo bello demanda líneas regulares y que suavemente varíen; lo sublime busca, cuando no rectas violentamente cortadas o bien indefinidas, curvas no sujetas a una ley regular. Las razones proporcionales de lo sublime pueden ser desmesuradas (una cresta aguda en una montaña), y desordenada la colocación de sus partes (rocas amontonadas). Atendiendo al objeto en su conjunto, así como la unidad completa es necesaria a la belleza del objeto, de suerte que si algo falta en él fácilmente se adivine y se complete, puede ser ventajoso para lo sublime el dejar de percibir una parte del objeto, como cuando las nubes nos roban alguno de los contornos de una montaña. Finalmente, si el acuerdo, la armonía, son el principio de la belleza, *lo sublime nos presenta a menudo el aspecto de la lucha*, de los más decididos contrastes (1).

(1) Entiéndase que el aspecto desordenado que presen-

La belleza, además, lo requiere todo graduado, todo en su punto; la sublimidad se acompaña con los extremos, es decir, con la mayor grandeza o con la negación más o menos completa: con una luz deslumbradora o con la obscuridad, con un ruido vehemente o con el silencio, con el movimiento extraordinario o con la inercia. Así es sublime la inmovilidad de una gran montaña, y lo es la caída del rayo, del cual se diría que se halla a la vez en el punto de partida y en el término del movimiento.

No siempre se reúnen todas estas circunstancias opuestas a las de la belleza propiamente dicha; ni siempre lo sublime ofrece el aspecto de la lucha. La suma grandeza por sí sola puede dar una *sublimidad reposada y serena*; tal sucede en el aspecto del sol, del océano tranquilo, del firmamento estrellado. Entonces la sublimidad se nos presente como una belleza grande y preeminente. También por semejante modo se aplica la calificación de sublime a una belleza propiamente dicha, pero de sumo valor y de todo punto incomparable.

21. DIVISIÓN DE LO SUBLIME.—Lo sublime se divide en sublime matemático o de extensión, y en sublime dinámico o de poder o fuerza.

Sublime de extensión.—Lo sublime de extensión corresponde a los *objetos ópticos de extraordinarias dimensiones*. A él pertenecen los ejemplos de sublime que

tan muchos objetos sublimes naturales es sólo relativo y está subordinado al orden universal de la naturaleza, como fácilmente podemos reconocer en algunos fenómenos meteorológicos.

presenta la naturaleza muda e inmóvil. Así, desde la cima de una montaña se descubren las diversas ramas de una cordillera que se extiende indefinidamente por el espacio, presentando grandes alturas, profundas simas, distancias inapreciables. Puede también admitirse lo sublime de extensión en el *tiempo*, representado por sus efectos, como en una selva secular o en unas ruinas carcomidas por la sucesivas intemperies; sublime de que nace en parte el prestigio de lo antiguo, de lo histórico.

Sublime de poder.—La fuerza extraordinaria de donde nace esta especie de sublime se manifiesta por medio de formas ya ópticas, ya acústicas, puestas las primeras en movimiento. A la *grandeza del poder* corresponden generalmente *grandes formas*, mas hay casos en que lo pequeño, lo impercetible del medio contribuye, por razón del *contraste*, al carácter estético del objeto, y puede aparecer más grande un poder que se manifiesta por medios tenues y diminutos, como sucede en el terremoto anunciado por un ruido lejano, en una avenida que todo lo avasalla silenciosamente, que se adelanta pausada y tranquila como segura de no hallar resistencia.

Obsérvese que la división que acabamos de establecer no se aplica a la belleza. El elemento de extensión y el de vida que corresponde al de fuerza se hallan armonizados en los objetos bellos sin que uno ni otro prepondera, como en lo sublime, hasta el punto de diversificar la índole estética del objeto.

Bien es verdad que van muchas veces unidos; que en ciertos ejemplos a que principalmente conviene el

concepto de extensión se une el de poder (como en una cordillera que guarda vestigios de la fuerza asoladora de los elementos), y que la apreciación de toda grandeza nos lleva al reconocimiento del Poder que la hizo. Mas lo que inmediatamente distingue a algunos objetos sublimes es sin duda el único concepto de extensión (por ejemplo, la ilimitada anchura y prolongación de un desierto). Así subsiste la indicada distinción y sólo cabe reducir todo sublime al concepto de una grandeza (ya de extensión, ya de poder) extraordinaria, incomparable, cuyos límites no se divisan.

§ 8.—COMPARACIÓN DE LO SUBLIME CON LAS FORMAS MANIFESTATIVAS.

No cabe equivocar lo sublime con la perfección ni con la utilidad, ya que aquella excelencia, opuesta a la idea de límite, tiene en la mayor parte de objetos una índole contraria a la exacta correspondencia de una parte con otra. Aunque exista esta correspondencia, se pierde en el concepto de lo ilimitado. En caso de que un objeto se reconozca a la vez sublime y útil (como el sol que fecundiza la tierra, la tempestad que serena la atmósfera), tanto o más fácil es distinguir los dos conceptos que en la unión de lo útil y de lo bello. Más particular objeto de estudio ofrece la relación de lo sublime con las formas manifestativas.

22. RELACIÓN DE LO SUBLIME CON EL CARÁCTER.—Comparándolo en primer lugar con el ca-

rácter, observaremos que este determina desde luego las diferencias de *grandeza material* que se exige del objeto para aplicarle la calificación de sublime. Así, un árbol, menor que una reducida montaña, puede ser sublime cuando traspasa las dimensiones de su especie o de los árboles en general. Se observará además que no existe lo sublime, sino lo deforme, si el carácter del objeto no se aviene con una grandeza extraordinaria, como sucede, por ejemplo, en una mujer o un niño agigantados.

En general, *lo sublime, que suele alterar la armonía de formas, no las destruye hasta el punto de que el objeto deje de ser lo que su naturaleza exige*, y de ahí el que no siempre se note la oposición que antes hemos indicado entre las circunstancias que acompañan a lo bello y a lo sublime. Un león, un hombre (y lo propio diríase de un edificio), que perdiese toda su regularidad o lo que constituye su forma propia, dejarían de ser tales y se convertirían en un objeto monstruoso; por esto conservan formas armónicas aun cuando se elevan a la sublimidad, la cual rebosa, por decirlo así, por entre las apariencias permanentes del género a que el objeto pertenece. Un árbol, cuyas formas son menos fijas que las de los animales, tiende ya a lo sublime cuando se hace grande y fuerte sin perder su belleza; mas cuando alcanza completamente aquella cualidad, preséntase su aspecto irregular y alterado: alguna de sus ramas cortadas, sus hendiduras, su áspera corteza arrancada, a trechos atestiguan que ha luchado con los huracanes y con el tiempo. En una roca que carece de forma determinada, y en los objetos inorgánicos en general pue-

den reinar con entera libertad los efectos del desorden y de la lucha.

23. RELACIÓN DE LO SUBLIME CON LA EXPRESIÓN.—Todo lo sublime, como todo lo bello, es expresivo, aun cuando lo sea por expresión traslaticia, que consiste en el efecto moral que producen en nuestro ánimo las formas del objeto; pero puede haber expresión propia, es decir, verdadera manifestación del estado interior, y la habrá cuando sea sublime este estado, es decir, la cosa expresada. A la grandeza de ésta *pueden corresponder los medios de expresión* (como la actitud enérgica del que toma una resolución importante); mas hay también casos en que, a semejanza de lo que hemos observado en las manifestaciones del poder físico, se nota una *oposición* entre la pequeñez o tenuidad de la cosa que expresa y la grandeza de la cosa expresada; por ejemplo, en una simple inclinación de cabeza que indique que una persona, llevada por un noble principio, ha resuelto caminar a una muerte segura (1).

(1) La sencillez de expresión que suele acompañar a lo sublime literario (y en general artístico), fué ya observada por Longino, que puso el ejemplo del «Fiat lux et lux facta est».

Capítulo II.—OBJETOS MORALES

(SENTIMIENTOS Y VOLICIONES)

24. BELLO Y SUBLIME EN EL ORDEN MORAL.—El orden moral es la esfera de los hechos afectivos y de las decisiones de la voluntad; es la región de los objetos que pueden ser buenos o malos. En este sentido son objetos del orden moral la compasión, un acto de beneficencia, como también un sentimiento o un acto opuesto (1). La calificación propia de estos objetos es la de *bueno* (en el sentido de justo, lícito, honesto), y de *malo* (en el sentido de injusto, ilícito, inhonesto), es decir, la calificación ética, la que deriva de acomodarse o no a las prescripciones que imperan en el orden moral. Pero como estos objetos pueden agradar o repugnar, les damos también la calificación estética de *bellos* o *feos*. Obsérvese que esta calificación que a menudo aplicamos a los objetos del orden físico, y que por lo mismo parece más comprensible para quien ha cultivado menos el juicio ético, es la que solemos usar hablando con los niños para inducirles al amor de lo bueno y al aborrecimiento de lo malo.

En la realidad objetiva no puede haber diferencia entre lo bueno y lo bello, entre lo malo y lo feo, como quiera que belleza significa excelencia, armonía, atri-

(1) Usaremos siempre en este sentido la palabra *moral*, empleando la de *ética* (ÉTICA es la ciencia del deber) cuando nos refiramos a la distinción entre lo bueno y lo malo.

butos propios de lo bueno, así como lo malo tan sólo puede producir imperfecciones y desorden, y aun cuando se presente a menudo con accesorios amables, no tarda en descubrirse su fealdad.

Del cumplimiento del deber nace aquella belleza que es esplendor de lo bueno, aquel *bello-bueno* al cual no debemos cesar de encaminarnos, manantial saludable y fecundo, no menos en las bellas artes que en la vida, de la armonía estética más encumbrada, y que por sí misma, y sin necesidad de brillantes accesorios, hiere singularmente y eleva el alma humana.

25. DISTINCIÓN DE LO BELLO Y SUBLIME MORALES.—Lo bello nace de los sentimientos y actos (en unos y otros consiste la vida del orden moral) que ofrecen *un temple apacible* y no van acompañados de un grande esfuerzo de voluntad, como la alegría pura, la inocencia, la modestia, la piedad sosegada, la resignación tranquila, el cariño, las virtudes domésticas ordinarias, etc. En tales objetos hay pureza, movimiento fácil y ordenado, armonía, que determinan su especial índole estética.

Son sublimes los *sentimientos y actos de extraordinaria grandeza*. Hay *sublimidades sosegadas y esplendorosas*, cual soles y océanos del mundo moral, como por ejemplo, la de un ánimo naturalmente dotado de inagotable generosidad, o inflamado de una piedad ardiente y serena; pero las más veces nace lo sublime de la *lucha* en que la voluntad, guiada por un principio superior (deber, sacrificio), alcanza la victoria sobre los motivos inferiores (ya malos, como la sed de venganza,

ya buenos, aunque también inferiores, como los afectos de familia, el amor a la propia conservación). Así vemos en los mártires el sacrificio de la vida y de todos los vínculos sociales y el desprecio de horribles sufrimientos hecho en aras de la fe; en Guzmán el Bueno, el amor paternal pospuesto a la lealtad y a los deberes patrios (1).

26. COMPUESTOS MORALES.—Después de haber estudiado los hechos aislados del mundo moral, debemos examinar sus composiciones. Nacen éstas de la *consecuencia* de un mismo sentimiento y de actos análogos (como la del grande hombre que emplea constantes esfuerzos para llevar a cabo una empresa), o bien del *enlace* o también del *contraste* de elementos

(1) Muchos casos de lo sublime parece a primera vista que nacen de la lucha con un objeto exterior y no entre dos opuestos principios morales; mas siempre se reducen a la última, siendo el principio inferior el amor a la vida, o sea a la propia conservación, al bienestar y sosiego, etc. Recuérdense, por ejemplo, las diferentes imágenes reunidas y graduadas por Horacio en su *Iustum et tenacem*. La misma idea de Horacio expresó nuestro León, valiéndose del ejemplo de un árbol vigoroso:

Bien como la fluidosa
Carrasca en alto risco desmochada
Por hacha poderosa,
Con ser despedazada
Del hierro torna rica y esforzada;
Querrás hundille y crece
Mayor que de primero, y si porfía
La lucha, más florece
Y firme al suelo envía
Al que por vencedor ya se tenía.

(firmeza y dulzura, aspereza y bondad). El compuesto de sentimientos y actos habituales propio de un individuo constituye su *carácter moral*. Entre los caracteres los hay que por lo completo y decidido de los elementos son los tipos de su clase (como, por ejemplo, un tipo de generosidad); en este caso, prescindiendo de la belleza de los elementos, nace un valor típico (estético en sentido lato) de la aptitud que tiene un carácter para representar los de su especie (ya sea, por ejemplo, de ambición, ya de generosidad).

27. OBJETOS MIXTOS.—Los hechos morales pasan al mundo exterior por *medios físicos*, ya se reduzcan a un punto de apoyo o signo cualquiera, como pueden ser las palabras, ya ofrezcan una manifestación directa, como la expresión y los actos externos que realizan un acto de voluntad. De esto resultan cualidades estéticas de una clase mixta, en que se aprecia, al mismo tiempo que la belleza moral, la concordancia entre la cosa que manifiesta y la manifestada y la belleza propia de la primera. Un mismo sentimiento puede agradarnos más o menos, según la mayor o menor suavidad de la voz en la persona que lo expresa. Un acto de valor podrá conmover más si se manifiesta de un modo más enérgico, como, por ejemplo, en el soldado que con especial violencia e ímpetu rescata una bandera (1).

(1) Accesorios, en rigor indiferentes, contribuyen a realzar el carácter estético del objeto. Si un ofendido perdona a su ofensor en el mismo lugar en que recibió el agravio, o si le defiende con la misma espada con que aquél le

Capítulo III.—OBJETOS INTELECTUALES

(CONCEPTOS DEL ENTENDIMIENTO) (1)

28. Nuestra facultad superior, que es el entendimiento, no sólo engendra la ciencia, sino que además interviene en el reconocimiento de toda belleza, incluso la física, pues descubre la unidad del conjunto y la regularidad y correspondencia de las partes (2).

Mas hay también conceptos intelectuales, *verdades luminosas y fecundas* que, trasladándonos a veces a un

había perseguido, será mayor el efecto de la manifestación del hecho interno.

(1) Damos el nombre de objetos intelectuales a las ideas que concibe nuestra mente (tanto las que ésta ha recibido de una comunicación superior, como las que ha debido a su propio esfuerzo), no al entendimiento considerado en sí mismo, el cual por la armonía o grandeza de sus actos puede representárenos como semejante a los poderes físicos y morales, y por consiguiente, como bello o sublime.—Adviértase, por otra parte, que el efecto estético de los conceptos intelectuales no debe confundirse con otros sentimientos agradables que son efecto privativo y más ordinario de los mismos, como el producido por la adquisición de la verdad, por la curiosidad satisfecha, etc.

(2) En ciertos objetos resaltan más las cualidades apreciadas por el entendimiento. En un cuerpo simplemente cilíndrico, sólo la igualdad de color, la pulidez y el brillo de la superficie pueden unirse a la figura para darle un atractivo estético. La misma figura dibujada en un encerado conserva todavía algún valor de la misma clase por la visible correspondencia de líneas. Por fin, la definición que da el geómetra de los cuerpos cilíndricos es ya un objeto puramente matemático que nada tiene de estético.

mundo superior, despiertan vivamente nuestro sentimiento estético. Tales son la divina definición de la Soberana Substancia: «Ego sum qui sum», o la sublime sentencia: «Dios lo hizo todo con peso, número y medida».

Observamos muchas veces que con los conceptos intelectuales que producen efecto estético va unido *un principio afectivo*. Así, cuando el entendimiento nos instruye acerca de la infinita perfección de Dios, no nos desprendemos del sentimiento de profunda veneración ni de filial afecto. Así también, cuando refiriéndose a los objetos físicos nos da, por ejemplo, la ley que rige el movimiento de los planetas, al sentir un placer estético por la contemplación de esta ley, no la separamos del sentimiento de admiración por la Sabiduría y el Poder del Autor de la misma (1).

Vemos otras veces que al concepto intelectual se asocia *una imagen* que contribuye a su efecto estético, no precisamente porque nos dé un placer sensual, sino porque nos es más habitual y más fácil en el estado presente ver y concebir la existencia y la vida unidas a las formas sensibles. Así se representan a menudo la Omnipotencia, la Providencia, la Bondad de Dios por medio de metáforas y de imágenes (2).

(1) Hasta ideas generales como las manifestadas por las palabras: virtud, sabiduría, amor, esperanza, castigo, etc., tienen en ciertos casos para nuestro sentimiento un valor que contribuye al efecto estético de la sentencia de que forman parte; no menos que el tono, ya firme y sereno, ya insinuante y amistoso, ya conminativo y severo con que puede enunciarse.

(2) De ello nos da frecuentes e incomparables ejemplos

También, al considerar las leyes a que están sujetos los seres del mundo físico, podemos unir una representación sensible a su concepto intelectual (1).

Hemos procurado mantenernos, en cuanto es posible, fuera del terreno del arte. En éste hallaríamos continuos ejemplos de conceptos intelectuales unidos a un principio afectivo y a representaciones visibles (2).

la poesía sagrada. Recuérdese, entre muchos otros, el salmo CIII (traducción de L. de León):

Alaba, oh alma, a Dios. Señor, tu alteza
 ¿Qué lengua hay que la cuente?
 Vestido estás de gloria y de grandeza
 Y luz resplandeciente.
 Encima de los cielos desplegados
 Al agua diste asiento;
 Las nubes son tus carros; tus alados
 Caballos son el viento.
 Son fuego abrasador tus mensajeros,
 Y trueno, y torbellino;
 Las tierras sobre asientos duraderos
 Mantienes de continuo.
 Los mares las cubrían de primero
 Por cima los collados,
 Mas visto de tu voz el trueno fiero
 Huyeron espantados. Etc.

(1) Podemos, v. gr., representarnos más o menos vagamente los planetas puestos en movimiento. De esta manera se explican algunos de los efectos estéticos que a las ciencias se atribuyen; cuando éstas nos hablan, por ejemplo, de antiguos hechos geológicos, al mismo tiempo que exponen leyes generales, promueven representaciones más o menos confusas de catástrofes de la naturaleza.

(2) Podemos citar desde luego los refranes, que a veces reúnen a un pensamiento general diferentes elementos estéticos, por ejemplo, el siguiente: «A canas honradas no hay puertas cerradas», donde (prescindiendo del atractivo de la forma métrica) hallamos un pensamiento verdadero, un sen-

Capítulo IV.—CALIFICACIONES ESTÉTICAS SECUNDARIAS

Además de las calificaciones fundamentales (bello, sublime, carácter, expresión), aplicamos a veces algunas calificaciones que son opuestas a alguna de ellas o bien que las modifican.

29. CUALIDADES OPUESTAS A LA BELLEZA.— Como cualidad opuesta a la belleza hallamos lo *feo*, que consiste en la *falta de armonía* (colores impuros y discordantes, líneas irregulares). Lo feo se opone, pues, al acuerdo, si bien puede tener vida. Así en ciertos casos puede unirse a lo sublime, o a lo menos, lo sublime atenúa lo feo.

No se ha de confundir lo feo con lo *risible* o *ridículo*-

timiento noble y una imagen feliz. Sirvan también de ejemplo las diferentes imágenes y metáforas con que expresa Horacio la necesidad de la muerte.—A veces se observan en la poesía (y también, aunque en menor grado, en otras artes) representaciones sensibles de conceptos intelectuales, ya no como quiera, sino del orden científico. En algunos bellos pasos de poetas que fueron a la vez sabios, se halla la luz de la meditación científica reflejada en una región visible, en un terreno consistente. Así Dante y Milton para manifestar sus ideas se valen a menudo de descripciones, de la pintura de personajes típicos o simbólicos, de las acciones y palabras de estos mismos personajes. Nuestro Calderón representaba también sus conceptos intelectuales por medios sensibles, ya fuesen personificaciones alegóricas, como en los autos sacramentales, ya con más eficacia estética sucesos dramáticos concretos (como en «La vida es sueño», «El mágico prodigioso»).

lo (1); la primera cualidad repugna y no produce el efecto agradable de la risa. Consideran algunos lo ridículo como una fealdad parcial y moderada; pero creemos que existe en él, *además de la discordancia, una concordancia cualquiera* que produce un efecto estético tan diverso del de lo feo. La risa debe provenir del contraste (fácil de señalar en muchos casos) entre lo discordante y absurdo del fondo y una concordancia externa y aparente (2). Recordaremos el ejemplo vulgar del soldado que hace centinela con una escoba al hombro, es decir, con un objeto esencialmente distinto del fusil, si bien guarda con él una semejanza aparente (3).

Ya que se ha dicho que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, ¿qué relación puede mediar entre dos calificaciones tan diversas? Lo sublime, que destruye a menudo los límites conocidos y las formas armónicas, tiene algo de exteriormente irregular, lo cual, unido a una verdadera grandeza, lejos de dañarla, contribuye a enaltecerla. Pero si falta ésta, queda tan

(1) Entre estas dos palabras se establece la distinción de que risible es lo que excita una risa agradable, y ridículo, aquello de que nos reimos por desprecio. Aquí usamos las dos palabras como sinónimas, en el sentido que se da a lo risible.

(2) Así, todo lo que excita la risa es ridículo en cuanto presenta una discordancia que lo hace digno de desprecio, y es risible en cuanto por el juego de la discordancia y de la concordancia aparente puede producir un efecto agradable.

(3) Lo ridículo se cifra muchas veces en las palabras, v. gr., en los equívocos, o uso de una palabra de dos sentidos, como si tuviese uno solo, v. gr., en el que creyendo que se le aparecía un *muerto*, pensó que no podía hablarle por no haber estudiado las *lenguas muertas*.

sólo el efecto de la irregularidad y de la discordancia, que unido a ciertos restos de concordancia puede producir el efecto de lo ridículo. Así, por ejemplo, los gestos extraordinarios que expresan un sentimiento noble en su mayor estado de vehemencia podrán ser calificados de sublimes, y estos mismos gestos, remedados por una persona que se halle en su estado de alma ordinario, provocarán a risa. El paso, pues, que media entre lo sublime y lo ridículo es inmenso, es el que va de una grandeza real a otra ficticia.

30. GUALIDADES ANALOGAS A LA BELLEZA.—

Hay objetos que presentan separados algunos elementos de los que constituyen la belleza. De esto resulta lo *agradable estético*, diferente de lo agradable puramente sensual u orgánico. Hallamos lo agradable estético en objetos intelectuales y en objetos físicos.

Hay ciertas correspondencias en conceptos *abstractos* que no producen un pleno efecto estético (1), como cuando observamos una congruencia científica, especialmente si es inesperada y sorprendente, v. gr., la ley de la atracción de los cuerpos (sin que se le una ningún principio efectivo ni imagen) que ofrece una oposición simétrica entre los efectos producidos por las masas y por las distancias, o bien el resultado de la sucesiva suma de los números impares que se van convirtiendo en cuadrados.

También el *enlace luminoso*, la *coordinación ingenio-*

(1) Para que esta distinción no se tilde de simple cuestión de nombre, recordamos de nuevo el sentido que dimos a la palabra *belleza* en la nota de la pág. 25.

sa de ideas se asemeja a la armonía de elementos estéticos. Si a esto se añade una fórmula visible, siquiera sea compuesta de simples signos, como sucede en el binomio de Newton, se hace más fácil la apreciación de la concordancia y es mayor la analogía, no identidad, con los efectos de la belleza. De aquí lo que se llama belleza científica, elegancia en la resolución de un problema, etc., calificaciones que creemos traslaticias y debidas a la analogía que con la belleza presentan las concordancias abstractas o de simples signos.

Por otro lado, en los objetos físicos puede haber *juegos de formas que no constituyen una armonía completa* y que producen también un efecto análogo al de la belleza, aunque distinto del que acabamos de señalar. Tal sucede en las formas de la llama, de las nubes, etc. (como también en los juguetes infantiles y en ciertos mecanismos ingeniosos) que pueden llamar la atención sin ser plenamente bellas. En semejantes casos se emplea la palabra *bonito*. Tiene siempre esta palabra un sentido análogo a la belleza; pero no es la belleza, es una *belleza incompleta*. Cuando se dice de un objeto en que por lo diminuto no puede campea la belleza, es sinónimo de *lindo*.

La *gracia*, según su etimología, significa un *don nativo* e ingénito; por esto se aplica en sentido cómico y en sentido serio, es decir, como don de comunicar los efectos de lo ridículo y como posesión de cualidades estéticas más elevadas (del primero nace lo *gracioso*, de la segunda, lo *agraciado*) (1). En un sentido más

(1) Creemos fundada esta distinción, aunque no confir-

particular, gracia significa cierta *viveza o intensidad de algún elemento bello, en especial de la suavidad y delicadeza*, ya física, ya principalmente moral, manifestada la última por la expresión. Así decimos de una persona que no es bella, pero que tiene gracia por la viveza con que muestra ciertas cualidades atractivas; así se ha definido generalmente la gracia por la belleza del movimiento, como que éste condensa los elementos de la belleza, uniendo los propios de la parte movida con la de las líneas que el movimiento describe, y así, finalmente, el nombre de gracia se aplica más especialmente a la belleza infantil y femenina.

La *elegancia* significa por su etimología una cualidad que se *halla en lo escogido*, lo selecto, y designa el principio de belleza que muestran determinadas formas sin atender al conjunto. Según su significación etimológica, más bien que a lo que es obra de la naturaleza sola, se aplicaría a lo que depende de la elección humana, como a ciertos ademanos, al ropaje, a los ornatos; pero se ha extendido a objetos únicamente naturales, como a la figura del hombre o de los animales, a los movimientos de éstos, etc. La gracia (en el sentido serio limitado) y la elegancia convienen en que son, no una belleza necesariamente incompleta como lo bonito o lo lindo, sino elementos separados de belleza; se distinguen en que la gracia siempre indica viveza e in-

mada por el uso.—Una especie o derivación de la gracia en sentido cómico es el *gracejo*, que se aplica, a lo menos principalmente, al don de comunicar los efectos de lo ridículo en el lenguaje hablado y en el gesto, así como la gracia tiene un sentido más extenso.

tensidad, mientras la elegancia lleva la idea de ausencia de defecto y puede ser más reposada; la gracia es más generalmente suave y femenina, la elegancia puede ser más severa y varonil; la gracia se refiere particularmente a la expresión, la elegancia a las formas físicas consideradas en sí mismas; la primera es de todo punto natural, la segunda puede deberse más al arte.

31. CUALIDADES ANÁLOGAS A LO SUBLIME.—Hay calificaciones propias de los objetos que muestran una analogía con la sublimidad sin que puedan ser calificados de sublimes. Llámase *grande* en lo físico y moral *aquello cuya grandeza, aunque no común, no llega a lo incomparable*. En lo físico, para que la grandeza de dimensiones sea una cualidad estética de precio, debe convertirse en *grandiosidad*, de decir, ir unida a una *sencillez severa e imponente*.

La *majestad* indica la *expresión de una fuerza que está segura de sí misma* y que, por tanto, se une a una calma moderada (como puede hallarse, por ejemplo, en la actitud llena de dignidad y reposada de un héroe). Lo *solemne* se halla en los objetos que reciben *un movimiento sosegado y casi rítmico*, como el paso de una procesión.

Objetos hay que, junto con algunas cualidades propias de lo sublime, ofrecen otras de las que distinguen lo bello. De aquí la *nobleza* que corresponde a la *belleza unida a cierta fuerza y severidad*, y se aplica a lo moral (nobleza de ánimo opuesta a lo vulgar, a lo rastro), y a lo físico (facciones varoniles). La nobleza física es o se considera manifestación de la moral.

De aquí también la *magnificencia*, que es una *belleza multiplicada*, una belleza en grande escala (arco iris que extiende a un grande espacio la vivacidad de sus colores, una extensa campiña que muestra suma riqueza de bellezas variadas) (1).

A veces se unen en un mismo objeto varias cualidades: así el firmamento estrellado es majestuoso por su reposo y silencio; magnífico por extender a dilatados espacios el suave concierto de sus luceros, y sublime, en fin, por su grandeza, de todo punto incomparable.

A veces coexisten los rasgos propios de lo bello y de lo sublime en puntos separados, y esta mezcla suele hallarse en el paisaje, siendo especial causa de su atractivo.

Especie de lo sublime moral puede considerarse lo *patético*, que nace de la *violencia del dolor en un alma fuerte*, que si no vence, resiste al menos.

32. CUALIDADES RELATIVAS A LA EXPRESIÓN.—Al hablar de objetos reales parecerá inoportuno dar calificaciones más o menos favorables a las relaciones que median entre la expresión y lo expresado, puesto que la naturaleza las ha establecido. Pero como entre estos objetos reales se comprenden las ope-

(1) Obsérvese la diferencia de lo grandioso y de lo magnífico, comparando un paisaje grandioso, en que dominan masas grandes y severas, con otro que pueda calificarse, según la expresión de un escritor moderno, de «canastillo de flores de cien estadios de circuito». En lo artístico es bien fácil distinguir un salón grandioso (grande y severo), de otro magnífico (rico en bellos odornos).

raciones del hombre, y entre éstas la manifestación de sus afectos, y puede el hombre alterar las relaciones que en este punto ha establecido la naturaleza, debe mencionarse como cualidad estética la *naturalidad* de expresión. A esta cualidad se opone lo *afectado*. Grado superior de naturalidad, en que, a más de no haber afectación, ni siquiera puede haberla, es el *candor* o *ingenuidad* (la *naïveté* de los franceses en el sentido más noble que hoy suele darse a esta palabra); que existe cuando aquel que expresa *ignora el valor de la cosa expresada*, y sin tener conciencia de ello, sigue los impulsos naturales. La ingenuidad se halla en la expresión de los niños, que no sólo no advierten lo que manifiestan, sino que manifiestan a veces lo que no quisieran expresar (como por ejemplo, la preferencia que dan a una persona con respecto a otra) (1). Se ha observado que es directamente opuesto a la ingenuidad el *sentimentalismo*, en que hay *exageración y excitación calculada y artificial del sentimiento y de la expresión*.

Al hacer este examen de las cualidades estéticas secundarias no nos hemos propuesto dar un medio seguro de distinguir denominaciones en que generalmente se deben las mejores aplicaciones a una apreciación instintiva. Acaso en el mismo valor que se da a

(1) Usaremos de la palabra *ingenuidad* (aunque en rigor esta cualidad puede unirse a la conciencia de lo que se siente), por ser más comúnmente empleada en materias artísticas, y porque a la de *candor*, que supone la ignorancia del mal, suele darse un valor más bien ético que estético.

estas palabras hay a veces algo personal (1). Nuestro objeto ha sido aplicar en lo posible el examen que es necesario en toda materia científica, y además dar una idea de la variedad de aspectos estéticos que presenta el mundo físico y moral (2).

(1) A lo menos es cierto que algunas palabras que se emplean para designar los delicadísimos matices del efecto estético, tienen en cada lengua un valor especial y difícil de ser trasladado a otra lengua; como *venustas*, análoga a nuestra gracia, en latín, *leggiadro* en italiano, *charmant* en francés, etc.

(2) Si bien se ha tratado de cualidades estéticas naturales, indicaremos algunos ejemplos de poesía castellana para que los alumnos puedan formarse más clara idea del valor de las palabras que las designan.—*Risible (gracioso)*. Pueden servir de ejemplo muchos epigramas, v. gr., el de Moratín el padre:

Admiróse un portugués
De ver que en su tierna infancia
Todos los niños en Francia
Supiesen hablar francés, etc.

Lindo o bonito. Es cualidad propia de las poesías ligeras, en especial de los madrigales, cantilenas, etc. Pueden servir de ejemplo los versos a una flor que había nacido en un sepulcro:

Bella flor, ¿dónde naciste?
¡Cuán funesta fué tu suerte!
Apenas vida tuviste
Te encontraste con la muerte, etc.

Elegante. Abunda en nuestra poesía. Sirva de ejemplo la *Fábula del Genil*, de Espinosa. Elegantes son los versos de Gallego:

El dulce soplo de Favonio en tanto
Hinche las velas del bajel ligero,

Capítulo V.—VERDAD Y BELLEZA

33. Como complemento de la parte objetiva real, estudiaremos las relaciones que median entre la verdad y la belleza. En estas breves consideraciones ya no nos referimos únicamente a la belleza de los objetos expuestos a nuestra observación, sino a todos los seres reales, entre los cuales ocupa el primer lugar el mundo invisible y puramente espiritual, de cuyas bellezas son simple reflejo las del mundo inferior.

Así como en el orden moral no puede existir completa armonía sin lo bueno, tampoco en el orden metafísico (ontológico) existirá sin lo verdadero; como quiera que lo falso lleva consigo un defecto, un vicio que ha de

Mientras saluda con festivo canto
La suspirada costa el marinero, etc.

Agraciado. Menos común, no escasearía en nuestros poetas si no mediase tantas veces el gusto amanerado de la égloga. Verdadera gracia hallamos en la *paráfrasis del Cantar de los Cantares*, de San Juan de la Cruz; v. gr., en esta estancia:

Pastores los que fuerdes
Allá por las majadas al otero,
Si por ventura vierdes
Aquel que yo más quiero,
Decilde que adolezco, peno y muero.

En otro género en las quintillas de Gil Polo.—*Nobleza y majestad* en las odas de León; *grandeza, solemnidad y magnificencia* en las dos *Canciones bíblicas* de Herrera y la

contaminar a cuanto de él participe. La existencia (que conocida por nuestro entendimiento constituye la verdad) es una excelencia, y todas las excelencias se comunican y se corresponden. Así se ha dicho con razón que si en el orden moral, lo bello es el esplendor de lo bueno, en el orden metafísico es el esplendor de lo verdadero.

La verdad y la belleza, así como la bondad, se hallan plenamente unidas en el Manantial Supremo de todas las excelencias. La *identidad originaria de lo verdadero y de lo bello* que de ahí resulta se confirma con las siguientes observaciones:

I. *Las más altas e importantes verdades* que nos ha sido dado conocer, *irradian incomparables bellezas*, y a medida que elevamos nuestros pensamientos y afectos, vemos brillar mayormente la armonía entre la verdad, la bondad y la excelencia estética, como es de observar en las más altas inspiraciones de la poesía religiosa.

II. Existe también este enlace en los objetos naturales. En el orden moral nace la belleza de *lo bueno*, que es la verdad ética realizada, y en los objetos físicos

última en los famosos versos de su *Canción a San Fernando*:

Cubrió el sagrado Betis, de florida
Púrpura, y blandas esmeraldas llena
Y tiernas perlas la ribera undosa, etc.

Patético en algunas situación dramática, v. gr., de la *Estrella de Sevilla*.—*Naturalidad* en los mejores trozos de nuestros poetas, *ingenuidad* en el *Poema del Cid*, en Berceo, etc.

acompaña la manifestación de la naturaleza y de la vida propia de cada clase de objetos, es decir, de su *verdad esencial* (1) en cuanto ésta se manifiesta en lo exterior (2).

III. Si bien hallamos belleza en objetos *no reales*, es decir, *desprovistos de verdad material y positiva* y sólo concebidos por nuestra mente, en ellos debe haber la *verdad esencial* (3), y en los casos en que ésta se infringe en algún punto, una *verdad relativa* (4). Y en

(1) Entendemos por *verdad esencial* las leyes que constituyen la naturaleza de los diferentes objetos, como, por ejemplo, las de las formas que el Criador ha impuesto al cuerpo humano y determinan sus miembros necesarios, y al través de las cuales vemos la vida física, moral e intelectual del hombre. Por el contrario, será *verdad accidental* la forma particular de tal o cual miembro en un individuo determinado.

(2) Para reconocer la excelencia estética del objeto basta reconocer la parte de verdad que se manifiesta en lo exterior; para adquirir el conocimiento de nuevas verdades y nunca de la verdad completa, se ha de estudiar detenidamente el mismo objeto.

(3) Así, por ejemplo, admitimos que se atribuyan a un niño o a un rústico rasgos sorprendentes de natural ingenio, no lo que arguye largos estudios o experiencia de la vida en las diferentes clases sociales.—En aquel caso hay lo posible.

(4) La fabulosa concepción del centauro, por ejemplo, se admite en ciertas obras artísticas por tener una verdad relativa antecedente (el haber formado parte de las tradiciones griegas), y una verdad relativa consiguiente, es decir, que la parte de hombre y la parte de caballo de que se componen, correspondan a la verdad de la figura de hombre y de caballo. En general, por nuestra natural propensión a lo maravilloso hallamos una *verdad relativa subjetiva* en ciertas tradiciones fantásticas.

estos mismos objetos no sólo buscamos una *verdad hipotética* (esencial y relativa), sino que preferimos *la mayor suma de verdad real* (material y positiva) (1).

(1) Muchos hechos que ahora apreciamos sólo por su valor estético, v. gr., las narraciones fabulosas o semi-fabulosas de la poesía heroica, fueron en su origen tenidos por históricos. La aquiescencia a admitir ficciones como tales (aunque siempre realizadas por la verdad esencial) no es un hecho primitivo, y aun en el día encuentra alguna dificultad por parte de personas no dotadas de grandes propensiones ni de cultura estética. Hasta para los que las tienen, un hecho que se ha creído histórico, en un poema, drama, etc., pierde una parte de su prestigio si se averigua que no lo es, y en narraciones donde se sabe que hay mezcla de realidad y de ficción, duele descubrir que la última es mayor de lo que se había pensado.

SEGUNDA PARTE

Estética subjetiva.

La parte subjetiva trata de la belleza en el hombre, no ya considerado como objeto de contemplación, sino, I.º, como espectador de la belleza real (estética subjetiva pasiva); II.º, como productor de nuevas bellezas (estética subjetiva activa) (1).

Capítulo I.—DEL HOMBRE COMO ESPECTADOR DE LA BELLEZA REAL

§ 1.—JUICIO-SENTIMIENTO E IDEA DE LO BELLO

34. Si bien las cualidades que constituyen la belleza existen en los objetos y existirían aun cuando nosotros no la percibiésemos, las reconocemos con el

(1) Para mayor claridad en esta materia nos serviremos de un ejemplo trivial: salgo a paseo, veo un bosque (objeto real físico); veo también un acto de caridad (objeto real moral); siento un placer al ver estos objetos (hecho subjetivo pasivo); más tarde, recordándolos, los transformo y me figuro un nuevo bosque o un nuevo acto de caridad (hecho subjetivo activo).

auxilio de nuestras facultades; serían bellos aunque no nos lo pareciesen, pero son bellos de manera que nos lo parezcan. Después de haber hablado de las cualidades estéticas consideradas en el objeto, prescindiendo, cuanto es posible, de nuestro modo de ver, hemos de considerar al hombre como espectador de las bellezas naturales.

35. EFECTOS DE LO BELLO.—Cuando percibimos un objeto bello se efectúan en nosotros un *juicio* y un *sentimiento*. No puede nacer el sentimiento sin reconocer la belleza, es decir, sin juzgar que el objeto es bello; ni hay un verdadero juicio actual que no esté acompañado del efecto producido por la belleza en el sentimiento. «Esto es bello» es la expresión del juicio; pero la manera ordinaria de manifestarlo es «¡qué bello!» es decir, el juicio expresado en la forma del sentimiento.

Este juicio es *inmediato* y como instintivo. No llevamos una proposición aprendida de antemano que comparemos con las cualidades del objeto, para reconocer si éste es o no bello: hemos visto cosas que lo son, y al presentársenos el nuevo objeto reconocemos que es uno de tantos. Mas por otra parte, el que forma aquel juicio le da un *valor universal y objetivo*, es decir, afirma que es bello, no únicamente para él, sino para todos, que tiene cualidades que lo hacen bello, que es bello en sí mismo. Esta objetividad del juicio no arguye que el juicio sea exacto; el que afirma que el objeto es bello en sí mismo puede engañarse. De aquí la posibilidad de que haya juicios que se contradigan, de que

lo que éste juzga ser muy bello, sea creído por aquél menos bello o no bello; así como al buscar la causa de un fenómeno de la naturaleza, todos los físicos convienen en que hay una causa objetiva, pero pueden disentir en cuál sea ésta. Siempre que hay disensión en los juicios (ya sea en materia estética, ya en otra), con cuanta mayor seguridad defienda su parecer cada uno de los que juzgan, más claramente mostrará que ha dado a su juicio un valor universal y objetivo.

El *placer* producido por la contemplación del objeto bello es un sentimiento de que es ocasión, y no causa, la impresión que el objeto ha producido en nuestros sentidos: es un eco que despierta en nuestro ánimo la excelencia del objeto. La diferencia entre el sentimiento de la belleza y el placer de los sentidos se puede reconocer en el diferente efecto que en nosotros producen la forma de una flor y su perfume. El sentimiento de la belleza es *desinteresado*, por cuanto lo motivan las cualidades del objeto y no ventaja alguna personal que pueda traernos (1); es, finalmente, un sentimiento *especial*, análogo a los de aprobación, admiración y amor, pero que no puede confundirse con otro alguno.

En la contemplación de la belleza física intervienen los sentidos, pero únicamente la vista y el oído; sentidos instructivos que nos dan conocimiento de los obje-

(1) La belleza nace de la armonía de los elementos, y no de un uso ventajoso para los demás ni para nosotros. Podemos hallar belleza en un objeto cuya ausencia nos sería ventajosa, como en una colina que haga más largo y penoso nuestro viaje.

tos o fenómenos exteriores, sin ponernos con ellos en contacto material e inmediato. El conocimiento que por medio de estos sentidos alcanzamos de la apariencia de los objetos bellos, produce el juicio de la belleza y el sentimiento que le acompaña. Mas a este conocimiento precede un ejercicio de los sentidos, cuya índole hemos de averiguar. Cuando percibimos un color o un sonido de los que llamamos agradables, no sentimos un placer determinado, localizado, como cuando olemos o gustamos, y si tal placer existe, es tan poca su intensidad que pasa sin que lo notemos. La impresión orgánica tan sólo se distingue perfectamente cuando hay un desplacer muy determinado, como el producido por una luz intensa o por un ruido estrepitoso; si bien un apreciador ejercitado creerá ya notarla en el caso de colores chillones o de sonidos destemplados. De todo lo cual se puede deducir que el placer físico producido por los colores o sonidos llamados agradables, nace del ejercicio fácil, de la actividad feliz de nuestros órganos visual o auditivo. Debe, pues, admitirse una fruición física, no un placer local y positivo de la vista y del oído (1).

De esta manera se interesan en el objeto físico bello nuestra sensibilidad física, que el objeto pone en grata actividad; nuestra sensibilidad moral, que se complace en la vida del objeto, y nuestra parte intelectual, que aprecia su unidad y la correspondencia de las partes.

(1) Además de esta fruición física no localizada, se comprende fácilmente que las sensaciones exteriores agradables que acompañan a la percepción del objeto, como el olor de la flor, contribuyan, no a que el objeto sea más bello, sino a acrecentar el efecto placentero definitivo.

La belleza ejercita simultánea y armónicamente nuestra sensibilidad física, nuestra sensibilidad moral y nuestro entendimiento.

Puede, sin embargo, existir el sentimiento de la belleza sin la acción inmediata de los sentidos, por medio de la simple representación mental del objeto (y esto confirma su índole de sentimiento y no de sensación); en este caso nuestra actividad intelectual y moral, en lugar de unirse al efecto que resulta de la impresión de los objetos físicos en los sentidos, se une al que nace de la representación de los mismos objetos.

36. EFECTOS DE LO SUBLIME.—Al paso que apreciamos sin esfuerzo el objeto bello, determinado y circunscrito, el objeto sublime se nos presenta como ilimitado. La grandeza (en las dimensiones y a veces en los accesorios), a menudo el desacuerdo, la irregularidad y el desorden que turban la determinación de las líneas, los contrastes que acrecientan las distancias, la misma negación de una parte del objeto o de alguno de los accesorios (ausencia de luz, de ruido, de movimiento), que nos hace presentir algo desconocido, todo en él se opone a la circunscripción y al límite.

Si a un objeto que nos ha producido el efecto de lo sublime lo recorremos despacio por todos lados, si lo medimos detenidamente, si apreciamos su altura, juzgándola igual, por ejemplo, a la que resultaría de la superposición de tres o cuatro objetos que nos son familiares, nada perderá el objeto de sus cualidades reales, pero nos habremos puesto en situación de que sea

mudo para nosotros: no lo reconocemos ya como incomparable.

¿Cuál es, pues, el efecto que en nosotros produce el objeto sublime? *Juzgamos que es incomparablemente grande*, es decir, que le aplicamos el concepto de una grandeza ilimitada, concepto en realidad superior al mismo objeto.

El sentimiento producido es en parte opuesto al que causa la belleza propiamente dicha: un *sentimiento mixto de placer y de dolor, si bien definitivamente placentero*. El objeto se nos presenta sublime porque no podemos abarcarlo, porque una parte suya nos ocupa enteros, porque su conjunto nos abrumba y nos vence. Es, pues, vencida a pesar de sus esfuerzos, nuestra capacidad de percepción, de donde nace un efecto de malestar y de zozobra. Mas el desplacer queda absorbido y superado por el vuelo del alma, levantada por el objeto a una altura extraordinaria, dándole el presentimiento de regiones desconocidas y como un cierto sabor de lo infinito.

Señaladas las diferencias entre el efecto de lo bello y de lo sublime, hay que reconocer sus semejanzas: ambas dependen de la forma o de las apariencias del objeto, el juicio es *inmediato y objetivo* (1), el sentimiento, *especial y desinteresado* (2), precedido pero no

(1) V. más adelante núm. 42, nota 2.

(2) Este carácter desinteresado del sentimiento de lo sublime, significa, no sólo que no nos ofrece ventaja alguna, sino también que es hijo de la apreciación pura del objeto y no de los peligros personales que pudiera su grandeza acarrearlos. El hombre poseído del miedo no siente la sublimidad del objeto.

causado por la impresión orgánica; y en ambas, finalmente, el resultado definitivo es la *estima de cierta excelencia* del objeto.

También la simple representación de los objetos sublimes produce en nosotros el efecto estético; pero ha de ser verdadera representación (más o menos determinada) de objetos sensibles, no la concepción abstracta de la grandeza, por ejemplo, de una cifra aritmética de valor extraordinario.

37. BELLO Y SUBLIME MORAL.—El efecto de la belleza moral es también un juicio y un sentimiento producidos en nosotros por la excelencia estética de un sentimiento o de un acto, o de la combinación de varios sentimientos o actos. El sentimiento estético que produce el objeto moral no debe confundirse con este mismo objeto (1).

En la apreciación de la sublimidad moral debe mediar el reconocimiento de una grandeza extraordinaria, ya sea ésta sosegada y serena, ya se manifieste por medio de la lucha. Mas es también requisito indispensable que el objeto reconocido sea viviente y no una

(1) Así como en el orden físico se nos presenta un objeto determinado, v. gr., una flor, también en el orden moral nos ocupan sentimientos particulares, como la amistad, el amor a la patria, etc. Aun en el caso en que haya un solo sentimiento, si lo tenemos por bello, reconocemos una cualidad capaz de excitar en nosotros el sentimiento de lo bello, es decir, un sentimiento distinto de la amistad, etc. El sentimiento de lo bello, aun cuando recaiga sobre objetos del mundo moral, es un sentimiento especial que no debe confundirse con los demás.

abstracción. Así, en el primer caso debe sentirse el valor sumo del objeto moral (piedad, generosidad en grado heroico), y en el segundo debe reflejarse en nosotros la lucha entre los diferentes motivos y la victoria conseguida por el motivo superior. Hemos de reconocer a qué costa es grande el acto de un héroe, sentir el valor de los obstáculos, sufrir con sus sufrimientos, reconocer, en fin, lo extraordinario del esfuerzo que la victoria ha requerido (1).

En la apreciación de lo bello o sublime intelectual debe haber también reconocimiento de una armonía o de una grandeza extraordinaria.

38. IDEA DE LO BELLO.—Cuando decimos «esto es bello» (o sublime) atribuimos una cualidad especial a un objeto; cuando nos servimos de la palabra *belleza* (como designación de la excelencia estética en general) manifestamos una idea independiente de objetos determinados. Sin necesidad de definirla ni de averiguar cómo la hemos adquirido, sabemos que existe en nosotros (2). Y no se trata de una cualidad cualquiera, como la de dulce, blanco, duro, etc., que podemos considerar también en abstracto, sino de una idea

(1) Aquel, por ejemplo, que no experimente o no conciba con eficacia el amor paternal, no podrá sentir el heroísmo de Guzmán el Bueno.

(2) Como ajeno a nuestro propósito, esquivamos el difícil y delicado problema del origen de las ideas. Diremos tan sólo que, a nuestro juicio, en cuanto un objeto ha producido, no un agrado estético poco determinado, sino el efecto pleno de la belleza, se juzga el objeto bello y se tiene ya, por consiguiente, la idea de la belleza.

que corresponde a una jerarquía superior, de una *idea primordial*, fundamental, hermana de las de lo verdadero y de lo bueno (1) y que distinguimos al mismo tiempo de éstas, pues aun cuando las vemos realizadas en un mismo objeto, las consideramos como diferentes atributos.

Esta idea no se presenta definida o determinada (como, por ejemplo, la idea de la circunferencia); pero existe en todos o en la mayor parte de los hombres, aunque no hayan pensado en nombrarla siquiera y aunque los mismos que han especulado acerca de ella reconozcan la dificultad de precisar los caracteres de los objetos bellos, sin que acaso hayan alcanzado una definición satisfactoria de la belleza. Sólo cabe decir que es la idea de una cualidad *sui generis*, de una excelencia de forma, de la más completa y exquisita armonía o de la mayor grandeza que podemos concebir. Esta idea indeterminada la vemos realizada en objetos concretos: es un arroyo cuyo curso divisamos sin ver el manantial: un sol oculto que ilumina los objetos visibles.

El término propio de esta idea es Dios, fuente de toda armonía y de toda grandeza, como siempre se reconocería si nuestro ánimo se hallase en su estado más sano, como se reconoce a veces en la apreciación de la belleza, aunque más limitada y más frecuente, y con mayor decisión en los efectos súbitos y extraordinarios que produce lo sublime. De esta suerte, de los vestigios

(1) En esta vida de prueba lo bello se nos presenta como un hecho subordinado y en cierto sentido excepcional, lo cual no se opone a su hermandad o más bien identidad originaria con lo verdadero y lo bueno.

imperfectos de belleza, diseminados en la naturaleza sensible, en el espíritu humano (y también en el mundo de las artes), el hombre se eleva al presentimiento de una *belleza suma* a que aspira, sin que aquí abajo le sea dado poseerla.

* § 2.—DISTINCIÓN Y MODIFICACIONES SUBJETIVAS DEL JUICIO-SENTIMIENTO DE LO BELLO

39. DISTINCIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO.—A pesar de la identidad originaria de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello, aplicamos en diferente concepto, y a veces no a un mismo objeto, las correspondientes calificaciones, de lo cual resulta la distinción que vamos a señalar entre los respectivos juicios.

40. JUICIO ESTÉTICO Y ÉTICO.—Las dos palabras bello o bueno con que designamos la excelencia ética y la estética indican, cuando menos, una *distinción lógica*, una cualidad mirada en dos diferentes puntos de vista. En la calificación ética atendemos al *fondo*, a la conformidad del objeto con la ley; en la estética, a *lo que aparece*, a lo que manifiesta armonía o grandeza. A igualdad de bondad producirá mayor efecto estético aquel objeto en que la armonía o la grandeza sean más perceptibles, ya por la índole del mismo objeto (1), ya por su realización exterior (2). Nótese tam-

(1) Actos que no exigen menor abnegación y sacrificio que otros calificados de heroicos, son menos brillantes, producen menor efecto estético.

(2) Por la expresión, por los accesorios, etc. V. núm. 28.

bién que la calificación ética es aplicable a los objetos del orden moral, y la estética a la vez a los del moral y físico, cuyos principios de excelencia son diferentes.

Por otra parte, el acto bueno, que consiste en la sujeción a la ley, acompañada a menudo de la privación y del sacrificio, no siempre se resuelve en una expansión lozana y atractiva. Bello es por necesidad en sí mismo, pero le acompañan a veces elementos que desagradan o repugnan (como la pérdida de un objeto muy apreciado por quien tiene el deber de entregarlo, lo asqueroso de la dolencia para quien socorre a un enfermo). El acto, pues, *no será siempre estético* (1) *para el que lo ejecuta*, si bien aun en este caso podrá serlo para el que lo contempla y para el mismo que lo ejecutó cuando lo trae a la memoria. Y si se atiende, no a un momento aislado, sino a los motivos y derivaciones del acto, se percibirán de lleno las armonías que guardan los antecedentes y las consecuencias de lo bueno y se reconocerá que la única expansión sana, duradera, fecunda, verdaderamente armónica de la vida moral se halla en el cumplimiento del deber.

(1) Decimos que no será siempre estético, no porque el ejecutor de un acto bueno deje de percibir la armonía del bien, sino porque en el momento de la ejecución puede sentir con suma intensidad lo penoso, lo amargo del elemento desagradable. La belleza del bien guía siempre, como clara estrella, al bueno, pero a veces sólo la percibe la parte superior de su alma, mientras lo restante de su naturaleza se halla entregada al sufrimiento. Otras veces el sentimiento de esta belleza, el fervor de lo bueno es tanto, que el elemento desagradable parece perder su fuerza.

41. JUICIOS ESTÉTICO Y METAFÍSICO.—Las dos palabras bello y verdadero indican también, cuando menos, una distinción lógica. Por otra parte, *no todos los objetos reales*, es decir, materialmente y positivamente verdaderos, *se nos presentan como igualmente bellos* (1).

42. MODIFICACIONES SUBJETIVAS DEL JUICIO-SENTIMIENTO DE LO BELLO.—Los principios constitutivos de la belleza se hallan en la realidad objetiva (2). Reconocimiento de esta verdad es el mismo juicio estético que, si bien falible, aspira a la objetividad (3). Mas como en el acto de apreciar la belleza entran, no menos que las cualidades del objeto, las disposiciones del que aprecia, puede el juicio-sentimiento de lo bello modificarse a tenor de estas disposiciones. Las modificaciones serán de dos maneras: *generales* las que en mayor o menor grado, según el estado de alma

(1) En el orden físico hay realidades menos bellas que otras, y algunas que calificamos de feas (V. núm. 5), y entre los sentimientos y actos humanos los hay opuestos a la belleza. Existen también realidades que le son indiferentes, como, por ejemplo, el que una ciudad sea más poblada que otra. Tampoco se habla, al tratar de la identidad de lo bello y lo verdadero, de lo último en estado abstracto, como en las verdades nominales de las matemáticas ($3 + 5 = 8$, los tres ángulos de un triángulo son iguales a dos rectos), en los principios metafísicos (una cosa no puede ser y dejar de ser al mismo tiempo), en las definiciones, etc.; sino de la verdad realizada en determinados seres concretos.

(2) V. núm. 5. Pudiera ofrecerse la dificultad de que a los objetos sublimes les atribuimos una ilimitación de que carecen; mas tales objetos reúnen en sí mismos todas las circunstancias necesarias para promover este concepto.

(3) V. núm. 38.

de cada uno, *pueden verificarse en todos los hombres*, a efecto de nuestra limitada y caída naturaleza, e *individuales*, es decir, las que *dependen de una disposición especial* de tal o cual individuo.

43. MODIFICACIONES GENERALES.—I. Si el hombre viese el conjunto de las cosas y percibiese completamente su jerarquía y ordenación, no existiría divergencia alguna entre el juicio estético y el ético o el metafísico; pero en el estado presente atiende a menudo a aspectos parciales o aislados de los mismos objetos. De aquí la posible divergencia entre dichos juicios (1).

Al apreciar el aspecto estético del objeto se suspende a veces el juicio ético, atendiendo sólo a la *belleza sensible* del objeto (2), o a una cualidad buena, sin mirar su *empleo excesivo* (3) o *indebido* (4) o *las malas*

(1) Estas divergencias son más frecuentes y naturales en el orden metafísico que en el ético; pues con respecto al primero ignoramos hasta dónde llega lo existente o lo posible, al paso que para juzgar de la verdad ética llevamos siempre una medida, que es el conocimiento de la ley.—Adviértase que al notar estas divergencias, especialmente en lo relativo a los objetos morales, establecemos un hecho, dejando a la ciencia ética la decisión de los casos en que es peligroso u oportuno admitirlo.

(2) Por ejemplo, una bella figura que expresa un mal sentimiento. Así también puede producir el efecto de lo sublime un país desolado, no por una causa física, sino por un Atila o un Tamerlán.

(3) Como la fidelidad del soldado o del esclavo llevada hasta el horrible extremo de ir en pos de la muerte para no sobrevivir al caudillo o al dueño, lo cual nos conmueve sin que en manera alguna lo aprobemos.

(4) Como el denuedo y fuerza de voluntad que el con-

cualidades que lo acompañan (1). Además, cuanto presenta *carácter típico y expresión* (vida), aunque no por esto es bello, lleva consigo un atractivo estético (2), mientras no se refiera a objetos tan visiblemente feos que repugnen a todo ánimo no pervertido.

II. Aunque para afirmar la belleza de un objeto el primer requisito es la existencia de este objeto, damos la calificación de bellas a *simples concepciones de nuestra mente* (3) y a ciertas *representaciones*, que no son

quistador dirige a fines ambiciosos en actos que admiramos y reprobamos al mismo tiempo. Para mayor claridad, daremos el ejemplo de un objeto de inferior jerarquía (no de belleza, sino de agradable estético). Nos admira la agilidad y valor con que un gimnasta ejecuta una suerte arriesgadísima, si por casualidad la presenciásemos; pero reprobamos al mismo tiempo su temeridad, a la cual pondríamos coto si estuviese en nuestra mano.

(1) Como un ánimo resuelto, abierto y franco, pero audaz e inconsiderado, que nos seduce y no estimamos.

(2) Como ciertas fiestas populares, o bien ciertos hechos históricos que nos interesan, las primeras por su animación y alegría, los segundos por los rasgos de carácter o por los incidentes imprevistos; aunque reconocemos que habría algo que corregir en las primeras y fuera preferible que los segundos no hubiesen acontecido.

(3) Si no pudiésemos atribuir belleza a tales concepciones, resultaría que cuanto produjese el efecto de la belleza sería necesariamente real, y que el mejor criterio histórico sería el juicio estético; si se nos mostrase, por ejemplo, la pintura de un ave desconocida, en caso de que fuese bella, decidiríamos que no puede haber engaño en la pintura; y entre dos versiones de un hecho histórico, la más bella sería necesariamente la verdadera. La posible divergencia entre la realidad y la belleza es de sentido común. Así decimos: «Esto no es sólo bello, sino también verdadero» (real). «El narrador ha embellecido el hecho que refiere.» Bossuet es-

la realidad (1), contentándonos con una verdad hipotética y atendiendo sólo a las armonías resultantes.

A pesar de las innegables divergencias que acabamos de señalar, no es menos cierto que el juicio de lo

cribió en la portada de una obra de Mallebranche: *nova, pulchra, falsa*, señalando una divergencia entre el atractivo estético producido por el sistema allí expuesto y su correspondencia con la realidad de las cosas.

(1) También pertenecen, en efecto, a la categoría de verdad hipotética la mayor parte de medios empleados por el arte (una pintura representa una persona y un hecho que no son la misma pintura); pero es tanta la eficacia de dichos medios, que pocos se niegan a sentir sus efectos; así, al oír una música no hay quien se acuerde de si aquel conjunto artístico ofrece o no una realidad, respectivamente a los sentimientos que excita. Es verdad que alguna vez se nota la necesidad de preparación para admitir la hipótesis; tal, que por primera vez asiste a una representación dramática, puede sentirse tentado a la risa por la extrañeza de que haya personas revestidas de un carácter que en realidad no les pertenece; pero el que está dotado de medianas propensiones estéticas, admite, por el contrario, todas las hipótesis necesarias para que se efectúe el hecho artístico.—Las proposiciones «la verdad y la belleza son idénticas», «no hay belleza sin verdad», no siempre se explican como es debido, y no siempre tiene el mismo valor la palabra «verdad». En el famoso verso:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable,

que censura a los conceptistas, «verdad» significa naturalidad en la expresión de los afectos, como opuesta a lo afectado, a lo sutil, a lo exagerado. Horacio, que daba a los poetas y pintores la facultad «quidlibet audendi», se contentaba con una verdad (reproducción verosímil de lo real) aproximativa. Los filósofos, que identifican la belleza con la verdad en todos los casos, entienden o deben entender por aquélla la verdad esencial. El enlace de la «verdad» y de la

bello exige siempre una bondad siquiera parcial y una verdad a lo menos hipotética, y que debemos poner en más alto lugar aquellas bellezas, por decirlo así, sólidas y macizas, que se apoyan en la verdad real y en la bondad entera, únicas en que nuestro espíritu puede hallar completa satisfacción y reposo.

44. MODIFICACIONES INDIVIDUALES.—I. (Relativas al temple de ánimo del que aprecia el objeto.) El temple de cada cual, combinado con la edad, el estado de alegría o de tristeza, etc., ocasiona el que se prefieran las cualidades estéticas más suaves y delicadas o las más severas y grandiosas, los objetos que se distinguen más por el orden o por la vida, etc.

II. (Nacidas de la novedad.) Esta se limita a una relación del objeto con el individuo que lo contempla, y no puede ser, por consiguiente, una cualidad objetiva de la belleza, sino una condición para que la belleza produzca todo su efecto. Tal es en realidad, pues los objetos más bellos o más grandes de la naturaleza, que, a fuer de limitados, no alcanzan una excelencia

belleza no sólo ha debido ser establecido por la ciencia estética como una proposición exacta y de gran trascendencia, sino que debe tenerse presente en la aplicación para preferir la belleza apoyada en la realidad a las combinaciones cada vez más gratuitas a que se abandona una imaginación sin rienda; pero también es cierto que esta doctrina, aplicada con excesivo rigor, acabaría por achicar la esfera de las artes; de los asuntos se pasaría a los elementos, de los elementos a la expresión, y casi se llegaría a no poder formar una nueva concepción ni usar de una expresión metafórica.

absoluta, no bastan a la larga a satisfacer las aspiraciones de nuestro ánimo. El objeto con que nos hallamos familiarizados en demasía, que hemos enlazado con nuestro estado habitual, no nos sorprende, no nos saca de nosotros mismos, pierde algo de su prestigio y de su magia. Sin embargo, es tanto el atractivo de las bellezas naturales, y entre ellas de las de orden moral, que pronto, en especial si no abusamos de los goces estéticos, recobran su vivacidad y su frescura.

III. (Nacidos de la asociación de ideas.) Tampoco puede ser cualidad objetiva la asociación de ideas (un árbol es bello por su forma, no porque hayamos reposado a su sombra), si bien es verdad que también influye, y no poco, en nuestras apreciaciones. Nuestros recuerdos personales, nuestras preferencias y aficiones son fuente común de efectos y de juicios que fácilmente confundimos con el sentimiento y el juicio de la belleza. Así en la apreciación de ésta debe distinguirse lo que es efecto de la misma y lo que depende de los elementos con que se presenta asociada, pues no de otro modo se consigue un juicio estético puro.*

Capítulo II.—DE LA FACULTAD DE CONCEBIR NUEVAS BELLEZAS

45. Hemos considerado al hombre en presencia de los objetos bellos, es decir, su potencia estética pasiva. Ahora debemos tratar de su potencia estética activa, es decir, de su facultad para concebir nuevas bellezas. Esta facultad, como derivada de nuestra natu-

raleza, existe, aunque en desigual grado, en todos los hombres, y por eso trataremos primeramente de la imaginación estética como facultad general; mas hay hombres dotados en grado superior de esta facultad, al mismo tiempo que de otras cualidades que les permiten realizar exteriormente sus concepciones estéticas; éstos son objeto del tratado del Artista.

§ 1.—DE LA IMAGINACIÓN

46. DENOMINACIONES, POSIBILIDAD Y MÓVIL DE LA FACULTAD DE COMPONER.—La facultad que tiene el hombre de formar nuevas concepciones en general, y en particular concepciones estéticas, además del nombre especial de imaginación ha recibido diferentes denominaciones: 1.º *Invención*, de *invenire* (trovar, en la Edad Media). Esta denominación es de gran trascendencia, pues una parte considerable de los conceptos de los hombres superiores consiste en ver, en descubrir lo que hay en la realidad y lo que los demás no ven ni descubren; mas es por otro lado insuficiente, como quiera que parece indicar que el hombre no pone nada de su parte. 2.º *Composición*. Esta denominación manifiesta que el hombre, después de haber tomado los elementos de la realidad, puede formar un nuevo conjunto (un compuesto); es, pues, la más exacta, puesto que nos da a entender que el hombre sujeta los elementos que ha recibido de la realidad a una nueva unidad, que les da una forma (1). 3.º *Creación*.

(1) Entiéndase la forma definitiva, pues las formas de

Denominación inexacta si se toma en sentido riguroso, pues el hombre no produce los materiales de sus concepciones, pero admisible en el sentido de que el hombre produce la forma del conjunto. Como el nombre de composición se aplica con frecuencia a concepciones de menos valía, para designar las concepciones estéticas más elevadas se usa con frecuencia de la palabra creación en su sentido limitado.

Ahora bien, ¿puede el hombre formar conceptos bellos diferentes de los objetos que le rodean?

El hombre no abarca ni conoce siquiera el conjunto de excelencias del universo; pero como ente de superior jerarquía a la de los objetos expuestos a sus miradas, *puede*, dentro de ciertos límites, *disponer de ellos y modificarlos*. Así, por ejemplo, cuando tratamos de realizar un fin de utilidad, podemos destruir las formas menos regulares, si bien lozanas y necesarias a su desarrollo, que el árbol nos presenta, para dar a su tronco una superficie lisa acomodada a nuestro intento (como para construir una mesa). De la propia suerte podemos escoger entre las formas bellas que la realidad nos presenta, combinarlas y modificarlas para formar un nuevo compuesto, sujeto a la idea de lo bello, y además a una idea particular que distingue un compuesto de otro.

Reconocida la posibilidad de formar nuevas composiciones bellas, ¿cuál es el impulso, el móvil de nuestra naturaleza moral que a ello nos induce?

las partes las toma de lo exterior, si bien a veces como en la música, en el estado más elemental, y, si así vale decirlo, en estado de átomos.

Llévanos a formar estos nuevos compuestos la sed de belleza que no se satisface con los objetos que tenemos alrededor; *la tendencia a un más allá* que se presiente y se entrevé y que tratamos de realizar con elementos del mismo mundo que conocemos, ya porque amamos la belleza de estos elementos, ya porque son los únicos puestos a nuestro alcance. Fuera de las bellas artes, nótese particularmente la misma tendencia en las concepciones producidas por el recuerdo y por la esperanza que idealizan lo pasado y lo porvenir de nuestra vida, y que en su mayor pureza y elevación son el sentimiento de la nobleza de nuestro origen y de nuestro destino.

47. DE LA IMAGINACIÓN O FACULTAD DE COMPONER EN GENERAL.—ELEMENTOS O MATERIALES.—No solamente recordamos que hemos tenido tal o cual *percepción, sensación o sentimiento*, sino que en cierta manera *los reproducimos*, es decir, nos los representamos. Entre estas reproducciones o representaciones son las más comunes y distintas las que se refieren al sentido de la vista, las más propiamente llamadas *imágenes*; y aun para facilitar o apoyar muchas representaciones de otras clases, acudimos a imágenes visuales más o menos determinadas (así asociamos el color obscuro con el recuerdo de un día triste); pero también nos representamos los sonidos, las sensaciones de los otros sentidos y los placeres y dolores internos físicos y morales; al pensar, por ejemplo, en un bosque, no tan sólo nos figuramos la forma de los árboles, sino también el rumor de las ramas, la frescura

del ambiente y el descanso corporal y sosiego moral que pudo granjearnos. Suele llamarse imaginación la mayor suma y la mayor viveza de tales representaciones; pero éstos no son sino elementos de la imaginación, o sea, de la facultad de componer.

OPERACIONES.—Esta facultad en general no sólo se extiende a la *agregación de dos objetos distintos*, sino a *la de las partes o cualidades de los objetos* (león alado, sirena, caballo azul). La facultad de componer, no ya la imaginación propiamente dicha, puede tomar por elementos, no sólo las representaciones de objetos físicos y morales, sino también cuanto puede hacerse o pensarse.

PRINCIPIO.—En la composición debe presidir un *principio*, un motivo; éste puede ser de *utilidad* (una cabaña, un buque), o bien de placer (un plan de comida o de viaje), o *derivado de otra cualquiera dirección de la actividad humana* (plan de campaña, utopía política, sistema filosófico, etc.)

A veces determina la composición un *sentimiento*; así la amistad hacia una persona mueve naturalmente a atribuirle acciones que la honran, mientras la aversión puede inducir a que injustamente se supongan acciones poco laudables. Son muy comunes las construcciones imaginarias causadas por un deseo en las personas inclinadas, según la expresión vulgar, a hacer castillos en el aire, o bien por el temor en las pusilánimes y medrosas. En este sentido se llama hombre de imaginación al que, propenso a figurarse todo lo posible sin calcular lo más probable, se atiene a la combinación que por un motivo afectivo prefiere; así

como el hombre de buen juicio deduce de los datos que posee cuál es la combinación más probable, o bien, si está dotado de la facultad de componer, sabe escoger acertadamente entre las combinaciones que ésta le propone.

En razón de su principio afectivo, las composiciones determinadas por un sentimiento particular, aunque distintas de las movidas por el sentimiento de lo bello, ofrecen con éstas mayor analogía que aquellas en que preside un principio puramente intelectual; a más de que las obras estéticas que manifiestan directamente el alma del artista contienen también sentimientos particulares (piedad, amistad, etc.), y aun en las demás los hay también, al menos hipotéticamente, adoptados por el artista (como cuando en la poesía dramática atribuye este o aquel sentimiento a un personaje).

48. DE LA IMAGINACIÓN ESTÉTICA.—*Las composiciones estéticas son las movidas por el sentimiento que corresponde a la idea de lo bello.*

Aun sin composición existen reproducciones idealizadas, como quiera que en éstas nos representamos a veces únicamente los rasgos o elementos que contribuyen a la belleza y prescindimos de los demás.

Para la composición estética idealizadora *tomamos de los objetos reales las formas que constituyen la belleza, las modificamos y las combinamos.* Guafanos en esta operación la *idea de la belleza*, como norma efectiva, aunque invisible, a que se sujetan nuestras concepciones estéticas; si bien por ser una idea indeterminada y que sólo se nos manifiesta por la tendencia que nos

impele, y por su efecto en las concepciones, pasa inadvertida por la mayor parte de los hombres, sin exceptuar en manera alguna a los artistas. Y ciertamente, esta idea no es una definición, como la que enseña al geómetra la manera de trazar la circunferencia, y por otra parte, en cuanto obra en una concepción determinada, se reviste de imágenes más o menos distintas. Lo que sí se advierte plenamente es *el sentimiento* que vivifica esta operación, o sea el sentimiento de la belleza en estado activo, es decir, confundido con el placer de la composición.

Al mismo tiempo que idealizamos en el sentido de la belleza, idealizamos también *en el sentido de las formas naturales manifestativas*; pues yendo en pos de la concepción del objeto más excelente, buscamos el mayor carácter y la mayor expresión que puede ofrecernos.

La idealización busca, pues, un *tipo*, un modelo completo del género y del estado que corresponde al objeto, y reúne (no por una elección separada y laboriosa, sino por un procedimiento intuitivo) todo lo que conduce a este propósito, y aparta cuanto le es indiferente o contrario. El problema de la idealización puede reducirse a estos términos: hallar la mayor belleza con el mayor carácter y mayor expresión que pueden proporcionarse y unirse, o lo que es lo mismo, *reunir todos los rasgos de valor estético*, es decir, los bellos, característicos y expresivos.

En la idea de carácter y de expresión van comprendidas todas las intenciones particulares que presiden a la composición, es decir, los pensamientos que dan

unidad a la concepción y distinguen una concepción de otra, aunque todas las concepciones de que ahora se trata convengan en estar sujetas a la idea de lo bello. En una concepción estética, además de la idea de lo bello preside, por ejemplo, la idea de amor paternal que se presenta en tal o cual situación determinada. De esta suerte en tales concepciones, como también en muchos hechos de la vida real, hay una *idea contenida en un caso particular*. La idea de amor patrio está contenida en un acto de sacrificio personal a la patria, la de remuneración en un caso en que se ve la virtud premiada, etc. Las ideas se realizan en sus efectos y consecuencias (1).

El acto de la imaginación que acabamos de considerar, y que es el más genuino y frecuente, toma elementos de lo externo y los combina y modifica conforme a la idea de lo bello y a determinadas ideas que los mismos objetos han despertado. Base de la representación en este caso es la imagen que nuestro espíritu modifica.

Mas el punto de partida puede ser una idea, como, por ejemplo, si llevados de un concepto de amor paternal, buscamos en lo exterior objetos que lo realicen, para formar una representación que en apariencia no se distinguirá de las que hasta ahora hemos examinado.

En uno y otro caso puede observarse que la imagi-

(1) En la poesía heroica de la Edad Media los hechos caballerescos eran la representación de los principios o de las aspiraciones de la caballería. En nuestros días se ha intentado dar realización estética hasta a las operaciones mercantiles, por sus efectos en los caracteres, en la situación de las familias, etc.

nación es una facultad que participa de lo espiritual y de lo sensible y que facilita el tránsito de uno a otro orden de objetos (1).

49. DE LOS CONCEPTOS TRÓPICOS.—El lenguaje trópico o traslaticio demuestra también el poder de la imaginación para unir el mundo interno y el de los objetos exteriores. Es verdad que hay traslaciones de lo físico a lo físico (el tronco como parte del cuerpo humano, cien velas por cien barcos), pero son más comunes e importantes las que van de nuestros actos interiores a lo físico o de lo físico a cualidades o actos humanos.

¿En qué se funda este poder de traslación? En primer lugar y *objetivamente* en las *analogías* que presentan los seres de la creación, aunque de órdenes diversos. Así, por ejemplo, tanto en el mundo moral e intelectual como en el físico hay relaciones de causa y efecto: un árbol es causa de frutos, un estado mental es causa de resultados prácticos; así pueden atribuirse cualidades del árbol al estado mental. El fuego obra con vivacidad y fuerza, un sentimiento ejerce sus efectos con igual eficacia; así pueden atribuirse al sentimiento cua-

(1) Hemos considerado la imaginación en su estado de mayor actividad, pero hay también una imaginación en cierto sentido pasiva, que es aquella que refleja los actos de la imaginación ajena, la que ejercitan, por ejemplo, en un lector las composiciones de Homero. Debe notarse, finalmente, que algunas veces se usa la palabra fantasía en el propio sentido que imaginación, si bien aquella suele reservarse para la producción de compuestos arbitrarios y caprichosos.

lidades del fuego. El mensajero precede y anuncia a otra persona, un fenómeno de la naturaleza precede a otro y es signo seguro de su inmediata aparición; así se atribuye al fenómeno el acto del mensajero.

Luego y *subjetivamente la imaginación*, que tiende a reunir y a combinar, a diferencia del entendimiento, que distingue y separa, *descubre estas analogías* en los objetos (de cuyas imágenes guarda un depósito la memoria), y forma un compuesto de lo físico y de lo intelectual o moral.

TRASLACIÓN DE INTELLECTUAL O MORAL A SENSIBLE.—Nuestros conceptos intelectuales tienen un lenguaje propio, que es el lenguaje lógico. De él usamos cuando decimos: «la sabiduría da buenos resultados»: pero la imaginación ofrece una manifestación tomada de los objetos físicos y decimos: «la sabiduría produce buenos frutos».

Los actos morales, que también pueden reducirse a concepto intelectual (v. gr., siento mucho dolor), tienen su lenguaje propio en las modificaciones de la fisonomía, en la forma exclamativa del lenguaje, como cuando decimos: ¡cuánto padezco! Pero la imaginación acude al auxilio del sentimiento para darle una manifestación eficaz tomada de los objetos exteriores: «el dolor me abrasa».

TRASLACIÓN DE LO FÍSICO A LO MORAL.—Efectúase ésta cuando atribuímos a un objeto del mundo inanimado una cualidad del mundo moral que aquél nos parece expresar (modesta violeta), o bien un acto humano (la aurora anuncia o es mensajera del sol) (1).

(1) La misma forma de las proposiciones que traducen

Esta personificación llega a su colmo cuando no se ciñe a una analogía fugaz, sino que atribuye una existencia personal a estos objetos (la Aurora, un Río, etcétera) (1). Hay también la TRASLACIÓN DE INTELLECTUAL A MORAL, como la personificación de la Memoria, de la Ambición, etc.

Así los conceptos trópicos son hijos de la imaginación, no menos que las concepciones idealizadas; unos y otras pueden llamarse *conceptos estéticos* para distinguirlos de los puramente *lógicos* o intelectuales.

Los conceptos lógicos, fundados en la apreciación exacta de las cosas, fijan y circunscriben la idea; los estéticos, fundados en las operaciones de la imaginación, nos trasladan de lo espiritual a lo físico, de lo físico a lo espiritual, sensibilizan lo invisible y dan alma a lo visible, y aunando objetos de índole diversa, nos abren ilimitadas perspectivas. Si decimos: «la juventud es la edad más feliz de la vida», sabemos a punto fijo lo que intentamos significar; diciendo «la juventud es la primavera de la vida», asociamos a la idea de juventud las variadas representaciones de frescura, fecundidad, luz y perfumes propios de la primavera.

nuestros juicios, en que atribuímos una acción al sujeto, aunque inanimado (ya sale la aurora), parece contener un germen de esta traslación.

(1) Como esto se enlaza con la mitología, observaremos que en la formación de ésta hallamos tres grados, 1.º la atribución de una cualidad moral a un objeto físico o a una idea: la aurora anuncia el sol; 2.º, la atribución de existencia personal a los mismos objetos: la Aurora considerada como una persona efectiva; 3.º, la divinización de esta persona, de que nace la idolatría.

Los conceptos lógicos pertenecen a la ciencia; los estéticos al habla natural y a las artes. En la vida común se van limitando a medida que prepondera el cultivo científico.

§ 2.—DEL ARTISTA (1)

El artista forma sus concepciones dirigiéndolas a la producción de obras bellas o artísticas, de suerte que sólo al compositor de éstas le compete aquel nombre.

50. CUALIDADES DEL ARTISTA.—La facultad de imaginar composiciones recorre una escala inmensa, y así es que se llama artista, tanto al que imagina y dibuja un simple ornato, produce una poesía ligerísima o inventa una melodía de regular mérito, como al que lleva a cabo una importante composición musical o pictórica, no menos que al autor de la *Iliada* o de la *Divina Comedia*. Demuestra esta simple observación cuán diversas pueden ser la suma y la importancia de los elementos que entran en la composición artística y, por consiguiente, las facultades que el compositor necesita. Aquí consideramos el máximum de estas facultades, tales como las requieren principalmente las obras poéticas de mayor empeño y trascendencia.

(1) Hablamos del artista antes que de las composiciones artísticas, como se habla de las cualidades del orador o del historiador antes que de las composiciones oratorias o históricas; consideramos, por decirlo así, el soldado dispuesto para la pelea. El tratado del Artista, complemento del de la imaginación, pertenece a la parte subjetiva, si bien tiene ya los ojos puestos en la objetiva artística.

La facultad distintiva del artista es una *imaginación estética poderosa y fecunda* (1). Esta facultad necesita de los elementos que le suministra la memoria representativa, y no puede obrar exteriormente, o sea producir obras artísticas, sin el talento de la ejecución. De suerte que estas dos cualidades, aunque al parecer más humildes y aunque puestas al servicio de la imaginación estética, son de todo punto indispensables al artista.

MEMORIA.—La facultad de componer no puede obrar sin elementos de composición, los cuales consisten en un rico depósito de materiales debido a la observación continua del mundo físico y moral y conservado por la memoria. Todos los aspectos estéticos de la naturaleza y de la vida humana se graban en el espíritu del artista, que en el momento de la creación evoca los que convienen a su intento y les da unidad y consistencia. El caudal del artista no debe consistir en un acopio inerte e indigesto, ni ser de una naturaleza distinta de la del mismo arte (como, por ejemplo, noticias curiosas, pero sin valor estético; fórmulas puramente abstractas; investigaciones gramaticales, etc.) Tampoco la memoria, puesta al servicio de la imaginación o a veces de las otras facultades, debe hacer ostentación de su riqueza.

TALENTO DE EJECUCIÓN.—El artista debe poseer la facultad de ejecución exterior, o sea el talento técnico: la aptitud para pintar, versificar, etc., aptitud nativa

(1) Esta última cualidad es la que se llama *inventiva*, es decir, riqueza de invenciones (composiciones, o en general, conceptos estéticos).

que debe alimentarse y cultivarse (*nulla dies sine linea*, decía Rafael). Así como los pensamientos del artista deben tomar una dirección estética, las ideas estéticas deben tender a ser realizadas en el arte. Sin la realización, y sin la realización bella, no hay arte.

Además de la imaginación estética servida por la memoria y el talento de ejecución, deben acompañar al artista nobilísimas cualidades que la fecundan (1), y que designamos con el nombre de facultades morales e intelectuales.

FACULTADES MORALES.—Las primeras comprenden *el espíritu ético y la sensibilidad*. El espíritu ético unido al amor de lo bello constituye el verdadero tipo del artista. En el amor al bien, inherente a su alma, debe buscarse el origen del carácter ético, es decir, de la moralidad de las obras artísticas. Sin él les será negada la fuente de la verdadera belleza moral, que produce a su vez las más exquisitas bellezas artísticas, y dejarán de estar enlazadas con los grandes principios éticos, de que reciben buena parte de su grandeza estética y toda su importancia social.—A más del sentimiento de lo bello, fuente de las composiciones estéticas, y de la facultad de imaginar sentimientos, que es como una sensibilidad hipotética inherente a la imaginación y dependiente de sus concepciones, reclama el arte la sensibilidad entendida en el sentido general y genuino; pues para retratar los afectos humanos, para acertar, por decirlo así, con su verdadero acento, es

(1). Sobre los actos de la sensibilidad y del entendimiento recaen las operaciones de la imaginación; aquéllas son la materia (oro o barro) a que la última da forma.

preciso que el artista los haya sentido o sea capaz de sentirlos.

FACULTADES INTELLECTUALES.—Fácil es exagerar o deprimir la intervención que compete a esas facultades en el arte, el cual, si en ciertas épocas se ha considerado como una habilidad mecánica, en el día se mira por algunos como engendro de la meditación filosófica. *El artista se distingue esencialmente del filósofo: éste busca leyes generales, aquél representaciones concretas y vivientes*. Si bien con mayor profundidad y delicadeza, el artista ve los objetos con los ojos del hombre en general, sin mediar aparato ninguno científico, con los instintos nativos del género humano, no al través de abstracciones o de generalizaciones; nunca pierde de vista lo determinado, lo individual, la expresión sensible y animada. Los más sencillos accidentes de la naturaleza, el color de una hoja, el juego de dos sonidos, una facción fisionómica, una actitud, tienen para el arte suma importancia; cualesquiera que sean las ideas que éste exprese, las reviste de su lenguaje propio, y puede haber artistas que no sepan expresarlas por medio de otro lenguaje.

Mas por otra parte, el hombre siempre ve algo más que las meras apariencias, y residen ya en nuestro entendimiento la misma *idea de lo bello* y la *posibilidad de reconocer el valor de las formas manifestativas* y de distinguir en ellas lo esencial de lo accidental. A más de que en toda composición que no sea una simple aglomeración de imágenes preside una *idea determinada*, es decir, un acto del entendimiento.

Obra también éste tanto en la manera de componer

como de ejecutar la obra artística, pues a pesar del proceder intuitivo de la imaginación, debe atribuirse un oficio a la *reflexión* que compara una parte con otra, estima cuáles medios son más adaptados al fin, escoge y coordina.

Aun considerando en sí mismos los *elementos de la composición*, se reconocerá la importancia de la parte intelectual. El artista debe conocer lo que valen y cómo se relacionan los diferentes objetos, ya de orden físico (así, por ejemplo, sin tener el conocimiento científico de un agrónomo deberá comprender los oficios y usos de un instrumento de agricultura que menciona en sus descripciones), ya del orden moral (conocimiento del corazón humano).

Además el artista puede concebir *bellezas en que domina el carácter intelectual*; y aunque tan sólo la poesía es capaz de mantenerlas en la esfera de la generalización, también otras artes (la pintura, la escultura y aun la arquitectura) las manifiestan valiéndose de símbolos, que suponen actos intelectuales. Finalmente, aunque por medio de iluminaciones súbitas y no de deducciones laboriosas, al través de imágenes diáfanas y en alas del sentimiento se eleva el arte a las regiones que lindan con lo espiritual y lo invisible.

En suma: el artista no queda reducido a la condición de un hombre mutilado en quien las facultades intelectuales permanecen inertes, y al mismo tiempo que de creador, puede preciarse de pensador, si bien la última cualidad debe permanecer embebida en sus facultades estéticas.

51. EDUCACIÓN DEL ARTISTA.—La educación del artista comprende:

I. *Estudio del mundo físico y moral.*—El artista debe observar de continuo la naturaleza y la vida humana, recordando con amor sus más interesantes aspectos, y sin perder tampoco de vista la aplicación de lo que la naturaleza le enseña al arte particular que cultiva.

II. *Estudio de los modelos.*—Los modelos despertarán eficazmente el sentimiento de lo bello y le amaestrarán para la ejecución. En este estudio debe atenderse en primer lugar a los modelos de primer orden (artes griegas, arquitectura gótica, Rafael, etc.), y luego a los más adecuados al talento del artista y al género cuyo cultivo se propone. La adopción de una buena escuela guiará al artista como por la mano, le evitará mil tanteos e incertidumbres en el aprendizaje y luego incongruentes mezcolanzas, con tal que sepa distinguir lo que es esencial a la belleza de lo que es propio de tal época o de tal persona, y que, apoyado en dicha escuela, tome después su ingenio el vuelo conveniente. Si el estudio de la naturaleza es necesario para la parte real que deben ofrecer las artes, el de los modelos educa las tendencias ideales del artista.

III. *Estudio de la parte técnica.*—Este es requisito indispensable para dominar los medios de la manifestación estética del pensamiento, sin que por esto se le dé tanta importancia que se llegue a preferir al fin estos medios.

IV. *Estudio de la teoría del arte.*—Épocas ha habido en que los artistas se han formado más bien por instinto e imitación, que por ideas generales; pero des-

de el punto que éstas han sido formuladas y reducidas a sistema, el que cultiva un arte bello hallará en ellas un auxiliar y una guía, mientras no se entregue de tal modo a su estudio que salga más apto para la especulación que para la práctica.

V. *Cultivo de la parte moral.*—El artista debe cultivar el juicio y el sentimiento éticos y estéticos y además la sensibilidad general (1), proponiéndose no tanto sentir mucho como, como sentir bien.

VI. *Cultivo intelectual.*—En los tiempos en que la ciencia y el arte andaban poco menos que confundidos, los artistas, cuyas composiciones ofrecen conceptos, si bien sensibilizados, enlazados con el mundo intelectual, procuraban extender la esfera de sus ideas, consultando la experiencia de los ancianos o estudiando las lecciones de los hombres más doctos.

Mas cuando la ciencia ha seguido una senda separada de la del arte y se ha extendido por campos dilatadísimos, ha cambiado también la situación del artista. No ofrece dificultad el que haya habido artistas (Leonardo de Vinci, por ejemplo) que a la vez sobresaliesen en el arte y en la ciencia, como dotados de dos aptitudes diferentes; ni tampoco el que la parte técnica de algún arte (la perspectiva en pintura, la instrumentación en la música) se haya perfeccionado a efecto de los adelantos científicos.

Aun prescindiendo de la parte técnica, el artista debe buscar un cultivo intelectual bien dirigido, que le realzará como hombre y enriquecerá sus facultades estéticas.

(1) V. pág. 96.

cas, cuidando de fijar especialmente la atención en lo que es más aplicable a la producción artística. Debe formarse en especial un fondo de sana filosofía.

Hay, por otro lado, obras artísticas que descubren en su autor un sabio al mismo tiempo que un artista (las de Dante, Milton, algunas de Calderón), lo que exigía por otra parte la índole de los asuntos sobre que versan; ciertas ideas simbolizadas por las artes (como, por ejemplo, en los frescos de Rafael) muestran que el artista las concibió intelectualmente antes de realizarlas de una manera estética: de lo cual se deduce que en ciertos casos y con cierta medida el arte debe pedir auxilio a la ciencia. A esto se ha de añadir que en una época como la nuestra, en que domina la dirección intelectual, deben necesariamente participar de ella las mismas artes.

No obstante, por punto general, podemos afirmar que el arte y la ciencia son cosas bien diferentes; que no debe buscarse como primera cualidad de las obras artísticas un valor debido a la ciencia (1), sino un valor estético (comprensivo, si es mucho, de grandes e interesantes conceptos); que la preponderancia del cultivo intelectual pudiera con suma facilidad ahogar el sentimiento de lo bello, y que algunos de los servicios que la ciencia presta al arte son sólo accidentales o aparentes. Así, por ejemplo, los estudios botánicos po-

(1) Las obras homéricas, en las cuales se hallan noticias históricas de la mitología, arquitectura, arte militar, medicina, etc., de su época, descubren mucho *saber*, debido a la observación, no *ciencia* propiamente dicha, es decir, un cuerpo sistemático de doctrina.

drán dar al poeta o al pintor el conocimiento de los nombres y de las formas de las flores, pero este conocimiento pudiera adquirirse más sencillamente por la familiaridad con las mismas plantas que puede tener un hombre rústico.

Lo que mayormente debe buscarse en la educación del artista es el equilibrio de sus elementos, pues nada más nocivo que una educación a medias y desproporcionada, exuberante en algunos puntos y en otros escasa e incompleta. La educación sencilla de los antiguos artistas daba buenos resultados por razón de este mismo equilibrio y armonía.

52. DEL GENIO Y DE LA INSPIRACIÓN.—El genio (ingenio superior) (1) artístico se compone de la imaginación y de las facultades morales e intelectuales, poseídas en alto grado, puestas en conveniente equilibrio y enlazadas en un todo único, que se distingue por los siguientes atributos: 1.º, por ser un don natural, u na disposición nativa, una vocación; 2.º, por un poder en las concepciones, que llega a la intuición, a una especie de adivinación de lo que los demás hombres no verían, o alcanzarían tan sólo después de mil tentativas y afanes; 3.º, por una fisonomía individual que del genio pasa a sus productos, los cuales forman como

(1) Creemos necesaria la admisión de la palabra «genio». En cuanto a la de «ingenio», que consideramos como designativa de las cualidades artísticas inferiores al genio, se usa a veces, y especialmente su derivado «ingenioso», en el sentido, por lo común favorable, de cierta habilidad o travesura de espíritu.

una especie distinta de las demás obras de su clase (1). En el genio no artístico, como en el oratorio, histórico, científico, guerrero, etc., se halla también la posesión nativa de grandes facultades y el poder de intuición.

Por oposición a la palabra genio, llámase *talento* en bellas artes la *facultad de remedar las obras del primero*, la habilidad exterior y técnica unida a cierto conocimiento de los medios y efectos artísticos necesarios para el completo dominio del arte, pero que por sí solos no pueden producir la verdadera belleza. Tal es Mengs con respecto a Rafael; Monti con respecto a Dante, a quien imitó con destreza (2); de tal se califica a Mercadante con respecto a Mozart y a Rossini, y pueden calificarse algunos poetas (Delavigne, Martínez de la Rosa) con respecto a ingenios de nuestros días, entre los cuales ha de decir la posteridad si alguno merece el título de genio (3).

(1) Aunque los hombres de todo punto extraordinarios, a quienes se da el nombre de genios, reúnan las mismas facultades fundamentales, éstas se distinguen por cualidades y direcciones secundarias, de donde nace la diversidad de cada una de ellas y de su conjunto.

(2) Tomamos este ejemplo de un escrito de D. J. Llausás acerca de la moderna literatura italiana.

(3) Podiéramos también citar al P. González y a Meléndez, a lo menos, como imitadores de León. No se ha de entender que los artistas a quienes sólo se concede talento estén absolutamente desposeídos de las cualidades que, cuando existen en alto grado, constituyen el genio, y en grados inferiores, el ingenio, pues si así fuese, sus obras carecerían de toda vida y ningún efecto producirían. Según un parecer autorizado, este es el caso de Mengs, pero no lo general; antes bien, puede observarse que los talentos, en

La inspiración artística es el *genio* (o las cualidades artísticas poseídas en menor grado) *puesto en actividad*; es el calor de la producción. Desde el momento en que divisa el artista los delineamientos todavía confusos de la obra, hasta el de la ejecución completa, le impele a realizarla un vivo amor hacia el asunto y su realización artística, amor no siempre exento de intermitencias y de la necesidad de algún esfuerzo, pero que no puede degenerar en tibieza (1).

algún momento más feliz y en un asunto o en un género adecuado a sus facultades, alcanzan la verdadera belleza (como Martínez de la Rosa en su epístola al duque de Frías y en alguna otra poesía suelta, y hasta cierto punto en la «Conjuración de Venecia»). Por el contrario, el genio o el ingenio no inspirados, que se empeñan en componer, se ven reducidos a valerse de los recursos exteriores que caracterizan al talento. Es también de observar que hay poetas dotados de muy buenas cualidades, de tendencias ideales, de sentimiento general y hasta de sentimiento de lo bello, pero que carecen del don de formar concepciones estéticas originales y vivientes: tal nos parece ser el caso del más amable escritor italiano moderno (Silvio Pellico), que dice de sí mismo: «He sentido la belleza, pero no la he realizado», y con justicia, a nuestro ver, respectivamente a sus obras poéticas, por otra parte tan dignas de lectura y de estima, no a una obra suya prosaica, en que se cifra su mayor título de gloria.

(1) Dejando aparte la inspiración fundamental producida por el amor a un asunto y los que sólo son hábitos individuales y caprichosos de un artista determinado, la actividad estética se excita por el espectáculo de las bellezas naturales, por los efectos de una obra de arte, aunque este sea distinto del que se cultiva, por el cambio de objetos, etc.—Aunque la inspiración no se fuerza, el trabajo la excita o la prepara, y no de otro modo pudieran llevarse a cabo obras de grande labor y empeño.

53. ORIGINALIDAD Y ESTILO.—La fisonomía especial de la obra artística proviene de que sea original, es decir, *verdadera concepción del artista*; para lo cual es necesario que, tanto el pensamiento o idea fundamental de la obra, como todos los medios de realizarla, se hayan convertido en substancia propia suya, hayan penetrado en todos los senos de su espíritu y se hayan fundido con las representaciones de su imaginación (1). En una palabra: debe realizar el pensamiento con toda la plenitud de sus facultades, debe ser *él* quien lo exprese. Se opone a la originalidad la imitación, es decir, la simple reproducción exterior de los caracteres de otra obra; mas no el que el artista haya sido educado por modelos anteriores (como por necesidad sucede), y que conserve huellas de esta educación; pues por más que emplee un lenguaje debido a otros en parte, si dice algo suyo, lo dirá de un modo propio suyo. Adviértase además que lo que del artista debe pasar a su obra es la fisonomía de su genio, no elementos mezquinos de su personalidad (un modo de ver determinados objetos puramente individual, aficiones caprichosas, recuerdos personales sin valor para los demás hombres).

Esta fisonomía distingue de las ajenas las obras de

(1) Así un artista que intente tratar asuntos nuevos para él, no obtendrá buen resultado si no se hallan acordes con ellos sus concepciones habituales, las prácticas de su estilo, etc. No hablemos de los casos extraordinarios en que un nuevo sentimiento embarga poderosamente el alma del artista, y renueva, por decirlo así, su imaginación y su entendimiento.

un mismo autor, hermanas a la vez, parecidas y diferentes:

Facies non omnibus una

Nec diversa tamen qualem decet esse sororum.

Por otra parte, las obras artísticas, a pesar de su naturaleza individual, están emparentadas con otras por vínculos de nación, de gusto, de género, de asunto, etc., lo cual constituye las diferentes escuelas.

El modo particular de cada escuela y el individual de cada artista en la disposición del asunto y la ejecución exterior constituye los *estilos*.

El artista debe tener, o por mejor decir, *tiene*, cuando posee las facultades necesarias y éstas obran de lleno, su *estilo propio*, sello exterior de las cualidades de su ingenio.

Mas el estilo no ha de convertirse en *manera*, que es la indebida repetición de unos mismos medios, nacida de la rutina (si se aplican, por ejemplo, ciertos elementos propios de un asunto a un asunto diverso), de la pereza (por descuido de los estudios necesarios, por prescindir de los modelos naturales) o de la falta de inspiración (si el artista obra sólo por cálculo, si se vale de medios antes felizmente usados por otro o por él mismo, pero que no nacen de la realización viviente del asunto) (1).

(1) Usanse a veces promiscuamente las palabras *manera* y *convencional*; pero la primera se aplica más bien a la ejecución exterior, y la segunda a la concepción general (v. gr., la de la poesía bucólica moderna). Usase también

Los artistas consumados saben evitar el amaneramiento, sin que para ello se vean obligados en cada obra a inventar todos los medios de ejecución y a descuidar lo principal por lo accesorio (1).

alguna vez la palabra *manera* en sentido favorable o indiferente como sinónima de *estilo*.

(1) Puede observarse que a veces las obras de un autor primerizo (cuando ha adquirido ya el dominio de sus cualidades) se hallan más exentas de *manera* que las que con menos preparación ha compuesto más tarde; mientras en éstas se reconoce mayor facilidad y soltura, mayor maestría en el conjunto.

TERCERA PARTE

Estética objetiva artística.

Pasamos a hablar de la realización de las concepciones bellas que el hombre efectúa por medio de los objetos exteriores. Esta última parte de la Teoría estética comprenderá tres capítulos: I. De la obra artística.—II. De las formas del arte.—III. De las reglas artísticas.

Capítulo I.—DE LA OBRA ARTÍSTICA

§ 1.—NATURALEZA Y FIN DEL ARTE

54. DEFINICIÓN.—El arte es la *realización de la belleza por el hombre.*

En esta realización el hombre presenta, o bien las bellezas superiores cuyo conocimiento le ha sido comunicado, o bien la belleza natural modificada por sus propias tendencias ideales, o bien, en géneros especiales, la simple belleza natural (1).

(1). En este sentido se ha dado la división del arte en intuitivo, ideal y real.

La palabra *arte*, en oposición a *ciencia*, que es el conocimiento especulativo, designa en general la producción de obras de cualquier clase (1); así hay artes bellas y artes útiles. Aquí usamos dicha palabra por el complejo de las bellas artes.

En este sentido se llaman obras de arte todas aquellas en que el hombre realiza la belleza, aunque se deban únicamente a la inspiración natural. Mas aun en materias estéticas se emplea a menudo la misma palabra para indicar los recursos de reflexión, de estudio, de ejercicio, que los artistas añaden a los medios dictados por la naturaleza (2).

La obra de arte ha de ser *bella*, y como tal, hija de un acto espontáneo; *producto de la inspiración*, o sea del amor a la realización estética de un asunto. Con la espontaneidad de la imaginación, necesaria a la producción de lo bello, no se avienen ni la reflexión fría ni el trabajo impuesto o forzado.

Al mismo tiempo la obra del arte ha de ser *buena*. Como todos los productos del hombre, *ha de contribuir a su manera al triunfo del bien, al orden universal*.

Si el hombre no percibiera los efectos de lo bello

(1) Por eso se da la definición: «el arte es una colección de reglas para hacer alguna cosa bien». Esta definición es más aplicable al arte útil que al arte bello (en todo caso debería decirse: «una colección de reglas que auxilian para hacer una cosa bien»), a más de que el arte designa aquí, no un tratado preceptivo, sino las mismas producciones artísticas, el mundo de las artes.

(2) Lo último pudiera llamarse con nuestros antiguos *artificio*, si no se diera a este vocablo el valor de abuso o exceso de arte.

sino cuando va unido a lo bueno, los dos prescripciones que acabamos de sentar serían idénticas; mas no siempre sucede así por los motivos que expusimos al tratar de las modificaciones subjetivas del juicio de la belleza con respecto a los objetos morales. Así no es cierto, como algunos parecen suponer, que buscando lo bello se halle indefectiblemente lo bueno.

Si la obra artística se compusiese de elementos indiferentes, como puede suceder en un ornato, en las formas arquitectónicas, en una composición musical sin sentido determinado, y aun en una combinación de actos sin valor ético reunidos para producir un efecto fantástico o cómico, no siendo otro el resultado que el que se deriva del juego, de la armonía de estos elementos, nos daría el placer puro y sin mezcla de la belleza, y por consiguiente, sería buena, mientras de ella se hiciese buen uso. Los partidarios de la independencia absoluta del arte sólo pueden fundarse en el supuesto inexacto de que la obra artística produce siempre efectos exclusivamente estéticos, es decir, que el espectador se mantiene de todo punto desinteresado con respecto al valor del contenido, y sólo percibe la armonía de los elementos.

Pero la obra artística nos comunica las más veces ideas determinadas, este o aquel sentimiento; se respira en ella un aliento saludable o nocivo y la anima un espíritu bueno o malo. Buenas han de ser, pues, las ideas, los sentimientos y el espíritu que del alma del artista pasen al espectador u oyente.

El arte obra sobre todo por medio del sentimiento, y a sus efectos se ha de atender de una manera par-

ticular. El amor a la belleza del bien, la armonía y la elevación del alma son sus frutos más naturales y más eficaces.

La unión de los efectos de la belleza y de la bondad, que se echa de menos en no pocas obras del arte, nace sin esfuerzo de dos principios, subjetivo el primero y objetivo el segundo, cuales son la buena disposición del alma del artista avezada al amor de lo bueno y las naturales consecuencias de la identidad objetiva entre lo bueno y lo bello. La belleza moral, que es la más elevada y a que se reduce la misma belleza física, bebe en la fuente de lo bueno y se alimenta de sentimientos enlazados con los grandes principios religiosos, sociales y de familia.

En ciertas clases de asuntos artísticos (v. gr., en los de la poesía épica o dramática) existen elementos que considerados aisladamente son menos buenos o decididamente malos, elementos que se admiten con tal que contribuyan a la bondad del todo. En este punto tiene el arte alguna latitud cuyos límites toca determinar a la ciencia ética. No basta, por ejemplo, que de una obra se deduzca una lección de escarmiento, si ésta se obtiene a costa de escenas corruptoras en el decurso de la obra.

55. OBJETO DEL ARTE.—Sea cual fuere el objeto inmediato de la obra artística, ha de sujetarse a la ley prescrita: ha de ser bella y buena.

Fuera del caso en que sus elementos carecen de valor ético, se ofrecen los siguientes:

I. El artista animado a la vez del amor a lo bello y

a lo bueno *no tiene otro objeto inmediato que producir una obra artística*, que realizar un asunto escogido por sus ventajas estéticas.

II. Otras veces mueve al artista *un principio especial*, le embarga un sentimiento determinado (piedad, amistad, etc.) que quiere exponer, o bien escoge un hecho por su sentido religioso, nacional, ético o filosófico. El principio contenido en el sentimiento o el hecho tiene entonces el principal interés para el artista; su objeto inmediato no es sólo hacer una cosa bella. Mas para que la obra sea artística no basta que declare con fuego su sentimiento, ni que represente con viveza el hecho, sino que debe realizarlos estéticamente, y para esto el interés especial de la obra debe fundirse en el sentimiento de lo bello.

En este caso, no menos que en el anterior, la obra artística se reduce a una manifestación del alma del artista, a la traducción bella y permanente de un sentimiento o de un hecho, expuesta a las miradas del contemplador, a un momento desprovisto de aplicación inmediata, pero que transmite nobles afectos e interesantes conceptos.

III. Mas aunque esto baste para que exista la obra artística y señale su índole distintiva, casos hay en que se agrega un *móvil de aplicación más inmediata*. Además de la arquitectura, cuyas composiciones son las más veces determinadas por un fin útil, vemos, por ejemplo, que la poesía lírica se propone a menudo producir un efecto inmediato: tal es en los cantos bélicos la excitación del valor de los combatientes. Así como la obra arquitectónica ha de conciliar su doble

naturaleza, inventando formas que al propio tiempo que nacen de su fin útil sean bellas, la poesía lírica en los casos supuestos debe recibir del impulso que la anima un nuevo espíritu de vida que se combina con el sentimiento estético. El principio activo especial se eleva a la región del entusiasmo, a la esfera en que todo se convierte en bellezas.

Para completar la doctrina que acabamos de exponer, observaremos que la *historia no nos ofrece el cultivo de lo bello separado de los demás órdenes de la actividad humana*. El arte se presenta con frecuencia puesto al servicio de los grandes intereses sociales, y si en algunas épocas (en cierta manera entre los griegos, y en los tiempos modernos desde el Renacimiento) ha constituido como un ejercicio independiente y ha recorrido una esfera particular, nunca ha podido aislarse, so pena de faltar, no sólo a su oficio social, sino también a su naturaleza propia. Sin el jugo nutritivo de las convicciones y de los sentimientos reales se marchita y se deshoja la flor de la belleza.

56. DEL FONDO Y DE LA FORMA EN LA OBRA ARTÍSTICA.—El arte, según su proceder más propio, nace de un *sentimiento* o de un *hecho determinado*.

El hombre siente amor y veneración hacia su divino Autor, y da a este sentimiento la expresión más bella. Un héroe ha sacrificado su vida por la patria; el entusiasmo que este hecho inspira mueve a darle también la representación más bella.

En uno y otro caso, en el sentimiento o en el hecho hay envuelta una *idea* (el reconocimiento de la

grandeza y de la bondad de Dios, los deberes del hombre hacia la patria). Así, las obras artísticas dan una realización sensible a las ideas más encumbradas (principios religiosos, principios de deber y de sacrificio, de remuneración y de expiación, vínculos nacionales y de familia, etc.) por medio de sentimientos y de hechos determinados.

El sentimiento o el hecho, junto con la idea que envuelven, son en sí extra-estéticos, y sólo existe la concepción estética en el momento en que se presentan como sentimiento o hecho susceptible de adquirir una realización bella, y en que tiende a esta realización. Esta concepción es ya un acto estético completo, aun cuando sea al principio confusa e indeterminada y aguarde para fijarse el curso sucesivo de la realización externa.

Si al sentimiento o al hecho y a la idea que contienen los llamamos *fondo*, la *forma* será, pues, no sólo la *realización externa*, sino también la *concepción estética* (1).

De suerte que el fondo está contenido en la concepción estética, y éste en la realización, y aunque distintos, no pueden considerarse como tres términos independientes; la obra artística se nos presenta como un cuerpo débil animado, cuya alma conocemos por lo que de ella nos dice el mismo cuerpo.

(1) Aquí hablamos de la forma total concebida y realizada de la obra artística. Al tratar más adelante de las formas del arte, entendemos los medios sensibles que manifiestan los conceptos del artista, ya en su conjunto, ya en sus partes; en este sentido el lenguaje es forma de la poesía.

Esto nos advierte cuán ocasionado a la vaguedad en el lenguaje crítico es el uso inconsiderado de las palabras *fondo* o *idea*, contrapuesta a la de *forma*, que por otro lado puede inducir a considerar, como más separados de lo que realmente son, el fondo, su concepción artística y su realización externa (1).

Los casos en que se ha llegado a la realización artística por camino diverso del expuesto, son los siguientes: 1.º, cuando el artista ha pensado en una *tesis* (máxima) y luego ha tratado de concretarla en un sentimiento o hecho que escoge separadamente; es entonces necesario que la tesis se haya fundido tan por entero en los elementos concretos, que el resultado no se distinga del que se obtiene siguiendo el otro procedimiento, a bien que en el ánimo del verdadero artista, aun cuando se presenten ideas generales, éstas tienden naturalmente a concretarse y a realizarse estéticamente; 2.º, cuando la idea abstracta se representa por *medios simbólicos*; en este caso la feliz elección y la belleza del símbolo debe ser tal, que nada eche de

(1) La idea, considerada en sí misma, es decir, como extra-estética (sacrificio a la patria), tiene el mismo valor, sea cual fuere el artista que la realice; pero como idea artística será muy diversa, según su realización sea más o menos bella. Por lo que toca a la concepción y a la ejecución estéticas, hay artistas que sobresalen más en una o en otra; pero no se llegará al colmo de la belleza si ambas no son excelentes. La consideración, separada del fondo y la forma, es más aplicable a las obras prosaicas históricas y oratorias (en las didácticas tiene menos importancia la forma), donde hay una materia científica que se elabora previamente y de que en el acto de la ejecución es esclava la forma.

menos el sentimiento estético; 3.º, en la *poesía didáctica*, que expresa directamente ideas generales, si bien mezcladas con elementos estéticos y estéticamente realizadas.

§ 2.—ASUNTOS DEL ARTE

57. Cuanto ha sido enseñado al hombre, todo lo que ocupa su mente e interesa y mueve su corazón, se halla representado, o a lo menos reflejado, en las bellas artes. A lo menos reflejado decimos, pues hay esferas superiores, cual es la puramente espiritual propia de la religión, y la intelectual propia de la filosofía, que el arte no alcanza sino por medio de consecuencias (1) o de símbolos.

De ahí la multiplicidad, variedad y diferente importancia de sus asuntos, si bien las más altas concepciones artísticas ruedan siempre sobre algunos ejes primordiales.

A tres pueden reducirse los asuntos del arte: la religión, el hombre, y especialmente el hombre moral, y finalmente, la naturaleza exterior, o según una fórmula más concisa: *Dios, el hombre y la naturaleza*.

58. ASUNTOS RELIGIOSOS.—*El arte ha debido a la religión su origen y sus inspiraciones más elevadas, más eficaces y más puras.* Los asuntos religiosos, incomparablemente grandes e importantes en sí mismos, afectan hondamente el alma humana, inflaman la ima-

(1) V. págs. 89 y 90, y más adelante el tratado de las formas artísticas.

ginación y abren al entendimiento vastísimas perspectivas.

La religión nunca ha desdeñado el servicio de las bellas artes. El primitivo y más digno asunto artístico es el tributo de adoración al Criador y Supremo Padre del hombre, el cántico o himno religioso. De esta poesía, que iba unida a la música, nos han conservado los más sublimes ejemplos el primer historiador y los demás libros del pueblo escogido, el cual consagró también la arquitectura al culto divino. La ley de gracia, llevando el hombre a su edad viril, desterrando de su mente las fabulosas concepciones, ya fantásticas y temerosas, ya risueñas y agraciadas que la habían invadido, proclamando la primacía del espíritu, limitó en cierta manera el dominio y la acción de las bellas artes; pero el sentimiento más puro, concentrado y profundo que inspiró, se ha abierto paso por entre variadas formas artísticas. El himno religioso, que ha florecido con igual belleza en diferentes épocas; la música sagrada, la arquitectura, que llegó a su mayor grado de originalidad y esplendor en el género llamado gótico, y la escultura que la acompaña; la poesía simbólica, que, unida con otros elementos, produjo un Dante, la pintura del renacimiento, las representaciones poéticas de los actos heroicos de la vida religiosa, forman un verdadero arte cristiano que no siempre se ha de confundir con el arte de los pueblos cristianos. Es verdad que la forma de la epopeya, aplicada a los asuntos de la historia sagrada, ha ofrecido dificultades que no siempre han salvado los mayores ingenios que han acometido tan alta empresa, la cual, por otra

parte, no ha dejado de producir bellezas incompatibles.

Los pueblos gentilicos, por su parte, confundieron sus aspiraciones y tradiciones religiosas con los engendros de su imaginación, por medio de los cuales a la vez los representaban y desfiguraban; así se observa en las concepciones arquitectónicas, esculturales y poéticas de los pueblos asiáticos, que ofrecen generalmente un carácter gigantesco, extravagante y enigmático, y de vez en cuando una verdadera grandiosidad y un sentido profundo. Los griegos, especialmente dotados del sentido de lo bello, redujeron a proporciones más humanas y a formas más artísticas las tradiciones mitológicas que de los orientales heredaron, tributando un verdadero culto a la belleza y sobresaliendo en todas las artes, especialmente en la escultura y poesía.

59. ASUNTOS HUMANOS.— Los asuntos humanos, el cuadro de nuestra vida, nuestros sentimientos y acciones, forman un nuevo orden de argumentos artísticos: *el arte interesa al hombre presentándole la pintura del hombre.*

Aunque las situaciones morales en que el hombre puede hallarse se reducen a pocas categorías principales (sentimientos nacionales, de familia, etc.), los asuntos del arte se diversifican por los caracteres particulares de los personajes, relaciones recíprocas de los mismos, etc.

Contribuye también a la variedad de asunto su realización en los diferentes períodos de la historia.

Estos son más o menos aptos para ser tratados artísticamente. Las épocas (1) más adecuadas a la representación artística, aunque menos dignas de estima bajo otros conceptos, son las llamadas heroicas, o con más exactitud, bárbaro-heroicas (por ejemplo, la del sitio de Troya entre los griegos, y la de la primera cruzada en la Edad Media), épocas que, a pesar de muchas semejanzas, no deben confundirse con las llamadas patriarcales (también muy poéticas de suyo), puesto que éstas son en el fondo pacíficas, al paso que aquéllas esencialmente guerreras.

Las artes han preferido los asuntos de las *épocas heroicas*: 1.º, *por sus circunstancias históricas exteriores*; 2.º, *por el predominio, las cualidades externas y el carácter típico de los héroes*; 3.º, *por sus costumbres pintorescas*.

I. En las épocas heroicas los documentos históricos fueron menos numerosos o desconocidos y dieron, por consiguiente, más campo a la imaginación para modificar a su sabor los hechos. La de los griegos, además, se enlaza con los tiempos primitivos más cercanos a la aurora del género humano, y que por tanto parecen recibir su misterioso reflejo.

II. En estas épocas tienen más valor algunos hombres preeminentes puestos en comparación con los demás hombres. El caudillo de un pueblo, el héroe

(1) Hablamos aquí de las artes que llamaremos representativas u objetivas y que pueden producir asuntos más o menos antiguos. Por el contrario, la poesía lírica, que expresa los sentimientos del poeta, es siempre de asunto contemporáneo.

era la verdadera personificación de su patria, de su tribu, de su tierra. Lo era también de la justicia humana, que, en ausencia de leyes positivas, se confiaba a su voluntad y a su instinto.

Su poder, además, se hallaba ligado con cualidades personales, como el denuedo, la fuerza, la agilidad, cuyos efectos inmediatos son más sensibles que los que se derivan de la ordenación de las sociedades cultas.

Los caracteres eran en aquellas épocas más decididos, más homogéneos, más típicos. El sentimiento dominaba a la reflexión y se expresaba con ingenuidad. Aunque no siempre la inocencia, reinaban la sencillez y la credulidad de la infancia. Al paso que muchos rasgos de costumbres de aquellos tiempos nos repugnan en gran manera por su fiereza y violencia, se admira en ellos una abnegación profunda y constante en las relaciones de familia, de amistad, de dependencia militar, etc.

III. Los medios de obrar eran más próximos a lo que dicta la naturaleza, y como tales más sensibles y pintorescos. Empleaban ritos simbólicos para sus contratos, para sus comunicaciones, para la promulgación de las leyes y la administración de la justicia. No preponderaban los medios más útiles, pero más prosaicos, debidos a los adelantos de la industria y de las ciencias (1).

(1) Para mayor ilustración de este punto, observaremos: 1.º, que no al estado de violencia y desorden, sino a principios más nobles, deben su atractivo poético las edades que acabamos de describir; 2.º, que el nombre de héroe, no

Mas no por esto deben las bellas artes despreciar otras épocas de la historia que ofrecen alguna vez hechos heroicos unidos a costumbres menos ásperas (por ejemplo, los tiempos del sitio de Granada en nuestra historia). Ni tampoco pueden desecharse los asuntos contemporáneos que ofrecen un interés más vivo aunque menos poético, y que cabe realzar, ya enlazándolos con lo pasado, ya escogiendo lo que es común a todos los tiempos, ya por medio de la trascendencia moral de los cuadros que se presentan. —Si bien no está negada al artista la elección de asuntos extranjeros, los nacionales son, entre los humanos, los más naturales y los que más ventajas le ofrecen.

Aunque lo que más interesa en el arte es la pintura del hombre moral, y no debe, por otra parte, buscarse una imposible y anti-poética conformidad entre la representación y la cosa representada, no obstante la obra artística ha de ofrecer un conjunto completo, no igual, sino análogo a la realidad, y dar, por consiguiente la debida importancia a todos los accesorios y pormenores que sirven para concretar y redondear la representación.

Entre estos accesorios figuran los accidentes propios en este sentido histórico, sino en el ético, sólo conviene a caracteres adornados con las dotes de aquellas edades, sin sus defectos, como Alfredo el Grande, Godofredo de Bouillon, S. Luis, S. Fernando, Juana de Arco; 3.º, que, según ingeniosamente se ha observado, las costumbres de aquellos tiempos, transportadas a los que están sujetos al saludable imperio de las leyes positivas, convierten al supuesto héroe en delincuente, como al famoso Goetz de Berlichinga, o en demente, como al imaginario hidalgo de Cervantes.

del lugar y del tiempo en que se verificó el asunto, es a saber, lo que se llama *color local e histórico*. Las obras artísticas más originales y en el que el asunto se ha hallado en conformidad de circunstancias con el artista (Homero, Dante, Cervantes) llevan muy marcado el sello del país y de la época que conviene al argumento. Mas en otros casos, o por exceso de imitación de los modelos, o principalmente por ignorancia u olvido de los accesorios propios del asunto, se notan divergencias que a veces se perdonan en gracia del candor (como en la pintura de la Edad Media) o de sorprendentes bellezas que las disimulan (como en los dramas de Shakespeare), pero que a veces repugnan por absurdas mezcolanzas, como en algunos pasos del teatro francés, y no menos del español, cuando trataba, por ejemplo, asuntos clásicos. En nuestros días, ya por lo más difundido de los conocimientos históricos, ya por los efectos poéticos que se han descubierto en la misma historia (de que han nacido el drama y la novela históricos), se ha dado y debido dar más importancia a la fiel pintura de los tiempos pasados, no sin que algunas veces los artistas hayan caído en el extremo de preferir a la inspiración poética el alarde de conocimientos arqueológicos. Notaremos, finalmente, que en algunos asuntos, como sucede en la pintura religiosa, la excesiva fidelidad arqueológica pudiera dañar al efecto que debe proponerse la representación, la cual se ha ligado ya con tipos y con hábitos tradicionales.

60. NATURALEZA FISICA.—Con lo que hemos notado ha poco, dicho está que *la naturaleza física*

(figura humana, país, etc.) tiene grande importancia en el arte como *accesorio*; no la tiene menos como *medio de expresión*; pero ¿será digna de figurar como asunto principal de la obra artística? El amor contemplativo de la naturaleza que observamos desde los primeros tiempos del cristianismo, y luego, aunque con miras por lo general menos elevadas, en los tiempos modernos, ha sido causa del especial cultivo de la *poesía descriptiva* y de la *pintura de paisaje*, que, a lo menos la última, han logrado figurar sin desdoro al lado de los géneros principales del arte.

61. EXPLANACIÓN DEL ASUNTO.—Según el punto de partida del asunto, las artes son *subjetivas o expansivas* (poesía lírica y música), o bien *objetivas o representativas* (todas las demás); las últimas suelen ser *imitativas* (escultura, pintura, poesía épica, poesía dramática, poesía descriptiva). Sólo es representativa, sin ser imitativa, la arquitectura, que reproduce formas tomadas del exterior, pero no sujetas a un modelo natural. Las artes subjetivas o expansivas ofrecen una disposición que no puede reducirse a categorías determinadas, puesto que la unión de sus partes depende de relaciones descubiertas por el sentimiento y la imaginación y no de razones de coexistencia, como en la pintura y escultura, ni de sucesión cronológica, como en la poesía de hechos.

La representación imitativa, además de *objetos naturales* (paisaje), puede exponer un *simple estado* de los personajes (escultura, pintura y pocas veces poesía), o bien un *hecho momentáneo* (escultura, y más general-

mente pintura), o un *hecho sucesivo* (poseía épica y dramática). Los hechos se dividen en *acontecimientos*, o hechos independientes de la voluntad humana, y *actos*, que resultan de la voluntad del hombre (a veces de otros agentes libres). El arte prefiere los últimos, si bien no puede desprenderse enteramente de los primeros, los cuales tienen mayor cabida en la epopeya que en la tragedia, y en ésta que en los selectísimos y momentáneos argumentos de la pintura y escultura. De suerte que el *hecho artístico*, llamado *acción*, es un tejido formado principalmente de los resultados de la voluntad de los personajes.

§ 3.—DE LO REAL E IDEAL EN EL ARTE

62. TEORÍA DE LA IMITACIÓN.—El haber observado la correspondencia que existe entre los objetos reales y los artísticos ha dado origen a la definición: «el arte es la imitación de la naturaleza». Esta definición no comprende el concepto general del arte, puesto que sólo se aplica a las artes imitativas. Imitación significa la reproducción parcial de elementos idénticos (forma que corresponde a otra forma: línea recta de un cuadro que corresponde a una línea recta del modelo, un color amarillo a otro color amarillo) y no cabe confundir con ella la expresión (forma exterior que corresponde a un hecho interno: cambio fisionómico o sonido que traduce un sentimiento).

La teoría de la imitación ha dado pie a las siguientes inexactas opiniones:

I. «La obra artística se ciñe a imitar.» Esta proposición es únicamente admisible si se aplica a obras artísticas de inferior jerarquía (representación de una escena vulgar o de objetos inanimados, retratos, etc.) y aun en éstas campea un modo de disponer y realizar el asunto propios del artista; una tendencia a la composición, a sujetar las partes a un concepto dominante. En las obras que merecen de todo punto el nombre de artísticas hay verdadera *composición*, es decir, que determina la unión de las partes, siquiera sean éstas tomadas del exterior, una idea debida a la mente del artista. Y no es sólo la imitación lo que se representa, sino además las dotes de la cosa imitada, y al través de las formas que se imitan vemos el mundo interior que ellas expresan. Las formas imitativas son el lenguaje de los sentimientos y de las ideas.

II. «El principal placer artístico nace de la imitación.» Así como en las artes expansivas hay un placer nacido de lo adecuado de la expresión con la cosa expresada, lo hay también en las representativas nacido de lo adecuado de la imitación con la cosa imitada (ya por la correspondencia considerada en sí misma, ya por el mérito del imitador); pero no es cierto que el resultado de la obra artística corresponda al grado de imitación, pues con menor perfección de los medios imitativos puede producir la obra mayor deleite estético, si sabe comunicar mayor suma de sentimientos a alma del espectador. Así, el placer de la poesía dramática no es siempre proporcionado a los mayores adelantos en los medios de ejecución (decoraciones, trajes, etc.)

III. «El arte debe producir el efecto de la realidad.» El arte no produce en el espectador un engaño positivo, sino una ilusión voluntaria, una realidad subjetiva cuya fuerza proviene del carácter estético de la obra y de las dotes no sólo imitadoras, sino también morales e intelectuales del artista. Aunque por excepción parezca alguna vez que la poesía dramática produce el efecto de la realidad, como cuando los espectadores ultrajan al actor que representa un papel odioso, además de que no es éste el fin que deben proponerse las artes, aquel efecto es en rigor más aparente que real, pues los mismos espectadores ultrajarían una efigie o un símbolo cualquiera que no podrían equivocar con la realidad del personaje odiado.

De esto se deduce lo que es ya evidente por sí mismo, a saber, que *no se ha de medir el mérito de una obra artística por la semejanza de la reproducción*, lo que equivaldría a encontrar mayor belleza en una mediana figura de cera que en una hermosa estatua de mármol, o en un vulgar panorama que en una magnífica pintura de paisaje.

63. IDEAL EN LAS ARTES IMITATIVAS.—En las mismas artes imitativas, donde se observa con mayor facilidad la correspondencia entre el objeto artístico y la realidad, pueden estudiarse con más claridad las modificaciones que introduce en la reproducción de lo real la tendencia idealizadora.

BELLEZA.—Hallamos en primer lugar en ellas lo ideal en punto a la belleza que se extiende a la parte física y a la moral de la representación artística.

Lo *ideal de la belleza en el orden físico* consiste en la mayor armonía de formas que sea compatible con la naturaleza del objeto; en la ausencia de todo lo irregular e informe, tal como se observa en la estatuaria griega y en la pintura italiana.

Lo *ideal de la belleza en el orden moral* consiste en la mayor rectitud y grandeza de ánimo, en la ausencia de los sentimientos vulgares y rastreros, tal como se halla en ciertos caracteres morales representados por los más grandes poetas de diferentes épocas.

Pero la *perfecta idealización de la belleza*, tanto en el orden físico como en el moral, *se halla limitada* por la índole de muchos asuntos, que presentan *caracteres determinados* que no se avienen con la mayor belleza considerada en general. Así la escultura griega no sólo representaba los tipos de mayor belleza física, como eran Venus, Apolo y Diana, sino también otros tipos inferiores, como el del sátiro o el del fauno, y así también la pintura italiana, si le ocurre representar un mendigo o un enfermo, no le da la belleza que distingue a una noble doncella o a una matrona santa. De la propia suerte en el orden moral Homero no nos presenta sólo tipos de perfección como Héctor, Príamo, Néstor o Penélope, sino personas de cualidades morales de índole varia, como Aquiles, Ulises, Agamenón, los Ayaces; algunas decididamente culpables, como Paris y Elena, y aun odiosas y moralmente feas, como Tersites.

El arte ennoblece, es decir, embellece sus personajes en cuanto lo permiten los datos que prescribe su carácter, y sólo en este sentido podía decir Sófocles que pin-

taba a los hombres, no tales como son, sino como debieran ser (1).

CARÁCTER.—Mas no debe considerarse el carácter tan sólo como principio negativo que limita la belleza, sino que debe llamar la atención por sí mismo en la idealización artística. Así el personaje representado ofrecerá la mayor decisión posible en sus cualidades genéricas y específicas (naturaleza humana; varón, mujer; mancebo, anciano; guerrero o labrador; temperamento fogoso o sosegado; ambición o desinterés), y en las individuales (Aquiles, Antígona, etc.). Esta idealización no menos comprende el carácter físico que el moral del personaje (2).

(1) Aunque la idealización estética y la perfección moral sean cosas distintas, la primera, llevada muy adelante, se va aproximando a la segunda; así, el Aquiles que acoge y honra a Príamo, sin dejar de ser el Aquiles de los primeros cantos de la *Iliada*, se nos muestra como corregido de sus defectos y adornado de sus más nobles cualidades.

(2) Véase, para mayor claridad, un ejemplo de carácter moral en la poesía. El poeta representa un hombre ambicioso: I. En primer lugar le atribuye cualidades propias de la naturaleza humana en general: de hombre, no de mujer ni de niño; de europeo, no de oriental; esto debe o puede considerarse como el género. II. Luego le atribuye el principio de ambición, que es el que da nombre al carácter, con sus consecuencias y aspectos: idea fija dominante, alternativas de temeridad y de terror, etc.; esta es la especie. III. Finalmente, le atribuye cualidades que no lleva consigo el principio de ambición, v. gr., la superstición astrológica (la hallamos, por ejemplo, en Vallenstein, junto con dicho principio), en la cual puede más fácilmente caer el hombre que espera y teme mucho, pero que al fin no es cualidad esencial del ambicioso; la mayor o menor dignidad, liberalidad, fidelidad a los amigos, amor a la familia, etc.; este es el in-

Por las cualidades generales y específicas, más comprensivas, el carácter corresponde a una idea (a la de la naturaleza humana en general, a la idea de justicia, de esfuerzo, de ambición, etc.), mientras que por las más especiales y por las individuales adquiere el valor de una persona determinada. El carácter representado en la obra artística no ha de ser una personificación abstracta, sino un individuo viviente, aunque por sus cualidades más generales sea el tipo de tal o cual idea. Esta idea da unidad al carácter: unidad que es su primera cualidad, a la cual se oponen la inconsecuencia y la indecisión. A veces bastan pocos rasgos para caracterizar a un personaje (por ejemplo, la Antígona de Sófocles); a más de que la multiplicidad excesiva de rasgos no es propia de los grandes géneros (v. gr., de la epopeya y de la tragedia), y aun llevada muy adelante constituye la caricatura. Mas por otra parte, no es menos cierto que los caracteres más vivientes suelen presentar diferentes aspectos y no son reductibles a un concepto estricto, y que esta variedad de elementos en la representación de un personaje, no sólo se nota en el vasto cuadro de la epopeya, sino también en formas artísticas ceñidas a más estrechos límites, como son la tragedia, la pintura y la escultura. Así el Aquiles de la *Iliada*, distinto del Aquiles simplemente iracundo de Horacio, añade a esta circunstancia la de ser buen hijo, apasionado amigo, venerador de los Dioses y de los ancia-

dividuo. Ocioso será advertir que aquí damos una explicación teórica y crítica, no una fórmula suficiente para crear caracteres.

nos, etc., y así la Palas o Parthenos de Fidias, a pesar de ser un personaje enteramente ideal, al talante vigoroso y guerrero añadía una jovialidad agraciada.

El don de concebir caracteres, que distingue a los grandes artistas, se funda en el talento de observación y en la fuerza de concepción, que enlaza los rasgos que separadamente se han observado.

EXPRESIÓN.—Finalmente, el personaje se halla en una situación moral determinada, se halla poseído de un sentimiento. También el arte busca los rasgos más culminantes de este sentimiento y les da la mayor expresión posible. Entiéndase que la eficacia de esta expresión en las obras más exquisitas no se deriva de la violencia, sino de la delicadeza de los medios empleados.

NOCIÓN DEFINITIVA DE LA IDEALIDAD ARTÍSTICA.—Así la idealidad artística comprende la idealidad de belleza, física y moral, de carácter, también físico y moral, y de expresión, hecho físico que corresponde al hecho interior del sentimiento. La significación comprensiva de los tres elementos es, pues, la única exacta de la palabra ideal. Puede haber sistemas ideales particulares en que predomine alguno de los tres principios; así la idealidad de las artes griegas prefiere la belleza o armonía de formas y las cualidades más generales del carácter, a las más especiales y a la expresión, mientras la pintura cristiana del renacimiento, bella también en formas, se distingue por la expresión delicada y profunda.

Ideal designa, pues, lo más eminente, lo de más va-

lia en punto a belleza, a carácter y a sentimiento, y presenta una *verdad depurada* (que por esto se llama *verdad ideal* con respecto a la real y positiva, y también *general* con respecto a un modelo particular, y *moral* con respecto a la histórica). Lo ideal trata de representar lo esencial más de lleno de lo que se halla en la misma realidad, apartándose de la simple copia de ésta, reuniendo cuanto tiene valor y significación, y desechando lo meramente accidental y particular, lo indiferente para el punto de vista que en la representación domina.

De esta suerte se reconoce la importancia que pueden alcanzar las composiciones estéticas y su analogía con las operaciones científicas, a pesar de la esencial diferencia de su procedimiento y de su naturaleza. La ciencia busca la generalización, una fórmula abstracta que establezca la ley que comprende todos los casos particulares; así, por ejemplo, el historiador que trate de formarse un concepto científico de lo que eran ciertos caudillos emprendedores e independientes de la Edad Media, fijará en términos generales el origen del poder de esta clase de personas, lo que constituía su modo de ser, sus medios de acción, lo que les distinguía de otras personas de su época y de los guerreros de otros tiempos, en una palabra, cuanto contribuye al conocimiento de su carácter. El arte busca un modelo individual, pero de sentido general, un tipo concreto que reune todos los caracteres propios de aquella clase de personas, un caso por excelencia que vale por todos; nos presenta, por ejemplo, el personaje idealizado del Cid. Por diferentes medios, el arte y la cien-

cia buscan un máximo correspondiente a determinadas clases de objetos (1).

Lo que se acaba de exponer no debe inducir a formar ideas equivocadas acerca de la correspondencia del arte con la realidad.

El arte no es dueño de alterar las relaciones naturales de las cosas, no puede falsificar la índole de los objetos. Así, por ejemplo, no puede alterar la disposición de los miembros de la figura humana, ni pintar, según la expresión del poeta, delfines en los bosques. Tampoco le es en manera alguna indiferente aquella correspondencia exterior y secundaria con la realidad de las cosas que se llama *verosimilitud* (2), si bien prefiere la *verdad intrínseca y fundamental* (llamada simplemente *verdad* en el lenguaje de la Estética y de la Crítica).

Aun cuando el arte figura un objeto fabuloso, aun cuando la escultura, para usar de un ejemplo antes empleado, representa un centauro, la verdad real, en cuanto no se halla limitada por la admisión de la relativa, recobra al momento sus fueros, y resplandece en

(1) Otro ejemplo nos ofrecen nuestras tradiciones heroicas en la figura del conde Fernán González, que la poesía ha idealizado como vasallo, suponiendo que legitimó la independencia de Castilla, vendiendo al Rey un caballo y un azor por un precio que fué creciendo hasta el punto de ser insoluble; como guerrero, suponiendo que jamás fué vencido, y aun en sus relaciones domésticas, presentando siempre a su lado la heroica D.^a Sancha, cuando al parecer tuvo después de ésta otra esposa. Las cualidades que le atribuye la poesía son históricas, pero las idealiza, ofreciendo un tipo más completo y depurado.

(2) Daremos algún ejemplo en el tratado de la poesía dramática.

la reproducción parcial de todo lo que caracteriza la figura del hombre y la del caballo.

El arte se apoya en la naturaleza para formar su ideal; se aplica inmediatamente a los objetos reales. Así es que no ha de idealizar idealidades, no ha de poetizar lo ya poetizado; si no acude sin cesar a los manantiales de la naturaleza, serán arbitrarias y huecas sus concepciones.

Y no se crea que ésta sea obligación dura para el arte; antes bien el espectáculo de la naturaleza despierta el sentimiento de lo bello en el artista que se enamora de las bellezas reales, ama la naturaleza y quiere reproducirla. *El arte se alimenta de las bellezas reales, las absorbe, las concentra y las acrisola.* Lo ideal, lejos de ser un elemento distinto de la naturaleza, es más bien un modo de concebirla y de representarla. El arte consiste en ver lo ideal en el seno de lo real, en representar lo ideal con formas tomadas de la naturaleza; es una interpretación ideal de lo real; no es más que la realidad idealizada (1).

Nos hemos referido como objeto de la idealización a la representación física y moral del hombre, que es en efecto donde aquélla más campea. Puede haberla tam-

(1) Para completa inteligencia de este tratado, recuérdese lo que dijimos al tratar de la posibilidad, móvil y operaciones de la imaginación. Al hablar de la idealización nos referimos a la naturaleza física y a la vida moral, tal como presentan la última los actos ordinarios del hombre, no a los asuntos religiosos, en que el artista sólo puede aspirar a ser digno intérprete de la idealidad más encumbrada en el orden moral que ellos por sí mismos ofrecen. Recuérdese también lo que se dijo del arte intuitivo.

bién en la reproducción de la figura de los animales. Otros objetos no se idealizan: tales son las flores. En la representación de un conjunto de objetos inanimados (una llanura, un monte, una marina, una tempestad) la idealización es por lo común tan sólo negativa. Siempre, sin embargo, la representación artística de los objetos esquivada la copia servil y minuciosa, y atiende únicamente a lo que interesa a la imaginación.

64. IDEAL EN LAS ARTES SUBJETIVAS.—Lo ideal en las artes subjetivas depende de la *indole elevada* del sentimiento, de que éste se haya trasladado a la *esfera de lo bello* y de que se presente en sus *momentos más característicos*. Si reúne estas circunstancias, el sentimiento se revestirá naturalmente de las formas más armónicas, es decir, que adquirirá una realización bella.

65. FALSA INTELIGENCIA DE LO REAL Y DE LO IDEAL.—Hay escuelas que por una *mal entendida fidelidad a la naturaleza* han faltado a la idealidad artística. Tales son las siguientes:

I. La de los *poetas que han confundido lo prosaico o lo trivial con la naturalidad*, o que han desechado la versificación en los géneros más nobles de la poesía;

II. Las de *pintura simplemente naturalista*, aplicable a humildes asuntos, pero no a los géneros superiores del arte;

III. La de muchos escritores de nuestra época llamados *realistas*, que no sólo han dejado de buscar lo

bello, sino que muy a menudo han tributado un verdadero culto a lo feo.

Otras escuelas, aun prescindiendo de las que no han dado al estudio y a la reproducción de la naturaleza todo lo que se le debe, han pecado por un idealismo mal entendido, que más bien debe llamarse convencionalismo. Tales son:

I. La *poesía bucólica*, que ha representado por lo común una vida del campo enteramente ficticia;

II. La *tragedia neo-clásica francesa*, no en sus mejores escenas, sino en los pasajes más débiles de los maestros, y en la mayor parte de las obras de sus secuaces, que limitada por ideas exageradas de nobleza y majestad exteriores, y a menudo inspirada más por los libros que por la intuición de la naturaleza, propende a una generalización abstracta y monótona;

III. La *escultura que se propuso imitar los modelos clásicos* desde últimos del siglo pasado, y la pintura que siguió sus huellas, las cuales olvidaron el estudio de la naturaleza y la parte característica especial;

IV. La *novela en diferentes épocas*, y especialmente en el género llamado sentimental, que ha sustituido miras subjetivas (un ideal estrecho y falso derivado de una pasión exclusiva) a la verdadera representación de las cosas humanas.

§ 4.—CUALIDADES DE LA OBRA ARTÍSTICA

Las obras artísticas presentan cualidades que pueden distinguirse, si bien están íntimamente enlazadas. Divídense en esenciales (las que deben hallarse en

toda obra artística, aquellas cuya ausencia constituye un defecto) y accidentales (las que se hallan sólo en determinadas obras, las que pueden o no hallarse).

66. CUALIDADES ESENCIALES.—Redúcense todas ellas a que la obra sea bella y buena. Las cualidades que vamos a enumerar no son sino requisitos, o mejor, diferentes aspectos de la belleza, o lo que dice lo mismo, equivalen a que la obra sea armónica y viviente.

La causa productora de las obras artísticas es el genio puesto en movimiento; la inspiración, la cual presenta un carácter activo y espontáneo, es más bien una intuición que un trabajo, se ofrece más bien que se busca. Así muchas de las cualidades de la obra artística nacen de que exista el genio (o las facultades artísticas inferiores al genio) y de que éste se halle inspirado.

Mas al mismo tiempo el genio debe haber sido educado, y el propio acto de la concepción y de la ejecución no se ha de considerar como ciego e irreflejo, pues el artista se da cuenta de lo que ve y de lo que hace, y si no le es dado sustituir una inspiración a otra, puede dirigirla y escoger entre sus resultados. De aquí otras cualidades de la obra que nacen de la buena dirección que a su inspiración da el artista. Aunque no cabe en este punto señalar una línea divisoria, consideraremos como debidas a la inspiración la unidad intrínseca, el carácter, la vida, la facilidad, la graduación de interés, y como hijas de la reflexión, la unidad extrínseca, la regularidad, la simplicidad y la claridad. A todas éstas debe añadirse la buena ejecución.

UNIDAD INTRÍNSECA.—Esta unidad proviene de la *ple-*

nitud de inspiración. La idea de lo bello realizada en un caso particular es lo que mueve el ánimo del artista. Todo debe nacer de un solo impulso; la obra no ha de estar formada de elementos fríamente buscados y escogidos y artificiosamente yuxtapuestos. Los elementos han de ser fundidos al fuego de la inspiración y la obra vaciada de un solo golpe.

CARÁCTER.—El carácter, consecuencia y trasunto de la originalidad del genio, es la *fisonomía especial* que éste imprime en sus obras. Esta fisonomía es un determinado complejo de cualidades accidentales, de facciones distintas que recíprocamente se combinan y se completan. Así Rafael une la gracia a la grandiosidad; Cervantes, cierta delicadeza moral al chiste. El carácter de la obra del genio forma un nuevo tipo artístico más fácil de comprender que de definir y que se califica con el nombre del mismo artista (carácter homérico, rafaelesco, etc.) (1).

VIDA.—La vida nace de la fuerza de inspiración. Es la *inspiración que se extiende a toda la obra* y que transpira, si así vale decirlo, por todos sus poros. La vida debe animar todas las partes, como diferentes miembros de un cuerpo orgánico, y si bien no todas deben ofrecer igual interés, ninguna puede ser suprimida, ni suplirse por fórmulas abstractas o áridas (2).

(1) Aunque se hallan íntimamente enlazados el carácter y el estilo de un artista, distínguese el primero en cuanto al modo de concebir y de ejecutar, mientras el segundo es más comprensivo, pues se refiere también a la preferencia dada a determinados asuntos y a los sentimientos dominantes.

(2) Como ejemplo fácil de comprender, cotejese el indi-

FACILIDAD.—El artista que posee todas las facultades necesarias para producir y se siente impelido por la inspiración, produce sin violencia, se halla, como suele decirse, en su elemento. La concepción artística, cuando es genuina, tiende por sí misma a realizarse exteriormente. De aquí la facilidad, que en este sentido se confunde con la *espontaneidad propia del genio inspirado*. Como cualidad poco común se la ha llamado «difícil facilidad».

Mas no debemos dar un valor exagerado al concepto de facilidad, ya que en primer lugar, aunque el artista posea todas las cualidades y éstas guarden perfecto equilibrio, su producción, como todas las producciones humanas, exige un esfuerzo más o menos trabajoso. No siempre se le ocurren los medios de manifestación a que aspira y que entrevé; su concepción, al principio indeterminada y que busca una esfera superior y en parte inasequible, para completarse y para fijarse debe luchar, en medio del impulso estético que le anima y le guía, con las dificultades que su realización perfecta le ofrece. No hablamos del caso particular en que por algún desequilibrio en las facultades del artista, su obra, aunque por otra parte pueda ostentar no-

ce o el análisis de una composición poética narrativa con esta misma composición, para ver la diferencia entre la simple designación de un objeto y su representación viviente. La vida en las obras artísticas equivale a lo que se llama riqueza de ideas estéticas, es decir, de conceptos estéticamente realizados. Distínguese de la inventiva en cuanto ésta se refiere más a la fecundidad en concebir asuntos, al paso que la riqueza a su realización, dependiendo más particularmente la última de la inspiración en cada caso particular.

table mérito, saldrá desigual y no podrá ser calificada de fácil.

Tampoco la verdadera facilidad artística debe confundirse: 1.º, con una abundancia vulgar, como la del diestro y ejercitado versificador que produce sin esfuerzo, porque deja determinar sus ideas por los azares de la forma métrica (v. gr., por los consonantes); ni 2.º, con la falta de esmero, ya sea en el acto mismo de la composición, en que no siempre lo primero que se ofrece es lo más conveniente, ya después de ella en la corrección o lima.

GRADUACIÓN DE INTERÉS.—Esta cualidad se aplica principalmente a las obras sucesivas (poesía y música). En ellas la *inspiración se va templando y robusteciendo* a medida que se ejercita: «*crescit eundo*»; pero puede también aplicarse a las obras no sucesivas en el sentido de que se distribuya debidamente el interés (así en la pintura de la figura humana un ornato de traje no debe llamar la atención más que el rostro; en un cuadro de historia, el país no debe distraer de la acción principal). En la graduación de interés suele haber una parte de reflexión que determina o modifica el plan de la obra, y que no consentirá, por ejemplo, que el poeta dramático coloque en el primer acto las escenas más interesantes.

UNIDAD EXTRÍNSECA.—La inspiración, siguiendo sus propios impulsos, pudiera transformarse y aplicarse a diferentes objetos, al paso que es necesario que el artista se forme una *concepción clara y limitada de su asunto*. Esta concepción se deja reducir a un solo título (cólera de Aquiles, los siete jefes delante de Tebas); si

bien es verdad que en el arte subjetivo (poesía lírica) puede haber, dentro de la unidad de sentimiento, una variedad de elementos que no siempre es fácil resumir en una fórmula determinada (1).

REGULARIDAD.—La regularidad, que no ha de ser en menoscabo de la lozanía, comprende la *proporción* en la extensión de las partes, el *orden* en su colocación y en ciertos casos la *correlación de partes simétricas*. Hay, por excepción, obras que se eximen de una completa regularidad, por dominar en ellas el carácter sublime.

SIMPLICIDAD.—Esta palabra puede entenderse en dos sentidos:

I. En el del *menor número de elementos*. A igualdad de circunstancias, la simplicidad entendida en este sentido es siempre de gran valía, y cuando se une a una completa belleza produce los mayores efectos artísticos (estatuaria griega, poesía y música popular). Mas no todos los asuntos ni todas las épocas consienten en igual grado este linaje de simplicidad. Lo que sí es propio de todas las obras maestras, cualquiera que sea el número de sus elementos, es el proceder por grandes masas, el no sacrificar lo principal a lo accesorio.

II. En el de la *ausencia de adornos postizos*, «*summa simplicitas summus ornatus*». Las verdaderas bellezas nacen de la realización sincera de la concepción artística.

Mas ni en uno ni en otro sentido la simplicidad se opone a la riqueza, sino tan sólo a una riqueza falsa.

(1) Véase, más adelante, el tratado de la poesía lírica.

o mal distribuida. Aun el mismo ornato debidamente aplicado puede tener lugar en las obras más grandiosas, como es de ver en el Júpiter olímpico de Fidias, compuesto de marfil y oro y cuyo calzado ornaba riquísima escultura, y en la tragedia griega, que a pesar de su sencillez suma, usaba de metros diversos, amén del coro, en algunas partes del diálogo.

CLARIDAD.—La obra artística, a diferencia de las científicas, se vale de un lenguaje sensible y se dirige a las facultades naturales del hombre; debe, pues, ser *fácilmente comprendida*. La falta de claridad suele nacer de la concepción imperfecta, o bien de poca destreza en los medios de ejecución.

Por otro lado, debe también recordarse: 1.º, que la claridad es una cualidad en parte relativa, y que, por ejemplo, el que ignora el nombre y la forma de los instrumentos de la guerra o de la agricultura no entenderá una descripción que a estas artes se refiera, por muy clara que sea en sí misma; el que desconoce un argumento histórico no verá todo lo que hay en un cuadro por muy bien que lo explique, y el que no ha participado de un sentimiento no comprenderá su expresión. En este último caso puede el artista decir alguna vez: *Odi profanum vulgus et arceo*, si bien las más es culpa suya, si vive en una esfera superior a la vulgar, que a ella no eleve a los oyentes o a los espectadores de su obra. 2.º La claridad que debe reinar en la expresión de las ideas que pueden concebirse y comunicarse con distinción, no siempre se opone a que en la obra artística quede a veces algo indefinido, algo más fácil de adivinar que de explicar, propio del ca-

rácter recóndito y misterioso de la belleza y del sentimiento.

BELLA EJECUCIÓN.—La concepción estética es el germen de la obra artística; esta es la *concepción realizada*. La realización debe ser la manifestación de la belleza concebida y conservar la vida estética que ésta contenía. Mas para la misma realización son necesarias cualidades que dependen de la ejecución; cualidades que tienen índole propia y contribuyen a la belleza del conjunto. Por otra parte, la realización, aun destinada a traducir la concepción, puede tratar de sobreponerse a ella.

Épocas del arte.—Considerando las artes bajo este concepto, su historia ofrece una natural sucesión, modificada por las circunstancias particulares de cada período, pero que se ve con regularidad en el proceso de la escultura antigua y de la pintura moderna.

En el primer período reina una inspiración elevada, a lo menos formal y sincera; pero el atraso de la ejecución, producido por la falta de destreza en los medios materiales y de estudios de la naturaleza, conduce a un arte incompleto, aunque noble.

En el segundo período, que es el clásico o culminante del arte (épocas de Fidias, de Rafael), una ejecución bella y acabada, aunque modesta y sobria, expresa felizmente interesantes concepciones.

Sigue la época de decadencia, en que, preponderando el talento de ejecución, trata de llamar la atención por sí mismo, y luego, de puro refinado, cae en el mal gusto y en la extravagancia.

En nuestros tiempos suelen hallarse separadas, o

bien una ejecución fácil y brillante, o bien un pensamiento estético sin la ejecución conveniente.

Mejoras de la ejecución.—Dependen éstas de dos principios: del estudio de la naturaleza física y del de los medios técnicos.

El estudio de la naturaleza (no hablamos ya del amor a las bellezas naturales) es propio de todas las artes, pero muy particularmente de las imitativas.

Los medios técnicos son los relativos al empleo de la forma sensible que cada arte emplea. Llámense por esta razón parte material de las artes, y también parte científica por ser reducibles a fórmulas derivadas de la naturaleza de los mismos medios.

Es desigual el grado de importancia de la parte material o científica en cada una de las artes. Es mayor en la arquitectura, arte útil al mismo tiempo que bello, y en la música, que si bien puede ser producida por instinto, como se ve en la popular, exige en su mayor desenvolvimiento, además de la inteligencia de su escritura, un profundo conocimiento de todas las combinaciones posibles, y por su naturaleza clasificables, de los sonidos (1). La parte técnica no es acaso de tanta monta en la pintura y escultura, que exigen, no obstante, suma preparación en el estudio, no sólo de las formas naturales, sino también en los medios de representarlas; y sobre todo en la poesía, que se vale del lenguaje general y cuyas combinaciones rítmicas son en número limitado.

(1) Por esto algunos maestros de música la llaman ciencia. Hay una ciencia, es verdad, pero puesta al servicio del arte.

La mayor importancia de la parte científica, que a primera vista pudiera parecer de todo punto desventajosa, enlazando con el trabajo material las operaciones estéticas, da un punto de apoyo a la inspiración, evita la ociosidad, dificulta la entrada y fija la vocación artística; aun por esto en la poesía, cuyos medios técnicos son de adquisición poco trabajosa, ocurren, más que en las otras artes, frecuentes invasiones y deserciones.

Añádase a todo esto: 1.º Que la parte material de la ejecución ofrece a menudo dificultades que debe vencer la pericia del artista, sin que por esto las haya de buscar voluntariamente, en especial si son de aquellas que nada añaden al efecto estético de la obra. Sirva de ejemplo la versificación en que hay dificultades, como la de que este y aquel verso sean aconsonantados, la de que los consonantes sean escogidos y no formados por terminaciones de adjetivo, de verbo, etcétera (1), que contribuyen a la belleza de la ejecución;

(1) Se entiende que no deben mirarse como socorro ordinario, pues en ciertos casos dan amable familiaridad al estilo, como en los cuatro primeros versos de la siguiente estancia de Fr. Luis de León (A la Ascensión del Señor):

Los antes bienhadados
Y los agora tristes y afligidos,
A tus pechos criados,
De ti desposeidos
¿A dó convertirán ya los sentidos?

En un magnífico soneto de «El Príncipe constante» las

al paso que hay otras, como las de los acrósticos (es decir, que las letras iniciales de los versos formen un nombre), que embarazan al poeta sin producir una ventaja estética.

2.º Que aun a los procedimientos técnicos se asocia la inspiración, como, por ejemplo, en la misma versificación, que no basta que sea friamente ajustada al ritmo, y en el lenguaje, que ha de ser rico al mismo tiempo que correcto.

67. CUALIDADES ACCIDENTALES.—La fisonomía particular de la obra artística proviene en parte del asunto de la misma: así la realización conveniente de un objeto agraciado, grandioso, noble, etc., merecerá la misma calificación estética.

Pero el sello que la obra recibe depende a veces del ingenio del artista, que imprime su carácter en objetos que pueden ser indeterminados o indiferentes, o bien modifica el aspecto que ellos presentan. Así como un mal artista puede empequeñecer un asunto grandioso, el que está dotado de mejores cualidades puede en cierta manera ennoblecer un objeto vulgar.

Muchas de las calificaciones aplicadas a las obras ar-

terminaciones de pretérito de los tercetos concuerdan en gran manera con la idea expresada:

A florecer las rosas madrugaron
Y para envejecerse florecieron:
Cuna y sepulcro en un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron:
En un día nacieron y espiraron...
Que pasados los siglos, horas fueron.

tísticas son las mismas que distinguen los objetos naturales, como las ya indicadas de agraciado, noble, o las de patético, ingenuo, etc.; al paso que otras parecen más peculiares al arte, como las de correcto, igual, severo, rico, espléndido, etc. Puede observarse que a menudo se aplican a las obras humanas (y en particular a las literarias) ciertas calificaciones, como la de elegante, florido, agradable, ameno, que indican elementos de belleza más bien que una belleza perfecta, la cual es siempre rara.

Serio y cómico.—La principal distinción que existe en el arte es la de obras serias y obras cómicas; distinción que se nota particularmente en la poesía dramática, pero que conviene a todos los géneros artísticos.

Lo serio atiende al *aspecto grave y consecuente* (1) de los objetos, y especialmente de los hechos humanos. Es el único aspecto de las cosas susceptible de verdadero ideal, y en consecuencia, el único plenamente estético o llámese poético.

Lo cómico atiende a lo risible, a lo *irregular e inconsecuente*, y por lo tanto es de suyo anti-ideal y prosaico. Pero al propio tiempo lo ridículo llama también la atención por su forma, y como por otra parte es suscepti-

(1) No se entiende que lo serio sea siempre éticamente racional y elevado, sino que hay una congruencia entre los hechos, y por consiguiente, más formalidad y enlace. Así, por ejemplo, será seria la situación de un hombre valeroso que arrostra un peligro o que se aparta de él de una manera digna y mesurada, y cómica la del que huye con exagerada precipitación, especialmente si en lugar de huir da vueltas, cegado por el miedo, alrededor de un mismo punto.

ble de un ideal propio (lo absurdo, lo extravagante, lo irregular llevado al extremo), y como puede combinarse con elementos bellos, y haber belleza en su exposición, existen géneros artísticos cómicos, opuestos del todo en el asunto a los géneros serios, y en la manera de realizarlos en parte opuestos y en parte análogos. Lo cómico tiene sus modificaciones especiales en lo jocoso, lo burlesco, lo bufón, etc. Hay también la parodia, que es el remedo cómico de lo serio.

Lo cómico, que divierte y agrada a su manera, no está reñido con la benevolencia hacia el objeto que lo promueve, que si bien ridículo, suele ser inocente e inofensivo. En esto se diferencia de lo satírico, que nace de la aversión, de la indignación producida por un objeto malo, dañino, funesto; indignación que de ninguna manera puede calificarse de cómica. Mas a pesar de esta esencial distinción, fácil es reconocer que, fundándose lo cómico y lo satírico en lo irregular y en lo absurdo, muchas veces deben ir juntos, pues en uno y otro caso hay depresión del objeto. Un hombre, por ejemplo, no quiere ser blanco de lo cómico, más que de lo satírico. Un objeto nocivo, si se atiende únicamente a la irregularidad y extravagancia, puede dar pie a un efecto cómico; así un poeta de la antigüedad presentaba a menudo los desaciertos políticos de su patria como una serie de irregularidades y absurdos que producían el efecto de la risa.

No ha mucho se ha introducido la calificación de *humorístico*, fácil de confundir con la de cómico. Derivase aquélla de la palabra «humor» en el sentido de temperamento, y designa el predominio de la persona-

lidad, a menuda caprichosa, del artista, en el modo de ver y de exponer las cosas. Reconócese en los escritores humorísticos una mezcla de idealidad y de espíritu burlesco, de fantasía y de prosaísmo, de razón y de extravagancia, de cómico y de doloroso, y en general ciertos contrastes inesperados, tanto en los pensamientos como en su exposición artística.

Cap. II.—DE LAS FORMAS DEL ARTE

Dirigiéndose las bellas artes inmediatamente a nuestros sentidos, mediatamente a nuestro espíritu, las formas o apariencias sensibles son el medio de que se valen para llegar a nuestro espíritu. Así las formas, o sea medios del arte, son las apariencias sensibles que emplea para comunicar los conceptos.

Las formas pueden considerarse, ya como medios del lenguaje artístico, ya como distintivas de las diferentes artes.

§ 1.—DEL LENGUAJE ARTÍSTICO

Las formas como medios del lenguaje artístico (ya sean elementales, como una línea, un sonido; ya compuestas, como una figura humana, un apólogo) deben considerarse primero en sí mismas, es decir, como apariencias sensibles, y luego en la relación que guardan con el concepto comunicado.

69. FORMAS CONSIDERADAS EN SÍ MISMAS.—Atendiendo a la naturaleza material de las apariencias, se dividen en *ópticas* y *acústicas*.

Las ópticas se subdividen en *sólidas*, que son las que constan de las tres dimensiones de los cuerpos, y en *aparentes*, o sea figuradas en una superficie.

Las acústicas se subdividen en primer lugar en *articuladas* y *no articuladas*. Las primeras son las que produce nuestro aliento sonoro (vocal) modificado por el juego de los órganos orales (consonante o articulación); las no articuladas son las que producen los demás objetos tomados de la naturaleza.

Las formas acústicas se subdividen además en *tonalizadas* y *no tonalizadas*. Las primeras son los sonidos puros, sujetos a ciertas leyes y reductibles a determinadas categorías acústicas (como las que da una cuerda bien templada); las segundas son los demás sonidos, o mejor, ruidos, que ofrece la naturaleza.

El arte emplea las formas ópticas y acústicas, conservando los principios de armonía que ofrece la realidad, e imprimiéndoles otros nuevos y propios del mismo arte, en cuanto lo consiente la índole de los objetos en que las formas residen. Estos principios dimanar de la simetría, generalmente acompañada de la repetición de proporciones que constituye el ritmo. La simetría puede ser:

I. *Simetría bilateral o paralela que duplica una parte del objeto*, duplicando, por consiguiente, las relaciones proporcionales. Cuando el arte representa la figura de un animal, toma esta simetría de la naturaleza. Se halla también en ciertos ornatos divisibles

en dos partes iguales, aún cuando varíe algún pormenor (a un lado puede haber símbolos de la paz y al otro símbolos de la guerra), si conservan las mismas proporciones. Simetría bilateral por equivalencia se reconoce también en la pintura, que coloca en los dos lados del cuadro grupos, no iguales, sino análogos.

II. *Simetría circular o radiante que multiplica alrededor de un centro partes iguales*, y que por consiguiente conservan las mismas proporciones, como se observa en la representación de las flores y también muchas veces en el ornato.

III. *Simetría continuada que multiplica horizontalmente o bien en la sucesión del tiempo partes iguales con las proporciones que contienen*: una serie de columnas o intercolumnios iguales repetidos varias veces en la arquitectura; una serie de pormenores iguales o equivalentes en el ornato; la repetición de unos mismos movimientos, golpes y actitudes en la danza; una serie de compases cuyo contenido formal (1) es igual o equivalente en la música; una serie de versos o de estrofas de una misma clase en la poesía. Esta simetría es la que en sentido especial se llama ritmo, particularmente si se trata de objetos acústicos.

IV. *Simetría definitiva que divide el objeto en dos partes iguales o equivalentes*, compuesta cada una de partes menores que ofrecen la simetría continuada. Esta es la euritmia (2) de los arquitectos con respecto

(1) Formal, porque habrá, además de igual medida, los mismos tiempos fuertes, tal vez el mismo número de notas, pero no el mismo valor tónico de éstas.

(2) Adviértase que esta simetría arquitectónica no siem-

a las dos alas de un edificio, y la cuadratura de las frases musicales (compuestas, como la cláusula oratoria, de prótasis determinada y apódosis que determina o cierra el concepto).

Además del principio de simetría, el de equivalencia, el de la interrupción o suspensión de la simetría por amor de la variedad, y aun el de oposición o contraste, explican las variadas combinaciones que distinguen las formas exteriores artísticas, especialmente las acústicas.

En las artes ópticas imitativas, la simetría se forma de los objetos de la naturaleza; por consiguiente, están sujetas a normas determinadas, como cuando la escultura y la pintura reproducen la figura humana; si bien los maestros de estas mismas artes no siempre se han guiado por los mismos tipos (así se conocen diferentes cánones de los principales escultores griegos, según preferían figuras más robustas y majestuosas o más elegantes y esbeltas).

En las otras artes la simetría es libre y no imitativa, es decir, determinada tan sólo por la armonía interior (ornato, proporciones arquitectónicas, ritmo musical y poético). La sujeción a proporciones determinadas se ha llevado algunas veces demasiado adelante, fijándolas en cánones inflexibles que no siempre han obedecido las mismas obras señaladas como modelo (verbigracia, los templos griegos con respecto a las prescripciones de Vitrubio); así es que en estas proporciones no imitativas hay una parte variable que depende de

pre es continuada; puede ser en parte bilateral y en parte continuada, y aun sólo bilateral.

las circunstancias del objeto o de la elección del artista. Mas tampoco debe olvidarse que no todas las combinaciones posibles son bellas y que en muchos casos se ha agotado, o poco menos, la invención de las acertadas, debiéndose ir con tiento en la admisión de otras nuevas (1).

70. RELACIONES ENTRE LAS FORMAS Y EL CONCEPTO.—Al establecer las relaciones entre las formas sensibles y el concepto que comunican, es decir, entre la cosa que manifiesta y la cosa manifestada, vemos, en primer lugar, que unas son *imitativas*, es decir, reproductivas de las formas de determinados objetos, como una figura pintada que reproduce un rostro; y otras *no imitativas*, como un sonido que expresa la tristeza, la palabra «ira» que designa cierta pasión, etc. Puede también notarse que las imitativas nunca son inmediatas, es decir, que jamás se pasa de ellas al concepto, sino que son siempre medio de otro medio; así, en la imitación de un rostro triste se pasa por la expresión del estado del alma que el rostro manifiesta, y se llega al concepto de tristeza.

De suerte que todas las formas, incluso las imitativas, son manifestativas de un concepto. Las formas como manifestativas se dividen:

(1) En el último período de nuestra literatura se han formado nuevas combinaciones métricas, algunas felices, otras que se desecharon en cuanto hubieron perdido el aliante de la novedad. Algunos cultivadores modernos de la arquitectura gótica la han producido de mala ley por falta de estudio de las proporciones propias de este género, etc.

I. En *naturales*, es decir, aquellas en que *existe entre la forma y el concepto una relación establecida por la naturaleza*, y que reconocen todos los hombres. Estas formas comprenden: el carácter, como la figura humana que nos manifiesta todas las cualidades del hombre apreciables en su exterior; la expresión propiamente dicha, como la de la voz o el rostro que manifiestan la tristeza, y la expresión traslaticia, como el aspecto risueño o severo de un árbol, un sonido o varios sonidos que nos dan una impresión de alegría o de tristeza.

II. *Significativas*, es decir, aquellas en que *no existe entre la forma y el concepto relación alguna* y en que, por consiguiente, la forma manifiesta el concepto sólo por una *asociación de ideas* que ha establecido una autoridad o el convenio entre varios hombres, como una hoguera para indicar en tiempo de guerra la proximidad del enemigo, o la palabra «ira» para designar una pasión determinada. Las formas significativas se llaman también artificiales, y no siempre con exactitud convencionales.

III. *Simbólicas*, es decir, aquellos en que *entre la forma y el concepto existe afinidad o analogía*, que no sería bastante para determinar el concepto, si no lo hubiese fijado una asociación de ideas (debida a una autoridad o a un convenio) (1).

(1) Para mayor claridad tomaremos por ejemplo de forma natural, simbólica y significativa un mismo objeto: el león como objeto que caracteriza la fuerza, la majestad, es manifestación natural; como emblema del pueblo español, es simbólico; como seña de un mesón o de una tienda, es significativo.

Las correspondencias en que se fundan los diferentes símbolos deben reducirse a las de semejanza, coexistencia y sucesión que originan las traslaciones o tropos a que la retórica da los nombres de metáfora, sinécdoque y metonimia, conforme se observa en los siguientes ejemplos: 1.º *Semejanza*: un león para indicar el poder de un pueblo, una llama como símbolo de un afecto vivo, un dardo que traspasa un corazón como símbolo del dolor moral. Hay también símbolos fundados en una *serie de semejanzas* (que corresponden a la metáfora continuada o alegoría), como varios objetos tomados de un jardín (belleza y variedad de las flores, perfume, ambiente puro) que se comparan sucesivamente a diferentes circunstancias de una vida feliz y sosegada. Si en este caso se ponen sólo los términos simbólicos y desaparecen los propios del objeto simbolizado, nace el *enigma*, cuyo uso se conserva ahora tan sólo en los acertijos o adivinanzas infantiles, pero que tuvo más importancia en algunos pueblos orientales (1). El *apólogo*, que simboliza una idea práctica, se funda en la semejanza que con determinadas costumbres humanas ofrecen otras costumbres de la misma clase (el astrólogo

(1) Así eran enigmáticas muchas representaciones egipcias para los que no poseyesen de antemano el concepto que con ellas quería manifestarse. Este gusto enigmático fué representado simbólicamente por los mismos egipcios en la figura de la esfinge, gusto enigmático y símbolo particular de que hallamos la tradición entre los griegos en la historia de Edipo: adivinado por éste el enigma (cuál es el animal que por la mañana anda en cuatro pies, al medio día en dos y por la noche en tres, es decir, el hombre), la esfinge que lo había propuesto se hundió en las aguas.

que cae en un pozo, como símbolo de la imprevisión práctica del científico), o los instintos de los irracionales (fierza del león, astucia de la zorra), o algún fenómeno de la naturaleza inanimada (piedra que cae de lo alto como símbolo de la caída del poderoso).—2.º *Cocxistencia: parte por todo* (un árbol por un bosque, una cabeza de negro o una palmera por el Africa); *particular por general* (labrador como símbolo de las diferentes clases de trabajadores); *abstracto por concreto* (el número cuatro para indicar las cuatro estaciones del año) (1); *concreto por abstracto* (una reunión de filósofos para simbolizar la filosofía; una figura concebida por la imaginación para representar la misma idea: la Filosofía personificada) (2).—3.º *Sucesión: causa por efecto* (rayo como símbolo de destrucción, sol por día, luna por mes); *efecto por causa* (humo como símbolo del fuego); *antecedente por consiguiente* (instrumento por la obra, como una pluma por la profesión de las letras); *consiguiente por antecedente* (una bandada de golondrinas como símbolo del verano).

(1) La arquitectura, especialmente en los pueblos orientales y de la Edad Media, hizo frecuente uso de números simbólicos, no valiéndose de una cifra abstracta, sino de objetos determinados, como por ejemplo, doce columnas para simbolizar los doce apóstoles.

(2) La personificación de una idea general (Filosofía, Ambición, etc), y también en ciertos casos la de objetos inanimados (el Ebro, el Cabo de Buena Esperanza) se llama alegoría en un sentido distinto del de metáfora continuada. En tal sentido la palabra alegoría se opone a los demás medios simbólicos; se llama cuadro alegórico el que representa la filosofía bajo la figura de una mujer, y simbólico el que la representa por una reunión de filósofos,

Hay símbolos en que es poco perceptible la relación entre la cosa que manifiesta y la manifestada y que, por tanto, se aproximan al signo, conforme sucede en ciertos emblemas nacionales y profesionales (colores de una bandera, borla doctoral).

El símbolo se funda en una correspondencia natural, a la cual se da un valor más fijo y determinado que el establecido por la naturaleza.

El león comunica una idea de fuerza, de poder; escogido por símbolo representa, no el poder en general, sino el poder de un pueblo determinado (el león de España). Un color, una flor, nos dan naturalmente una idea de bienestar, de alegría, que atribuyendo al objeto el efecto que nos produce, consideramos por metonimia como expresión propia del color o de la flor; en lo que se llama lenguaje de los colores o de las flores, un color vale simbólicamente por la idea precisa y determinada de la esperanza, una flor por la de la inocencia.

En todo símbolo hay una elección más o menos refleja, y en esto se diferencia del lenguaje naturalmente trópico, que usamos movidos de un instinto que nos lleva a valernos de los objetos sensibles para representar nuestros actos morales e intelectuales. El poeta habla naturalmente de un corazón inflamado; luego viene el escultor y escoge una llama para simbolizar un sentimiento muy eficaz y muy vivo. La imaginación ve instintivamente analogías entre los alicientes de un jardín y una vida feliz y sosegada, y forma una metáfora continuada (alegoría); mas el que quiere formar un símbolo, compara separadamente las partes de am-

bos objetos, físico y moral, y señala las analogías que va descubriendo entre estas partes (1).

No obstante, el lenguaje simbólico se funda en una propensión nativa, y es muy propio de los países y de los tiempos en que domina una imaginación fecunda y ardiente.

71. CUALIDADES DE LAS FORMAS O MEDIOS DEL ARTE.—Los medios del arte han de ser *claros* y tener además un *valor estético propio*.

La claridad es cualidad necesaria de todo lo que debe comunicar o manifestar un concepto. Las formas naturales son siempre claras, por existir entre ellas y el concepto una relación establecida por la naturaleza y que deben reconocer todos los hombres. La claridad de las significativas y aun de las simbólicas depende del conocimiento de la relación que se ha establecido por autoridad o convenio entre ellas y el concepto. Así, con respecto a las últimas, la claridad no es siempre proporcionada a la mayor afinidad o analogía entre la cosa que manifiesta y la cosa manifestada, sino que muchas veces nace del más frecuente empleo de las mismas, de formar parte de un vocabulario simbólico adoptado en ciertas ocasiones. Un pintor que simbolizase la madurez de los pensamientos de la persona que ha retratado por medio de la representación de frutos en que se reconociese aquella cualidad tomada en sentido literal, se val-

(1) Así, todo enigma es simbólico, porque se funda necesariamente en la apreciación separada de la idea que se simboliza.

dría de un símbolo fundado en una analogía que ha sido bastante para producir una expresión metafórica usada en el lenguaje hablado, pero que no daría a comprender su intento en un arte que no emplea este símbolo ni otro parecido.

No basta, sin embargo, claridad para que el medio artístico sea el que debe ser. A diferencia del lenguaje científico, en que el signo se usa sólo por necesidad y será tanto más apreciado cuanto menos llame la atención por sí mismo y más inmediatamente dé paso al concepto, el medio artístico debe tener un valor propio, es decir, ser atractivo por sí mismo, contribuir a la vida y al efecto estético del conjunto (1).

Tal es la razón de que las personificaciones alegóricas, hechas de intento, sean frías, es decir, que no interesen por sí mismas y sí únicamente por la manifestación del concepto, como que la imaginación no admite su existencia y el entendimiento pasa inmediatamente a la idea general; aun por esto sólo las usan la buena poesía como una manera rápida de decir, y la pintura y la escultura como únicos medios que tienen a mano para representar ideas generales.

(1) No basta, por ejemplo, que se compare al hombre engrdeído por la prosperidad con el árbol que se engrandece y después cae; es necesario que ocupe y subyugue la imaginación la pintura de la vida y de la destrucción del árbol, como en el bello paso bíblico reproducido por Herrera.

Tales ya fueron éstos cual hermoso
Cedro del alto Líbano, vestido
De ramos y hojas con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso, etc.

Por más claras y más vivientes, prefiere el arte las formas naturales; pero no se ha de creer que su uso pueda ser exclusivo, ya que por poco que el arte trate de ensanchar su dominio y de encumbrarse a cierta altura se hallará con ideas que las formas naturales por sí solas no alcanzan a manifestar (1). Así es que la misma escultura griega, que representaba un mundo ideal, pero de índole esencialmente humana, que se limitaba a cierto círculo de ideas y sentimientos que podía manifestar por medio de la fisonomía y del gesto, además de valerse para expresar lo ideal de una convención negativa en la ausencia de color y de otros rasgos imitativos, acudía frecuentemente al empleo de atributos que completasen la exposición de las ideas del artista (como el águila armada de rayos que acompañaba a Júpiter); y de seguro que toda la majestad e idealidad de sus estatuas hubieran hecho de ellas tan sólo hombres superiores y no dioses inmortales, a no estar ya avisados los espectadores. Hasta la música, arte esencialmente expresivo, adquiere significaciones que por sí sólo no tendría, con el auxilio de hábitos establecidos y especialmente de la palabra oral.

(1) Por esto el Arte cristiano se vale frecuentemente de símbolos tomados de hechos históricos o de objetos naturales, como de la emancipación del esclavo para representar la ley de gracia, de la mañana o la primavera para representar la regeneración espiritual, etc.

§ 2.—DE LAS DIFERENTES ARTES

72. El arte comprende las diferentes bellas artes.

Aunque todas las bellas artes tratan de realizar la belleza, se diferencian entre sí por los medios de que se valen y por los límites a que cada medio respectivo las sujeta.

CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES.—Las bellas artes se dividen en artes ópticas o de la vista, y en artes acústicas o del oído. Las primeras son artes del espacio o de partes coexistentes, y las segundas, artes del tiempo o de partes sucesivas.

73. ARTES ÓPTICAS O DE LA VISTA.—Las artes ópticas son:

La arquitectura, que es el arte que se vale de formas ópticas, sólidas no imitativas.

La escultura, que es el arte que se vale de formas ópticas, sólidas imitativas.

La pintura o gráfica (1), que es el arte que se vale de formas ópticas, aparentes imitativas.

La arquitectura se sirve de objetos naturales (piedra, madera, etc.) que deja en un estado más próximo al

(1) Es en rigor más exacto el último nombre, que equivale a arte del dibujo en una superficie plana, porque este puede existir sin los colores, de los cuales, por otra parte, en ciertas épocas ha hecho uso la escultura. Sin embargo, existe escultura completa sin colores, y no lo es sin ellos el arte de formas ópticas aparentes.

que tenían en la naturaleza; así, se elabora menos un fragmento de mármol para producir un sillar que una estatua, y además el sillar figura como piedra y no como representación de la figura humana. De la reunión de tales objetos forma un conjunto determinado por razones de estética (construcción sólida), de utilidad y de armonía estética, y no por el deseo de reproducir las formas de un objeto de la naturaleza, es decir, no por un fin imitativo. El ejemplo que algunos han aducido de la semejanza del templo griego con una cabaña de madera no prueba la imitación, pues la misma cabaña no es ya un objeto natural, y el templo será la cabaña perfeccionada. Sólo en algunos casos puede admitirse una correspondencia general, como la de las pirámides con una montaña, la del laberinto con una serie de grutas.

Las formas de la escultura son también sólidas, es decir, que constan de las tres dimensiones lineales: una estatua ocupa el mismo espacio que el cuerpo de un hombre. Son también reales en la escultura (no menos que en la arquitectura) la luz y las sombras que la acompañan. La escultura reproduce las formas de los objetos naturales (figura humana, animales, tronco de un árbol, etc.), si bien suele contentarse con una representación general, prescindiendo de imitaciones parciales, como son la del color, la del interior de los ojos, etc.

Las formas de la pintura son aparentes. En una superficie plana, con solas dos dimensiones, pero con el auxilio de los colores, finge la realidad de los cuerpos, la luz y la sombra que los acompañan y las distancias en que están colocados.

74. ARTES ACÚSTICAS O DEL OÍDO.—Las artes acústicas son:

La música, que es el arte que se vale de formas acústicas tonalizadas y de valor en gran parte natural.

La poesía, que es el arte que se vale de formas acústicas articuladas y de valor en gran parte significativo.

La música, a diferencia de la poesía, que se vale tan sólo de sonidos articulados, es decir, de la voz humana, emplea indiferentemente toda clase de objetos sonoros (instrumentos de percusión, de cuerda, de viento y también la voz humana cuando se une a la poesía por medio del canto), si bien todos estos sonidos de tan diferentes clases han de ser tonalizados (1). Hace suceder estos sonidos en la melodía que sujeta generalmente a medidas con determinados ritmos, valiéndose además del acuerdo (armonía en sentido especial), o sea, superposición (simultaneidad) acordada de sonidos.

Los sonidos de la música tienen un valor natural en cuanto son expresivos; producen inmediatamente su efecto sin necesidad de la clave para comprenderlos; así es que no sólo un extranjero, sino también un salvaje sienten los halagos de nuestra música. Puede haber y hay sin duda una parte convencional que distingue la música de los diferentes pueblos, como la hay también en el lenguaje de la fisonomía y del gesto, y si además existen composiciones musicales que necesitan de cierto ejercicio y de una educación especial para ser comprendidas (según sucede también en la escultura y

(1) Exceptúanse únicamente los sonidos, por su naturaleza indeterminados, de los instrumentos de percusión.

pintura), además de la parte convencional o de asociación que puede haber en estos casos, atribúyase dicha necesidad a la complicación de elementos, de que es imposible hacerse cargo sin una atención continuada.

La poesía se vale únicamente de sonidos articulados. Estos sonidos son en gran parte de valor significativo, como lo demuestra palmariamente la necesidad de aprender los idiomas para comprenderlos. No obstante, en la palabra pronunciada hay la parte natural y expresiva de los tonos particulares y generales, y además de esto, los sonidos de la poesía, prescindiendo de su significación directa, pueden producir efectos análogos a los de la música.

Estas son las cinco artes que se distinguen por su forma primordial, de suerte que si alguna otra se indica, cabe reducirla a una de las enumeradas: o bien, como sucede en el alto, medio o bajo relieve con respecto a la escultura y la pintura, ocupan un lugar intermedio, o bien, como el canto, se forman de la unión de otras dos.

SALTACIÓN.—Una sola falta indicar que puede valerse de medios exclusivamente propios, aunque generalmente ha ido acompañada de la poesía y de la música, y que por otra parte no ha dejado de tener grande importancia en épocas remotas. Tal es la saltación o danza, no convertida, como ahora, en una diversión frívola o en remedo del poema dramático, sino dotada de índole propia y sujeta a un fin artístico.

La figura humana, que por medio de la imitación es elemento de la escultura, de la pintura y aun de la parte descriptiva de la poesía, puede ser presentada en

su estado natural. Así en la poesía lírica cantada, la persona que canta, por la expresión de su rostro, por las cualidades y la actitud de su cuerpo puede completar la realización de la obra artística. Este hecho se efectúa actualmente en la poesía dramática y hasta con una esencial modificación en la oratoria (1), donde la persona del actor o del orador es una parte esencial de la ejecución de la obra. En los tres casos la figura humana es una pintura viviente que se combina con los efectos de las formas de un arte acústico.

Pero la figura humana por sí sola puede expresar, ya por manifestación propia de los sentimientos del que expresa, ya por representación de un personaje distinto del que representa, y además puede ofrecer las bellezas de la misma figura realzadas por las que nacen de la actitud y de los movimientos. La *expresión* o *representación* y la *belleza de actitudes y movimientos* son los elementos propios de la saltación y constituyen como una escultura viva, que pudiera ser independiente de otro arte: escultura coexistente y sucesiva a la vez, es decir, que no sólo ocupa parte del espacio, sino también del tiempo. Sin embargo, la antigua danza no vivía separada del canto, es decir, de la poesía y de la música, sino que combinaba todos los medios de expresión y de

(1) La ejecución dramática no es un arte separado, sino una realización de la obra poética, una parte del drama en que el actor completa la obra del poeta. La composición oratoria no es de arte puro, sino obra literaria mixta, es decir, que participa de algunas cualidades de las artísticas: en ella el orador no representa, sino que se presenta a sí mismo; hay realidad y no ficción como en la ejecución dramática.

representación, tanto más cuanto las tres artes ofrecen un elemento común en el *ritmo*, que acaso debió a la danza, acompañada del canto, la fijeza que luego ha pasado a ser esencial en las tres artes.

76. ARTE DE LOS JARDINES, ETC.—La combinación de formas ópticas sin objeto imitativo, así como generalmente modifica los materiales que presta la naturaleza para sujetarlos a nuevas formas determinadas, puede conservar en mayor grado las de los mismos objetos naturales, como sucederá, por ejemplo, si en lugar de construir una pirámide o un obelisco, se modifica solamente una montaña o un peñón que ofrezca una forma análoga. Esto se verifica particularmente en el arte de los jardines, que con buen derecho se mira como una ramificación del arte arquitectónico. En él se consideran algunas veces los objetos naturales como elementos de ornato (cuadros de flores), otras veces se dejan en su estado primitivo, si bien concentrándolos en limitado espacio (bosques, cascadas, senderos rústicos, etc.), otras veces se realza el efecto de la naturaleza con objetos esculturales o arquitectónicos (estatuas, templetos, torres a veces medio derruidas, etc.). En general, el jardín o el parque forma un apéndice de un edificio (palacio, quinta, etc.)

También se han señalado como parte de las bellas artes ciertos objetos útiles distintos de la arquitectura, como los muebles, los trajes, etc.; pero tales objetos y aun los menos importantes de la arquitectura, si bien presentan una belleza de disposición que puede ser de mucho precio, no constituyen por lo común una verda-

dera creación artística y no pasan de ser bellezas puramente de ornato. Excepciones puede haber, pues una o varias figuras de las que adornan, por ejemplo, una urna, pueden tener tanto valor artístico como una estatua independiente.

Con menor motivo todavía se ha enumerado entre las bellas artes la equitación, la epigrafía, etc.

77. * ESFERA DE LAS DIFERENTES ARTES.—Se ha intentado establecer una jerarquía entre las cinco artes principales, según el orden en que las hemos enumerado, atendiendo a la finura o, como impropriamente se ha dicho, al carácter menos material de sus formas. Para esto se ha observado que la arquitectura emplea grandes masas sujetas, sin que en manera alguna lo disimulen, a las leyes de la estática; que la escultura, aunque trata de ocultar tal sujeción, tampoco puede prescindir de ella; que la pintura se vale de los medios más delicados e impalpables del color y de la luz; que la música emplea la forma invisible y todavía más aérea del sonido, y que en la poesía los sonidos obran no por su efecto sensible, sino como signos de ideas. Sin negar la parte luminosa que puede tener esta distinción, no debe darse absoluta primacía a ningún arte (exceptuando, a lo más, la poesía), pues manteniéndose en su esfera propia cada arte, tiene sus dotes particulares y, si cabe decirlo así, sus ventajas. La historia, por otra parte, desmiente la sucesión que, conforme a la categoría supuesta de las artes, se les asigna; pues sin hablar de la música, cuyas producciones antiguas son punto menos que desconocidas, vemos que la arquitectura, arte sin

duda primitivo, prospera y florece en épocas tan cultas como la de Pericles, al paso que la poesía, arte sin controversia el más antiguo, es de todas las épocas, sin exceptuar las más recientes.

78. ARQUITECTURA.—Este arte, que según ya observamos es el que menos modifica los objetos naturales, tiene en cuenta todas sus circunstancias físicas (cualidades del material, clima del país donde se edifica) para alcanzar una construcción sólida y conveniente. Preside una *idea de utilidad* en todas sus obras, a excepción de algunas que sólo se proponen un objeto *conmemorativo* (ciertos monumentos primitivos, los obeliscos egipcios, las columnas honoríficas de los romanos). Las razones de la *construcción* y del *uso* a que se destina el edificio son las que determinan el conjunto de sus formas.

Tales son los antecedentes extra-artísticos de la arquitectura. Entran luego los *elementos artísticos* que se apoyan en los anteriores y deben confundirse con ellos. Estos elementos estéticos consisten en el *carácter general* de la construcción (aspecto propio de un templo, de una fortaleza) y en la *belleza* definitiva de sus formas, debida a los pormenores lineales y al ritmo del conjunto, cuyo efecto acrecientan los medios que sugieren los materiales (color, finura, transparencia del mármol), y además el juego de la luz y de las sombras que este arte recibe de la naturaleza, sin contar los auxilios que le prestan la escultura (capiteles, ornato) y algunas veces la pintura (arquitectura policroma).

El *efecto* de las formas arquitectónicas es por necesi-

dad *vago* y poco determinado, pues si caracterizan el conjunto y dan una fisonomía especial a las partes, no corresponden a una idea como la que fijan las palabras, ni a un objeto de la naturaleza por medio de la imitación, ni tampoco a sentimientos tan vivos como los que promueve la expresión acústica. Pero las *impresiones* que aquellas producen son *profundas y duraderas*, y como se fundan muchas veces en figuras geométricas primordiales, son comparables a las que se deben a objetos en que domina el carácter intelectual.

La grandeza y permanencia de las construcciones arquitectónicas, que parecen rivalizar inmediatamente con las de la naturaleza; los esfuerzos que han necesitado y que las presentan como la obra de una generación o de un pueblo; el recuerdo a ellas tan adherido de los fines a que han sido destinadas; las enseñanzas, ya debidas a símbolos propios de la misma construcción, ya depositadas en sus paredes por la pintura y la escultura, producen un efecto singular, que sube de punto cuando se hallan colocadas en el centro de las bellezas naturales, como un diamante labrado en una sien hermosa.

79. ESCULTURA.—La escultura, que conserva algo del carácter general del arte arquitectónico, debe ceñirse a representar *simples situaciones* (la imagen de un santo, estatua conmemorativa de un sabio o un guerrero) o *acciones muy sencillas* y de una significación sumamente clara: la belleza, las cualidades más generales del carácter, los principios más primordiales

y permanentes dominan en ella sobre lo especial y variable (1).

Excluye lo concentrado, la complicación de pensamientos, la expresión demasiado viva (2), no menos que la más delicada, es decir, la que se funda en el misterioso reflejo del alma en la fisonomía.

Todo en ella es *simple* y *preciso*, pero en cierta manera inmóvil y relativamente falto de vida.

Mas por otra parte, por su *claridad*, por su *idealidad*, por su *aptitud para reproducir las bellezas de la forma humana*, mereció ser el arte favorito del pueblo artista por excelencia, al paso que los demás pueblos le han confiado el recuerdo de sus principales hechos religiosos y nacionales.

80. PINTURA.—En la pintura hay menos realidad de formas, pero tiene mayor cabida aquella *ilusión* vo-

(1) Este principio de idealidad genérica se observa principalmente en la representación de la parte natural de la figura (es decir, en la ausencia de ciertos pormenores imitativos y de una acción determinada las más veces), pero influye también en el traje. La escultura moderna, que no puede ni debe hacer uso de la representación desnuda, frecuente en el arte antiguo, y que ha de representar trajes a menudo prosaicos, busca aquella idealidad introduciendo, por ejemplo, en el ropaje una parte holgada que no sea tan exclusivamente distintiva de un período histórico determinado.

(2) Se ha observado, por ejemplo, que el grupo de Laoconte muestra, en medio de la expresión del dolor, cuanto sosiego es compatible con la terrible situación que representa. Se considera como más propio de la escultura el Dioscóbullo de Naucides de Argos que se prepara para lanzar el disco, que el gladiador de Agasías de Efeso, obra ya de época menos clásica, cuya actitud es muy enérgica y hasta violenta.

luntaria, por la cual el espectador se presta a la intención del artista. Representa fácilmente no sólo situaciones, sino *acciones ricas y variadas*. Distinguela, con respecto a la escultura, la mayor *vida*, algo más sensible y atractivo, como lo es el color con respecto a la simple configuración. Admite todos los accidentes de la expresión y las particularidades de los caracteres y de las épocas.

Aunque la mayor parte de las veces el pintor no crea los asuntos y se ciñe a reproducir lo que cuenta la historia, *su parte inventiva se ejercita sobremanera en la composición y ejecución*, para lo cual tiene mil variados medios, las líneas, los colores, la luz, las sombras, las medias tintas, el claro-oscuro, los diversos toques del pincel, etc.

La expresión propiamente dicha del cuerpo, y especialmente de la fisonomía humana, que es el medio distintivo de la pintura, obra directamente en el sentimiento, pudiendo decirse que se *insinúa en el alma*, si bien no la arrebatada como los sonidos de la música.

Mas tampoco debe olvidar este arte que sólo puede representar *un momento de la acción*, y que a causa de la ausencia de las palabras explicativas, no siempre suficientemente suplidas por las indicaciones simbólicas, se ve obligado a desechar *asuntos* que no sean *claros por sí mismos*; que de los sentimientos del alma humana *no puede decir cuanto dicen las palabras de la poesía* y que *no debe presentar como ésta lo que en la naturaleza repugnaría* (1); y por otra parte, que si la

(1) La poesía en algunos casos, y con parsimonia, puede y

armonía de los colores le sugiere efectos un tanto análogos a los de la música, *la sujeción a formas imitativas* le impide entregarse a la libre combinación de los elementos armónicos.

81. MÚSICA.—Las artes del oído, por lo personal, instantáneo y variado de los fenómenos de este órgano, producen efectos más vivos e inmediatos. La música en especial, por sus sonidos, que obran puramente como tales, *penetra en el interior de nuestra alma*, mientras el ritmo *despierta y se asocia eficazmente toda nuestra naturaleza*.

La música es la *voz del sentimiento embellecida e idealizada* por sus formas armónicas (melódicas, acordadas y rítmicas). La música es *esencialmente expresiva* de sentimientos, y tal ha debido ser en todos tiempos, prescindiendo del carácter más o menos grave de los efectos, de la mayor prolongación o viveza de un mismo sentimiento y de la correspondencia más o menos íntima de los sonidos con las palabras que acompañan.

Pueden, es verdad, existir *construcciones musicales* en que, a semejanza de la arquitectura, se presente sólo la belleza de la combinación de los elementos y un carácter general (construcciones que llevadas muy adelante se han convertido en un juego mecánico de for-

aun debe indicar objetos de esta clase, que en general ha de esquivar no menos que la pintura, pero que en la poesía no dramática ofenden menos, por lo que observó Horacio en los sabidos versos:

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus...

mas); pero aun estas combinaciones, si son debidamente hechas, despertarán nuestro sentimiento y se identificarán con él de una manera más directa e íntima que las artes de la vista.

Alguna vez se ha tratado de hacer imitativa la música. La imitación puede referirse a objetos acústicos o a objetos ópticos. Con respecto a los objetos acústicos naturales, la música toma de la naturaleza las formas más elementales, los sonidos reducidos, como antes dijimos, al estado de átomos. Mas esto no significa que no preste alguna vez la naturaleza combinaciones sencillas, como, por ejemplo, el trino de un ave, el ritmo de una cascada, los ecos del trueno, los sonidos repetidos del viento, combinaciones que podrán formar parte del lenguaje musical, el cual lo empleará sin intento de imitación determinada. Tampoco significa que la expresión de la música, como toda expresión, no ofrezca correspondencias con el objeto expresado, que pueden mirarse como imitativas (como un sonido fuerte en la expresión de un sentimiento enérgico).

Pero la imitación formal y continuada de sonidos naturales, si no es una correspondencia general, un simple accesorio o un elemento íntimamente fundido en la composición, introduce en la música un principio extraño, destruye su carácter artístico y cae fácilmente en lo ridículo.

Por lo que hace a imitación o descripción de objetos visibles, que algunos han intentado por medio de la mayor o menor fuerza de sonidos y de la analogía entre los tonos musicales y los colores, ha tenido y ha debido tener necesariamente un mal éxito; la música sólo

debe acudir a analogías vagas, y especialmente a la analogía de las impresiones producidas por los objetos y no a la de los objetos mismos.

Siendo, pues, la música esencialmente expresiva, ¿adónde llegará su expresión? Existe gran semejanza entre la expresión de la música y las demás expresiones naturales. En la fisonomía de una persona desconocida podremos reconocer si está triste o alegre, sin determinar la causa de su tristeza o alegría. Si percibimos de una conversación lejana los tonos y no las palabras, reconoceremos si dos personas altercan, si una se queja o suplica, si otra amenaza, pero sin saber cuál es el fondo de la misma conversación. No llega a más la música, en cuanto a manifestación de ideas determinadas; sólo puede expresar los *modos generales del sentimiento*: la alegría, la tristeza, la ternura, la gravedad o la viveza de las impresiones, la calma o la turbación de los afectos, etc.

Para determinar más las ideas necesita de otros elementos. Una impresión embelesadora nos arrastra sin saber adónde, si una palabra a la cual va aplicada la música, el destino que se acostumbra a dar a tal o cual género de combinación, la situación y la actitud de los personajes que en el canto y aun en la danza se presentan tan enlazados con la ejecución musical, el lugar en que se ejecuta la composición, no fijan aquella impresión profunda pero vaga, no dan una dirección determinada a aquel movimiento del alma.

No es esto decir que no existan relaciones íntimas entre la música y las graduaciones del sentimiento, pues pueden establecerse las más delicadas. Así, en el

canto puesto en boca de personas de una vida rústica e independiente puede haber algo rudo y misterioso a la vez que altivo; en la expresión de los afectos de un niño, algo a la vez amante y candoroso; en el canto que acompaña las palabras de consuelo de una persona veneranda, algo que es al mismo tiempo sencillo, afectuoso y solemne.

A guisa de la entonación en el lenguaje hablado, la música realza de una manera general, no mecánica ni minuciosa, el sentido de las palabras, tanto más cuanto hay una parte común entre los tonos, movimientos y pausas del lenguaje simplemente hablado y los de la música. Por medio de variadas correspondencias ésta se liga a las palabras, y un canto particular pasa a ser como la expresión imperecedera de estas mismas palabras. Mas por otro lado, el sentimiento puesto en acción por la música y la imaginación movida por el sentimiento nos llevan más allá de lo definible y determinado.

Cap. III.—DE LAS REGLAS ARTÍSTICAS

82. NECESIDAD DE LAS REGLAS.—En la intuición de la mayor belleza, en el acto de concebir y realizar un asunto, entra la apreciación de todos los requisitos que exige la excelencia de la obra que se ha de producir. Si nos figuramos un genio anteriormente educado por los mejores y más convenientes modelos, a la vez que por las más sanas influencias de todas clases, sin que sus ideas ni sus sentimientos hayan sido fal-

seados en manera alguna, que escoge el asunto más interesante y el más adecuado a la índole de sus propias facultades, en este caso producirá bien, su obra reunirá los requisitos debidos, contendrá implícitamente las reglas que convienen al asunto y al género tratado por el artista. Aunque en realidad las reglas tienen un valor objetivo, puesto que el artista erraría si no las siguiese, el genio puede seguirlas, puede adivinarlas sin necesidad de haberlas aprendido teóricamente, ni de haberlas formulado. En este sentido cabe decir que el genio crea las reglas; puesto que sin haber reconocido anteriormente su imperio, las presenta realizadas en la obra, y de ella las aprenden después cuantos la miran como modelo.

Mas rarísimos son los verdaderos genios, y no siempre a la acción del genio han precedido por completo las felices circunstancias que hemos supuesto. En la intuición artística es muy fácil exagerar uno de los elementos constitutivos de la obra, olvidando otros no menos importantes (así en una composición dramática, notable por otros títulos, puede haberse descuidado la pintura de los caracteres); en obras eminentes se notan partes defectuosas; hombres muy señalados han llegado a una verdadera corrupción artística por haberseles enconado algún defecto en su origen apenas perceptible (un abuso, mayor cada día, de la parte pintoresca de la expresión, ha convertido a un poeta de gran mérito en colorista material y extravagante); y lo que es más todavía, escuelas y generaciones enteras han seguido un mal camino, aun cuando en ellas hayan florecido grandes ingenios.

Todo esto demuestra la *necesidad de las reglas*, nombre que se da a los *principios de aplicación práctica*, a la parte preceptiva de las bellas artes.

Es evidente que las reglas no bastan a producir belleza, que no sólo es orden, sino también vida, y que su *oficio* no pasa de *negativo*, es decir, que acostumbran al orden y a la regularidad e indican el camino donde se podrán hallar bellezas. A diferencia de las reglas mecánicas, que en las artes útiles guían como por la mano, las reglas artísticas no aseguran el acierto en las bellas artes. Es necesaria la acción de las facultades del artista. El genio inspirado es un raudal que las reglas no pueden impeler, si bien le ponen diques y le preparan un cauce.

Hay artes en que por la mayor importancia de las formas externas consideradas en sí mismas y por ser éstas al mismo tiempo más limitadas y más clasificables, cabe reducir a cánones más generales una parte de los procedimientos; así sucede en el ornato, en la arquitectura y en la parte de armonía del ritmo y arte musical, como también, aunque en menor grado, en la parte imitativa de la escultura y de la pintura; mucho menos en la poesía, que de suyo es más independiente.

Las reglas se han formado, no *a priori*, sino por el examen de las obras maestras. Así Aristóteles dedujo las de su Poética del examen de la poesía griega. Comparando después los mejores modelos debidos a distintas literaturas, y suponiendo que en todos ellos se hallan comprendidos cuantos géneros puede producir el humano ingenio, se ha intentado formular un conjunto de reglas, no relativo a una sola literatura, sino

universal y completo. Las reglas son, pues, una abstracción de los modelos, abstracción que, siendo bien hecha, ha debido hallarse conforme con los principios racionales derivados del concepto del arte y de sus diversos géneros.

83. DIVISION DE LAS REGLAS.—Las reglas pueden dividirse en las siguientes clases:

Reglas superiores, que son los principios éticos a que el arte debe sujetarse (1).

Reglas exteriores, nacidas de la naturaleza de los objetos reproducidos y que el arte no puede alterar (2).

Reglas relativas a la composición.—Hay, en primer lugar, ciertas reglas obvias que ocurren sin necesidad del estudio de la teoría artística, cuales son *las que dicta el sentido común* o buen juicio, cualidad modesta, pero indispensable, que no siempre va unida a los más brillantes dones, ya que sucede que grandes ingenios, avezados a lo extraordinario, olvidan las cosas más comunes y cotidianas. El buen juicio, decimos, basta para reconocer estas reglas, cuya observancia no es un gran mérito, pero cuya ausencia es un gran defecto, como la de la correspondencia de los medios con el fin, del estilo con el asunto, la de la obra con el público a que se destina, la de no aceptar una carga superior a nuestras fuerzas, no escoger asuntos infecundos, etc.

Entran luego las *reglas artísticas*, es decir, las que hemos tratado de fijar atendiendo a la naturaleza del

(1) V. págs. 96 y 110.

(2) V. pág. 133.

arte en general, a su carácter a la vez ideal y real, a las cualidades esenciales de toda obra artística. Hay además las propias de cada arte, como las que expusimos para marcar los límites que las separan. Las hay especiales a más de un arte, como en la escultura y en la pintura, la que respectivamente al arreglo de los ropajes proscribía lo que, en vez de señalar y realzar, confundía y destruye las formas más esenciales de la figura humana. Existen, finalmente, los límites de las especies, como, por ejemplo, en poesía, una oda no debe ser una epístola, el estilo épico es distinto del lírico, etc.

Hay, finalmente, las *reglas técnicas*, reglas en un sentido riguroso, enteramente comparables a las mecánicas que imperan en las artes útiles.

Se han considerado indebidamente como reglas, ideas relativas a las artes que no tienen un valor imperativo. Comprenden aquéllas en gran parte una *disciplina* general que aconseja, ilustra y avisa, una parte de prudencia artística, la enseñanza de medios y recursos útiles en casos determinados. Estas observaciones artísticas tienen más aplicación a los géneros que requieren mayor habilidad exterior, como el dramático entre los poéticos (y el oratorio entre los prosaicos).

Tampoco se han de considerar como prácticas de un valor obligatorio todas las que se reconocen en los modelos; las hay que sólo lo tienen histórico, en cuanto pertenecen a un individuo o a una escuela particular. Así las de la tragedia griega forman parte de un sistema sumamente bello, pero no aplicable a otros asuntos ni a otras circunstancias.

Puede haber reglas de todo punto *falsas*, como sería

la que prescribiese una disposición oratoria a las composiciones líricas.

Observaremos finalmente:

I. Que las mismas reglas más generales y fundamentales deben ser bien comprendidas para producir el acierto, como sucede, por ejemplo, en la de la unidad, que algunas veces ha sido mal interpretada con respecto a la poesía lírica, a los diferentes elementos del carácter, etc.

II. Que en la aplicación de muchas de ellas es imposible un rigor matemático, como sucede, por ejemplo, en las que se refieren a los límites de las artes y de cada una de sus especies. Estas y otras reglas se modifican en casos particulares (1), lo cual no significa que deba reinar lo arbitrario, sino una ley especial, y en este sentido se dice que cada cosa tiene su regla.

III. Las reglas, aunque objetivas, se han de haber identificado con el ánimo del artista, de manera que en el acto de producir formen, más bien que una traba y una guía exterior, parte de su manera de ver y de sentir; combinadas con el estudio de los modelos, deben haber contribuido a darle aquella distinción inmediata de lo que es bello y de lo que no lo es, que se llama buen gusto.

(1) Así, por ejemplo, el poeta habla en nombre propio en un paso de la «Cristiada» (Yo pequé, mi Señor), lo cual pudiera parecer opuesto al carácter objetivo de la poesía épica, pero que es muy propio del caso.

ADICIÓN A LA ESTÉTICA

De la crítica artística.

Hemos tratado del principio de belleza mirado en general, y en las obras artísticas y literarias en el concepto teórico (ciencia estética y literaria) y práctico (arte de componer); añadiremos ahora algunas observaciones relativas a otro arte derivado del mismo principio, a saber, la crítica estética.

84. DEFINICION.—La crítica artística o estética es el arte de juzgar las bellezas y los defectos de las composiciones artísticas y literarias.

La crítica estética, es decir, la que juzga de la belleza, es distinta de la crítica histórica, que juzga de la verdad (1), aunque entre los hechos sobre que puede versar la última se cuentan los artísticos y literarios.

La apreciación de la belleza se hace en virtud del juicio-sentimiento de lo bello.

(1) De la crítica histórica, que es la aplicación de la lógica a la historia, compusieron a principios de la anterior centuria un notable tratado nuestros académicos de Buenas Letras (tomo I y parte del II) y se hallan algunas reglas en el «Criterio», de Balmes.

Los antiguos llamaban a este acto *judicium*, atendiendo sólo a uno de sus dos elementos; los modernos, por una feliz traslación, que se supone debida a nuestros humanistas del siglo XVI, lo llaman gusto, o mejor, buen gusto, con lo cual indican su carácter inmediato como juicio y su espontaneidad como sentimiento.

85. CUALIDADES DEL CRÍTICO.—El acto crítico, la apreciación de las bellezas y defectos de una obra es un acto personal, espontáneo e independiente, como lo es también el que ha producido la belleza. Así el acto crítico no puede existir por la adhesión al juicio de otra persona, ni siquiera por el recuerdo de un juicio propio anteriormente formado.

Mas no habrá quien dude de que no todas las personas son aptas para juzgar bien, y que para ser buen crítico se necesitan buenas disposiciones, que a más hayan sido convenientemente educadas.

El crítico juzga los elementos que forman parte de la composición artística y la armonía que de su combinación resulta. Necesita, pues, de *facultades análogas a las artísticas*, es decir, a las que fueron precisas para la adquisición y combinación armónica de estos elementos. Análogas, decimos, que no iguales, pues así como el oficio del artista es de todo punto activo, el del crítico es pasivo de suyo. El artista adivina la armonía antes de existir, la crea; el crítico la ve cuando ya existe, la percibe y la siente.

El crítico no necesita del talento de ejecución, pero sí del conocimiento teórico de sus medios; no necesita de la facultad de componer idealizando, pero sí del

sentimiento de lo bello, de tendencias ideales y de aquella imaginación que se pone en movimiento a efecto de las ajenas concepciones.

Más que en el artista deben preponderar en el crítico las facultades intelectuales, especialmente el análisis, que no obra en el acto del juicio, pero sirve para prepararlo y para exponerlo y motivarlo, y la abstracción que sabe separar de la obra concreta las ideas que envuelve.

86. EDUCACIÓN DEL CRÍTICO.—Aunque el acto crítico es personal, es decir, que depende, según ya se ha expuesto, del modo de ver del que juzga, este modo de ver se forma y se completa según las ideas y los juicios ajenos. Si el juicio se siente inclinado a una belleza inferior, las buenas doctrinas artísticas deben moverle a aspirar a fruiciones estéticas más nobles; si al juicio no le es dado encumbrarse a ellas por sí solo, la exposición de lo que constituye la belleza en obras particulares, la atención llamada hacia ella y la impugnación de errores (como el de la falsa naturalidad, el de la regularidad o bien de la libertad mal entendidas) que se oponen a su percepción, le sirven de auxilio eficaz y oportuno. Así sólo vemos con nuestros propios ojos, y no habría voluntad humana poderosa a dotarnos de la vista de que careciésemos, pero mucho podríamos dejar de ver si una mano ajena no removiese los estorbos que embarazan nuestras miradas y no las llamase un índice ajeno hacia una perspectiva para nosotros desconocida.

El crítico, pues, debe dar una buena dirección

a sus facultades, y lo conseguirá por los siguientes medios:

I. *Examen de los objetos exteriores*, es decir, del mundo físico y moral que el arte representa o expresa. Así, por ejemplo, mal juzgará un paisaje o una marina el que desconozca los objetos que en ella se reproducen, ni una obra dramática el que no haya examinado los sentimientos en que se funda.

II. *Contemplación, estudio y comparación de los modelos*, medio absolutamente necesario y el más eficaz para despertar el sentimiento y perfeccionar el gusto (1).

III. *Una buena teoría*, ya se abstraiga de los modelos, ya, como es más frecuente y más seguro, se aprenda de la voz del maestro o de los libros (2).

87. ELEMENTOS DE LA APRECIACIÓN CRÍTICA.—Si el juicio-sentimiento que constituye el acto

(1) Los modelos contienen implícitamente los principios que presentan realizados de un modo viviente, y comprenden, además, los elementos exteriores fielmente representados. Nos muestran lo que en tal o cual género ha hecho el arte, a lo que alcanzan sus medios y lo que atinadamente podemos demandarle. Su estudio, por otra parte, es necesario para distinguir en las nuevas obras lo original de los plagios, las imitaciones y las reminiscencias. Mas algunas personas que por su aislamiento artístico o literario, sin más compañía que los modelos mal estudiados y comprendidos, adquieren un falso gusto, muestran que ni este medio debe ser exclusivo.

(2) Dase por supuesto que para formar el juicio crítico es necesario conocer también obras de crítica que puedan servir de ejemplo.

crítico es intuitivo y no deductivo, si no se determina por la comparación de una proposición general con un caso particular; ¿cómo influirán los principios en dicho acto? Lo hemos ya indicado: *limitándolo* (impidiendo que se afirme belleza lo que no lo es); *facilitándolo* (enseñándole lo que no percibe y removiendo los estorbos que indebidamente se opusieron a la afirmación); *preparándolo* (disponiéndolo de lejos a apreciar de otra manera), y aún cabe añadir que *asegurándolo* (mostrándole la teoría confirmada en un caso particular).

La apreciación crítica se efectúa, pues, en virtud de un *juicio-sentimiento conforme a determinados principios*.

Los principios enseñan dentro de qué esfera debe buscarse la belleza.

Corrigen las modificaciones subjetivas de la apreciación estética, mucho más comunes en materias artísticas que en las naturales, porque los elementos que las constituyen son más diversos y se hallan de mil maneras asociados con nuestras propensiones individuales.

Sin ellos las decisiones críticas carecerían de fijeza, siendo no sólo varias de crítico a crítico (lo que en mayor o menor grado por necesidad sucede), sino también en los diversos momentos de un mismo crítico (según el estado de su ánimo, de su humor, etc.).

Sirven para explicar y legitimar los actos de la apreciación estética.

Y por fin (y esto es lo más importante), entran en comercio con el sentimiento, lo modifican a la larga y le disponen a recibir nuevas impresiones.

No obstante, los principios, la decisión intelectual no

bastan para formar el juicio completo de la belleza (1), ni aun en los casos en que la obra artística obedece a reglas más fijas y más sencillas, es decir, en que se trata de combinaciones artísticas elementales que se combinan con fines útiles apreciables sólo por el entendimiento, como sucede en ciertos utensilios, en concepciones arquitectónicas de poca monta, etc.

Los principios, además de ser insuficientes, tienen un carácter de generalidad que dificulta su aplicación estética a casos particulares.

Nos dan a conocer (ya se ha indicado) la buena dirección de lo que se ha emprendido o la ausencia de determinados defectos, pero no lo que se ha logrado, lo que en realidad se ha hecho. Como no nos es dado afirmar la identidad ni conocer la naturaleza de los colores o de los aromas sin aplicarlos al órgano por medio del cual los percibimos, no llegaremos a formarnos cabal idea del valor estético de la obra si no la sujetamos al criterio del juicio-sentimiento de la belleza (2). Y ¿cómo por medio de reglas fijadas de antemano podremos apreciar lo imprevisible, lo sorprendente, lo admirable? ¿Cómo distinguiremos entre la verdadera armonía y el orden mecánico, entre lo que es y lo que quiere o aparenta ser, entre el vigoroso impulso y la intención calculada, entre la verdadera sencillez,

(1) V. lo que sobre esto indicamos ya al tratar de las reglas artísticas.

(2) De la belleza puede decirse con el proverbio: «Cæcus non judicat de coloribus»; o con el Dante:

...Che da per gli occhi una dolcezza al core
Che intender non la può chi non la prova.

la verdadera grandeza y la verdadera magnificencia, y la sencillez afectada, la grandeza hueca y la magnificencia indigente; entre la originalidad de buena ley y la asimilación incompleta, entre lo vaciado de un solo golpe y lo compuesto laboriosamente de piezas distintas, entre la obra yerta y la que transmite el ardoroso aliento de vida?

Muy a menudo sucede que el que juzga de una manera exclusivamente intelectual atiende sólo a las apariencias, a las formas exteriores que pudieran corresponder a algo intrínseco, y por este motivo prefiere las obras en que estas formas son más de bulto (1), aunque falte el espíritu, y por consiguiente, muchas veces simples imitaciones y remedos (2).

Así, pues, el acto intelectual, fundado en la comparación de una idea general con un objeto artístico, no basta para la apreciación estética: es necesario, además, la operación compuesta del acto intelectual, que obra de una manera intuitiva al juzgar la armonía de los elementos del objeto, y del acto afectivo que a este juicio acompaña, y que con él se enlaza tan estrechamente que son de todo punto inseparables (3).

(1) Como los que en música juzgan grandioso lo de mayor estrépito, o en poesía delicado y tierno lo cuajado de diminutivos, castizo lo empedrado de modismos, popular lo que afecta ciertas formas (repeticiones, estribillos, etc).

(2) Los principios generales no sólo son insuficientes para la apreciación crítica, sino que dañan cuando se aplica aislado alguno de ellos, según suelen los que en ellos ponen toda su confianza. Por otra parte, el estudio exclusivo, o casi exclusivo, de la parte teórica ocasiona a menudo en la aplicación dudas y reparos de sobras.

(3) V. núm. 35.



Este proceder intuitivo, esta intervención del sentimiento ha sido por algunos poco estimado o bien desechado por diferentes razones:

I. Por la mayor dignidad intelectual que el juicio adquiriría si, a semejanza del de la verdad metafísica, sólo del entendimiento dependiera. Así no tan sólo los que han tenido ciega confianza en un código de leyes artísticas o literarias, sino los dados a estudios filosóficos y aun algunos críticos utopistas, han creído que es posible reducir el juicio estético a un acto intelectual. Entre los últimos, sin embargo, no hay que comprender a los que no tratan de crítica estética, que, por el contrario, desechan como subjetiva, sino de crítica histórica científica, en que sólo se intenta averiguar y fijar los hechos literarios y artísticos y las leyes a que se pretende sujetarlos.

II. Como el juicio estético, es decir, el juicio-sentimiento de la belleza, supone una disposición natural, un estado particular de nuestro ánimo, y como éste sólo se alcanza por medio de un amor desinteresado y de una afición perseverante, no se presenta tan fácil su adquisición como la posesión de un número más o menos considerable de axiomas y de aforismos, lo cual es un nuevo motivo porque tengan en menos dicha facultad aquellos que no la han poseído o en quienes se ha embotado después de haberla poseído y han de acudir a la memoria o a una simple operación del entendimiento (1).

(1) Excusado parece advertir que la importancia que aquí damos al sentimiento, o más bien al juicio-sentimiento de la belleza, se refiere sólo a materias estéticas, y no es

La experiencia nos demuestra la insuficiencia y el extravío de uno de los dos elementos del juicio estético, cuando camina separado del que debe acompañarlo. Sobran los ejemplos de juicios críticos errados por no haberse atendido a principios fijos y sanos, y bastará citar el de los jóvenes aficionados a la lectura, sin elección ni dirección alguna, que a la larga hallan igualmente bueno cuanto les mueve o interesa, no siendo, por lo general, verdaderas bellezas o bellezas superiores las que prefieren. Un caso de apreciación estética viciada por motivos puramente subjetivos hallaríamos también en el que, por pura asociación de ideas personales, declarase bellos muebles u ornatos barrocos sólo porque le recuerdan los días de su infancia.

Ejemplo de la insuficiencia de un juicio formado por simples doctrinas generales tenemos en algunos de nuestros escritores de últimos del siglo pasado, que se sentían como involuntariamente atraídos por las bellezas de la arquitectura gótica, mientras que la teoría proclamada por los preceptistas de su tiempo les vedaba afirmar que aquel género de arquitectura fuese bello. Así ha sucedido alguna vez que la decisión instintiva ha obrado con más acierto que las ideas adoptadas, no sólo cuando éstas han sido de todo punto

aplicable a las demás, como, por ejemplo, a la conducta práctica de la vida.—Por otro lado, no se habla de la mayor o menor fuerza del sentimiento, pues no siempre el que siente lo bello con más viveza juzga mejor, y aun la facilidad extremada de impresionarse dispone mal para la crítica.

erróneas, sino aun en ocasiones en que han pecado por insuficientes o estrechas (1).

El juicio-crítico, como ya hemos indicado, no se aplica únicamente a reconocer y a graduar bellezas, sino también a señalar defectos. No debe ser puramente negativo, es decir, maldiciente y afanado en buscar imperfecciones que, siquiera secundarias y eventuales, se hallan en todas las obras del ingenio humano; pero tampoco admirativo con exceso, es decir, fácil en encariñarse de bellezas inferiores.

Por semejante modo la buena exposición crítica no es fría ni desmayada, ni tampoco declamatoria y ditirámbica, sino que, sin ostentación de entusiasmo, respira vivo amor a la verdadera belleza.

88. ACTOS DEL CRÍTICO.—Son los siguientes:

I. *Juzga*: un sencillo juicio pudiera caracterizar a un crítico, si bien este acto no suele presentarse aislado, sino en consorcio con los siguientes.

II. *Analiza*, es decir, estudia separadamente las partes de la obra y las relaciones entre las mismas, tratando de avalorar dichas partes y de sorprender, en cuanto cabe, el secreto de la belleza.

(1) Pondremos, por último, un ejemplo de la falsa aplicación de que son susceptibles las ideas generales (sin exceptuar las verdaderas), tomándolo de un juicio sumamente depresivo del «Aristónoo», de Fenelón, fundado en el principio de que la forma de la poesía griega no es propia para expresar los conceptos de un poeta moderno cristiano. Esto es verdad, pero, *a pesar de ella*, y por otros títulos, la narración de Fenelón supera en belleza a otras que no dan pie al mismo reparo.

III. *Describe*, ya presentando un traslado, reducido a breves dimensiones, de la obra, ya dando a conocer su fisonomía estética y su sentido (1).

IV. Finalmente, *clasifica*, es decir, que descubre el parentesco de una obra con otra. La base de la clasificación puede ser técnica (como la que distingue una poesía épica de otra lírica), ya elemental, como cuando se trata de las divisiones generales, ya más trascendental, como cuando, por ejemplo, se señala la inspiración lírica en una obra en apariencia dramática. Puede ser también nacida del asunto, ya sea éste religioso, ya heroico, etc. Más íntimas y delicadas, y, por tanto, más arriesgadas son las clasificaciones que se fundan en la semejanza de ingenio o de fisonomía estética de los artistas, aunque éstos cultiven diferentes artes, como las analogías que pueden reconocerse entre la índole y las facultades de un poeta y de un pintor (Dante y Miguel Ángel), y las de un orador y de un poeta (Bos-

(1) Suelen inspirar escasa confianza las explicaciones que del espíritu o pensamiento de las obras artísticas dan los escritores críticos, que, no sin mucha razón, han sido tildadas a menudo de arbitrarias. Mas no siempre se pueden desechar tales interpretaciones, ni aun en los casos en que el crítico ve en la obra lo que el autor no sabía que pusiese, ni, como aquél, pudiera explicar en términos abstractos. Mucho se desvaría con respecto a la significación del *Quijote*; pero no cabe dudar que hay en él algo más que la censura de los libros de caballerías, y que, sin intentarlo, representó Cervantes la oposición entre los extremos del idealismo y un positivismo prosaico. Otras veces el autor se da cuenta del sentido de sus composiciones, como Calderón, que lo explica en algunas palabras de la misma obra (hablamos de los dramas simbólicos, pues en los autos sacramentales se manifiesta directamente el sentido).

suet y Píndaro) (1). Se ha de advertir que tales parangones, aun cuando tengan fundamento, son únicamente aplicables a ciertos aspectos de los artistas comparados, y que con sobrada facilidad se convierten en ingeniosas sutilezas.

89. HISTORIA ARTÍSTICA Y LITERARIA.—No se ha ceñido la crítica a formar grupos más o menos extensos de obras particulares, sino que ha aplicado al estudio de las artísticas y literarias el orden cronológico e histórico. De aquí ha nacido la historia artística y literaria, en su origen a la vez histórica y estética, y hoy para muchos exclusivamente histórica y científica (2). La forma histórica dada a tales estudios no sólo es interesante como parte considerable de la historia general, sino que también para la apreciación de

(1) Creemos exacta esta comparación entre hombres y genios tan diversos, en el sentido de que Bossuet cobra en muchos puntos de sus discursos un vuelo lírico que, unido al sabor clásico de su estilo, le asemeja en ciertos puntos al poeta griego. Afinidad hallamos también en el espíritu elegíaco (no en la intensidad de su expresión ni en otras cualidades) entre un poeta y un músico: Tasso y Bellini.

(2) Hállanse ya estudios históricos artísticos o literarios en Pausanias, Cicerón, Quintiliano, y entre los modernos, en nuestros Santillana y Argote de Molina, y en Barbieri, etc.; pero la historia literaria se formalizó en el siglo pasado en manos de Tiraboschi y otros italianos, de varios compatriotas nuestros que emplearon la lengua de los anteriores, y con más novedad y profundidad de miras, la artística en las de Winckelmann, desde el cual, según creemos, puede fecharse la escuela moderna, indudablemente fecunda en muchos puntos, aunque harto presuntuosa y no exenta de contradicciones y errores.

las mismas obras tiene la ventaja de dar a conocer su filiación, es decir, la influencia, cuando la ha habido, de la que ha antecedido a la posterior, y también en muchos casos la de una literatura en otra; y además establece las naturales relaciones entre los hechos de la historia general o extra-artística y los artísticos y literarios, como sucede, por ejemplo, cuando en la poesía caballeresca ve el efecto de instituciones y aspiraciones históricas, y la causa a su vez de ciertas propensiones sociales. Pero esta misma forma que tan fecunda ha sido, ya se haya aplicado a las obras culminantes y a las épocas más esplendorosas del ingenio humano, ya a hechos secundarios y poco conocidos, o a interesantes aunque oscuros orígenes, si llegare a reinar exclusivamente, pudiera dar lugar a verdaderos inconvenientes, como son:

I. *Pagarse de relaciones accidentales y arbitrarias entre lo histórico y lo artístico.* Así, por ejemplo, el que un escrito de un poeta español de ilustre alcurnia del siglo xv contenga algún pensamiento acerca de la nativa igualdad de los hombres, debido a la lectura, entonces frecuente, de escritores moralistas, no basta para deducir que la nobleza y la constitución españolas fuesen por esto diferentes de las de otras naciones (1).

II. *Desconocer la acción y la iniciativa del genio,* y, en general, las influencias puramente individuales en el arte. Creíase en otros tiempos que los ingenios, no sólo

(1) Sugiérenos este ejemplo un historiador literario de mérito, pero inclinado a ver en todo y por todo la expresión de la sociedad en las obras literarias.

producían composiciones incomparables, sino que hasta creaban todos los elementos que figuran en sus obras; ahora, por el contrario, se tiende a conceder demasiada importancia a los antecedentes, considerando a los grandes artistas no mucho más que como felices compiladores de lo que antes de ellos existía (1). Todo, por otra parte, se da a los hechos externos y nada a las solitarias inspiraciones personales.

III. *Estimar las obras literarias sólo en razón de lo que corresponden a los hechos históricos*, como se haría si se diese gran precio a una mediana poesía por contener muchos datos geográficos o genealógicos. Pudiera también atenderse en demasía a la significación monumental de una obra y no a su valor artístico, como si, por ejemplo, se apreciase sólo a Cervantes por parodiador de la caballería y no por la manera magistral con

(1) Pocos genios habrán existido que con más empeño que Dante se afanasen en apropiarse los elementos aptos para enriquecer y fecundar sus concepciones, y en nuestros días ha habido un laudable empeño en recoger todos estos elementos, hasta el punto de formarse lo que se ha llamado «la Divina Comedia antes de Dante». Mas ¿quién en el concepto estético comparará estos elementos, muchas veces rudimentarios, con las creaciones del poeta florentino, que los transforma y en ellos imprime el potente sello de su genio? En otros casos, como con respecto a Homero, no puede saberse lo que valían los antecedentes y lo que puso el poeta de su parte, y en éste, como en otros puntos, es necesario reducirse a conjeturas, que sólo por conjeturas deben darse; mas no faltan síntomas de que pronto se irá concediendo más importancia a la personalidad poética de los autores de las epopeyas primitivas que la hasta ahora a los mismos atribuída por los discípulos más comedidos de la escuela wolfiana.

que realizó su pensamiento, o a Walter Scott porque unió la forma novelesca con los recuerdos históricos, sin atender a si sobresalió en el género cuya invención se le atribuye. Háblase, por fin, con preferencia de tal o cual poeta mirado como filósofo, como político, etc., sin cuidar de inquirir lo que valía como poeta.

Por mucho que se espere de la crítica histórica meramente científica, aplicada a materias literarias y artísticas, no será crítico completo el que no sepa apreciar el valor de las obras que examina, y para esta apreciación será siempre necesario el juicio sentimiento de lo bello.

ÍNDICE

	Páginas.
1. Definición.—2. División.....	5

PRIMERA PARTE

Estética objetiva.

CAPÍTULO I

Belleza de los objetos físicos o sensibles.

§ 1.—*Excelencias y belleza de estos objetos.*

3. Excelencias de los objetos sensibles.—4. Su belleza.—5. Grados de belleza.—6. Belleza del conjunto.—7. Preeminencia de las bellezas naturales.....	9
---	---

§ 2.—*Examen de la belleza física.*

8. Belleza de los objetos ópticos.—9. Sus elementos: color, configuración (<i>tamaño, líneas, proporción, orden</i>), movimiento.—10. Conjunto bello.—11. Objetos acústicos: sus elementos de vigor, pureza, melodía, ritmo y armonía.....	14
--	----

§ 3.—*Comparación de la belleza y la perfección.*

12. Enlace de ambas.—13. Su distinción en el concepto, en su manifestación y en su realidad objetiva.....	25
---	----

§ 4.—*Comparación de la belleza y la utilidad.*

14. Su distinción.—15. Sus afinidades.....	29
--	----

- § 5.—*Formas naturales manifestativas.*
16. Carácter.—17. Expresión 31
- § 6.—*Comparación de la belleza con las formas manifestativas.*
18. ¿Puede existir belleza sin carácter o carácter sin belleza? ¿Puede existir belleza sin expresión o expresión sin belleza?..... 34
- § 7.—*Objetos sublimes.*
19. Definición de lo sublime.—20. Lo sublime y lo bello.—21. División de lo sublime en estático y dinámico..... 39
- § 8.—*Comparación de lo sublime con las formas manifestativas.*
22. Lo sublime y el carácter.—23. Lo sublime y la expresión 43

CAPÍTULO II

Belleza de los objetos morales.

(Sentimientos y voliciones.)

24. Lo bueno y lo bello. Lo bueno es bello, y lo malo es feo.—25. Distinción de lo bello y lo sublime moral.—26. Compuestos morales.—27. Objetos mixtos..... 46

CAPÍTULO III

Belleza de los objetos intelectuales.

28. Verdades bellas: elementos afectivos y fantásticos que las acompañan..... 50

CAPÍTULO IV

Calificaciones estéticas secundarias.

29. Cualidades opuestas a la belleza: lo feo, lo ridículo; distancia de lo sublime a lo ridículo.—30. Cualidades análogas a la belleza: lo agradable, lo bonito, lo gracioso, lo agraciado, lo elegante.—31. Cualidades análogas a lo sublime: grandeza, majestad, nobleza, magnificencia; lo patético.—32. Cualidades de la expresión: naturalidad, ingenuidad, sentimentalismo..... 53

CAPÍTULO V

Verdad y Belleza.

33. Sin verdad no hay belleza: las más importantes verdades nos descubren mayores bellezas; las más excelentes realidades son fuentes de mayor belleza. Puede haber belleza sin verdad material, con tal que la haya esencial o relativa..... 62

SEGUNDA PARTE

Estética subjetiva.

CAPÍTULO I

El hombre como espectador de la belleza real.

§ 1.—*Juicio-sentimiento e idea de lo bello.*

34. Transición.—35. El juicio y el placer de lo bello: facultades que lo perciben.—36. Efectos

	Páginas.
de lo sublime.—37. Efectos de lo bello y sublime moral.—38. Idea de lo bello.....	67

§ 2.—*Distinción y modificaciones subjetivas del juicio-sentimiento de lo bello.*

39. Distinción de lo bello.—40. Distinción entre lo bello y lo bueno.—41. Distinción entre lo bello y lo verdadero.—42. El juicio-sentimiento de lo bello es variable.—43. Sus modificaciones generales.—44. Modificaciones individuales...	76
---	----

CAPÍTULO II

De la facultad de concebir nuevas bellezas.

45. Facultad estética activa.....	83.
-----------------------------------	-----

§ 1.—*De la imaginación.*

46. Sus nombres diversos, su existencia, su fundamento.—47. Facultad de componer, sus actos, su principio determinante.—48. Imaginación estética: idealización.—49. Traslaciones: de lo intelectual o moral a lo sensible, de lo físico a lo moral.....	84.
---	-----

§ 2.—*El artista.*

50. Sus cualidades: imaginación, memoria, talento de ejecución; facultades morales, facultades intelectuales.—51. Su educación: estudio del mundo físico, de los modelos, de la técnica, de la teoría; cultivo moral e intelectual.—52. El genio y la inspiración.—53. Originalidad y estilo....	94
--	----

TERCERA PARTE

Estética objetiva artística.

CAPÍTULO I

De la obra artística.

§ 1.—*Naturaleza y fin del Arte.*

54. Definición del Arte: sus propiedades de belleza y bondad moral.—55. Objeto del Arte y fines del artista.—56. El fondo y la forma.....	109.
---	------

§ 2.—*Asuntos del Arte.*

57. Amplitud de asuntos.—58. Asuntos religiosos.—59. Asuntos humanos: épocas heroicas, el héroe; color local e histórico.—60. Asuntos naturales.—61. Explanación del asunto en las artes subjetivas y en las objetivas.....	117
---	-----

§ 3.—*Lo real y lo ideal en el Arte.*

62. Teoría de la imitación: exageraciones.—63. Idealización en las artes imitativas u objetivas: en el orden físico, en el moral; límites de la idealización. Carácter. Expresión. Ideal artístico: sus relaciones con la realidad.—64. Ideal en las artes subjetivas.—65. Realismo exagerado: escuelas que lo practican; falso idealismo: sus manifestaciones históricas.....	125
--	-----

§ 4.—*Cualidades de la obra artística.*

66. Cualidades esenciales: pertenecientes a la inspiración (<i>unidad intrínseca, carácter, vida, facilidad, graduación de interés</i>); pertenecientes a la refle-	
---	--

ción (*unidad extrínseca, regularidad, simplicidad en los elementos y en el ornato, claridad*). Bella ejecución; épocas del Arte; mejoras de la ejecución.—67. Cualidades accidentales: lo serio y lo cómico; lo humorístico..... 136

CAPÍTULO II

De las formas del Arte.

68 (1). Definición..... 149

§ 1.—*Del lenguaje artístico.*

69. Las formas en sí mismas: formas ópticas y acústicas; simetría bilateral, circular, continuada, definitiva.—70. Las formas y el concepto: formas imitativas y no imitativas. Poder manifestativo de las formas: formas naturales, significativas, simbólicas; fundamentos del lenguaje simbólico.—71. Cualidades de las formas artísticas: sean claras y tengan valor propio..... 149

§ 2.—*De las diferentes artes.*

72. Clasificación de las artes. — 73. Artes ópticas: arquitectura, escultura, pintura. — 74. Artes acústicas: música, poesía.—75. Arte de la salutación.—76. Arte de los jardines.—77. Esfera de cada arte.—78. Arquitectura: idea de utilidad, elementos artísticos, efecto estético.—79. Escultura: objetos que representa.—80. Pintura: sus objetos.—81. Música: su fuerza expresiva de sentimientos; no es imitativa; no es expresiva de ideas..... 161

(1) Por olvido involuntario, este número 68. no va en el texto.

CAPÍTULO III

De las reglas artísticas.

82. Necesidad de las Reglas: el genio las adivina; los defectos en obras de mérito prueban ser necesarias; oficio negativo de las reglas; origen de las mismas.—83. Su división: reglas de un orden superior, reglas exteriores, reglas de composición (*de sentido común, artísticas y técnicas*); consejos artísticos: reglas de escuelas especiales, reglas falsas. Observaciones sobre el modo de entender, aplicar y asimilarse las reglas verdaderas..... 175

ADICIÓN A LA ESTÉTICA

De la crítica artística.

84. Definición.—85. Cualidades del crítico.—86. Educación del crítico: medios de conseguirla.—87. Elementos de la apreciación crítica; influencia de los principios; su insuficiencia; elemento afectivo; por qué ha sido desestimado; sólo no basta; defectos y bellezas.—88. Actos del crítico: juicio, análisis, descripción, clasificación.—89. Historia artística y literaria: su origen; inconvenientes de ver exclusivamente en las artes la sociedad que las produce..... 181