

CIC

ORTI
Y LARA
BELLE
Y LAS
DEL ARTI

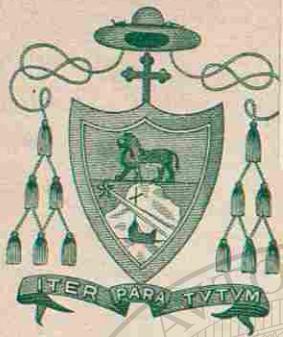
2

BH 195

J8

v. 2

005507

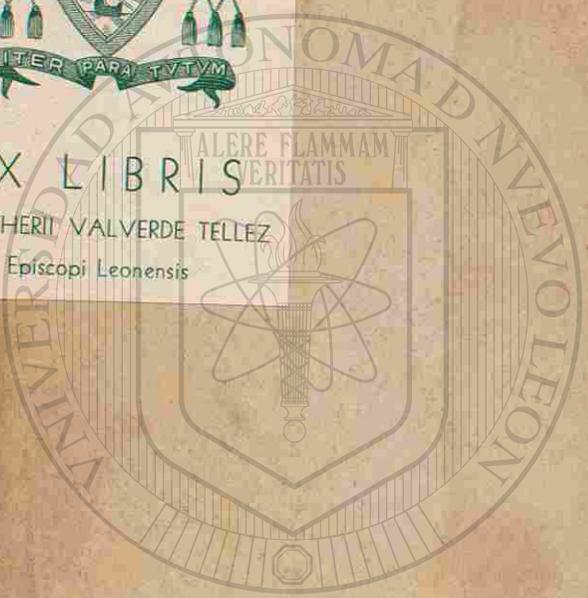


1080014472

EX LIBRIS

HEMETHERII VALVERDE TELLEZ

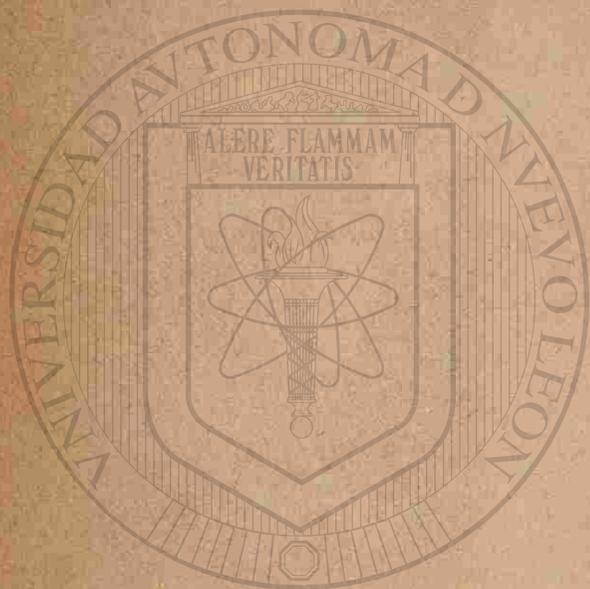
Episcopi Leonensis



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



SEGUNDA PARTE.

LAS BELLAS ARTES.

Est etiam illa Platonis vera vox, omnem doctrinam harum ingeniarum et humanarum artium uno quodam societatis vinculo contineri. Ubi enim perspecta vis est rationis ejus, qua causae rerum atque exitus cognoscuntur, mirus quidam omnium quasi consensus doctrinarum concertatusque reperitur.

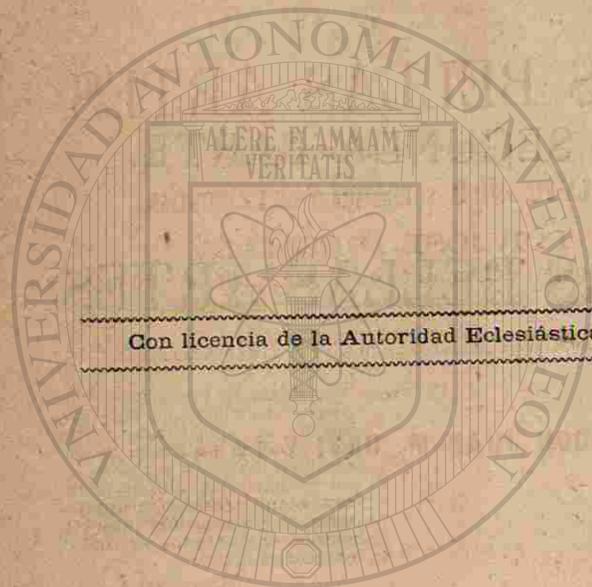
Cic. de or. 3. c. 6.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



ria



Con licencia de la Autoridad Eclesiástica.

LA BELLEZA
Y
LAS BELLAS ARTES

SEGUN LAS DOCTRINAS

DE LA FILOSOFÍA SOCRÁTICA Y DE LA CRISTIANA

POR JOSE JUNGSMANN

sacerdote de la Compañía de Jesús, profesor de Teología en la Universidad de Insbruck.

TRADUCIDA DIRECTAMENTE DEL ALEMÁN

POR

DON JUAN M. ORTI Y LARA.

Nuevos cantos deben lo primero
penetrar el corazón humano, y
después hacer su camino por toda
la redondez de la tierra.

REDWITZ.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

VOLUMEN II.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
Biblioteca Valverde y Tellez
MADRID.

Capilla Alfonsina
Biblioteca Universitaria

TIPOGRAFÍA DE PASCUAL CONESA,
Calle de la Justa, núm. 25.

1873.

42572

BH 195

J8

v.2



FONDO ENTERIO
VALVERDE Y TELLEZ



Biblioteca Universitaria
Capilla Alfonso



II.

LAS BELLAS ARTES.

XV.

Idea del arte. Artes mecánicas y artes liberales. Las bellas artes.

89. El arte es, según Santo Tomás, una colección de reglas dictadas por la razón para guiar rectamente los actos humanos hacia algún fin determinado (1). Claramente tenemos tomada aquí la palabra *arte* en un sentido objetivo (intransitivo). Pero su sentido propio es el subjetivo (transitivo), esto es, aquel sentido según el cual el arte denota una propiedad, una perfección habitual del hombre. Esta perfección comprende otras dos, que son: el conoci-

(1) Ad actus humanos faciliter et ordinate perficiendos diversae artes deserviunt. Nihil enim aliud ars esse videtur, quam certa ordinatio rationis, qua per determinata media ad debitum finem actus, humani perveniunt. Thom. in Arist. Posterior. Analyt. I. I. lect. 4. init.

La otra definición del mismo Santo Doctor: «Ars est recta ratio aliquorum operum faciendorum» (S. 1. 2. p. q. 57. a. 3.), ó «recta ratio factibilium» (ib. a. 4.), es algo más rigurosa que la primera, si la palabra *factibilia* se toma exactamente en el sentido que le da Thom. en el lugar citado antes, y de verit. q. 5. a. 1. c.

005307

BH 195

J8

v.2



FONDO ENTERO
VALVERDE Y TELLEZ



Biblioteca Universitaria
Capilla Alfonso



II.

LAS BELLAS ARTES.

XV.

Idea del arte. Artes mecánicas y artes liberales. Las bellas artes.

89. El arte es, según Santo Tomás, una colección de reglas dictadas por la razón para guiar rectamente los actos humanos hacia algún fin determinado (1). Claramente tenemos tomada aquí la palabra *arte* en un sentido objetivo (intransitivo). Pero su sentido propio es el subjetivo (transitivo), esto es, aquel sentido según el cual el arte denota una propiedad, una perfección habitual del hombre. Esta perfección comprende otras dos, que son: el conoci-

(1) Ad actus humanos faciliter et ordinate perficiendos diversae artes deserviunt. Nihil enim aliud ars esse videtur, quam certa ordinatio rationis, qua per determinata media ad debitum finem actus, humani perveniunt. Thom. in Arist. Posterior. Analyt. I. I. lect. 4. init.

La otra definición del mismo Santo Doctor: «Ars est recta ratio aliquorum operum faciendorum» (S. 1. 2. p. q. 57. a. 3.), ó «recta ratio factibilium» (ib. a. 4.), es algo más rigurosa que la primera, si la palabra *factibilia* se toma exactamente en el sentido que le da Thom. en el lugar citado antes, y de verit. q. 5. a. 1. c.

005307

miento de dichas reglas y la aptitud habitual para conformar con ellas la accion. Podemos pues definir el arte en el sentido subjetivo de esta palabra diciendo ser: la disposicion del hombre á emplear su actividad para lograr el fin que se propone conforme á reglas ciertas y conocidas como tales (1).

De esta definicion se infiere la diferencia que hay entre ciencia y arte. La ciencia, subjetivamente considerada, es el conocimiento cierto y metódico de un objeto en sus razones, el *saber*, tomada esta voz en sentido antonomástico; en este saber, que pertenece á la razon, se termina y perfecciona la ciencia. El arte, por el contrario, no pide que sean conocidas en sus razones las reglas que necesita conocer; pero en cambio exige á este conocimiento cierta perfeccion práctica y requiere la aptitud ó disposicion correspondiente de la potencia operativa. Tal es la relacion entre la ciencia y el arte tomados subjetivamente, como propiedades del hombre. Mas si nos representamos al arte y á la ciencia segun su valor objetivo, la ciencia será entonces la suma de verdades sistemáticamente ordenadas conocidas en sus fundamentos ó razones. Las notas que distinguen esta idea de la que en un

(1) Ἡ μὲν οὖν τέχνη ἐξίς τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικὴ ἔστιν. Ar. Eth. 6. 4. (Esta definicion corresponde exactamente al pasaje de Santo Tomás mencionado en segundo lugar en la nota anterior.)

principio dimos del arte, saltan por sí mismas á los ojos en el punto que se compara la una con la otra. Solo advertiremos como verdad cierta, ser posible al hombre saber y exponer las reglas de un arte en sus razones; de donde nace en tal caso la ciencia ó filosofía del arte mismo (1).

Tambien se deduce de nuestra definicion, que el arte es una propiedad exclusiva de los séres dotados de razon, y por consiguiente del hombre. Ni el ave que construye su nido, ni las abejas que hacen el panal y labran la miel, ni la hormiga y el castor cuando disponen sus viviendas, ejercitan arte ninguno; porque no son capaces de proponerse un fin ni de aprehender las reglas ordenadas á él: solamente el ciego impulso natural guia su actividad. La naturaleza (el instinto) obra á la verdad en estos animales, como en todos los demás, conforme á reglas ciertas que conducen al fin determinado, no de otra suerte que en los hombres el arte; bien que la accion del arte es reflexiva, racional, y la accion de la naturaleza se ejerce sin conocimiento ni reflexion (2).

(1) Entre los antiguos no siempre se observa la distincion entre arte y ciencia; muy á menudo bajo la palabra *artes* se significa las ciencias.

(2) Krug y Ficker hallan la diferencia entre la naturaleza y el arte en que aquella «obra segun leyes necesarias» y el arte «segun reglas libremente trazadas.» Esta idea es por lo ménos muy inexacta y ambigua. El ejercicio del arte pende de la libertad del hombre, pero sus reglas de ningun modo: estas son leyes necesarias, fundadas en la naturaleza de las cosas.

90. Es muy conocida la division que se hace de las artes en liberales y mecánicas (1); mas no suele haber conformidad sobre el principio ó razon de esta division. Por nuestra parte despues de haber comparado unas con otras muchas maneras nuevas de concebir dicho principio, no hemos hallado ninguna que en claridad y exactitud pueda competir con la formulada por Santo Tomás; y así tenemos necesidad de conservarla. Casi todas las artes (bien podemos decir simplemente todas) exigen para su ejercicio así las fuerzas del cuerpo como las del espíritu; no hay entre ellas ninguna que sea propiedad exclusiva del último. Pero la relacion entre ambas especies de fuerzas es muy diferente en artes diferentes. Un labrador, v. gr., ó un hombre de Estado aplicarán á su oficio una suma de fuerzas espirituales muy diferente de las que necesita emplear para el suyo respectivo el que trabaja con sus manos. Y aquí precisamente está, segun Santo Tomás, la razon de la division á que nos referimos. ¿Exige principalmente por ventura tal ó cuál arte el uso de la inteligencia? pues entonces es un arte liberal. ¿Exige tal ó cuál otra arte de un modo principal el ejercicio de las fuerzas físicas? en este caso pertenece á las mecánicas (2). Tales son en particular las que

(1) Artes mechanicæ sive serviles, y artes liberae, liberales, ingenuæ, bonæ.

(2) (Illæ artes) quæ ordinantur ad opera per corpus exercita,

serven á las primeras necesidades de la vida ordinaria, como el arte de cocina, reposteria, ebanisteria, las artes del herrero, del tornero, del albañil y otras semejantes; por el contrario, artes liberales parecen ser las de la educacion, enseñanza, economía doméstica, la de medir tierras, la Aritmética, la medicina, las construcciones y muchas otras.

Se nos opondrá quizá, que la nota que hemos señalado, no es bastante precisa, y que con ella á la vista no es fácil decidir en muchos casos si ésta ó aquella arte es liberal ó mecánica. Esto último no lo negamos. Aquí no puede tirarse una línea matemática. Ambas maneras de artes se tocan en muchos puntos, y con facilidad se pasa insensiblemente de unas á otras. A un albañil por ejemplo vémosle elevarse en alas de su génio al rango de arquitecto ó estatuario; y por el contrario suele suceder que un pintor descienda hasta la pintura de brocha gorda ó por falta de talento ó por que no le favorezca la suerte.

Ahora, entre las artes liberales toca de derecho la primacia á las que van á ser objeto de nuestras investigaciones, á las bellas artes en sus diferentes especies. ¿Cuál es el asunto propio de las bellas artes?

sunt quodammodo serviles, in quantum corpus serviliter subditur animæ, et homo secundum animam est liber. Thom. S. 1. 2. p. 9. 57, a. 3. ad 2.

91. Entre todos los deleites que puede recibir el hombre, no hay ninguno más noble, más puro, más digno de nuestra naturaleza racional, que el de la belleza; esta es una verdad que fluye, por decirlo así, de todo lo que hemos dicho en la primera parte, y expresamente hemos notado en la conclusión de ella. Este deleite ha menester, según advertimos asimismo con repetición, de la presencia, de la clara percepción de la belleza.

Pues bien: la misma bondad con que el Criador nos ha dado la luz de la razón y con ella la facultad de recibir aquel deleite, ha circundado de múltiple y rica copia de belleza á la naturaleza entera para nuestro regalo. Pero hay todavía una belleza muy superior á la de la naturaleza desprovista de razón; la hermosura del orden corpóreo «es el grado ínfimo de la belleza» (1) comparada con la que resplandece en el reino de los seres espirituales: aquí es donde está la esfera propia de la belleza; solo en el mundo superior á los sentidos es donde su plenitud total transporta de gozo los corazones que tienen la dicha de contemplarla (n. 2). ¿Habrá de estar privado el espíritu humano, sujeto en la tierra á la materia que forma su envoltura, de este elevado gozo, á que parece tener derecho por la nobleza de su origen? «Las perfec-

(1) San Agustín.

ciones invisibles de Dios, que se han hecho visibles después de la creación por el conocimiento que de ellas nos dan sus criaturas» (1), se nos muestran en la hermosura visible del universo; y aún en la misma sociedad humana en que vivimos, la belleza del mundo inteligible se echa de ver á nuestros ojos no solo en todo el cuerpo social sino en cada uno de sus miembros. Pero donde se aparece la belleza con mayor plenitud y sublimidad es en la revelación sobrenatural de Dios por medio de su Hijo, y de su Santa Iglesia, en quien continúa viviendo entre nosotros la palabra encarnada del Padre.

«Desde el Oriente hasta el Ocaso irradia de Sion el resplandor de su belleza.»

Con todo, así como el oro á pesar de hallarse en muchas partes, pero casi siempre está oculto y mezclado con la arena de los ríos, con minerales varios, guijarros y tierras, bajo los cuales los ojos muchas veces no pueden verlo, así también en la naturaleza lo mismo que en la humana vida, en el mundo lo mismo que en la Iglesia, la belleza del orden suprasensible solo raras veces se ostenta en todo su esplendor, pues ó se sustrae completamente á nuestra vista, ó se nos ofrece con muchos defectos, mezclada con cosas deformes ó simplemente desprovistas de cuali-

(1) Rom. 1. 20.

dades bellas, y, para decirlo de una vez, en circunstancias y relaciones tales que ó nos aguan el gozo ó nos impiden absolutamente gustarlo. El hombre que ha hallado el medio de desenterrar y sacar á luz el noble metal, y de acumularlo en grandes barras, despues de haberlo depurado de toda liga extraña para los usos del comercio; que ha malgastado tiempo y trabajo por espacio de siglos enteros en el estéril estudio de la alquimia para hallar en el arte de hacer oro la piedra filosofal; ¿no habrá de haber sentido la necesidad de acrecentar para si mismo el precioso tesoro del mundo invisible por medio de su propia actividad haciendo uso de sus fuerzas y de lo que la misma naturaleza le proporciona, representando la hermosura del órden suprasensible con toda la pureza y perfeccion que le fuera dado para contemplarla con más alta claridad y gustar plenamente el deleite que nace de ella? Verdaderamente ha sido así; el hombre ha sentido esa necesidad, y fruto de sus esfuerzos son las obras de las bellas artes. No es pues otro el oficio de estas últimas, sino el que ya hemos indicado: procurarnos la clara percepcion y por consiguiente el suave deleite de la belleza perteneciente al órden suprasensible.

XVI.

Conceptos ideológicos que ilustran la presente materia. Conocimientos inmediato y mediato, sentido propio é impropio. Lo puramente espiritual y sus propiedades son cosas que no conocemos en esta vida sino mediatemente. Aplicacion de esta doctrina á las bellas artes y á sus respectivos objetos.

92. Es evidente que la contemplacion de la belleza suprasensible, la cual hemos dicho que nos deben procurar las bellas artes, ha de tener la más alta perfeccion posible. Un conocimiento vivo, luminoso, lo más perfecto que un conocimiento puede ser, es el fundamento y condicion del deleite espiritual (13) en que consiste la nota característica de la belleza. Ahora bien; si el procurar la contemplacion, y cierto la más perfecta posible, de un objeto bello espiritual es el fin próximo de las bellas artes, no es difícil sacar de aquí, que su accion y las propiedades todas de su naturaleza dependen esencialmente del modo como las cosas suprasensibles principalmente son conocidas de la razon humana conforme á su propia naturaleza, y de la especie á que pertenece este conocimiento. Esta especie y aquel modo nos importa considerar atentamente, para lo cual será bien traer á la memoria ciertas verdades ideológicas.

93. La filosofia distingue tres maneras de co-

nocimientos. El conocimiento en general solo entonces es posible, cuando el objeto conocido se une con el sujeto que le conoce de tal modo que la potencia cognoscitiva del sujeto entre en accion por medio del objeto, como por medio de una forma. El acto de conocer existe naturalmente en el espíritu que conoce; el mismo acto es por esta razon conocido del espíritu por hallarse presente tal acto en el espíritu mismo, ó lo que es igual, el acto de conocer es conocido en su propio ser presente al espíritu (1): tal es la primera manera de conocimiento, que no hay para qué considerar ahora más despacio. Por el contrario hay otras cosas que no pueden juntarse segun su esencia con el espíritu que las conoce, y así para ser conocidas es preciso que estén presentes en el espíritu que las conoce segun la semejanza de ellas ó sea por medio de una especie ó idea que las represente (2). Esto puede acaecer de dos maneras, es á saber: podemos recibir la representacion, la especie de la cosa conocida ya del *objeto mismo* representado, ó ya de *algún otro objeto* que en cierto modo lo represente. ¿Percibimos, por ejemplo, una piedra, ú otra cosa cualquiera corpórea? en este caso la representacion de ella nos viene inmediatamente del objeto mismo, y por consiguiente conocemos la cosa por medio de representa-

(1) Per praesentiam suae essentiae. Thom. S. I. p. q. 56. a. 3.

(2) Per praesentiam suae similitudinis, per speciem. Th. I. c.

ciones inmediatas, propias (*per species proprias*); esta es la segunda especie de conocimiento. Por el contrario, cuando vemos la figura de un hombre en un espejo ó en un retrato, cuando en pintura miramos un paisaje, la especie representativa no la recibimos del objeto mismo, sino de otro objeto distinto, y en tal caso al primero le conocemos por medio de una representacion impropia (*per speciem impropriam s. alienam*), y esta es la especie tercera del conocimiento (1).

94. Respecto á la propiedad de nuestro conocimiento la filosofía nos enseña, que de la segunda manera, ó sea por representaciones propias é inmediatas solo aprehendemos en la presente vida las cosas corpóreas percibidas por los sentidos, pero no las puramente espirituales (2). La razon de esta limitacion es, porque, como antes decíamos, el conocimiento solo es posible en cuanto la cosa conocida se representa en el sujeto que la conoce por medio de una especie ó forma cognoscitiva. Pero esta forma ó representacion es un fenómeno (un modo) del sujeto ó principio conocedor, y debe convenir por consiguiente con la naturaleza de este principio. Hé

(1) Tertio modo (aliquid cognoscitur) per hoc, quod similitudo rei cognitae non accipitur immediate ab ipsa re cognita, sed a re aliqua in qua resultat, sicut videmus hominem in speculo. Thom. S. I. p. q. 56. a. 3. Véase Kleutgen, La filosofía antigua, I. n. 39.

(2) Secundum statum praesentis vitae... non possumus intelligere substantias separatas immateriales secundum seipsas. Thom. S. I. p. q. 88. a. 1. c.

aquí por qué dicha especie, por ser como es una semejanza ó forma ideal, solo puede espresar aquellos objetos que estén en relacion por sus propiedades con el principio cognoscitivo, que sean proporcionados á él. Ahora bien, esta proporcion no existe de modo alguno entre lo puramente espiritual y la razon humana; porque nuestra razon no radica, como la inteligencia del ángel, en un espíritu puro, sino antes es la potencia de un espíritu que informa á un cuerpo. Así que un fenómeno, un modo de la razon humana no puede ser la forma representativa de ningun objeto completamente inmaterial (1).

Siéndonos pues imposible conocer inmediatamente ó por sí mismo lo puramente espiritual, ni tener representaciones propias de los objetos de esta especie, ¿cómo podremos llegar á conocerlos? Solo mediatamente, por medio de representaciones impropias, por medio de otras cosas que tengan proporcion con nuestra virtud cognoscitiva, y que nos sean conocidas por consiguiente en sí mismas sin el intermedio de otras. Es así que únicamente tenemos representaciones inmediatas, y por consiguiente, propias de los fenómenos del mundo visible, esto es, de aquellos objetos que pertenecen al sistema de la vida del hombre físico así dentro como fuera de sí mismo, ó sea al orden de lo puramente corpóreo,

(1) Kleutgen, La filosofía antigua, 1. n. 187.

de la naturaleza (1): luego de estas representaciones tenemos que ayudarnos para elevarnos como por grados al conocimiento, siempre imperfecto, de lo puramente espiritual: luego las cosas pertenecientes exclusivamente al orden de los espíritus, las aprehendemos con representaciones impropias, las pensamos con ideas tomadas de los hechos ó fenómenos procedentes del sistema de las percepciones inmediatas (2).

95. Según esto, ¿qué es lo que deben hacer las bellas artes para desempeñar su oficio y procurarnos la contemplacion clara y perfecta en lo posible de una cosa del orden espiritual? No es difícil la respuesta. Deben escoger entre los fenómenos de la vida humana y de la naturaleza los que pueden servirnos de medio para alcanzar el claro conocimiento de una cosa bella del orden espiritual; y despues haberse de modo que nuestra inteligencia llegue por este medio á ponerse en estado de aprehenderla en una representacion clara, viva, luminosa, y de mirar en ella la belleza espiritual.

Muchas de aquellas representaciones en que

(1) De los fenómenos del sistema correspondiente á la vida interna solo tenemos representaciones propias en cuanto son actos de la sensibilidad y por consiguiente perceptibles para el sentido. Por el contrario los actos puramente espirituales de nuestra alma únicamente los conocemos por medio de representaciones impropias. Pero no hay necesidad de detenernos en esta sutil distincion.

(2) Per naturas visibilium rerum etiam in invisibilium rerum aliqualem cognitionem intellectus ascendit. Thom. S. l. p. q. 84. a. 7. V, la q. 88. a. 2.

se nos manifiesta una cosa bella de orden suprasensible, nos han salido ya al encuentro en las investigaciones anteriores. Con todo bien merece el asunto la pena de examinar las especies particulares de tales representaciones con relación á nuestro actual intento, y de formarnos al mismo tiempo una idea clara del modo como en general se nos ofrecen las cosas espirituales en las percepciones inmediatas.

XVII.

Breve suma de los caracteres que tienen aptitud para procurarnos la contemplación del orden suprasensible. Relaciones en que se funda este medio; la causalidad, la analogía y la oposición. Doble esfera de los fenómenos que proporcionan aquella contemplación: la objetiva y la subjetiva.

96. Para que un objeto pueda ser percibido por medio de otro, debe de haber entre ambos una relación en cuya virtud el primero se manifieste en el segundo. Tres relaciones de esta especie singularmente queremos señalar: de causa á efecto, de analogía (semejanza), y de oposición.

Por regla general no se concibe ningún fenómeno en que con más claridad se manifieste lo suprasensible, que en aquel cuyo principio inmediato, cuya razón determinante (*causa formalis*) es una sustancia espiritual. Por fenóme-

nos de esta especie hemos de reputar todos aquellos cuyo sugeto es el hombre considerado como naturaleza corpóreo-espiritual. En todos estos fenómenos, ahora pertenezcan á la vida interior, ahora se perciban exteriormente, el alma se trasparenta en cierto modo: porque inmediatamente y por sí misma el alma es la forma del hombre, el principio plástico de su cuerpo todo. En los estados así transitorios como habituales del ánimo, en los sentimientos y armonías del corazón, en sus tendencias y propósitos, en sus amores y sus odios, y no ménos que en todas estas cosas, en la parte exteriormente visible del hombre, en lo que hace y padece, en sus costumbres, vocaciones y hábitos, en su exterior todo, en las actitudes corpóreas y en los lineamentos del rostro, en la mirada y en el tono de la voz, hasta en la materia, corte y color del vestido, en una palabra, en todo aquello de que se compone la vida humana así interna como externa, se nos manifiesta naturalmente el principio espiritual que es la causa próxima de dicha vida, el alma racional con sus virtudes y sus faltas; en todo eso conocemos los sentimientos y el carácter así del individuo como de la sociedad, y juntamente las varias relaciones de unos hombres con otros, las más excelentes entre las cuales son de índole puramente racional, y las otras, por lo ménos en su parte más importante, pertenecen al orden de las cosas espirituales.

se nos manifiesta una cosa bella de orden suprasensible, nos han salido ya al encuentro en las investigaciones anteriores. Con todo bien merece el asunto la pena de examinar las especies particulares de tales representaciones con relación á nuestro actual intento, y de formarnos al mismo tiempo una idea clara del modo como en general se nos ofrecen las cosas espirituales en las percepciones inmediatas.

XVII.

Breve suma de los caracteres que tienen aptitud para procurarnos la contemplación del orden suprasensible. Relaciones en que se funda este medio; la causalidad, la analogía y la oposición. Doble esfera de los fenómenos que proporcionan aquella contemplación: la objetiva y la subjetiva.

96. Para que un objeto pueda ser percibido por medio de otro, debe de haber entre ambos una relación en cuya virtud el primero se manifieste en el segundo. Tres relaciones de esta especie singularmente queremos señalar: de causa á efecto, de analogía (semejanza), y de oposición.

Por regla general no se concibe ningún fenómeno en que con más claridad se manifieste lo suprasensible, que en aquel cuyo principio inmediato, cuya razón determinante (*causa formalis*) es una sustancia espiritual. Por fenóme-

nos de esta especie hemos de reputar todos aquellos cuyo sugeto es el hombre considerado como naturaleza corpóreo-espiritual. En todos estos fenómenos, ahora pertenezcan á la vida interior, ahora se perciban exteriormente, el alma se trasparenta en cierto modo: porque inmediatamente y por sí misma el alma es la forma del hombre, el principio plástico de su cuerpo todo. En los estados así transitorios como habituales del ánimo, en los sentimientos y armonías del corazón, en sus tendencias y propósitos, en sus amores y sus odios, y no ménos que en todas estas cosas, en la parte exteriormente visible del hombre, en lo que hace y padece, en sus costumbres, vocaciones y hábitos, en su exterior todo, en las actitudes corpóreas y en los lineamentos del rostro, en la mirada y en el tono de la voz, hasta en la materia, corte y color del vestido, en una palabra, en todo aquello de que se compone la vida humana así interna como externa, se nos manifiesta naturalmente el principio espiritual que es la causa próxima de dicha vida, el alma racional con sus virtudes y sus faltas; en todo eso conocemos los sentimientos y el carácter así del individuo como de la sociedad, y juntamente las varias relaciones de unos hombres con otros, las más excelentes entre las cuales son de índole puramente racional, y las otras, por lo ménos en su parte más importante, pertenecen al orden de las cosas espirituales.

97. Pero no se limita solo á la sustancia invisible que anima al cuerpo humano con las propiedades y relaciones que le son inherentes, esta manifestacion de lo espiritual en los fenómenos patentes á nuestra intuicion (1). El alma humana no está divorciada del mundo en que contempla su verdadera patria: antes en su misma naturaleza racional conserva indelebles los rasgos del Rey de los espíritus, y la causa de su connexion con aquellas altas esferas mantenida con los vinculos indisolubles del pensamiento y del amor. En el orden sobrenatural, como en el natural, vive el alma bajo la influencia del reino de los espíritus; el reino de lo verdadero, de lo bueno, de lo bello (y si se sale de él abusando de su libertad, el reino del mal y de la mentira) obra incesantemente en el alma modificándola y formándola por medio de impresiones reiteradas, manifestándose en sus ideas, propósitos y sentimientos, y educando por un modo inmediato su vida íntima, y mediante ésta su vida exterior tambien. En la manifestacion de la vida humana no se ofrece pues á nuestra percepcion la esfera de lo puramente inteligible como el principio

(1) Llamamos aquí y llamaremos en adelante «sistema patente á nuestra percepcion inmediata», «sistema de nuestros conocimientos inmediatos» á la esfera donde se contienen aquellos fenómenos de los cuales nos formamos representaciones propias. Esta denominacion no es del todo exacta filosóficamente hablando en cuanto conocemos ciertas acciones de nuestra alma inmediatamente y no cierto por medio de representaciones propias.

próximo de dicha vida, pero sí como su principio más alto. En la historia de un Tomás Moro y de su heroica muerte se ofrece vivamente á nuestra vista el noble espíritu de aquel insigne varon, temeroso de Dios, pio, con un valor inquebrantable para defender la verdad, lleno de lealtad y generosa adhesion á la Iglesia de Cristo; pero en este mismo ejemplo de la belleza del mundo invisible tenemos asimismo representado casi con igual claridad una belleza de un orden todavía superior, á saber: el poder triunfante del derecho y de la verdad, la grandeza de la fé y el triunfo de una Iglesia que así tiene la virtud (solo la Iglesia la tiene) de formar tales héroes, de infundirles valor y darles fuerzas con que pelear tales batallas, y de sublimar hasta el orden espiritual semejantes victorias. Lo mismo puede decirse de todo lo bueno y noble que brilla en el fondo de la vida humana. Lo mismo se entiende del riquísimo tesoro de tradiciones, crónicas y leyendas de la antigüedad cristiana, conservadas con amorosa solicitud por generaciones llenas de fé que hallaban en ellas dulcísimo alimento para su vida más elevada; lo mismo, aunque en esfera visiblemente superior, de todos los rasgos de la vida de la Virgen Madre del Señor, y de los santos que la Escritura ó la historia eclesiástica presentan á nuestros ojos, para cuya representacion tanto se ha afanado el arte cristiano desde los dias de las catacumbas

hasta los presentes; lo mismo, si bien por un modo incomparable y completamente propio, de cada momento de la vida de Aquel «en quien habita por esencia la plenitud de la divinidad»; lo mismo en fin de todo lo que en orden á la vida de la humanidad nos han legado la poesía ó la historia de bueno y de recto, de noble y de bello no solo en los siglos cristianos sino tambien en los anteriores. Pues donde quiera que en las escenas del mundo antiguo, en medio de la oscuridad de sus pensamientos y anhelos, se echa de ver algun rayo de verdad, nuestras miradas se elevan al sol de verdad en cuyo derredor giran las ideas eternas: donde quiera que se muestra la huella de un noble sentimiento ó alguna sombra de virtud, allí se encuentra el crepúsculo de la luz que desde el dia de la creacion ilumina á todo hombre que viene á este mundo.

98. La relacion en cuya virtud la parte del mundo visible antes indicada, el hombre y la sociedad humana, la accion de aquel y la historia de ésta, llegan á proporcionarnos el conocimiento cierto de lo suprasensible; esa relacion no es otra, como ya dijimos, que la de causa. El espíritu humano, como principio activo, es quien atribuye su respectiva forma al objeto sensible: y en el mismo espíritu se actúa á su vez una fuerza superior; la razon se determina por medio de la verdad, merced al poder de las ideas, y si queremos hablar en términos concretos, por virtud

de la divina sabiduría de quien la misma razon es imagen. Que además de esto se echa de ver otro elemento espiritual en la vida humana, en los hechos de la historia, en el destino de los individuos y de la sociedad, ya lo declaramos en varios lugares de esta obra (1). «El corazón del hombre elige libremente sus caminos; pero Dios es quien en realidad dirige sus pasos» de una manera cierta é indefectible hácia el fin que ha ordenado su providencia: que providencia divina es la que no obstante la razon y la libertad humanas ordena el momento decisivo en la historia de todos y de cada uno de los hombres. El poder y la providencia de Dios, su rectitud y su amor, tal es el tercer elemento inmaterial que podemos contemplar hecho visible en la vida humana (2).

99. De qué modo se nos manifieste lo suprasensible, merced tambien á la relacion de causa, en las criaturas irracionales, no tenemos, despues de lo que oportunamente digimos (70-75), necesidad de explicarlo de nuevo, mayormente cuando esta parte, en la que se comprenden las cosas que percibimos de un modo inmediato, carece por lo mismo, en orden á nuestro actual pro-

(1) Véanse los n. 69, 70, 75, 76.

(2) El que quiera ver sobre lo que aquí decimos (97. 98), un comentario, sacado de las obras de las bellas artes, más interesante por cierto que la teoría abstracta, puede acudir á las recientes novelas de la condesa de Hahn-Hahn.

posito, del sentido incomparablemente superior de la vida humana. Pero si tratamos de investigar los fenómenos que por medio de las otras dos relaciones antes indicadas, la analogía y la semejanza, nos procuran la contemplación de las cosas espirituales, en este caso la naturaleza reclama, con igual derecho que aquella primera parte, toda nuestra atención.

¿Qué es analogía? La semejanza, ó digamos, la conveniencia de dos cosas en una ó más notas ó caracteres. Santo Tomás (1) distingue dos maneras de semejanza. La una es cuando dos cosas tienen específicamente la misma propiedad: así el agua hirviendo es semejante al yerro hecho ascua, porque ambas cosas poseen calor; la mariposa es semejante al águila, porque ambas á dos vuelan; el ángel es semejante al ángel, y el alma de un hombre á la de otro. Esta semejanza tan solo es posible entre cosas pertenecientes á un mismo orden, y solo dentro de él, segun que tienen el mismo grado de ser. La otra semejanza, por el contrario, que es cabalmente nuestra analogía, existe entre cosas de orden diferente, por ejemplo el orden espiritual y el de los objetos visibles, ó dentro de un mismo orden en habiendo diferente grado de ser. Cuando dos cosas poseen notas que guarden entre sí cierta manera de proporción, que forman cierto como

(1) In IV. dist. 45. q. 1. art. 1. solut. 1. ad. 2.

paralelismo en su ser respectivo, una de ellas es á nuestros ojos, respecto á dichas notas, semejanza, imágen de la otra; tal es la analogía á que nos referimos (n. 26).

Véanse en las siguientes líneas de Redwitz ejemplos de analogías.

«Que resplandezca yo como el sol, ó sea como pálida bruma; que florezca como rosa de Jericó ó como una florecilla del bosque; que me eleve cual cedro del Líbano, ó me incline como una caña; que mi voz resuene como el canto de David, ó que sean sus sonidos tan suaves como los que dá el tallo al moverse; que me agite á modo de un torrente, ó me mueva al través de abrasado polvo, todo esto es igual en los ojos de Dios, y nada es grande ni pequeño, y si yo soy lo que debo ser, entonces soy lo justo en el espíritu del mismo Dios» (1).

Las anteriores analogías pertenecen á la naturaleza irracional; mas lo que ellas deben ilustrar, corresponde á un grado más alto de la existencia, á la vida humana: ambas cosas sin embargo se contienen en el mismo orden, en el orden de las cosas que se perciben inmediatamente ó por sí mismas, en el orden de lo sensible. De mucha mayor importancia son para nuestro propósito aquellos fenómenos del mundo visible que sirven para darnos á conocer lo que es completamente invisible, lo puramente espiritual, y elevarnos á su contemplación. Las

(1) Pensamientos, pág. 90.

misteriosas relaciones entre el Hombre-Dios y su Iglesia, la union viva de Cristo con sus miembros, la dependencia esencial y ontológica que tiene toda vida, direccion é impulso sobrenaturales del influjo continuo del Salvador, son un objeto puramente inteligible, un hecho del todo inmaterial, como el reino del espíritu, al cual pertenece exclusivamente. Mas teniendo nosotros como tenemos necesidad de conocer esta verdad, que forma una parte integrante de nuestra fé, ¿qué hace el Señor para ponerla á nuestro alcance? Del orden de cosas que podemos conocer inmediatamente, escoge otro hecho paralelo, por decirlo así, al puramente suprasensible, en el cual se ven grabados como en miniatura los rasgos de este último hecho; y así nos provee de una imágen, de una analogía. «Yo soy la verdadera vid, y mi Padre es el labrador. Todo sarmiento que en mí *que soy la vid* no lleva fruto, le cortará; y á todo aquel que diese fruto, le podará para que dé más fruto..... (Por esta razon) permaneced en mí: que yo permaneceré en vosotros. Al modo que el sarmiento no puede de suyo producir fruto, si no está unido con la vid; así tampoco vosotros si no estais unidos conmigo». Yo soy la vid, vosotros los sarmientos: quien está unido pues conmigo y yo con él, ese dá mucho fruto; porque sin mí nada podeis hacer. El que no permanece en mí será echado fuera como sarmiento inútil, y se

secará, y le cogerán y arrojarán al fuego, y arderá (1).» Por medio de esta imágen podemos llegar á entender el misterio de nuestra vida de union místico-orgánica con el divino Salvador. Y no solo se echa de ver esta verdad. En la corteza sin brillo alguno del sarmiento, en su extraordinaria fertilidad, en medio del poco valor que tiene al parecer, y en otras muchas propiedades de él, se nos manifiestan otras tantas propiedades verdaderamente sublimes del «verdadero sarmiento» en el grado más inteligible con que las cosas de esta especie, inaccesibles al sentido, pueden en general ser representadas para el espíritu humano. Siempre resulta sobre manera breve la miniatura contenida en la copia: sus colores parecerian á la verdad débiles y vagos, si pudiéramos compararlos con el vivo y fresco colorido del original; pero no pudiendo nosotros contemplar el último en la presente vida, he aquí que la analogía nos dá un boceto de él bastante visible, con que podemos conservar viva la estrecha union con el mundo de los espíritus, y conocer las sublimes verdades cuyo conocimiento es necesario á la vida espiritual; y bastante claro y perspicuo para que por él admiremos y gustemos la incomparable belleza del original.

Tales copias y bocetos, tales semejanzas é

(1) Joan. 15. 1 y sig.

imágenes pertenecen á la esfera de las innumerables cosas que podemos percibir de un modo inmediato. Muchas de ellas se ofrecen por sí mismas al ánimo; otras las descubre la atenta observacion; y á no pocas hemos sido conducidos por la revelacion divina; pero muchas tambien, acaso la mayor parte de ellas, se sustraen á nuestros ojos. ¿Por ventura osaremos atribuir á mero accidente fortuito la verdad de las analogias de que hace uso la divina revelacion, tales como el sarmiento por ejemplo? Tantas y tantas cosas pertenecientes, al ménos segun nuestro modo de entender, al orden natural, como el aceite, el agua, diferentes números, ciertos colores, gran variedad de flores,..... ¿no han de tener otra razon más profunda del sentido simbólico-místico que poseen, sino un paralelismo fortuito y no intencional? Muy distantes estamos de creerlo. ¿Quién sabe si ambos mundos, el visible y el invisible, no son en su respectivo género la expresion de las mismas ideas; si la creacion material, cuando ménos en sus lineamientos principales, no es la imagen fiel de la espiritual; si la esfera sobrenatural no es el original copiado y no más que copiado en el orden natural? Un pensamiento semejante á este debió tener ante sus ojos el sabio griego cuando en el Timeo hizo decir á este: «El mundo es hermoso en el más alto grado, y su autor en el más alto grado bueno. Porque contempló su obra en un

modelo inmortal, por esto salió ella ajustada al orden que solo la razon y espíritu inteligente se representan, y es el mundo que vemos la imagen de otro mundo invisible» (1).

Un motivo semejante tambien conmovia el corazon del poeta aleman cuando cantaba diciendo:

«¿Cómo es que siendo tu cielo, oh italiano, tu cielo azul, tan claro y espléndido, sin embargo su aspecto radiante de alegría llena mi corazon de profunda tristeza? Pues si dirijo la mirada á los espacios luminosos, el anhelo inunda mi pecho, y presiento vagamente y como en sueños una luz más pura y una atmósfera tambien mas pura. Y cuando el plateado y melodioso cisne emprende su vuelo, y se cierne á lo léjos expirando en medio de las más puras ondas de sus concertados tonos, tambien despierta entonces su melodia en nuestro corazon tristes sentimientos, y experimentamos los más dulces anhelos á otros armoniosos concetos. Así toda nuestra vida es un presentimiento; un suspiro que no nos deja hasta el sepulcro; aquel le verá cumplido, á quien este suspiro le anuncie su objeto final» (2).

Pero hemos perdido de vista nuestro asunto. — Aquel paralelismo de que hablábamos, aquella relacion de analogia entre las cosas del mundo

(1) Τοῦτων δὲ ὑπαρχόντων ἀδ., καὶ πάντα ἀνάγκη, τόνδε τὸν κόσμον εἰκόνα τινὸς εἶναι. Plat. Tim. ed Bipont. vol. 9. p. 303. Steph. p. 29. a.—«Il n'y a aucune loi sensible, qui n'ait derrière elle (passez-moi cette expression ridicule) une loi spirituelle, dont la première n'est que l'expression visible.» J. de Maistre.

(2) G. Görres, Pensamientos (Luz y armonía).

visible y del invisible, son cabalmente el fundamento de la metáfora, de la alegoría, del símbolo, porque estos modos de representación nos sirven para alcanzar el conocimiento de los objetos suprasensibles.

100. La tercera relación en cuya virtud pueden las cosas visibles representarnos las invisibles, dijimos que era la oposición (negación). En este punto podemos ser más breves, no porque esta relación carezca de importancia para la contemplación del orden suprasensible, antes á dos de las bellas artes las sustenta principalmente con rica profusión. «Y Dios enjugará de sus ojos todas las lágrimas: ni habrá ya muerte ni llanto, ni alarido, ni habrá más dolor porque las cosas de antes son pasadas,» escribe el Evangelista San Juan (1); donde nos dá una idea del

(1) Apoc. 21, 4. Muy semejante á esto es lo que canta Beda Weber en sus «Canciones del Tirol» de la patria de los bienaventurados:

«Oh tierra donde sin hoces que sieguen, se coge una mies que dura eternamente; donde el manjar se dá por sí mismo, y hay hartura cuyo deleite se aumenta gozándola! ¡Oh tierra donde el amor no palidece; donde el deleite alcanza la copa en que rebosan las delicias del cielo; donde la virtud intrépida como el águila echa sus raíces de eterna juventud cual cedro plantado por el mismo Dios; donde se estrechan los amigos para calentarse despues del frío que hiela los corazones en el valle, y construyen á la amistad en las praderas coronadas de frutales cabañas que el huracan no derriba nunca! ¡Ay! ¡cuánto tiempo habré de suspirar por el aire de tus bosques, oh anhelada dichosa patria! ¡cuánto tiempo andar agitado, solitario donde en el otoño se caen las hojas, desterrado donde se respira el aire de los sepulcros! Hé aquí que sembrando aquí bajo con nuestro corazón enfermo esperanzas y alegría, luego

dichoso estado de los elegidos, excluyendo de él á todo lo que hace amarga la vida presente. Por medio de tal exclusion no se niega simplemente de las cosas espirituales meras imperfecciones, ó excelencias disminuidas, sino al mismo tiempo se pone en ellas y se ofrece á nuestra intuición las perfecciones contrarias, las más sublimes excelencias, aunque no con la claridad y distinción propias de una representación positiva, la cual por su parte no se ofrecería con gran riqueza ni perfección. Que en semejante contraposición no echamos de menos cosa alguna, lo sabe muy bien, sin necesidad de que nosotros se lo digamos, todo el que entiende lo que es la vida, lo que el mundo es, toda persona cuya vista interior no ha perdido completamente su perspicacia, y por consiguiente quien pueda hacer alguna manera de comparación entre las cosas visibles que pasan y las invisibles que permanecen inmutables.

101. Los fenómenos de que hemos hablado hasta ahora, constituyen en globo el orden de cosas visibles que nos rodea. Este mismo orden se muestra á nuestros ojos lo mismo que á los

recogemos pesares, y el yelo abrasa nuestros mirtos, el sepulcro devora nuestros restos, la gota cala las piedras, y al acero lo oxida el orin. Tú solo, oh patria de las claridades sempiternas, tierra de la verdad y de la vida, tú sola sanas el pecho enfermo del peregrino. ¡Oh! plegue á Dios que al partir de estas tinieblas me recibas en el sereno esplendor primaveral de tus suaves y vivificantes delicias.»

(El mal del país.)

del arte, quiero decir, á los del artista, como objetivo, como una realidad externa y diferente del sugeto. Lo cual no impide que el hombre y principalmente el artista lleve en sí mismo, si por ventura quiere ver lo que debe ver, un segundo mundo de fenómenos, que germinando en las entrañas del ser humano pueden ser para nosotros objeto de conocimientos inmediatos, de representaciones propias. Y es de notar que el orden suprasensible no brilla ménos á nuestros ojos cuando objetivamente se nos representa, que cuando pertenece á una esfera que podemos llamar subjetiva con relacion al artista. El alma del artista es un espejo claro y animado del mundo invisible; sus bienes y sus males se graban en los mudables movimientos de su ánimo, de los cuales son (1) causa (objeto); la belleza se refleja en los diversos afectos y sentimientos de su corazon, cual en una noche serena se retrata en el fondo de un lago la imágen del cielo estrellado.

(1) El autor de esta obra entiende por movimiento del corazon, ó como se dice en aleman, *das gemüths*, un impulso concorde y simultáneo del apetito superior y del inferior, el cual es por consiguiente una accion de la fuerza total expansiva del hombre escitada por el conocimiento de un bien ó de un mal suprasensible. Si el lector quiere considerar las razones en que se funda esta definicion, puede ver la noticia que dimos de ella en LA CIUDAD DE DIOS bajo el título de «*Filosofía alemana novísima.*» N. del T.

XVIII.

La concepcion caleotécnica: su esencia y propiedades. La libertad de la invencion: idea y limites necesarios de la misma. La concepcion caleotécnica debe corresponder completamente á las leyes necesarias de la existencia contingente. Aplicaciones al género púramente poético y al histórico. Anacronismos. La verdad como propiedad de las concepciones que proceden del sistema subjetivo. Naturalidad y afectacion. Si el arte es imitacion de la naturaleza. Lo que exigen las bellas artes del artista.

102. Con esto hemos distinguido de paso las diferentes clases de fenómenos cuyas representaciones pueden servirnos de otros tantos medios para el claro conocimiento del mundo suprasensible. El artista, aleccionado de este modo, tiene que elegir para su intento, es decir, para la exposicion más luminosa posible del objeto bello espiritual, el fenómeno ó el haz de fenómenos conducentes. Esto supuesto damos el nombre de *concepcion caleotécnica* (1) á la representacion formada con tal designio por el artista, la cual está presente á los ojos de su propio espíritu. De aquí que bajo ese nombre se comprenda también la especie que el artista aprehende entre las muchas que forman el conjunto de las percepciones inmediatas, especie que fluctúa, por decirlo así, ante los ojos de su fantasía, y en la cual y por medio de la cual se ofrece con viva

(1) Véase despues el núm. 166.

del arte, quiero decir, á los del artista, como objetivo, como una realidad externa y diferente del sugeto. Lo cual no impide que el hombre y principalmente el artista lleve en sí mismo, si por ventura quiere ver lo que debe ver, un segundo mundo de fenómenos, que germinando en las entrañas del ser humano pueden ser para nosotros objeto de conocimientos inmediatos, de representaciones propias. Y es de notar que el orden suprasensible no brilla ménos á nuestros ojos cuando objetivamente se nos representa, que cuando pertenece á una esfera que podemos llamar subjetiva con relacion al artista. El alma del artista es un espejo claro y animado del mundo invisible; sus bienes y sus males se graban en los mudables movimientos de su ánimo, de los cuales son (1) causa (objeto); la belleza se refleja en los diversos afectos y sentimientos de su corazon, cual en una noche serena se retrata en el fondo de un lago la imágen del cielo estrellado.

(1) El autor de esta obra entiende por movimiento del corazon, ó como se dice en aleman, *das gemüths*, un impulso concorde y simultáneo del apetito superior y del inferior, el cual es por consiguiente una accion de la fuerza total expansiva del hombre escitada por el conocimiento de un bien ó de un mal suprasensible. Si el lector quiere considerar las razones en que se funda esta definicion, puede ver la noticia que dimos de ella en LA CIUDAD DE DIOS bajo el título de «*Filosofía alemana novísima.*» N. del T.

XVIII.

La concepcion caleotécnica: su esencia y propiedades. La libertad de la invencion: idea y limites necesarios de la misma. La concepcion caleotécnica debe corresponder completamente á las leyes necesarias de la existencia contingente. Aplicaciones al género púramente poético y al histórico. Anacronismos. La verdad como propiedad de las concepciones que proceden del sistema subjetivo. Naturalidad y afectacion. Si el arte es imitacion de la naturaleza. Lo que exigen las bellas artes del artista.

102. Con esto hemos distinguido de paso las diferentes clases de fenómenos cuyas representaciones pueden servirnos de otros tantos medios para el claro conocimiento del mundo suprasensible. El artista, aleccionado de este modo, tiene que elegir para su intento, es decir, para la exposicion más luminosa posible del objeto bello espiritual, el fenómeno ó el haz de fenómenos conducentes. Esto supuesto damos el nombre de *concepcion caleotécnica* (1) á la representacion formada con tal designio por el artista, la cual está presente á los ojos de su propio espíritu. De aquí que bajo ese nombre se comprenda también la especie que el artista aprehende entre las muchas que forman el conjunto de las percepciones inmediatas, especie que fluctúa, por decirlo así, ante los ojos de su fantasía, y en la cual y por medio de la cual se ofrece con viva

(1) Véase despues el núm. 166.

claridad á la razon humana una belleza supra-sensible. O para decirlo en términos concretos: la animada escena que contemplaba Rafael al coger en sus manos el pincel con que pintó su transfiguracion; la cadena de acciones presente á los ojos de Wolframs de Eschenbach ó de Wisseman cuando comenzaron á escribir el uno el *Parcival*, y el otro la *Fabiola*; la gigantesca fábrica construida por el Espíritu Santo, ó sea la Iglesia de Cristo viviendo sobre la tierra, que se puso delante de los ojos espirituales del maestro Gerardo Lapidida (1) cuando presentó á Conrado de Hochstädten figurado en yeso el boceto de su simbólico designio: he aquí algunos ejemplos de lo que es la concepcion caleotécnica.

De donde se sigue que dicha concepcion consta de dos principios, uno de ellos visible y el otro invisible, el uno inmediatamente perceptible y el otro suprasensible. Estos dos principios se compenetrán íntimamente formando una unidad ontológica, al modo como en las cosas corpóreas, segun la doctrina peripatética, se junta la forma substancial con la materia en unidad de naturaleza. La forma, la *causa formalis*, en la concepcion caleotécnica es lo bello suprasensible; y la materia, la *causa materialis*, es la

(1) El primer arquitecto de que tenemos noticias que trabajó en la catedral de Colonia, y probablemente el autor del diseño. V. las *Hojas histórico-políticas* vol. 17: «La creacion de la catedral de Colonia.»

especie ó representacion tomada del conocimiento inmediato.

103. No hay necesidad de observar expresamente, que cuando hablamos del arte, no usamos la palabra «bello» en su sentido filosófico, sino en su sentido vulgar (65). Lo bello suprasensible, cuya expresion trata de ejecutar el artista, debe ser siempre una belleza de gran momento; pues es propiedad esencial de la concepcion caleotécnica encerrar una belleza superior, de ningun modo ordinaria. (1) Una accion cuyo fin es deleitarnos, nada vale si su valor no es eminente.

Hoc tibi dictum

Tolle memor: certis medium et tolerabile rebus
 Recte concedi: consultus juris et actor
 Causarum mediocris abest virtute disertis
 Messalae, nec scit quantum Cascellius Aulus;
 Sed tamen in pretio est; *mediocribus esse poetis*
Non homines, non Di, non concessere columnae.
 Ut gratas inter mensas symphonia discors,
 Et crassum unguentum, et Sardo cum melle papaver
 Offendunt; poterat duci quia coena sine istis:
 Sic animis natum inventumque poema juvenis
 Si paulum a summo decessit, vergit ad inum.

Hor. ep. ad Pisones v. 367. sqq.

Que la belleza se eleva en el orden sobrenatural á una perfeccion incomparablemente más

(1) Hablando de la tragedia dice Aristóteles: *Κεῖται δ' ἡμῖν, τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὀλίγης πράξεως εἶναι μίμητον ἐχούσης τι μέγεθος.*

sublime que el órden natural, es una verdad que no podemos poner en duda (59). Por cuya razon aquellas concepciones caleotécnicas son siempre las más bellas, que están tomadas de la esfera sobrenatural de la vida humana. ¿Qué otro medio pueden por lo tanto hallar las bellas artes que les sea tan propicio como el de la Iglesia? ¿Ni qué mucho que las flores más puras del arte vivan de la sabia que toman del cristianismo, y que la decadencia de la fé y la guerra que se hace á la verdad, las lleve á su propia tristisima degradacion?

104. Cuanto al deleite que deben causar sus obras, el artista debe anhelar por que sus concepciones tengan verdadera y alta belleza, pues esta es su cualidad esencial, y juntamente en la debida proporcion aquellas otras dotes que asimismo reconocimos en su lugar (pár. 14) como principio del deleite, espiritual ó inmediatamente sensible, es á saber: novedad, variedad, virtud expansiva, gracia, y los demás atractivos que poseen las cosas que agradan sensiblemente, incluso en cierto grado hasta el elemento cómico. Es de suyo claro que la consideracion relativa á esta excelencia debe siempre subordinarse á la belleza propiamente tal, si el arte no ha de renunciar la dignidad que pertenece á las bellas artes en el sentido riguroso de la palabra.

105. Por lo general la mayor parte de las formas ó especies de que el arte se sirve para la

ilustre expresion de lo bello suprasensible, proceden de la vida humana, ora interna, ora externa; los medios de que la naturaleza física le provee para el mismo fin, son de ordinario mucho ménos ricos, y demás de esto solo pueden usarse con éxito bajo ciertas condiciones, por cuya razon solo sirven á alguna que otra de entre las bellas artes. Así que en la vida humana es donde el arte se muestra principalmente. ¿Pero hay en la vida humana, tal como es en la realidad, existe en el sistema general de la historia del género humano un número suficiente, ó digamos, un fondo inagotable como el arte ha menester, en que resplandezca una copia superior de belleza espiritual, y al mismo tiempo se echen de ver novedad sorprendente, gracia, variedad y aptitud para escitar vivo interés y fijar la atencion? Allí donde la libertad de la criatura se ejercita dentro de una esfera limitada; allí donde sus fuerzas siempre finitas hallan por su misma naturaleza limites recíprocos; allí tambien se encuentra la propia morada de lo imperfecto y defectuoso, de lo malo y deforme. No hay duda que en la historia del linaje humano se ofrecen á nuestra consideracion cierto número de rasgos de alta belleza; pero la historia no bebe en un manantial estremadamente rico de la belleza misma, y aún con sus más bellas escenas se mezcla en gran cantidad lo imperfecto y vulgar, ó por cualquiera otra razon dejan algo

que desear, miradas bajo el punto de vista artístico. Pero el decir, como decíamos antes, que el arte necesita para hacer su oficio objetos adecuados á su intento, tomados de la naturaleza; que debe atender principalmente en este punto á las escenas de la vida humana; no es de ningún modo decir que estas escenas ó representaciones tengan que ser objetivamente reales. El arte no se propone darnos el conocimiento de la naturaleza y de la vida humana: los objetos pertenecientes á estas dos esferas, cuya representación nos ofrece ocasionalmente, no son en sus obras sino el sugeto de la forma bella espiritual, no son sino simples medios con relación al fin artístico, que es la representación de lo bello suprasensible. A este fin corresponden con igual excelencia así cuando son ficciones verosímiles del espíritu y de la imaginación, como cuando son tomadas de la historia, del mundo de los hechos físicos y positivos. En este punto las bellas artes no se hallan ligadas de ninguna manera: en la invención de sus conceptos gozan de plena libertad, poseen la facultad de *crear* (ποίησις), como lo dice muy bien el nombre de una de ellas, la poesía, «arte de inventar». En uso de esta libertad idean los hechos y aventuras y escenas de la vida, como mejor les parece para su intento de representar la belleza espiritual, ó, si por ventura quieren servirse de personajes y sucesos tomados de la historia, se atienen á la narración

histórica, pero solo en los lineamentos principales, pues en lo ménos esencial añaden ó modifican las cosas de suerte que se ostenten con mayor perfección y mas de relieve el carácter del héroe y con nuevo valor é importancia los hechos considerados en orden á la acción y designio concebidos. En otros términos; el artista que maneja asuntos históricos debe *idealizarlos* en cuanto se lo permitan la índole de los sucesos y las condiciones de su obra.

No sin razón hemos añadido esta última condición. Porque aunque las bellas artes tienen esencialmente, mirada la cosa en general, el derecho de idealizar en materias históricas; pero el ejercicio de este derecho no siempre les es esencial. Hay caracteres históricos cuya belleza es ya ideal de por sí, ó al ménos se halla tan cerca del ideal, que aún la vista espiritual más penetrante se siente deslumbrada al verla, y los más atrevidos vuelos de la fantasía no alcanzan á su eminente altura. En tal caso el empeño del artista no debe ser idealizar la realidad, sino acercarse á ella cuanto sea de su parte. Y á la verdad, ¿á qué artista puede ocurrirse la osadía de idealizar á aquel Señor que á los ojos del cantor sagrado se ofrecía como el «más hermoso entre los hijos de los hombres?» ¿Cuándo imaginaron el pincel de Overbecks ó Murillo llegar-se á la hermosura de la Virgen «toda hermosa y sin manchilla», cual lirio entre espinas,

así ella entre las hijas de los hombres? (1).

106. Y aún cuando las bellas artes no tengan que reproducir en sus creaciones cosa alguna real, aún cuando la verdad histórica no las encadene, todavía no han de reputarse ilegislables ni con derecho á dar á luz, mediante el vano juego y licencia de la imaginación, ficciones fantásticas que se opongan á las leyes necesarias del orden físico ó moral.

Pictoribus atque poetis

Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus gementur, tigribus agni.

Hor. ep. ad Pison v. 9. sqq.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris,
Nec, quodcumque volet, poscat sibi fábula credi,
Neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.

Ibid. v. 338. sqq.

Ya lo hemos dicho, no es preciso que sea real el objeto de la concepción caleotécnica, pero sí que sea *posible*. Vandick, en un cuadro que representa al Niño Dios en el pesebre, pintó un cruci-

(1) En cuanto la concepción caleotécnica ha de tener, según lo dicho, una belleza eminente, ha de acercarse al ideal más que las representaciones de la vida ordinaria, puede también llamarse, aunque con ménos razón y sólo en el sentido impropio de la expresión, *un ideal* (56). La expresión *idea*, con que otros la designan, tiene más acepciones y es por consiguiente vaga, y ha dado ocasión á muchas equivocaciones. Tampoco nos place la voz *fiction* por razones que están á la vista.

fijo á la entrada misma de la gruta donde nació el Redentor. En otra pintura se vé á la Santísima Virgen de rodillas delante del pesebre con un rosario en la mano. Escuela ha habido que representaba muchas veces á la madre de María, Santa Ana, teniendo en las rodillas al niño Jesús y á la Virgen su madre también niña. Calderón en «La vida es Sueño» representa á sus personajes obrando y hablando con aquel fuego y aquella viveza que son peculiares á los países meridionales, aunque la escena pase en el polo (1). Los trágicos franceses esponen asuntos tomados de la antigüedad clásica presentando á sus héroes, griegos y romanos, al estilo y moda de Francia, con las costumbres propias de esta nación y con su mismo modo de ver las cosas. Ludovico Caracci, en el cuadro de la Anunciación que pintó en la Catedral de Bolonia, dió al vestido del ángel que se dirige á María, un orden de pliegues en sentido inverso de sus pies, de modo que al pié izquierdo le hacen estar al parecer en lugar del derecho y viceversa (2).

(1) Ficker, Estética párrafo 137.

(2) Cuéntase que el artista no descubrió su falta hasta que fueron quitados los andamios; y que no pudiéndola corregir, murió de pesadumbre. Si nuestros artistas, dice Krug (Estética párrafo 65), fuesen tan sensibles, es cierto que la muerte se cebaría atrozmente en ellos. Por lo ménos entre los confeccionadores de ciertos géneros de fabricación que se ofrecen al mercado con la muestra de «biblioteca clásica» ó «literaria» sucedería ciertamente así; pero estos señores no se curan felizmente sino de hacer buenas pesetas.

Faltas son estas, aunque no igualmente graves ni de las mayores que en este punto se pueden cometer, que están á la vista de todos; pero ¿cuál es la razon de ser faltas tales cosas, y cuál la ley á que se oponen?

Las concepciones caleotécnicas, sean de la especie que fueren, pertenecen siempre á la esfera de las cosas contingentes. En cada uno de los órdenes de esta esfera, así en el físico como en el moral, presiden en calidad de leyes absolutamente necesarias los principios de razon suficiente y de causalidad, así como los demás axiomas racionalmente deducidos de estos (1). Tales verdades fundamentales deben ser fiel y plenamente respetadas en la traza de la concepcion caleotécnica, no solamente en su conjunto, sino tambien en cada una de los rasgos ó elementos de que consta. Si pues el artista las menosprecia, si léjos de estimarlas va contra ellas, es claro que sus concepciones totales, ó al ménos la parte de ellas donde exista la oposicion, son simplemente vanas, irracionales, metafísicamente im-

(1) «Nada existe sin razon suficiente;» «todo lo que acaece, supone una causa preesistente;» «no puede darse en los efectos perfeccion ninguna, que no se halle por algun modo en sus causas;» «la naturaleza y propiedades de los efectos corresponden siempre á las de su causa respectiva;» «toda fuerza que obra sin libertad hace cuanto puede hacer una vez dadas las condiciones de que depende su accion;» «ninguna causa obra sino por algun fin;» «ningun ser racional obra sin intencion;» «nadie resiste á la ley moral sino es por algun móvil;» «nadie se torna de repente malo, y viceversa;» y otros semejantes.

posibles (1): pues los principios mencionados son metafísicamente necesarios. Una forma que implique contradiccion, un absurdo, no puede servir de medio representativo de ninguna belleza suprasensible, porque careciendo de inteligibilidad propia, la belleza suprasensible que tal medio representára, resultaria quimérica en el mismo grado que él, y no ménos absurda que la ficcion. Si el defecto radica en algun lineamiento cualquiera subordinado, desfigura cuando ménos la parte respectiva de la concepcion caleotécnica, y la hace desagradable: lo irracional, lo que por algun modo se opone á las leyes de la verdad, choca siempre contra el espíritu dotado de razon, y siempre es deforme (2). «En los caracteres» dice Aristóteles, «así como en la trabazon de todas las representaciones ha de procurar siempre el artista conformarse con la necesidad intrínseca ó al ménos con la vero-

(1) Imposibles se entiende no absolutamente, sino de un modo condicional, hipotético, en cuanto dicen relacion de oposicion inconciliable con las cosas que el artista mismo parte de necesidad, parte libremente supone, con las mismas fuerzas, causas, condiciones y circunstancias que él mismo establece. Un manto, v. gr. que ondea hácia abajo segun la posicion de la persona que lo lleva, recibe cierta caída que obedece á la ley de la gravedad. ¿Le acaece á un artista, como Caracci, dar á un manto una figura que ciertamente no tomaria naturalmente, dada la actitud de la persona, segun la ley de la gravedad? ¿pone por ventura en lugar bajo y oscuro, lo que naturalmente debe ser alto y luminoso? En tal caso tenemos una representacion donde hay algo que carece de verdad y sentido, un efecto sin causa.

(2) Véase el núm. 29 y 31, 2.

similitud; ó lo que es lo mismo, lo que una persona dada dice ó hace, el desenvolvimiento de la accion y la série sucesiva de los acontecimientos, todo esto» (atendidos el carácter y la situación de las personas y las circunstancias respectivas) «debe representarse como una cosa que debe suceder necesariamente, ó al ménos como absolutamente posible, como conveniente y adecuado» (1). «El artista» dice en otro lugar, «no tiene necesidad de exponer lo que ha sido, sino lo que» (dados ciertos supuestos y circunstancias) «deberia de suceder necesaria ó verosimilmente por lo ménos... Por cuya razon la poesia (el arte) se acerca más á la filosofía que la historia, y requiere más alto grado de fuerza espiritual que la última» (2).

Tal es la ley violada en los ejemplos anteriores, aunque solo en parte y sobre puntos de poco momento. Aún en autores verdaderamente clásicos se encuentran alguna que otra vez tales

(1) Χρή δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν, ὡς περ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, αἰεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον, ἢ τὸ εἰκόσ' ὥστε τὸν τοιοῦτον πᾶ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἀναγκαῖον, ἢ εἰκόσ, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον, ἢ εἰκόσ. Arist. Poet. ed Bip. c. 16. vulg. 15. n. 8.

(2) Φατερόν δὲ... καὶ ὅτι οὐ τὸ πᾶ γεόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, (καὶ τὰ δυνατὰ) κατὰ τὸ εἰκόσ, ἢ τὸ ἀναγκαῖον... Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιητικὸς ἱστορικὸς ἐστίν. Arist. Poet. ed Bip. c. 10 vulg. c. 9. n. 1. 3.

defectos. Véase por ejemplo el excelente sermón de Mac Carthy sobre el juicio final (1): los sentimientos que el orador atribuye en él á los condenados están en absoluta oposicion con el carácter propio de un condenado. Con justísima razon reprende Eichendorff (2) en los dramas de Schiller las «numerosas transgresiones de la verdad natural» en otras tantas «creaciones abstractas, desprovistas de todo sentido, en aquella fastuosa retórica que muestra su rico esplendor donde debiera mostrarse el curso natural de las cosas, en aquellos disertadores que discurren filosóficamente sobre sí mismos, personificados hasta en los aldeanos del Guillermo Tell.»

107. En lo dicho tenemos la explicacion y fundamento de aquella regla que dan los estéticos al exigir que la concepcion caleonéctica sea *verosímil*; que la obra artistica posea «verdad estética (3), motivo razonable, naturalidad, facilidad, integridad y armonía interior» (4).

(1) Sermones del R. P. de Mac Carthy (Paris 1834) I, pág. 128. *Adios, Paraiso de delicias.*

(2) Historia de la poesia alemana, VI.

(3) Krug (Estét. párrafo 66, Not. 2.) y Ficker (Estét. párrafo 137), avisan que se podría distinguir muy bien la «verdad estética» de la «verdad lógica, metafísica, real.» ¿Qué idea han tenido presente al aconsejar esta division?

(4) «Primo ne medium, medio ne discrepet inum.»

Hor. ad Pisones, v. 152.

Tu, quid ego, et populus mecum desideret, audi.
 Si plausoris eges aulaea manentis, et usque
 Sessuri, donec cantor, Vos plaudite, dicat:
 Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores,
 Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

Hor. ad Pisones v. 153. sqq.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
 Romani tollent equites peditesque cachinnum.
 Intererit multum, Davusne loquatur an herus;
 Maturusne senex, an adhuc florente juventa
 Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
 Mecatorne vagus, cultorne virentis agelli;
 Colehus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.

Hor. ad Pisones v. 112. sqq.

En lo que hemos dicho está implícitamente la contestación á la pregunta de si la *verdad* sea una propiedad necesaria á las composiciones estéticas. El arte no se halla sujeto á la verdad históricamente considerada; pero la verdad *filosófica*, es decir, la plena exención de contradicción, es sin duda una dote esencial de sus concepciones, las cuales á medida que la poseen en más alto grado, esto es, cuanto más exactamente se ajustan á las leyes citadas de los seres contingentes, tanto es mayor su perfección. Hé aquí algunas de las consecuencias que señaladamente se ofrecen por aquí á nuestra atención.

Quando el artista forma en sí mismo sus obras, goza indudablemente de plena libertad

en la creación de sus personajes con sus cualidades respectivas, fingiendo asimismo las circunstancias y relaciones sociales en que le place considerarlos; aunque no le es lícito darles ninguna excelencia ni carácter que repugnen á la naturaleza humana (1). Pero no es esto solo. Observa Aristóteles con razón (2), hablando de la tragedia y de la epopeya, que el héroe no debe ser un carácter en que se muestren todas las virtudes en grado eminente: ha de mostrarse altamente digno á la verdad de interés, amor y admiración; pero junto con esto habrá de tener sus defectos: porque un hombre que jamás yere ni falte (salvos los portentos de la gracia), es absurdo, pura fantasía que la razón no admite.

Fijados ya los caracteres respectivos, á ellos deben corresponder todas las cosas por donde el carácter se manifiesta, las acciones todas, como los efectos á sus causas morales. No era otro el sentido de Aristóteles cuando le oíamos decir, que todos los elementos de la concepción caleotécnica deben exponerse ó bien como necesarios ó al menos como posibles y convenientes (3); y

(1) Esto se entiende respecto á los *hombres* que se introducen como personas que hacen. Pero otra cosa será cuando aparecen héroes mitológicos, dioses del gentilismo, como en Klopstock y Milton, ángeles y demonios. A estos solo puede representarlos el arte por medio de la antropomorfía; pero siempre con aquellas dotes que pide su naturaleza, las cuales exceden con mucho á la naturaleza humana tal como ella es.

(2) Poet. ed Bip. c. 14. vulg. c. 13. n. 3.

(3) « ἢ ἀναγκαῖον, ἢ εἰκός. »

lo mismo enseñan los modernos cuando dan por las más excelentes aquellas concepciones en que el desenvolvimiento de la acción, lo que hablan los personajes, el modo como se conducen, y en suma todos los particulares que componen el conjunto, dados los supuestos y circunstancias que se establecen, no hubieran podido ser ni haber ocurrido de un modo diferente (1).

*Si quid inexpertum scenae committis, et audes
Personam formare novam, servetur ad inum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
Difficile est proprie commania dicere.*

Hor. ep. ad Pis. v. 125. sqq.

En asuntos históricos el artista es mucho menos libre. Porque si bien, como hemos dicho, puede dar á sus personajes más alta perfección; aunque le sea lícito quitar, añadir, modificar ciertos rasgos subordinados, circunstancias de menos momento, singularmente para poner á más clara luz los hechos de la vida íntima, que á menudo no salen en el orden de la realidad, y los cuales forman como el núcleo y esencia de sus acciones; con todo eso debe aceptar en sus concepciones, sin tocarles siquiera, los rasgos capitales del carácter así como de las relaciones de las personas. La razón es obvia. En los acontecimientos y catástrofes tomados de la historia las personas á que nos referimos, son las que hacen los primeros papeles. Tales sucesos forman por esta razón con el carácter y la situación de las personas tres momentos unidos entre sí íntimamente por relaciones de causalidad; y en el punto que alguno de ellos sufre alteración, no solo la verdad histórica sino hasta la filosófica desaparece con ella.

(1) La razón psicológica de ser las que más nos agradan esta clase de concepciones, no queremos decirla aquí; pues claramente resulta de lo que digimos en los n. 29 y 84.

Por aquí se puede asimismo formar juicio sobre la libertad concedida al anacronismo en las concepciones caleotécnicas que versan sobre asuntos históricos; pues no es otra cosa el anacronismo sino una variación circunstancial introducida por el artista. Ningún detrimento causan en la excelencia de la obra artística los anacronismos de poca monta. Así nada perdió la Fabiola de Wisseman con que su autor anticipase dos meses el edicto de persecución de Diocleciano y un año el martirio de Santa Inés, ni con haber puesto un año después del suceso histórico la heroica muerte de San Sebastian. Variaciones tales bien se las puede permitir el artista siempre que contribuyan á realzar la perfección caleotécnica de su concepción. Por el contrario, los grandes anacronismos, así como toda variación grave de las circunstancias, no los consienten fácilmente ni la verdad filosófica, ni la armonía interior del plan concebido; lo cual es por sí mismo claro. Pueden verse acerca de este punto

los dos primeros ejemplos y tambien el quinto arriba citados.

¿Pero no es permitido al artista inventar sucesos y catástrofes nuevos y bautizarlos con nombres históricos? Si estas invenciones convienen del todo con el verdadero carácter y posición social de las personas cuyos nombres se toman, no se puede negar tal licencia. Pero sin esta condición ningún título autoriza al artista para dar nombres históricos á los personajes ideados. Entre otros inconvenientes tendríamos el de que servirían ménos que los nombres elegidos libremente; y no debe olvidarse que por regla general cuando una cosa se emplea sin razón, las más de las veces es contra la razón, y lo que es contra la razón, no es bello; por lo cual deben renunciar las bellas artes á semejante procedimiento.

Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.
Scriptor honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis;
Sit Medea ferox invictaque, febilis Ino,
Perfidus Ixion, Jo vaga, tristis Orestes.

Hor. ad Pison. v. 119. sqq.

Pero todavía debemos ponderar aquí otra razón. El octavo mandamiento de la ley de Dios, y si no se quiere oír la voz de la religión positiva, la ley natural de la probidad obliga á todo

hombre que tiene uso de razón, y por consiguiente al artista. No se puede pues consentir al arte, que desfigure el carácter de los personajes históricos, que los presente con faltas y flaquezas morales de que según la verdad histórica anduvieron exentos, ni otras cosas á este tenor: Schiller pecó aquí desfigurando á la doncella de Orleans y en su «D. Carlos» á Felipe II. Aún con las personas que ya no viven sobre la tierra tenemos deberes de justicia. La descripción de un carácter, aunque sea fingido, que ofenda gravemente á un vivo, si dice relación á un muerto, es una infamia; y la razón la condena por torpe no ménos en la esfera del arte que en la de la moral.

Lo mismo puede decirse cuando la ofensa se dirige contra personas morales, institutos y corporaciones, cuyo honor protege la ley natural. Los poetastros que pintan á los representantes de la Iglesia y del clero, de la nobleza y del Estado cual monstruos furibundos, se hacen reos de un atentado impudente contra el honor de quienes son hombres como ellos y mejores que ellos. Ninguna persona de juicio dejará de mirar sus producciones como delirios de un cerebro incandescente, y á sus autores como verdaderos calumniadores: realmente su proceder es no ménos inmoral que la calumnia más odiosa, y la imagen que trazan de la bajeza moral, no es otra cosa sino su propio retrato.

108. En la aplicacion de nuestra tesis solo hemos tenido cuenta con aquellas concepciones caleotécnicas cuyos asuntos son tomados de la parte objetiva del mundo visible. Lo mismo puede decirse cuando los objetos de dicha concepcion pertenecen á la categoría de subjetivos (101). Aun en representaciones de la vida interior, de afectos y sentimientos, donde el orador, el compositor músico, el poeta lírico nos muestran el mundo suprasensible, la verdad filosófica es la dote más indispensable; tampoco les es lícito violar en sus composiciones las leyes del ser contingente. Las cuales exigen que los sentimientos que entran en la concepcion, guarden armonía con el elemento suprasensible cuya contemplacion han de procurarnos así en lo que toca á su especie y á sus particulares propiedades, como á su intensidad, duracion y mútua correspondencia. Porque los bienes ó males suprasensibles son la causa de las emociones del ánimo; y así cuando esta relacion de causalidad se echa de ménos, los afectos que deben nacer de un orden determinado de objetos suprasensibles, son, filosóficamente hablando, ficciones inverosímiles y absurdas.

Pero todavía exigimos una segunda condicion en orden á estos elementos subjetivos, y solo respecto á ellos. No es preciso que sean real ó históricamente verdaderos, pero deben tener aspecto de tales, deben ser representados de suer-

te que parezcan existir de verdad. ¿Cómo es posible que una ficcion expresiva de una série de afectos sucesivos, nos cause el deleite de la belleza, si los reconocemos por pura y simple ficcion? ¿Cómo hemos de tener por grande, por admirable, por sublime un objeto suprasensible, si el sentimiento de admiracion que debe haber en el tono del orador, en las palabras del poeta, se descubre ser mero artificio? ¿Cómo hemos de asentir á la eminente bondad, á la sublime belleza de una cosa espiritual, cómo deleitarnos en ella, si entendemos que el cantor que la celebra, está frio é impasible, que no participa del dolor ó del gozo, de la compasion, esperanza ó entusiasmo que deben inspirar sus melodías? (1)

Esta propiedad de la concepcion caleotécnica tomada de la vida interior subjetiva, llamada comunmente «naturalidad,» es la union de la verdad filosófica con la perfecta verosimilitud. Es evidente que la última es imposible desde el momento que es excluida la primera, y que difi-

(1) Segun esto la «verosimilitud» relativa á las concepciones procedentes del mundo subjetivo tiene un sentido diferente y debe tomarse en una acepcion mucho más propia que la relativa á las concepciones del objetivo. Las últimas no necesitan que la cosa *parezca real*; á esto es á lo que ordinariamente se dá el nombre de verosimilitud. Por esta razon no podemos en razon aprobar esta expresion cuando se la quiere usar en el sentido aristotélico εἰκόσ, y extender el uso de la misma verosimilitud, *verisimile*. á las concepciones procedentes de la esfera objetiva; al ménos así se incurre fácilmente en equivocacion. El griego εἰκόσ denota solo la *absoluta posibilidad*; sibi convenientia *finje*, hemos leído hace poco en Heiacio.

cilmente conseguirá dársela el artista, si su ánimo no está realmente poseído, si no siente los afectos mismos que expresa. «El verdadero sentimiento,» dice Hugo Blair «sugiere rasgos tan altamente expresivos, que no hay arte alguna capaz de imitarlos, que la más fina observacion no alcanza á descubrir.»

«Si el sentimiento no posee vuestro ánimo, si no sale del fondo del alma y subyuga el corazón del auditorio deleitándole por su innata virtud, en vano os afanareis por echarle mano. ¡Aguardad impasibles! ¡Pegad, si podeis, con cola, aderezar una menestra con manjares servidos en otras mesas, y soplad para que salga la miserable llama del fondo de la ceniza! Los niños y los monos admirarán que vuestro paladar se detenga en tal objeto. Jamás lograreis que un corazón tome parte en los sentimientos, si lo que decís no sale del vuestro» (1).

De lo dicho se infiere que la verdad filosófica y su única fuente, es á saber, un corazón que sienta profunda y rectamente, son cosa dos veces necesaria para las concepciones pertenecientes á la esfera subjetiva; por lo cual es tambien doblemente sensible la falta de estas dotes. Concepciones infelices del mundo de la realidad objetiva no hacen ciertamente al intento de las bellas artes; pero al ménos no siempre excitan

(1) Lecciones sobre la Retórica, etc., 29.

precisamente un marcado disgusto; mas la falta de verdad filosófica en la representacion de las cosas del orden subjetivo, la afectacion, la inspiracion ficticia, la emocion supuesta, sentimientos hinchados, ornamentos amanerados, sentimentalismo empalagoso, pasiones exageradas, cierta inmensidad artificial, un entusiasmo afectado son cosa insoportable para todo el que tenga un corazón sano (1): pues no solo vemos aquí violadas las leyes esenciales del ser contingente, grabadas en lo más íntimo de nuestra alma; sino que el querer producir en nuestro ánimo tales sentimientos alambicados, que el corazón no siente, y de hacernos gustar por tal medio el placer de la belleza suprasensible, parecenos que es desfigurar horriblemente la belleza misma y como atentar contra nuestra propia naturaleza; lo cual miramos con repugnancia y menosprecio. Cuando vemos tales ensayos, convenimos en la dura palabra con que el poeta condena una de las especies de este género de sentimentalismo:

«Que busque una ganancia razonable, y no sea un músico mentecato de bombo y platillo! El entendimiento y el buen sentido no han menester de gran arte para darse á conocer; y así cuando tienes que hacer alguna cosa formal, ¿á qué conduce irte á caza de palabras? Esos tus dis-

(1) *Omnium in eloquentia vitiorum passimum* llama con razon Quintiliano al «*κακόζηλον*,» la mala *afectatio* (De instit. orat. 8. 3). El mismo predicado le conviene en todas las demás artes.

cursos, en que la pobre humanidad se ostenta adornada de bucles de papel, se parecen á las aereas neblinas que murmuran al través de las hojas secas por el otoño,»

A la verdad no siempre es fingida y absolutamente hinchada la expresion de sentimientos falsos. Hay personas, quizá muchas, en quienes la falta de naturalidad ha llegado á ser una como segunda naturaleza; las cuales expresan los falsos sentimientos no solamente sin fingirlos, sino hasta cierto punto con verdad. Más aunque en ellas sea esto *natural*, realmente carece de la verdadera naturalidad que exige el arte. Porque la naturalidad en el arte es la relacion ontológicamente recta y verdadera entre los afectos del corazon y el bien y el mal del mundo suprasensible; no ha de medirse pues por esta ó aquella disposicion del ánimo que se considere de mejor temple, sino su verdadera norma es la virtud incorruptible del buen sentido que percibe y siente las cosas conforme al dictámen de la sana razon. Las producciones de aquellas almas tan depravadas que á falta de afectos hacen caudal de afectacion, no nos repugnan ménos que las nubes *sine aqua* y las frases ampulosas de un sentimentalismo forzado: los pobres ingénios que tales obras idean, se presentan á nuestros ojos á modo de plantas torpemente achaparradas, ó como un pulido espejo oblicuo y curvilíneo que devuelve truncadas las

figuras, ó como un instrumento destemplado que dá solamente tonos falsos.

109. Al frente del capítulo segundo de la poética de Aristóteles se lee la proposicion que tanta celebridad, quizá más de la que merece, ha logrado en la filosofia de las bellas artes. El filósofo mira la poesia, el arte dramático, la música, como *artes de imitacion* (1). ¿En qué sentido debemos nosotros entender esta palabra?

Las representaciones que forman el fondo de las concepciones caleotécnicas, son, como ya hemos visto, de la misma naturaleza que los fenómenos del mundo visible. El artista tiene necesidad de observar atentamente el orden de las cosas que le rodean, no solo para enriquecer su ingenio con los elementos de cuya combinacion han de resultar sus obras, sino muy singularmente para llegar á conocer por las cosas que son y pasan ante sus ojos, las reglas particulares á que debe conformarse en las circunstancias variadamente sucesivas, segun las diversas condiciones y las leyes universales del ser contingente. En el orden de la realidad échase de ver reinando sobre todas ellas, así en lo máximo como en lo mínimo, la verdad filosófica más per-

(1) Ἐποποιῶ δὴ, καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιησις, καὶ ἡ διθυραμβοποιικὴ καὶ τῆς ἀλλιετικῆς ἢ πλειστη, καὶ καθαριστικῆς, πασαι τυγχάνουσιν οὔσαι, μίμησις τὸ σύνολον. Arist. Poet. ed. Bip. c. 2. vulg. c. 1. (Aristóteles contempla en lo que realmente es, el original ó modelo á que debe atenerse la imitacion.)

fecta. Si pues el artista quiere estar seguro de no violarlas; si desea adquirir el hábito de formar sus concepciones rectamente hasta en sus últimos detalles; preciso le será estudiar diligentemente esta disposición y traza con que están las cosas ordenadas; le será preciso formarse á sí mismo en la escuela de la realidad.

Respicere exemplar vitae morumque jubebo

Doctum *imitatorem*, et *veras* hinc ducere voces (1).

Así, porque en las concepciones caleotécnicas deben reinar las mismas leyes segun las cuales se forman las manifestaciones análogas del mundo real (naturaleza), designase también aquella excelencia, ó sea la verdad filosófica, con el nombre de «naturalidad» (2); por esta razón, y solo en este sentido, puede decirse que el arte imita lo que realmente es; que sus concepciones son imitaciones (3).

(1) El mismo precepto intima Quintiliano al orador, á quien pertenece el arte de las descripciones animadas para representar en sus discursos las cosas por medio de la pintura como si se estuvieran viendo: «Atque hujus summae virtutis facillima est via. Naturam intueamur, hanc sequamur. Omnis eloquentia circa opera vitae est.» De institut. orat. 8. 3.

(2) Por esta misma razón (v. los n. 106. 107) es tan grande como merecida la alabanza que hace el poeta alemán de los inmortales cantos de la Iliada:

«La obra inmortal de Homero solo tiene una madre, cuyos rasgos son, ó naturaleza, tus propios rasgos.»

(3) Por la misma idéntica razón cuando se dice del arte que «imita á la naturaleza», ambos conceptos, de naturaleza y arte, se toman en sentido subjetivo. El arte, es decir, el artista imita á la

Pero es evidente que con esto no queda expresada la esencia del arte. El concepto de una cosa cualquiera no se enuncia con nombrar solamente alguna de sus propiedades; de otro modo podriase definir al hombre diciendo que es «un ser que forma representaciones fantásticas.» No seria mejor la definicion de las bellas artes que se redujera á decir: «imitacion de la vida por medio de la ficcion,» ó «imitacion de la bella naturaleza.» La primera de estas definiciones es de los antiguos críticos, inducidos á darla en tales términos por la expresada sentencia de Aristóteles; la segunda el principio de que se sirvió Batteux en el siglo anterior para fundar su conocida teoría de las bellas artes (1). A pesar de la agudeza de ingenio con que este principio llegó á ser explicado, la teoría resultó ser completamente descaminada. Y á la verdad una teoría que toma por esencia de las bellas

naturaleza *operativa* (*natura naturans*) en cuanto traza el fondo de sus concepciones exactamente conforme á las leyes mismas que la naturaleza sigue en todas sus obras. El artista estudia estas leyes en su naturaleza objetiva y en la vida humana; las cuales son la norma necesaria de todos sus planes,—no á la verdad porque haya de copiar en estas la naturaleza y la vida, sino porque son representaciones pertenecientes al orden de la naturaleza y de la vida humana, que no consisten en ser formadas sino conforme á dichas leyes.— Véase lo que dice Santo Tomás, cuyas palabras aunque á otro propósito encaminadas, son aplicables al presente: «In iis quae fiunt a natura, et arte, eodem modo operatur ars, et per eadem media, quibus et natura. . . unde et ars dicitur imitari naturam.» De verit. q. 11. a. 1. c.

(1) Cours de belles lettres ou principes de la littérature, Paris, 1750.

artes lo que solo es una propiedad de ellas, de necesidad tiene que ser incompleta y superficial: y es de notar, que cabalmente esa propiedad, aunque necesaria, no tiene conexión inmediata con el objeto que tratamos. Aun esta proposición la formuló Batteux de un modo equívoco é inductivo necesariamente de error. Porque las concepciones caleotécnicas no son realmente imitaciones *formales*, copias propiamente dichas, de la realidad, ni aun de la bella realidad, y ménos todavía de la bella naturaleza. Las bellas artes tienen un oficio mucho más sublime que el de multiplicar los objetos de la naturaleza sacando copias de ellos; si así fuera, desde el punto que se inventó la fotografía, estaba de más el arte de la pintura. Creemos pues que Aristóteles ó no habria asentado dicha proposición, ó la habria explicado con toda exactitud, si hubiera previsto los errores y extravagancias á que habia de dar ocasion en la teoría y en la práctica de la bellas artes (1).

(1) «Es increíble la perturbación que se ha producido en la crítica de las bellas artes con esta equívoca condición de la naturalidad. Háse tenido por falta de naturalidad que los actores hablen en verso, ó se comuniquen entre sí por medio del canto, solo porque en la vida ordinaria nadie canta ni hace versos cuando habla! Como si la escena no fuera sino la reproducción ó el eco de la vida común, como si no hubiera un mundo ideal en que hasta el mismo lenguaje de los hombres puede y debe tomar un carácter más elevado. ¿Por qué no se exige también, que pues los hombres hablan á menudo tan mal y tan sin sentido, hablen del mismo modo desde la tribuna?—Muchos cómicos hay que lo hacen ciertamente así, por donde

No queremos pasar en silencio la verdad del axioma que dice: «el poeta nace (*poeta nascitur.*)» Sin embargo, resulta de lo dicho, que la naturaleza sola no es bastante para formarlos. Sin reglas y modelos, sin una instrucción sólida, especialmente en filosofía é historia, no es dado al génio llegar al fin para el cual le dispone la naturaleza; pues ni podrá aprehender rectamente el ideal en cada género de belleza, ni dar de seguro á sus concepciones la verdad filosófica. «El verdadero filósofo y el poeta verdadero se dirigen á un mismo fin. El poeta que no huella las sendas del filósofo, luego se extravía: entre mirtos y doradas granadas correrá sin tino» (1).

Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi socraticae poterunt ostendere chartae:
Verbaque provisam rem non invita sequentur.
Qui didicit, patriae quid debeat et quid amicis,
Quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
Quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
Partes in bellum missi ducis; ille profecto
Reddere personae scit convenientia cuique.

Hor. ad Pison. v. 809. sqq.

Con la teoría de la imitación de la naturaleza hace consonancia la inscripción que se lee en la iglesia de Santa María de los Mártires (panteón) de Roma sobre el sepulcro del artista Urbino:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, quo moriente mori.

El autor del dístico debió de ser el docto Bembo; pero de un pintor como Rafaél se puede uno permitir cierta licencia para decir cosas extremadas.

(1) F. L. Stolberg, lengua atenien. e.

Pero más todavía que de la cultura intelectual depende la perfección del arte de la nobleza de los sentimientos, de un corazón bueno—y digámoslo ingenuamente, de un *corazón cristiano*. El orden moral, el mundo sobrenatural, tal es constantemente la patria de la belleza. ¿Cómo ha de llegarse á su conocimiento el hombre infiel? ¿cómo es posible que un alma degradada sienta entusiasmo por lo que no puede amar (1)? Solo el águila mira al sol de hito en hito sin deslumbrarse, mas el animalejo nocturno, que solo ama las tinieblas, huye la luz; el buho y el murciélago no tienen ojos para el puro esplendor de la belleza suprasensible. Una filosofía que niega la existencia de Dios y habla iróni-

llegan á tener una naturalidad justamente encantadora.» (Krug, Estética, §. 66.)

(1) *Nec studio quidem operis pulcherrimi vacare mens, nisi omnibus vitis libera, potest: quod in eodem pectore nullum est honestorum turpiumque consortium; et cogitare optima simul ac deterrima non magis est unius animi, quam ejusdem hominis bonum esse ac malum.* Quintil. de Inst. orat. 12, 1.

«El sentimiento religioso, la devoción y el amor fué lo que guió la mano de los antiguos pintores. . . En vano se pretende restaurar el arte de la pintura, si la Religión, ó por lo ménos una filosofía verdaderamente religiosa y cristiana, no restablece la idea del mismo. . . El artista privado de la vida interior, que acaso no conoce siquiera, es imposible que la despliegue con magnificencia en sus obras, pues su ánimo se agita en confuso torbellino, en el delirio de una existencia meramente externa, é interiormente vacía y nula; lo cual se opone al arte, cuyo es el oficio de despertarnos en medio de tal vida, y levantarnos al mundo elevado de los espíritus. Un artista de tal jaez, mero servidor de una moda falsa que se complace en las vanas imágenes de dulces engaños, nunca llegará ni tocará siquiera en las regiones de la belleza.» F. G. Schlegel, Ideas sobre el arte cristiano, pag. 167.

camente de la bondad moral, bien podía vanagloriarse de haber conseguido «emancipar la belleza» de toda exigencia religiosa y moral: pero las bellas artes tienen su historia, y cuando fijan los ojos en los diversos periodos en que florecieron ó decayeron y en las causas de su decadencia y apogeo, de seguro la altiva expresión de Vischer: «Buscad ante todo lo bello, que lo bueno se os vendrá por sí mismo» (1), ha de parecerles, y ha de sonar en todos los oídos algo delicados como un insulto, como una amarga ironía. Al artista verdadero, que no de solo nombre, su propia alma le enseña el alto sentido que encerraba lo que se cuenta del profundamente tierno Fra Angélico (Juan de Fiésola), el cual decía hablando del acto mismo de pintar, que era «meditar en el Salvador», y que nunca tomaba en sus manos el pincel sin haber hecho antes oración (2). Misericordia de Dios es, que también nuestros días tengan su Angélico, y más de uno. Aunque en oyendo esto «la intuición teórica del cosmos» menee la cabeza apoyada en sus teorías, y se ría de compasión, todavía continuará siendo una verdad de á fóllo, aplicable por más cierto á todas las ramas de las bellas artes, el dicho con que hace pocos

(1) Sobre el sublime y lo cómico.

(2) «En la clara luz de los ángeles resplandece el clarísimo Fiésola, porque el arte era en él una plegaria.» Festkalender de Poggi.)

años quiso un verdadero poeta alentar á sus compañeros:

«En verdad os digo, ó poetas, que jamás os llegareis al reino de la poesía, donde teneis por jueces á los ángeles, si no abatis vuestro orgullo, y si no sois puros como ellos» (1).

XIX.

Definiciones. La imagen; tres especies de imagen. El signo; signos naturales y convencionales. Mision que más de cerca corresponde á las bellas artes, y definición de las mismas.

111. Todo el trabajo del artista despues que ha logrado poseer una concepcion caleotécnica, consiste en ofrecerla á nuestra vista; y así la accion que debe ejercitar en nosotros ha de ser tal, que podamos contemplar claramente la representacion que nos pone delante de los ojos tomándola del mundo de la experiencia, y que en ella veamos lo bello suprasensible. ¿Cómo ha de haberse el artista para el intento? ¿qué medios se le presentan para su ejecucion? Para producir en otros una representacion determinada, tenemos que poner ante su vista el objeto mismo representado, ó valernos de alguna imagen proporcionada ó de algun signo que lo representen.

(1) Juan Schrot. («Entre dos niños.»)

112. «Al concepto de imagen,» dice Santo Tomás (1),» pertenece lo primero la semejanza, la conveniencia. Sin embargo, no toda cosa semejante á otra es imagen de ella; para esto es preciso ademas que ambas convengan en esencia, ó al ménos en alguna nota esencial ó necesaria. En las cosas corpóreas esta nota parece ser la figura; pues en los animales, por ejemplo, con la diversidad de la especie corresponde la diversidad de la figura, por lo cual si en un muro se trasladase de algun modo el color de un animal, no diriamos que tal era la imagen de él; pero si viésemos por ventura dibujada la figura del mismo animal, cierto es que lo diriamos. Ni basta tampoco la conveniencia de dos cosas en esencia ó en una nota ó carácter necesario para que sea entendida la razon de imagen; sino además es preciso que se añada á esto la relacion de origen. Un huevo, dice San Agustin (2), no es imagen de otro, porque no es producido segun la forma de este, es decir, sirviendo el segundo de modelo. Por tanto para que una cosa sea imagen de otra, es necesario que esta sea por algun modo el principio de la primera, y que entrambas convengan en esencia, ó por lo ménos en alguna nota esencial» (3). Hasta aquí Santo Tomás de Aquino.

(1) S. I. p. q. 35. a. 1. c.

(2) Unum ovum non est imago alterius, quia non est de illo expressum. Aug. lib. LXXXIII. quaest. q. 74. post. init.

(3) Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur quod ex

años quiso un verdadero poeta alentar á sus compañeros:

«En verdad os digo, ó poetas, que jamás os llegareis al reino de la poesía, donde teneis por jueces á los ángeles, si no abatis vuestro orgullo, y si no sois puros como ellos» (1).

XIX.

Definiciones. La imagen; tres especies de imagen. El signo; signos naturales y convencionales. Mision que más de cerca corresponde á las bellas artes, y definición de las mismas.

111. Todo el trabajo del artista despues que ha logrado poseer una concepcion caleotécnica, consiste en ofrecerla á nuestra vista; y así la accion que debe ejercitar en nosotros ha de ser tal, que podamos contemplar claramente la representacion que nos pone delante de los ojos tomándola del mundo de la experiencia, y que en ella veamos lo bello suprasensible. ¿Cómo ha de haberse el artista para el intento? ¿qué medios se le presentan para su ejecucion? Para producir en otros una representacion determinada, tenemos que poner ante su vista el objeto mismo representado, ó valernos de alguna imagen proporcionada ó de algun signo que lo representen.

(1) Juan Schrot. («Entre dos niños.»)

112. «Al concepto de imagen,» dice Santo Tomás (1),» pertenece lo primero la semejanza, la conveniencia. Sin embargo, no toda cosa semejante á otra es imagen de ella; para esto es preciso ademas que ambas convengan en esencia, ó al ménos en alguna nota esencial ó necesaria. En las cosas corpóreas esta nota parece ser la figura; pues en los animales, por ejemplo, con la diversidad de la especie corresponde la diversidad de la figura, por lo cual si en un muro se trasladase de algun modo el color de un animal, no diriamos que tal era la imagen de él; pero si viésemos por ventura dibujada la figura del mismo animal, cierto es que lo diriamos. Ni basta tampoco la conveniencia de dos cosas en esencia ó en una nota ó carácter necesario para que sea entendida la razon de imagen; sino además es preciso que se añada á esto la relacion de origen. Un huevo, dice San Agustin (2), no es imagen de otro, porque no es producido segun la forma de este, es decir, sirviendo el segundo de modelo. Por tanto para que una cosa sea imagen de otra, es necesario que esta sea por algun modo el principio de la primera, y que entrambas convengan en esencia, ó por lo ménos en alguna nota esencial» (3). Hasta aquí Santo Tomás de Aquino.

(1) S. I. p. q. 35. a 1. c.

(2) Unum ovum non est imago alterius, quia non est de illo expressum. Aug. lib. LXXXIII. quaest. q. 74. post. init.

(3) Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur quod ex

Lo que el Santo Doctor llama «relacion de procedencia,» segun la cual debe proceder la imágen del objeto mismo representado por ella, comprende muchas relaciones de esta especie. En orden á nuestro intento solo fijaremos la vista en una de ellas, es á saber, la relacion que existe entre el modelo (el original, la *causa exemplaris*) y la cosa formada con arreglo á él (2). La idea pues que nosotros queremos significar es la siguiente: imágen es una cosa formada en vista de otra considerada como dechado de ella, y por tanto que conviene con la misma ó en esencia, ó en figura, ó en alguna otra nota necesaria. Tres especies de imágenes nacen de aquí.

Imágen de la primera especie son aquellas cosas que convienen en esencia con su respectivo original, y pertenecen á la especie misma de este. Un ejemplo de esta imágen es si un hombre imita la accion ó la voz de otro hombre.

Imágen de la segunda especie son las cosas que reflejan la figura de su original, como un retrato, una estatua.

Imágen de la especie tercera decimos en fin

alio procedat simile ei in specie, vel saltem in signo speciei. Thom. S. 1. p. q. 55. a. 1.

(1) Que la *ratio originis* exigida por Santo Tomás entre el original y la imágen subsiste siempre, es cosa que está á la vista. El Santo Doctor expresa la relacion del «origo qua (imago) ex alio procedat» así en el lugar antes citado de San Agustín, como en otro lugar donde dice: quod sit (imago) ex alio expresa. S. 1. p. q. 99. a. 1. c.

que son aquellas imitaciones que tienen de comun con sus originales respectivos no ya la figura sino otra cualquiera nota necesaria. Así las notas del violin ó de otro instrumento musical son imágen de los tonos de la voz humana.

103. Signo, segun San Agustín, es una cosa dotada de la aptitud necesaria para producir en nuestro ánimo, fuera de la representacion de sí misma, la de otra cosa diferente (1). En esta definicion del signo se comprende tambien la de la imágen, y en general la de todo objeto semejante á otro. Mas porque de ordinario á estas cosas no se las suele llamar signos, nosotros consultando á la claridad, para no confundir el signo con la imágen añadimos con Balmes (2) una nota á la definicion de San Agustín, entendiendo bajo el nombre de signo toda cosa capaz de producir en el ánimo la representacion de otra que no tiene con ella semejanza.

Para que una cosa pueda ser signo de otra sigue de aquí ser necesario que tenga alguna relacion con ella. Esta relacion puede ser de dos maneras; porque ó su fundamento es la naturaleza de dos cosas que pueden ser comparadas entre sí, la dependencia intima de una de ellas respecto de la otra, cuya relacion es intrínseca;

(1) Signum est res, praeter speciem quam ingerit sensibus aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire. Aug. de doctr. chr. 1. 2. n. 1.

2) Balmes, Gramática general, cap 2.

ó se muestra solamente como efecto del espíritu racional, el cual elige una cosa para despertar con ella la representación de otra, y esta es una relación externa. De donde la división de los signos en naturales (*signa naturalia*) y arbitrarios (*s. arbitraria*); y porque los últimos se originan del libre convenio de los hombres, llámanse también convencionales (*s. conventionalia*).

El humo v. gr. es signo natural del fuego, el aliento del principio vital, un suspiro, un grito espontáneo del dolor. «El autor de la naturaleza,» observa Balmes, «ha dado á todos los seres sensitivos esta facultad significativa; el niño antes del uso de la razón, manifiesta con gritos y gestos el dolor, el placer y otras de sus afecciones internas. Lo mismo hacen los brutos animales. El hombre, después de haber llegado al uso de la razón, conserva todavía una inclinación natural á manifestar de esta manera sus afecciones sensibles; en un momento de sorpresa su instinto habla antes que la razón; y cuando en fuerza de su libre albedrío reprime semejantes manifestaciones, experimenta una lucha consigo mismo, una violencia que se suele pintar en el semblante. Presentad de repente á una madre al hijo á quien creía en lejanas tierras; figuraos á una persona en repentino é inminente peligro de la vida; el grito de la naturaleza se hará oír antes que toda reflexión: suponed á

un hombre groseramente insultado en una concurrencia, pero que contiene y disimula su cólera, procurando salir del paso sin llegar á una extremidad; sus palabras son moderadas, reprime la lengua y las manos; pero sus labios están convulsivos y sus ojos chispean. Estos signos son naturales, y el conocimiento de ellos es también natural; el niño mucho antes de hablar distingue entre las caricias, los regaños ó los ademanes severos. Los mismos animales se entienden en cierto modo unos á otros por medio de estos signos; y los domésticos conocen por el tenor de la voz ó el ademán las disposiciones pacíficas ó airadas de su dueño» (1).

Muy de otro modo se han los signos convencionales. Convencional fué el signo que el noble Jonatás dió á su amigo perseguido, según refiere la Sagrada Escritura: «Si yo dijere al muchacho: Mira que las saetas están más acá de tí, cógelas: tú entonces ven á mí, pues es señal de que estás seguro, y vive el Señor que no hay que temer. Mas si dijere yo al criado: Mira, las saetas están más allá de tí: vete en paz; pues el Señor quiere que te retires» (2). Signos convencionales vemos en las insignias de muchas dignidades, en los colores y blasones de pueblos diversos, en los toques de la corneta que indi-

(1) Gramática general, cap. 2.

(2) Lib. I de los Reyes, 20, 22.

can á los soldados las marchas y contramarchas, y en muchas otras cosas á este tenor, las cuales en tanto son signos, en cuanto han sido adoptadas como tales por acuerdo de los hombres. En esta clase de signos ocupa el primer lugar la palabra (1). Las interjecciones son á la verdad en su mayor parte signos naturales de las afecciones del ánimo: otras palabras imitan en cierto modo por su sonido el objeto que representan (silvar, roncar, relinchar, murmullo); pero fuera de estas no hay en las palabras ninguna otra conexión intrínseca con las cosas que significan. De otra suerte no podría expresarse en los diferentes idiomas el mismo concepto por signos enteramente diversos entre sí (2). Deben pues considerarse generalmente las palabras como signos convencionales.

114. Con esto hemos determinado en general las varias especies de elementos de que puede servirse el artista para hacer visible á los ojos espirituales de los demás su concepción caleotécnica. No estando en su mano presentarnos el objeto mismo de las representaciones con que quiere proporcionarnos la vista de lo bello susceptible, por fuerza tiene que valerse á este propósito de imágenes ó de signos por cuyo me-

(1) Verba prorsus inter homines obtinuerunt principatum significandi, quaecunque animo concipiuntur. Aug. de doctr. chr. 2. c. 3.

(2) Urbs, citá, πόλις, ville, Stadt, ciudad.

dio nos sea posible considerarlo en su clara y animada representación.

Una cosa debemos todavía hacer resaltar aquí con relación á las propiedades de la imagen ó del signo. Es evidente, que al fin esencial de las bellas artes, que es causarnos deleite por medio de lo bello, léjos de oponerse deben ayudar todo lo posible tanto el signo como la imagen. Pero este auxilio solo puede conseguirse si el arte se extiende también á darles á estos medios las excelencias de que son susceptibles, con las cuales aumentan el deleite que proporciona su inteligencia, y entre estas excelencias la belleza que les pertenece como á cosas corpóreas que son. El sistemático menosprecio y descuido de estas últimas es una preocupación que no tiene el más leve fundamento á los ojos de la razón natural ni en la religión cristiana. Ya lo oímos antes expresamente de boca de dos Padres de la Iglesia: la belleza corporal no tiene ciertamente un valor subido; mas no por esto es cosa vana en sí misma, sino únicamente es vana para los hombres vanos, que admiran lo que es ínfimo y se desentienden de lo sublime; la belleza corpórea no es una virtud, pero tiene sin embargo valor: el alma hermosa resplandece con doble belleza en un cuerpo también hermoso (1):

(1) Aug. de vera relig. c. 21.—Ambr. de offic. I. c. 19 (v. lo dicho al n. 7.)

Gratior et pulchro veniens in corpore virtus.

A la verdad, no le es lícito al arte, en su relación con la belleza del elemento corpóreo, perder de vista otros respetos más elevados ni sacrificar otras propiedades esenciales del arte mismo. Una de estas propiedades es sin duda alguna, que las imágenes y los signos sean convenientes de todo punto para su fin; que sean empleados de suerte que nos den á conocer claramente la belleza suprasensible, de que se trata: pero á este fin conducirá directamente la expresión sensible, cuando sea bella en su género, mucho mejor que siendo defectuosa é imperfecta.

115. Podemos ahora en vista de lo dicho formular la esencia de las bellas artes con la siguiente definición:—Bellas son las artes que ponen ante los ojos del hombre especies reales, ó fingidas conforme á las leyes del ser contingente, en las cuales se representa claramente á la razón un objeto suprasensible de superior hermosura, ora pertenezca al mundo objetivo, ora á la vida afectiva del artista, ofreciendo dichas artes á la mente ó la cosa misma bella ó imágenes ó signos que la dan á conocer, y proporcionando al espectador la viva percepción y el deleite de la belleza suprasensible.

... Para la perfecta ilustración de esta definición

queda todavía mucho que decir. Tengámosla ahora por exacta, á fin de dirigir nuestra atención á las formas representativas especiales en que se muestran las bellas artes; que luego que hayamos señalado los caracteres de tales representaciones, volveremos á tratar de la esencia del arte en general.

XX.

Las formas especiales representativas de las bellas artes. Orden primero: bellas artes formales.

No es nuestro ánimo echar una ojeada histórica sobre el origen y progreso de las bellas artes considerándolas unas después de otras con la debida separación, sino examinar con toda la brevedad y claridad posibles su naturaleza propia. Esta consideración ha de guiarnos exclusivamente en la elección del orden que hemos de seguir al esponerlas sucesivamente. Las formas representativas especiales de las bellas artes se constituyen y caracterizan de un modo inmediato por razón de los medios que emplean para producir en los ánimos las representaciones procedentes del mundo visible.

Gratior et pulchro veniens in corpore virtus.

A la verdad, no le es lícito al arte, en su relación con la belleza del elemento corpóreo, perder de vista otros respetos más elevados ni sacrificar otras propiedades esenciales del arte mismo. Una de estas propiedades es sin duda alguna, que las imágenes y los signos sean convenientes de todo punto para su fin; que sean empleados de suerte que nos den á conocer claramente la belleza suprasensible, de que se trata: pero á este fin conducirá directamente la expresión sensible, cuando sea bella en su género, mucho mejor que siendo defectuosa é imperfecta.

115. Podemos ahora en vista de lo dicho formular la esencia de las bellas artes con la siguiente definición:—Bellas son las artes que ponen ante los ojos del hombre especies reales, ó fingidas conforme á las leyes del ser contingente, en las cuales se representa claramente á la razón un objeto suprasensible de superior hermosura, ora pertenezca al mundo objetivo, ora á la vida afectiva del artista, ofreciendo dichas artes á la mente ó la cosa misma bella ó imágenes ó signos que la dan á conocer, y proporcionando al espectador la viva percepción y el deleite de la belleza suprasensible.

... Para la perfecta ilustración de esta definición

queda todavía mucho que decir. Tengámosla ahora por exacta, á fin de dirigir nuestra atención á las formas representativas especiales en que se muestran las bellas artes; que luego que hayamos señalado los caracteres de tales representaciones, volveremos á tratar de la esencia del arte en general.

XX.

Las formas especiales representativas de las bellas artes. Orden primero: bellas artes formales.

No es nuestro ánimo echar una ojeada histórica sobre el origen y progreso de las bellas artes considerándolas unas después de otras con la debida separación, sino examinar con toda la brevedad y claridad posibles su naturaleza propia. Esta consideración ha de guiarnos exclusivamente en la elección del orden que hemos de seguir al esponerlas sucesivamente. Las formas representativas especiales de las bellas artes se constituyen y caracterizan de un modo inmediato por razón de los medios que emplean para producir en los ánimos las representaciones procedentes del mundo visible.

I.

El arte dramático.

116. Cuando los hechos ó fenómenos de la vida real del hombre son la materia de las concepciones caleotécnicas, estas comprenden señaladamente las personas, sus acciones y discursos, los efectos y circunstancias que tienen relacion con ellas y pueden por algun modo despertar su interés. Si se trata pues de excitar en nosotros una viva representacion de esta clase de objetos, el medio más adecuado de que puede servirse el arte á este propósito, es encomendar á personas reales el encargo de asumir en si mismas imitando con la mayor fidelidad posible el carácter y circunstancias de las personas á que se refiere la concepcion; hacerlas comparecer hablando y obrando ante nosotros como si fueran las mismas personas imitadas, poner en escena los sucesos mismos, en cuanto esto sea permitido (1), en una palabra, debe actuarse á nuestros ojos la representacion íntegra, todo á la verdad sin otro fin que el ya indicado, que es poner á la vista la traza y especie imaginada. De este modo nos conducirá el arte con la mayor perfeccion posible, valiéndose de *imágenes*

(1) Hor. ad Pis. v. 179-187.

de la especie primera, á la consideracion del fondo de la concepcion caleotécnica.

La esencia, el núcleo y centro de todas las especies tocantes á la vida humana es la accion; y cuenta que no solo pertenece al dominio de la accion lo que ordinariamente expresamos con esta voz, sino tambien la palabra y en general toda expresion externa de nuestra propia vida. Por esta causa se muestra necesariamente la accion en la exposicion ó produccion que imita los hechos de la vida visible, como el medio más excelente, como el elemento propio; y así con razon ha dado la accion su mismo nombre á esta primera forma representativa del arte. La misma accion lleva el nombre de dramática, porque la accion real (*δρᾶν*) forma el elemento esencial que emplea en la exposicion, y este es por consiguiente su carácter específico. «Aristófares y Sófocles» (1) dice el filósofo de Estagira, «exponen (la vida) valiéndose de actos positivos; de donde el drama debe de haber tomado su nombre, porque el artista usa en él de la accion como medio de expresion» (2).

¿Cómo definiremos pues el arte dramático?

«En toda su elevacion y profundidad hago comparecer la vida ante tus ojos. Si has visto tú el gran espejo del

(1) El primero es autor cómico, el segundo trágico.

(2) Πράττοντες μιμῶνται καὶ δρῶντες ἑμφο. Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμῶνται δρῶντες. Aristótel. Poet. ed. Bip. c. 4. vulg. 3. n. 2

mundo, de seguro has de volver de este espectáculo enriquecido interiormente con nuevas riquezas» (1).

Es el arte, diremos nosotros, de presentar al espectador por medio de una acción real imágenes hermosas ya reales, ya imaginarias, estas últimas formadas según las leyes del ser contingente, imágenes tomadas de la vida humana, en las cuales la razón se representa un objeto suprasensible de alta belleza; y de proporcionar asimismo al espectador la viva aprehensión y el deleite de la misma belleza.

117. Es evidente que el ejercicio del arte dramático no puede ser obra de una sola persona. La vida humana es por su naturaleza social: las imágenes completas, ó sea los cuadros formados de representaciones procedentes de la vida, para que sean adecuados y pertenezcan á la primera especie, solo pueden ser ejecutados por la unión y concurso de muchas personas. Es asimismo evidente que tales cuadros no pueden ser improvisados. Se hace absolutamente necesario en este punto un arreglo convencional entre los artistas que toman parte en la acción, por virtud del cual, una vez determinado el suceso que ha de ser representado, se ensaye hasta en sus últimos detalles el plan ó cuadro de la representación correspondiente, se le dé á cada cual su parte respectiva, y se determine cómo y cuándo

(3) Schiller, la fidelidad del arte.

ha de presentarse, lo que ha de hacer ó hablar, y en una palabra, en qué forma ha de concurrir personalmente á poner en escena la imagen ó representación total. Pero no son muchos los que están dotados del ingenio que tales cuadros exigen. Así, aun cuando estos son el parto de un ingenio sobresaliente, á cuya dirección se someten los restantes, desprovistos las más veces hasta de la disposición natural para intervenir personalmente en la ejecución de su propio papel, con todo la capacidad caleotécnica que ellos ejercitan, poniéndose en el lugar de los demás, no es una de las bellas artes subsistentes en sí misma y separada de la dramática, sino una parte esencial de ella. En otros términos: lo que ordinariamente se considera como tercera ó cuarta especie de poesía, la poesía dramática, no es un género de poesía, según que este arte hace consonancia con las demás como forma representativa particular subsistente del arte, sino una parte en sí misma incompleta del *arte dramático*, el cual halla su perfección última en la ejecución escénica del plan. A nadie ha ocurrido nunca poner el arte del arquitecto que bosqueja ó traza el plan de la casa de Dios que se piensa hacer, ni el arte de las composiciones musicales respectivamente, al lado del arte de la construcción ó de la música y el canto. Lo que con relación á estas artes son el compositor ó el maestro de obras, eso

mismo es en la dramática el poeta dramático.

Pero consideremos las cosas en un ejemplo. Cuando Redwitz en la mejor escena de su Tomás Moro escribe:

(Lugar cerca de la torre de Londres. Plaza delante de una Iglesia. Desde el gótico soportal sube una rampa. Oyese el órgano y el canto.)

MARGARITA.

(Llega con los cabellos sueltos, pálida y estenuada.)

No puedo más; ni aun tenerme de pié. Por todas partes perseguida la cruz en medio de las turbas frenéticas que gritan con furor. ¡Ay, que no pudiera yo morir en este instante! El dolor y la compasión abruman mi corazón, hasta el punto de hacerme desfallecer.

¿Está escrita tal escena para ser leída ó para ser representada y vista? Y cuando despues se dice:

(Margarita cae en el pórtico de la Iglesia delante de un nicho donde hay un crucifijo con una Mater Dolorosa. Muchas mujeres corren, mirando en derredor con angustia, por la plaza y entran precipitadamente en la Iglesia, cuya puerta sigue abierta. Oyense cánticos y letanías, en que se discierne distintamente la voz del sacerdote y el coro de las mujeres.)

VOZ DEL SACERDOTE.

Espejo de justicia!

VOZ DE MUJERES.

Ruega por Inglaterra.

VOZ DEL SACERDOTE.

Trono de sabiduría.

VOZ DE MUJERES.

Ruega por Inglaterra.

(La puerta se vuelve á cerrar por dentro.)

MARGARITA.

(Va volviendo en sí poco á poco, escucha atentamente, al levantarse, las voces, y canta con voz sofocada por el llanto en el tono de las letanías.)

Trono de la sabiduría—ruega por Inglaterra!

Ah! ruegan por Inglaterra!...

(Híncase de rodillas estendiendo las manos hácia la imágen de la Madre Dolorosa de Dios, mientras continúan en la Iglesia el órgano y el canto.)

Sí, tú que recibiste en tu seno al Hijo de Dios, sabiduría del Padre, ¡tú que eres trono de sabiduría! Hé aquí que herida del golpe mortal del error Inglaterra ha abandonado á la sabiduría! Ellos quieren oprimir la verdad eterna y asesinar á sus campeones! Los impíos se han erigido en jueces de los justos... ¡Oh tú, trono de la sabiduría, rayo esplendoroso del Espíritu Santo, oh, pídele que alumbre las tinieblas del insensato.—Tú tienes en el cielo la virtud omnipotente de la oracion! Oh, vuelve tus ojos hácia mí que elevo mis manos en tu presencia: Oye, cuán horriblemente grita blasfemando el delito! ¡Padre mio! sálvalo, vírgen pía santísima!—Aun es tiempo! En este instante quieren abrirle el sepulcro, etc.»

¿No debería ser tenida esta manera de exposicion por absurda, si se la mirase como un arte

acabado en sí mismo, como lo es indudablemente la poesía? Porque no tenemos aquí la concepción del poeta (en el riguroso sentido de la palabra, v. n. 105 y 126), sino la obra del dramático y no la obra entera concluida, sino la mitad de ella solamente. No está pues (próxima y propiamente) destinada á ser leída, pues en este caso la misma escena debería ser presentada de otra manera completamente diversa: es el plan diligentemente trazado de una acción, la cual, como representación real de la vida objetiva, debe ser ejecutada y hablada, vista y oída.

Si se conviene en que la producción del poeta dramático no puede ser tenida, como el *epos*, por obra de una disposición caleotécnica en sí misma acabada, con mayoría de razón habrá de negarse que sea tal su representación visible en la escena. No hay pues razón para considerar aparte entre las bellas artes separadas de la poesía dramática, á la que se refiere al espectáculo escénico, mirándola como una forma particular de expresión, subsistente por sí misma. La forma y la materia de que la escuela peripatética componía los cuerpos, separadas la una de la otra, y consideradas cada una de por sí, no son cosas reales y subsistentes, sino conceptos cuya realidad está solo en el entendimiento. Algo análogo sucede con la poesía dramática y el arte de la representación escénica (1), considerado

(1) Ficker (Estét., §. 757) la define diciendo: «El arte de la re-

como disposición caleotécnica: aquella es la forma, éste la materia, la cual en sí misma, separada de la forma, se ofrece como algo puramente abstracto, al modo de la materia *prima, informis*. Pueden cierto ser consideradas y enseñadas como dos artes distintas; pero en realidad son dos elementos esenciales de una sola arte bella, del arte dramático.

Segun todas sus propiedades, es decir, como una de las bellas artes mirada bajo el aspecto manifestado arriba, la dramática reside solamente en la tragedia y de una manera incompleta en el drama propiamente dicho. En la ópera intervienen dos bellas artes, cada una de las cuales tiene su propio ser subsistente por sí mismo. Cuanto á la comedia, esta no es obra de ninguna de las bellas artes, en el riguroso sentido de esta expresión. Pero ya volveremos más despacio sobre este punto.

II.

Las artes plásticas.

En razón del medio con que nos hace contemplar la acción suprasensible y la belleza que en

presentación actual de una ficción dramática por medio del lenguaje oral y de acción.» Segun esta definición, sobre todo si la «poesía dramática» se considera, á ejemplo de Ficker, como un género de poesía, tomada esta palabra en su sentido estricto, se hace imposible una idea clara y una inteligencia concorde acerca de la esencia de la dramática.

acabado en sí mismo, como lo es indudablemente la poesía? Porque no tenemos aquí la concepción del poeta (en el riguroso sentido de la palabra, v. n. 105 y 126), sino la obra del dramático y no la obra entera concluida, sino la mitad de ella solamente. No está pues (próxima y propiamente) destinada á ser leída, pues en este caso la misma escena debería ser presentada de otra manera completamente diversa: es el plan diligentemente trazado de una acción, la cual, como representación real de la vida objetiva, debe ser ejecutada y hablada, vista y oída.

Si se conviene en que la producción del poeta dramático no puede ser tenida, como el *epos*, por obra de una disposición caleotécnica en sí misma acabada, con mayoría de razón habrá de negarse que sea tal su representación visible en la escena. No hay pues razón para considerar aparte entre las bellas artes separadas de la poesía dramática, á la que se refiere al espectáculo escénico, mirándola como una forma particular de expresión, subsistente por sí misma. La forma y la materia de que la escuela peripatética componía los cuerpos, separadas la una de la otra, y consideradas cada una de por sí, no son cosas reales y subsistentes, sino conceptos cuya realidad está solo en el entendimiento. Algo análogo sucede con la poesía dramática y el arte de la representación escénica (1), considerado

(1) Ficker (Estét., §. 757) la define diciendo: «El arte de la re-

como disposición caleotécnica: aquella es la forma, éste la materia, la cual en sí misma, separada de la forma, se ofrece como algo puramente abstracto, al modo de la materia *prima, informis*. Pueden cierto ser consideradas y enseñadas como dos artes distintas; pero en realidad son dos elementos esenciales de una sola arte bella, del arte dramático.

Segun todas sus propiedades, es decir, como una de las bellas artes mirada bajo el aspecto manifestado arriba, la dramática reside solamente en la tragedia y de una manera incompleta en el drama propiamente dicho. En la ópera intervienen dos bellas artes, cada una de las cuales tiene su propio ser subsistente por sí mismo. Cuanto á la comedia, esta no es obra de ninguna de las bellas artes, en el riguroso sentido de esta expresión. Pero ya volveremos más despacio sobre este punto.

II.

Las artes plásticas.

En razón del medio con que nos hace contemplar la acción suprasensible y la belleza que en

presentación actual de una ficción dramática por medio del lenguaje oral y de acción. » Segun esta definición, sobre todo si la «poesía dramática» se considera, á ejemplo de Ficker, como un género de poesía, tomada esta palabra en su sentido estricto, se hace imposible una idea clara y una inteligencia concorde acerca de la esencia de la dramática.

ella resplandece, no hay duda sino que á la dramática corresponde el primer lugar entre las bellas artes; porque no hay ningun otro medio tan á propósito para dicho fin, como las imágenes de la primera especie. Pero cuanto es más cumplida por este motivo la ejecucion de sus designios, tanto es más difícil, y tanto mayor el concurso de fuerzas que ha menester asociar con relacion á un fin único. Demás que

....rápidamente y sin dejar huella alguna pasa el arte de Mimo... Aquí el encanto desaparece con el artista, y como el sonido espira en el oido, así la ficcion huye luego de ante los ojos (1).

Así como en la escena del mundo real la rueda del tiempo no se puede detener, ni puede ser asido el instante fugitivo, así «en los tableros donde el mundo se ostenta», pasan á nuestra vista con la rapidez de una flecha los asuntos más sublimes y magníficos; no bien hemos empezado á gustar el deleite que nos causa su aspecto, cuando hé aquí que ya no son. ¿Qué medio habrá pues para tenerlos constantemente fijos delante de nosotros? Un medio posee el arte para esto; mas su empleo exige el sacrificio de más de una excelencia de la representacion dramática; y si bien tiene en cambio otras excelencias, no hay duda sino que comparadas estas

(1) Schiller, prólogo al Wallenstein.

con la representacion escénica, la ventaja resulta de parte de las últimas, cuyo sacrificio no puede ser compensado con las primeras. El medio á que aludimos, tiene lugar cuando en vez de hacer comparecer ante nuestra vista íntegramente una accion presentada desde el principio hasta el fin con todas las consecuencias naturales de las causas y resortes puestos en movimiento, el arte elige entre todos los momentos de la accion misma uno solo, y lo representa no ya por medio de imágenes de la especie primera, sino por las ménos perfectas comprendidas en la segunda.

119. Hemos llamado imágenes de la segunda especie (112), á las que representan no la esencia del original respectivo, sino solamente su forma, es decir, la nota más saliente entre las que visible y necesariamente posee. La figura de las cosas visibles, dada la posicion que á cada una de ellas corresponde, y tratándose del hombre su propia figura, marcada en cada una de las expresiones animadas de su fisonomía, en cada una de las actitudes de su cuerpo y de sus miembros, se deja representar en una materia permanente en mármol ó en metal, en madera, en barro, en yeso ó en marfil. Así pues, cuando un artista se apodera de un hecho de la vida humana y elige entre los varios momentos sucesivos en que éste se manifiesta el más bello de todos, y con el auxilio del cincel ó del pincel lo asocia con la

figura de la persona, colocada en la actitud más conveniente, con una espresion de líneas y de colores la mas adecuada, fijándolo todo en una piedra, por ejemplo, hace una obra para generaciones, y consigue de esta suerte lo que el arte dramático no puede conseguir á pesar de todas sus excelencias.

Diremos pues del arte plástica (1), que es aquel arte que en figuras formadas en alguna cosa material, segun las tres dimensiones del espacio, pone ante los ojos imágenes hermosas de hechos reales ó finjidos conforme á las leyes del ser contingente, tomados de la vida humana objetiva, en que se ofrece á la razon un objeto suprasensible de alta belleza, proporcionando de esta suerte á los hombres la intuicion viva y el deleite originado de esta belleza.

El arte plástico, como el dramático, es por su misma esencia *pragmático*; lo cual equivale á decir, que el fondo constitutivo de sus representaciones, el objeto propio que expone, es la *accion* (2). Este caracter lo justifica plenamente no solo cuando en grupos subsistentes, como el descendimiento de Achtermanns y en Laocoon, ó

(1) De *πλαστικόν*, *figere*, formar, organizar por un modo inmediato en la arcilla ú otras masas blandas. Otros nombres: escultura, estatuaria (ars statuaria).

(2) Por esta razon le llamamos pragmático, y no dramático. Porque, como ya hemos visto (116), esta palabra denota no un arte que representa una accion, sino el arte que representa por medio de una accion.

en relieves más ó menos salientes, nos presenta á muchas personas representando el momento único de una accion dada, sino tambien cuando representa en estatuas solo formas individuales ó en bustos la parte más excelente de ellas. Siempre es un momento determinado, una manifestacion instantánea, pero llena, de la vida, aquel en que oscila en la mente del artista el objeto de su representacion, que ha de eternizarse en el bronce ó en el mármol: nuestra mente, ayudada de la fantasia, asocia siempre con este único instante una cadena de otros instantes, anteriores y posteriores á él, y contempla en la figura yerta que á sus ojos se ofrece, el espíritu activo y la vida que incesantemente se agita. Cuando Miguel Angel, conmovido de admiracion y entusiasmo á la vista de su obra, golpeó con el martillo á la estatua en las rodillas con tal fuerza, que saltó el mármol cabalmente en el punto de exclamar el artista diciendo: «Ahora habla, Moisés,» ¿qué otra cosa era lo que tanto conmovia al artista sino el predominio del potente espíritu que habia incorporado en aquellas formas? Al autor de la estatua de Júpiter, tan celebrada de los antiguos, preguntóle en cierta ocasion un amigo, cómo se habia habido para representarse en la mente aquel semblante del todo celestial que habia expresado en el marfil (1); á lo cual respondió Fidias, que

(1) Quonam mentem suam dirigens, vultum Jovis propemodum

habia tomado su idea de aquellos versos de Homero:

Dijo así, y el Saturnio mover hace
Sus formidables cejas... Los cabellos
Que ambrosia destilan, se estremecen
En la inmortal cabeza del Tonante,
Y hace tiemble el olimpo en este instante (1).

¿No espresan estos versos un momento determinado de la vida del Rey de los dioses, momento en el cual su altísimo poder, su divinidad, se hicieron visibles por un modo singular en su semblante y en todo su continente? ¿pudo pues Fidias dejar de representar á Júpiter en el momento de la acción (pragmática)?

120. Aquí debemos llamar la atención sobre un punto que la plástica no debe perder de vista en la elección del momento que debe ser representado. Hemos dicho (114), que las imágenes y signos de que se sirven las bellas artes, no deben tener en sí cosa alguna capaz de turbar el deleite consiguiente al aspecto de toda obra bella, sino antes bien han de poseer por necesidad la belleza externa que respectivamente

ex ipso coelo petitum eboris lineamentis esset amplexus. Valer. Max. 1. 3. c. 7. «Externa» n. 4.

(1) Ἡ, καὶ κωνέησιν ἐπ' ὀφρύσιν νεύσας Κρονίων
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χεῖται ἀπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὺς ἀπ' ἀθανάτοιο μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.
II, 1, 528 sqq. Version de D. Ignacio García Malo.

te poseen. Por esta razón el artista plástico á cuya mirada se ofrece la série de momentos de una acción, no debe elegir aquel en que se echa de ver una forma cuyo aspecto, particularmente si se la considera despacio, ha de causar disgusto á los ojos. Hay unos afectos, y ciertos grados en otros, que se manifiestan en el semblante por horribles visajes, y que ponen al cuerpo en actitudes tan violentas, que le hacen perder todas las formas bellas que sucesivamente recibe en su estado de reposo. Este exceso ha de evitar enteramente el arte imaginativa, ó por lo ménos debe degradar la representación de tales momentos hasta el punto que no les impida ostentar una alta medida de belleza (1). Virgilio hace gritar á su Laokoon:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit
Quales mugitus, fugit quam saucius aram
Taurus, et incertam excussit cervice securim.

AEN. 2, 222.

Por el contrario, el autor del célebre grupo en mármol que existe en el Vaticano, hubo de degradar la violencia del dolor y suavizar el grito tornándolo en suspiro; no porque el grito desdiga de un alma noble, sino porque desfigurara horriblemente el semblante.

(1) Lessing, Laokoon II.

Que la plástica se ayude de los colores para la mayor perfeccion de sus obras, solo puede prohibírsele una crítica engendrada por falsas preocupaciones. El colorido da á las formas una expresion mucho más acabada; es un medio esencial para realzar la vida y claridad con que se manifiesta el interior. ¿Por qué ha de renunciar la plástica al uso de este medio? La historia del arte no enseña ciertamente haber llegado aquella á su mayor esplendor cuando fueron embutidas estatuas de hermoso mármol en las iglesias germánicas. La Edad media procuró con esquisito tacto pintar casi siempre sus esculturas. Y no solamente la Edad media, pero tambien los griegos «dotados de un exquisito sentimiento estético», á quienes suele apelar aquella crítica, las pintaron muy á menudo, y acaso lo hicieron así en las mejores obras de su plástica (1). Si así no lo hubieran hecho, y si hubieran mirado como un pecado «profanar con los colores la inmaculada blancura del mármol,» ¿qué se seguiría de aquí? Si la plástica sabe lo que debe saber, que «su dominio no es la forma como tal, sino la concepcion espiritual; no lo que parece por de fuera, sino el estado interior del alma; si esto lo entiende bien, claro

(1) Lemke, Estética popular, pág. 367. «Praxiteles estimaba más entre sus trabajos en mármol aquellos cuya piutura era de mano de Nikias, uno de los maestros más famosos en esta manera de arte.» (Brunn, historia de los artistas griegos).

es que no ha de contentarse con la simple estatua por sí misma, sino ayudarse de la refraccion de los rayos de la luz, de los colores, y de su simbolismo todo, como de un elemento que por lo mismo que es ménos material, es el único que puede dar la conveniente expresion á la vida interior del alma» (1).

Otras varias cuestiones pertenecientes á la plástica tocaremos más adelante (pár. 23 número 24.)

III.

El arte gráfico.

121. El arte plástico en las formas con que nos representa hechos de la vida y en ellos la belleza suprasensible, se atiene invariablemente á la triple estension natural de los cuerpos. Con todo, los dos elementos con que el semblante expresa nuestro interior, llamados por esta causa la *expresion* de él, á saber, los lineamentos y el colorido, se dejan reproducir en la superficie por medio de la perspectiva y pintura con mayor fidelidad y perspicuidad. En esto consisten la transicion del arte plástico á la gráfica, y la relacion que ambas tienen entre sí. Esta relacion precisamente es significada

(1) Hojas histórico políticas, vol. 34. «Para la historia del arte cristiano.»

Que la plástica se ayude de los colores para la mayor perfeccion de sus obras, solo puede prohibírsele una crítica engendrada por falsas preocupaciones. El colorido da á las formas una expresion mucho más acabada; es un medio esencial para realzar la vida y claridad con que se manifiesta el interior. ¿Por qué ha de renunciar la plástica al uso de este medio? La historia del arte no enseña ciertamente haber llegado aquella á su mayor esplendor cuando fueron embutidas estatuas de hermoso mármol en las iglesias germánicas. La Edad media procuró con esquisito tacto pintar casi siempre sus esculturas. Y no solamente la Edad media, pero tambien los griegos «dotados de un exquisito sentimiento estético», á quienes suele apelar aquella crítica, las pintaron muy á menudo, y acaso lo hicieron así en las mejores obras de su plástica (1). Si así no lo hubieran hecho, y si hubieran mirado como un pecado «profanar con los colores la inmaculada blancura del mármol,» ¿qué se seguiría de aquí? Si la plástica sabe lo que debe saber, que «su dominio no es la forma como tal, sino la concepcion espiritual; no lo que parece por de fuera, sino el estado interior del alma; si esto lo entiende bien, claro

(1) Lemke, Estética popular, pág. 367. «Praxiteles estimaba más entre sus trabajos en mármol aquellos cuya piutura era de mano de Nikias, uno de los maestros más famosos en esta manera de arte.» (Brunn, historia de los artistas griegos).

es que no ha de contentarse con la simple estatua por sí misma, sino ayudarse de la refraccion de los rayos de la luz, de los colores, y de su simbolismo todo, como de un elemento que por lo mismo que es ménos material, es el único que puede dar la conveniente expresion á la vida interior del alma» (1).

Otras varias cuestiones pertenecientes á la plástica tocaremos más adelante (pár. 23 número 24.)

III.

El arte gráfico.

121. El arte plástico en las formas con que nos representa hechos de la vida y en ellos la belleza suprasensible, se atiene invariablemente á la triple estension natural de los cuerpos. Con todo, los dos elementos con que el semblante expresa nuestro interior, llamados por esta causa la *expresion* de él, á saber, los lineamentos y el colorido, se dejan reproducir en la superficie por medio de la perspectiva y pintura con mayor fidelidad y perspicuidad. En esto consisten la transicion del arte plástico á la gráfica, y la relacion que ambas tienen entre sí. Esta relacion precisamente es significada

(1) Hojas histórico políticas, vol. 34. «Para la historia del arte cristiano.»

por el nombre con que la hemos designado. Ordinariamente se le llama pintura; nosotros sin embargo le damos su nombre griego por más de una razón, aunque no sea sino en el orden científico. El elemento característico del arte á que nos referimos, no es sin embargo el colorido, sino el dibujo: que es cabalmente lo que se expresa con el nombre que hemos adoptado (1). Los griegos llamaron á la pintura ζωγραφία, representación por medio del dibujo de cosas animadas. El nombre de pintura está tomado del elemento menos esencial. Al arte de grabar en madera (Xylografía), en piedra (Lithografía), al de los grabados con el buril (calcografía), aun al de estampado (bordado, punto de aguja, tejido), y al trabajo de mosaico no tiene aplicación. Por último, dándole el nombre de pintura podría fomentarse la falsa idea (120) de que el colorido pertenece exclusivamente á este arte, y que la plástica no tiene el derecho de usarlo.

122. El carácter del arte gráfica, como el de la plástica, es esencialmente pragmático. Presentenos aquella figuras ó grupos de figuras humanas en un momento determinado y notable de la vida, colocadas en su posición respectiva, según sus muchas relaciones; y en sus mejillas, en sus ojos, y señalada y principalmente en el conjunto de la escena representada

(1) ζωγραφειν, dibujar.

contemplaremos la belleza del orden suprasensible. Si por una parte renuncia á la proyección de los cuerpos sobre la superficie, que es una excelencia de la plástica, en cambio consigue por otra mayor significación. Ella traslada sus hechos al lugar en que pasan, y juntamente reproduce las circunstancias concomitantes no solo del paraje sino hasta cierto punto del tiempo. Por efecto de la gran distensión de la materia que emplea, puede expresar con gran perfección los rasgos más delicados de la vida interior, singularmente en los ojos y rostro, y enlazar en grupos varias figuras en el número que más agrade. Así su plan es más vasto, la expresión de sus creaciones más perfecta, la vida de más movimiento, más rica, más íntima. Así también, por efecto de la mayor facilidad de exposición que tiene, y singularmente porque crea y circunscribe el espacio que necesita para sus figuras, puede todavía mejor que la plástica ayudarse de especies tomadas de la naturaleza con un fin alegórico ó simbólico, supuesto que la importancia del signo, hija de la asociación de este con otros, ó de las circunstancias, fácilmente se echa de ver.

El arte gráfica parece pues ser la que pone ante los ojos en figuras trazadas sobre una superficie por medio del dibujo de perspectiva imágenes hermosas, objetos reales ó fingidos conforme á las leyes del ser contingente, toma-

das de la vida humana, en las cuales se representa la razon una cosa suprasensible de alta belleza, procurando de esta manera al hombre dicha arte la intuicion viva y el deleite que nace de la belleza.

La relacion entre las artes dramática, plástica y gráfica, indicada en nuestras definiciones, resulta claramente si con la sorprendente escena del descendimiento de la cruz del Señor en el drama de la pasion de Oberammergan se compara el magnifico grupo de Achtermans, que posee la iglesia de Munster, y con ambos la pintura análoga de Rubens que hay en la catedral de Amberes.

123. No se comprenden en la definicion anterior diferentes especies de representaciones gráficas de que suelen tratar en este lugar los autores de Estética. Por ejemplo, ramilletes de flores y frutos, paisajes, cuadros de marina, pinturas de animales, etc. Nosotros no incluimos estas obras entre las pertenecientes á las bellas artes (1). La belleza de la naturaleza y la extraordinaria sublimidad de muchos de sus espectáculos son ciertamente muy buenas en sí mismas, como ántes vimos, para movernos á contemplar la belleza suprasensible; pero sólo á

(1) El pintor de flores y paisajes imita bellezas que no son susceptibles de ideal: así que solo trabaja con los ojos y manos, y el génio tiene muy poca parte ó ninguna en tales obras. Lessing, Laokoon XXXI. (Apéndice).

condicion de ser percibidas en toda su plenitud. Ahora bien, muchas de las propiedades pertenecientes á esta percepcion total, que no son perceptibles á la vista, no se dejan por consiguiente reproducir por la pintura: á esta clase corresponden todos aquellos fenómenos de la naturaleza que percibimos por medio del oido, del olfato y del gusto. Pero además de esta razon, debe rehusárseles enteramente el valor que tienen las cosas visibles por ser sumamente breve la escala en que la pintura se vé forzada á reproducirlas (1). Fundados en estas razones creemos

(1) «Sabido es cuanto contribuya al sublime la grandeza de las dimensiones, el cual desaparece por completo en la pintura por la necesidad de reducirlas á breve espacio. Sus mayores fábricas, sus precipicios más ásperos y escarpados, sus peñascos tan pendientes, no escitan en el ánimo ni siquiera una sombra de la admiracion y especie de vértigo que producen esas cosas en la naturaleza, ni aun de los que pueden escitar representados por la poesía.» Lessing, sobre la variedad de signos de que se sirven las artes. (Apéndice al Laokoon, 2).

Como prueba de su última proposicion (la relativa á la poesía) cita Lessing la descripcion ó pintura que hace Shakespeare (El Rey Lear acto VI, escena 6), cuando Edgar describe al ciego Gloster la vertiginosa altura á donde le ha conducido: «Vamos, señor, que ya tocamos al término.—No os movais.—Cómo tiembla uno y se asusta al sondear con la vista este abismo. El cuervo y la corneja que vuelan por él parecen cuando más del tamaño de un escarabajo. Inclinado y como suspendido en el aire vése á un hombre cogiendo hinojos marinos; peligroso en extremo es este oficio. El hombre no es al parecer mayor que su cabeza: á los pescadores que recorren la playa tomariaseles por ratones: aquel barco tan grande que está allí anclado, no parece mayor que su bote ni su bote tampoco parece mayor que una boya, pues apenas se les distingue. Imposible es oír desde esta cima el ruido de las olas que vienen á estrellarse contra las innumerables rocas de la playa. Ya no quiero

que no hay derecho para comprender en la pintura los cuadros de paisajes; la pintura es una de las artes propiamente bellas, llamada á representar siempre en sus obras una belleza del orden suprasensible. El arte relativo á tales cuadros nació en efecto despues de la pintura, y cierto no en la época en que ésta más floreció. Del paisaje y en general de la naturaleza física se ayudaron, es verdad, grandes pintores, pero siempre como de fondo lejano de las escenas de la vida humana.

XXI.

Las formas particulares representativas de las bellas artes. Orden primero, bellas artes formales, continuación.

IV.

La poesía.

«No hay vínculo ni límite alguno para mí: libremente quiero remontarme al través de los espacios. Mi reino, verdaderamente inmenso, es el pensamiento, y mi alado instrumento la palabra. Cuantas cosas se mueven en los cielos y la

mirar más; temo que se me vaya la cabeza, y que, turbada mi vista, llegue yo á caer en tan profunda sima. • ; Cuán distante está la pintura de poder producir un efecto semejante al de esta descripción!

tierra; cuantas oculta la naturaleza en el seno de las montañas, deben revelarse y estar patentes ante mi vista, porque no hay cosa alguna que limite la libre acción de la poesía; si bien entre todas las cosas que puedo cantar, ninguna encuentro más bella que un alma hermosa revestida de hermosas formas (1)».

No creemos que estos versos expresen, ni con mucho, lo que puede decirse de más bello y profundo acerca de la poesía (2). Sin embargo, el poeta manifiesta rectamente en ellos dos propiedades de este hermoso arte. Su esfera tiene límites mucho más vastos que los de las otras artes, aunque con preferencia nos muestre los hechos de la vida humana: tal es su primera excelencia. Y «su alado instrumento es la palabra,» el habla: esta es la raíz de su primera excelencia y al mismo tiempo el carácter esencial de la diferencia que especialmente la distingue de las tres artes que hasta ahora hemos considerado. Porque al paso que para producir estas la representación de los fenómenos por cuyo medio tienden á procurarnos la contemplación de la belleza suprasensible, nos presentan imágenes de tales fenómenos, la poesía por su parte se vale para este mismo fin de los signos más convenientes.

(1) Schiller, la fidelidad de las artes.

(2) Contra la absoluta falsedad que las últimas expresiones citadas contienen, ó á lo menos parecen contener, hablamos oportunamente (57).

que no hay derecho para comprender en la pintura los cuadros de paisajes; la pintura es una de las artes propiamente bellas, llamada á representar siempre en sus obras una belleza del orden suprasensible. El arte relativo á tales cuadros nació en efecto despues de la pintura, y cierto no en la época en que ésta más floreció. Del paisaje y en general de la naturaleza física se ayudaron, es verdad, grandes pintores, pero siempre como de fondo lejano de las escenas de la vida humana.

XXI.

Las formas particulares representativas de las bellas artes. Orden primero, bellas artes formales, continuación.

IV.

La poesía.

«No hay vínculo ni límite alguno para mí: libremente quiero remontarme al través de los espacios. Mi reino, verdaderamente inmenso, es el pensamiento, y mi alado instrumento la palabra. Cuantas cosas se mueven en los cielos y la

mirar más; temo que se me vaya la cabeza, y que, turbada mi vista, llegue yo á caer en tan profunda sima. • ; Cuán distante está la pintura de poder producir un efecto semejante al de esta descripción!

tierra; cuantas oculta la naturaleza en el seno de las montañas, deben revelarse y estar patentes ante mi vista, porque no hay cosa alguna que limite la libre acción de la poesía; si bien entre todas las cosas que puedo cantar, ninguna encuentro más bella que un alma hermosa revestida de hermosas formas (1)».

No creemos que estos versos expresen, ni con mucho, lo que puede decirse de más bello y profundo acerca de la poesía (2). Sin embargo, el poeta manifiesta rectamente en ellos dos propiedades de este hermoso arte. Su esfera tiene límites mucho más vastos que los de las otras artes, aunque con preferencia nos muestre los hechos de la vida humana: tal es su primera excelencia. Y «su alado instrumento es la palabra,» el habla: esta es la raíz de su primera excelencia y al mismo tiempo el carácter esencial de la diferencia que especialmente la distingue de las tres artes que hasta ahora hemos considerado. Porque al paso que para producir estas la representación de los fenómenos por cuyo medio tienden á procurarnos la contemplación de la belleza suprasensible, nos presentan imágenes de tales fenómenos, la poesía por su parte se vale para este mismo fin de los signos más convenientes.

(1) Schiller, la fidelidad de las artes.

(2) Contra la absoluta falsedad que las últimas expresiones citadas contienen, ó á lo menos parecen contener, hablamos oportunamente (57).

Por medio del lenguaje nos es dado despertar en el ánimo de los demás aquellas vivas representaciones para proporcionarle el conocimiento de aquellos hechos también vivos. Aunque la aprehensión nacida de una serie de palabras es ciertamente menos perfecta que la que procede de imágenes, en cambio es ilimitada la serie de representaciones que puede producir la palabra, lo que no puede decirse de las que se originan de una serie de imágenes, las cuales dependen de muchas condiciones, y piden mucho trabajo, y se presentan en corto número. Las artes que emplean imágenes, solo pueden hacer un uso muy limitado de los innumerables hechos visibles de la naturaleza y de la vida humana que esponen como analogías (99) del mundo suprasensible, y de sus contrarios ninguno (100), pues carecen de todo medio para ilustrarnos. Por el contrario, el arte de bien decir toma como materia de sus obras toda la multitud de esos hechos. La palabra le dá el poder de combinar con la mayor facilidad los objetos paralelos del orden suprasensible en todos y en cada uno de sus puntos de comparación con sus analogías sensibles, y de contemplar en los defectos é imperfecciones de los cosas visibles las excelencias del orden espiritual que hacen contraste con ellas.

Pero demás de esto la poesía no pocas veces puede dar á sus formas la plena visibilidad de la pintura: no pintará cierto con líneas y colores,

pero pintará con palabras. Sus cuadros «gráficos.» sus «pinturas» y «retratos» llamados así tan explícitamente por la teoría, no ceden en vida y claridad á las creaciones de las artes gráfica y plástica; pero además tienen rasgos y matices que á la pintura no le es dado producir.

FILON Y CAIFÁS en el Sanhedrin, del canto cuarto del Mesías.

«Así habla Filon, y con los brazos levantados mueve apresuradamente sus pasos encarándose con la asamblea; y haciendo luego alto clama de nuevo:

(Siguen sus palabras, á saber, un juramento impío de dar muerte al Mesías. Despues el poeta hace esta pintura:)

«Dice, y se esfuerza por creer locamente que la divinidad no penetra con sus ojos en los sepuleros blanqueados; todavía su propio corazón le llamaba hipócrita. Él lo sentía así, y permanecía mirando á la junta con torvos ojos. Lleno de cólera y agitado de frenesí irresistible se inclina apoyándose en su dorado asiento, y vacila. Su rostro se torna rojo y con los ojos fijos en la tierra queda sin habla inmóvil como un tronco.»

LA ESPOSA INÉS, de la balada de este nombre de Redwitz.

«Con un gracioso niño en los brazos va cual peregrina por la senda que forma una flexible tabla en la ribera al teñirse de color rojo los últimos rayos del sol. Su vestido es exactamente como el de la azucena; el cual envuelve sencillamente la cruz; su cabello juega en torno de ella en forma de madejas de oro, tupidas y prolongadas. Anda con noble continente, realzado por la humildad, mirando con

sus ojos la tierra; el niño se estrecha como una rosita contra el corazón de su madre.»

«El Emir mira con más serenos ojos, quedando completamente absorto al verla; y la mujer, acercándose cada vez más por la escalera de mármol y dirigiendo sus pasos con solemne calma hacia la tienda, se siente conmovida de un modo extraño y deja caer la cortina.»

«Pero el moro la vuelve á levantar. Entra la esposa Inés, á cuyo aspecto el Emir se levanta sobresaltado, cual si le deslumbrara la aparición y fulgor de algún espíritu. Y llevando en sus brazos al niño ella, que es también niña, dirige al Emir una mirada desde el fondo del corazón, y le dice: «Dime dónde está mi esposo; pues yo soy la que él llamó.»

Algunas estrofas despues:

«Y otra vez, despues de saludarle con afecto, se levanta resuelta, se echa á los piés del Emir y poniéndole delante de los ojos al niño: ¡Oh, mira, le dice, mira este niño inocente, cómo implora tu gracia: devuélvenos á su padre! Los tres somos una solo en cuerpo y alma; si no le das libertad, á los tres nos quitas la vida.»

«Y de tal modo, ay, conjura á su corazón y con su mirada le fascina, que al fin una lágrima cuaja en sus mejillas y se le desliza hasta el suelo, y él se aparta tímido. Y ella en tanto llorando deja caer su faz entre los cabellos del niño; y el resplandor del crepúsculo vespertino ilumina por un modo sorprendente al hijo y á la madre.»

«Y luego se van arrodillando á su alrededor todas las mujeres, bañadas en llanto, llenas de silenciosa pena, rociando tímidamente con lágrimas su vestido. El Emir, ya sin habla, lucha consigo mismo; despues inclinándose hacia Inés le dice: «Levántate: lo has librado. No tengo yo una mujer como tú.»

Puede verse también el retrato de Santa Inés

y la relación de su martirio en la Fabiola de Wiseman.

El nombre de «pintura» y el predicado «pintoresco» que atribuye á tales cuadros la teoría, deben tomarse sin embargo en sentido impropio; pues no tienen de común con la pintura sino la viveza y claridad con que ofrecen á los ojos del alma las respectivas representaciones. Este punto de vista, perfectamente señalado por Lessing, merece mucha atención. El poeta puede exponer de un modo pintoresco hechos que no se pueden pintar. Porque no consiste la pintura propia de la poesía en que pueda realmente pintarse lo que ella expone; sino por tal pintura se entiende aquel rasgo, ó aquella serie de rasgos con que el poeta sensibiliza su objeto de forma que *se nos representa con mayor inteligible claridad de la que dan de sí las palabras que lo expresan*; porque nos produce el grado más próximo de la ilusión que es capaz de producir la pintura, aquella ilusión que es posible á primera vista sacar de la pintura propiamente dicha» (1).

(1) Lessing, Laokoon XIV. En las secciones siguientes (XV-XVIII) demuestra extensamente, que los objetos que sirven de asunto al pintor, y los que pueden ser representados por el poeta en forma de «pintura», pertenecen á dos órdenes diferentes.

De dos hermosos lugares hacemos memoria, que confirman esta asercion. En el canto décimo de la Eneida (v. 781) refiere Virgilio que habiendo disparado Mesencio contra Eneas un dardo, éste vino á dar en el escudo del héroe, de donde saltó y fué á herir mortalmente á Antor, el cual

125. Á todas estas ventajas del arte de hablar se junta otra de especie enteramente diversa. Las tres artes, cuyos caracteres hemos señalado, toman su materia, es á saber, los hechos ó fenómenos con que nos representan la belleza suprasensible, del mundo exterior y solo de él. Pero ya hemos visto (101) que hay además otra esfera cuyos elementos, siendo como son inteligibles por sí propios, pueden asimismo procurarnos la contemplación de las cosas suprasensibles: el corazón humano, en que está, por decirlo así, concentrada toda nuestra vida interior, es un espejo vivo del mundo espiritual; y á la poesía le es dado de una manera inmediata subordinar esta esfera subjetiva al propósito de las bellas artes. Los sentimientos é impresiones, los afectos y disposiciones que la intuición de la

Sternitur infelix, alieno vulnere, coelumque
Aspicit, et dulces moriens reminiscitur Argos.

«An non poeta penitus ultimi fati cepit imaginem?» dice sobre estos versos Quintiliano (de instit. orat. 6, 2.)
El otro pasaje es el himno de la pasión que canta la Iglesia
Pange lingua

Vagit infans inter arcta
Conditus praesepia:
Membra pannis involuta
Virgo Mater alligat,
Et Dei manus pedesque
Stricta cingit fascia.

¿Dónde hay un artista que pueda lisonjearse de expresar con su pincel lo que entrambos poetas, el gentil y el cristiano, «pintan» con tan pocas palabras?

belleza suprasensible despierta en nuestro corazón cuando esta belleza se nos ofrece á buena luz, son cosa que ni el pintor, ni el dramático, ni el escultor pueden proporcionarnos: mas el poeta, demás de poder traspasar á nuestro ánimo el mundo exterior, como los maestros en estas tres artes, no contento con eso, muéstranos juntamente la belleza espiritual tal como se refleja en su ánimo. Y el medio propio de que se vale para hacernos partícipes de los movimientos interiores que experimenta, es el signo convencional, la palabra.

126. Podemos, pues, definir la poesía diciendo que es el arte de poner ante los ojos especies reales ó fingidas conforme á las leyes del ser contingente, tomadas de objetos percibidos directamente, en las cuales se representa la razón un objeto suprasensible de alta belleza, ahora se refieran dichas especies á hechos del mundo externo, ahora á la vida íntima del poeta; y de proporcionarnos de este modo la viva contemplación de la belleza suprasensible y el deleite originado de ella.

En esta definición está indicada la división fundamental de la poesía: la poesía *objetiva* expone asuntos de la vida exterior; en la *subjetiva* (lírica) el poeta expresa los sentimientos de su vida íntima. No hay necesidad de decir, pues ello mismo se dice, que ni la poesía objetiva excluye toda manifestación de la vida del poeta, ni

la subjetiva está divorciada del mundo objetivo. Así la una como la otra emplean para su intento escenas de la naturaleza; bien que estas por sí mismas, sin relacion al hombre y á la vida humana, son objeto de meras descripciones, y así en la poesía son no ménos estériles que en la pintura; solo se agradan en ellas los poetas medianos (1).

El ritmo, en la versificación, y la rima son un doble auxilio de que se sirve ordinariamente la poesía, así para realzar la belleza del medio externo representativo, la palabra, como para representar con mayor perfeccion los afectos del corazon y aun los objetos que los escitan (2); pero ni el uno ni la otra pertenecen á la esencia de la poesia. ¿Por ventura la novela, que casi siempre sale á luz en prosa, deja mas de ser obra poética, que la elegía ó la balada?

La razon de no colocar á la poesia dramática junto á las dos especies referidas, como un tercer género, ya la hemos dicho (117). La poética creemos que se pone en contradiccion consigo misma cuando al tratar del medio representativo propio de su arte, declara ser este medio la PALABRA; y despues que ha tratado de la poesia épica y lirica y de sus divisiones añade en concepto de tercer género poético la dramática que «repre-

(1) Una de las razones de lo que aquí decimos, la expone muy bien Lessing en su Laokoon xvii.

(2) Por medio de la armonía imitativa. Véase á Kleutgen, Ars dicendi, 3.^a edición, n. 465.

senta cosas objetivas de la vida por medio de la accion.» Si esta definicion es recta, no hay razon para decir del drama que sea una obra poética, esto es, un arte representativo por medio de la palabra.

No se nos oponga la autoridad de Aristóteles, que en su poética trata así del drama como de la epopeya. La poética del sabio griego no debe ser considerada como un tratado acerca de la poesia, sino como el fragmento interrumpido de una obra sobre las bellas artes. En el sentido más lato de la palabra todas las bellas artes son poesia (105). En este sentido tomó Aristóteles la palabra, no en el que la tomamos nosotros para significar con ella el bello arte de decir; pues en el capítulo segundo designa él como especies de poesia no solo la dramática, sino tambien la música y al arte de la orquesta.

V.

El canto.

127. Para trasmitir las ideas de la vida íntima se sirve esencialmente la poesia, como hemos dicho, del mismo medio con que expresa las ideas de la vida exterior: la palabra. Pero las palabras no son signos inmediatos de sentimientos, sino de ideas: no revelan inmediatamente los afectos del corazon, sino los conceptos ó ideas de ellos

la subjetiva está divorciada del mundo objetivo. Así la una como la otra emplean para su intento escenas de la naturaleza; bien que estas por sí mismas, sin relacion al hombre y á la vida humana, son objeto de meras descripciones, y así en la poesía son no ménos estériles que en la pintura; solo se agradan en ellas los poetas medianos (1).

El ritmo, en la versificación, y la rima son un doble auxilio de que se sirve ordinariamente la poesía, así para realzar la belleza del medio externo representativo, la palabra, como para representar con mayor perfeccion los afectos del corazon y aun los objetos que los escitan (2); pero ni el uno ni la otra pertenecen á la esencia de la poesia. ¿Por ventura la novela, que casi siempre sale á luz en prosa, deja mas de ser obra poética, que la elegía ó la balada?

La razon de no colocar á la poesia dramática junto á las dos especies referidas, como un tercer género, ya la hemos dicho (117). La poética creemos que se pone en contradiccion consigo misma cuando al tratar del medio representativo propio de su arte, declara ser este medio la PALABRA; y despues que ha tratado de la poesia épica y lirica y de sus divisiones añade en concepto de tercer género poético la dramática que «repre-

(1) Una de las razones de lo que aquí decimos, la expone muy bien Lessing en su *Laokoon* xvii.

(2) Por medio de la *armonía imitativa*. Véase á Kleutgen, *Ars dicendi*, 3.^a edición, n. 465.

senta cosas objetivas de la vida por medio de la accion.» Si esta definicion es recta, no hay razon para decir del drama que sea una obra poética, esto es, un arte representativo por medio de la palabra.

No se nos oponga la autoridad de Aristóteles, que en su poética trata así del drama como de la epopeya. La poética del sabio griego no debe ser considerada como un tratado acerca de la poesia, sino como el fragmento interrumpido de una obra sobre las bellas artes. En el sentido más lato de la palabra todas las bellas artes son poesia (105). En este sentido tomó Aristóteles la palabra, no en el que la tomamos nosotros para significar con ella el bello arte de decir; pues en el capítulo segundo designa él como especies de poesia no solo la dramática, sino tambien la música y al arte de la orquesta.

V.

El canto.

127. Para trasmitir las ideas de la vida íntima se sirve esencialmente la poesia, como hemos dicho, del mismo medio con que expresa las ideas de la vida exterior: la palabra. Pero las palabras no son signos inmediatos de sentimientos, sino de ideas: no revelan inmediatamente los afectos del corazon, sino los conceptos ó ideas de ellos

tales como los aprehende intelectualmente nuestro espíritu. Por lo cual no ha de mirarse como un pleonasma en el organismo del hombre, que la naturaleza nos ofrezca otro medio con que expresar de un modo inmediato los sentimientos del corazón cuales son en sí mismos. Este medio es el tono de nuestra voz, y, si queremos verdaderamente concebir este medio en toda su perfección, el tono de la voz no ya tal como le formamos al hablar, sino tal como le producimos en el canto.

Entre el habla y el canto hay una diferencia esencial. Cuando hablamos, los tonos son lanzados, por decirlo así, de la garganta como por medio de toques ó golpes interrumpidos; mas en el canto, por el contrario, son lanzados igualmente del órgano por una fuerza de expansión sostenida (1). Efecto de esta diferencia es, que los tonos cantados llegan á ser formados según su propia naturaleza con mucha más perfección que los hablados. Su altura y su profundidad, todo su ser, sus mútuas relaciones salen con mucha más claridad, son objeto de una aprehensión más viva: por lo cual tienen un grado de expresión mucho más elevado, dan á conocer los sentimientos del corazón con mucha más perfección. El tono de la voz en la palabra hablada parece solo como un elemento necesario del len-

(1) Véase á Sulzer, Teoría general de las bellas artes, «Canto.»

guaje, como el vehículo indispensable de la palabra. La palabra es pues, y esto es lo que importa, el instrumento en cuya virtud es engendrada en el ánimo del oyente la idea ó representación del objeto; y si la fuerza «expresiva» de la palabra se aumenta con el tono en la declamación, no por esto deja de ser este tono un medio subordinado á la palabra misma, destinado simplemente á servirla. Pero en el canto los tonos tienen un valor del todo diferente; no parecen ya como un elemento subordinado, sino propiamente se han como un medio subsistente al lado de las palabras con que se asocian, precisamente porque siendo su forma más perfecta, expresan los afectos del corazón con igual y á menudo con mayor claridad, como la palabra en su calidad de signo artificial expresa las ideas. Demás de esto, cada uno de los sentimientos, el amor, la alegría, el dolor, el miedo, la esperanza, la admiración, etc., dan á la voz sus ecos propios, sus especiales matices. Y si á estos signos de las emociones del alma los apreciamos según su organismo total como tonos cantados, el efecto que se origina es engendrarse no solo el conocimiento inmediato del estado del ánimo que en ellos se revela, sino además, en virtud de una simpatía natural, nacen en el corazón idénticas disposiciones y sentimientos (1), que revelan la perfección de nues-

(1) *Ipsis sanctis religiosius et ardentius sentio moveri animos*

tro conocimiento en orden á los sentimientos de otro corazon y del objeto suprasensible que los escita.

Por aquí presumimos haber determinado suficientemente la diferencia entre la poesía y el canto justificando el lugar que á este corresponde entre las bellas artes. El tono de la voz en la poesía, considerado como signo, es tan solo un complemento accidental de su verdadero medio representativo, la palabra. Por el contrario en el canto el medio representativo esencial no es la palabra, sino la palabra cantada. El tono forma en ella un elemento tan esencial como la palabra misma, elemento no subordinado á ningun otro; y ambos subsisten cada cual junto á su compañero, ó más bien, forman una íntima combinacion natural compenetrándose de suerte que desaparece el medio representativo propio de este arte y con él la esencia del canto, si se le quita uno de sus elementos. Tan alto valor le viene al tono de ser producido en el canto.

128. Pero de ningun modo tenemos al canto por un arte compuesto de poesía y música. Si así fuera, suprimidos en él ó la palabra ó el tono, quedaria subsistente un arte; lo cual no

nostros in flammam pietatis, quum ita cantantur, quam si non ita cantarentur; et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Aug. Conf. 10. c. 33. n. 49.

sucede. Los tonos de la voz humana sin la palabra, aunque sean cantados, son algo no natural, y no pueden formar ningun medio representativo suficiente de un arte bella. Con respecto á la palabra sin el tono, el cántico, el himno, el salmo, parecen ser generalmente producciones poéticas; pero todavía podia disputarse sobre este punto, tomada que fuese la poesía en su sentido riguroso. Porque si un trozo de poesía se ha de acomodar al canto, no basta que el poeta, cuando lo compone, considere únicamente lo que pertenece á la poesía, sino es preciso que componga con relacion al canto. Aquellos son los mejores cantos, que el poeta mismo compone. Una palabra aislada, observa Lessing con razon, puede expresar tantas cosas, que sea menester una série prolongada de tonos para expresar precisamente por medio de ellos lo mismo que por medio de signos naturales (1). De donde nace para el poeta que compone un trozo destinado al canto, una regla esencial desconocida de la poesía considerada como tal. Es una excelencia de esta expresar los pensamientos más sublimes con las menos palabras posibles; lo cual

(1) Véase, por ejemplo, la imponente entonacion de la antifona de la Iglesia:

Clave de sol, D. Dur.

d fis g a h cis d d h a g a h a f s e f s a a d e f s g f s e d

Al — — — — ma Redempto-ris-Ma-ter.

no es aplicable á la poesía compuesta para el canto. El estilo de esta no ha de ser conciso, sino ántes con palabras flexibles debe el poeta dar al pensamiento aquella estension que pide para expresar lo que el elemento del tono (1). Como obra poética la composicion será ciertamente ménos feliz, ménos excelente; pero no debe ser considerada como simple poesía (2), sino como una obra incompleta de por sí de otra arte bella, el canto.

Estas consideraciones inducen á reconocer el canto como un arte propio, y á desestimar la idea de los que le consideran simplemente como una mera asociacion de la música y la poesía. Lessing, de quien hemos tomado principalmente nuestras razones, no saca de ellas de un modo expreso esta conclusion. Pero si él con razon «deplora que en el consorcio de la música y la poesía la una hace de cabeza y la otra de auxiliar, sin que resulte un efecto comun, producido igualmente por ambas,» bien puede creerse que este desórden trae su origen de la falsa idea que considera al canto no como un arte indivisible, sino como un compuesto de dos artes individuales.

(1) Lessing, de la diferencia de los signos de que sirven las artes (Apéndice al Laokoon, 2.) «Se ha echado en cara á los compositores,» añade Lessing, «que la poesía más mala la tienen ellos para su arte como la mejor, intentándose por aquí ponerlos en ridículo. Pero no es cierto que ellos gusten más de la poesía mala por ser mala, sino porque la mala no está condensada ni alabada.»

(2) Lessing, en el l. cit. arr.

129. El conjunto de los elementos del tono de una pieza de canto, en contraposicion á la poesía (texto) que le corresponde, es llamado modulacion ó *melodía*. Entendemos pues bajo este nombre una série de tonos cantados que expresan una série de sentimientos naturalmente excitados, varios pero reducidos á la unidad por ser uno el objeto suprasensible; cuyos tonos dispuestos en altos y bajos, fuertes unos y otros débiles, y siguiendo una ordenada alternativa de breves y largos, se agrupan en torno de un tono fundamental.

El *ritmo* le tenemos ya en esta definicion de la melodía, pues forma parte de su esencia. La variada longitud y brevedad de las sílabas, el número de las palabras con que se asocia la melodía, lo exige. Pero este respeto no es el único. La manera natural con que siente el corazon humano, vivo é inquieto; la vária claridad y los distintos sentidos de las representaciones con que un objeto del mundo suprasensible, el objeto de los afectos del corazon, pasa ante los ojos del ánimo; la diversa fuerza por tanto de los sentimientos que se van sucediendo, son necesariamente la causa de que estos últimos no sean todos de igual duracion, sino antes de que bajo este aspecto muestren tambien variedad y sucesion. ¿No se debe ofrecer asimismo esta mudanza en la melodía? Sus tonos es imposible que tengan todos la misma estension; alterna-

rán pues los más breves con los más largos, los que han de espirar súbitamente con los que han de extenderse. Y la ley de tal sucesion no ha de ser casual, ni arbitraria, ni ha de reducirse á mera simetría; sino en cada circunstancia la índole del sentimiento interno y de un modo mediato las propiedades de las cosas suprasensibles que forman su objeto, darán la ley en toda melodía. Si pues el ritmo en el canto no es otra cosa precisamente sino esta alternada sucesion en la extension y brevedad de los tonos, proporcionada exactamente al número del texto y juntamente á la índole de los sentimientos expresados en la melodía, siguiese con claridad que la melodía no puede existir sin el ritmo, que su mismo concepto perfecto supone por consiguiente el ritmo. Su perfeccion acabada recibela el ritmo, por virtud de la ley de la belleza, del medio representativo externo (114).

Podemos formular la definicion esencial del canto, considerado como la quinta entre las artes formalmente bellas, diciendo: El canto es el arte que nos presenta bajo la forma de bella enunciaci3n, constituida por la palabra y la melodía, especies reales ó imaginadas conforme á las leyes del ser contingente, tomándolas de la vida subjetiva del corazon, con las cuales se manifiesta á la razon un objeto suprasensible de alta belleza; y de procurarnos la viva percepci3n de esta misma belleza suprasensi-

ble junto con el deleite originado de ella.
130. Nada hay más frecuente que aunarse muchas voces para ejecutar una pieza de canto. En cuyo caso todas ellas cantan la misma melodía; el efecto de este concierto no será solamente una fuerza físicamente mayor en el canto, sino tambien un aumento de la virtud psicológica de la produccion artistica. Otra excelencia nace tambien del concierto de gran número de voces: la *armonía*. «Parece casi de todo punto necesario,» dice Sulzer (1) «que un canto de una sola voz sea proferido por muchas, por un coro entero de ellas, compuesto de personas de diferentes edades. La diferencia en la extension de la voz da naturalmente por resultado, que unos tomen para sí las octavas, otros las quintas, otros las notas terceras de los tonos escritos, así subiendo como bajando, cuando no pueden llegar á las altas ó las bajas segun el papel. De donde nace el canto á muchas voces.» Pero quizá es posible entrañar todavía más en la esencia de la armonía. Si á muchos hombres diferentes en edad y linaje, en caracteres y sentimientos, se ofrece un mismo objeto suprasensible, todos ciertamente sentirán una misma emoci3n ó afecto dominante; pero este se mostrará en cada uno de ellos con determinado matiz. Ahora, si todos expresan á la vez por medio del canto el modo

(1) Teoria general de las bellas artes, «Armonía.»

de sentir peculiar respectivamente á cada uno, estos diferentes matices resultarán claramente en las voces, diferentes unas de otras bajo los conceptos expresados, aunque manifestándose siempre un tono fundamental con el cual conciertan los otros. Y cuando á este acorde de los diferentes tonos producidos á un mismo tiempo les dá el arte toda su perfeccion eufónica, tenemos entonces la armonía. De este concepto esencial de la armonía se sigue que si bien no es necesaria en el canto, puede realzar en muchos grados su fuerza y su belleza.

VI.

La música.

131. En los varios instrumentos musicales se dejan reproducir en formas de la tercera especie (112) los tonos de la voz humana cantados y con ellos la melodía, elemento capital del canto. Así sucedió naturalmente cuando se buscó el modo de dar inmediatamente por medio del acompañamiento del canto á la propia melodía mayor fuerza, más perfecta claridad y variedad. Tal es el sentido del arte musical, de la música propiamente dicha.

Este arte, desnudo del canto, lo desecha Platon; llámalo una prestidigitacion, una for-

ma (1) enteramente extraña á las bellas artes, toda vez que «sin la palabra no sea posible entender qué cosa signifique la melodía.» Que hay muchas piezas de este arte muy dignas de semejante anatema, las cuales ha rodeado cien veces de ruidosos aplausos un gusto falso, es una verdad que no puede ponerse en duda. Tambien es cierto que dicho arte ejercita su más excelente accion cuando, conforme á su primitivo oficio, acompaña al canto. Pero á pesar de esto no seremos nosotros quienes le nieguen á la música con Platon su propio ser y lugar en la línea de las bellas artes. Por medio de la simple melodía, desprovista de palabras, y por medio tambien de su conexion con la armonía, puede expresar el artista, aunque solo *interpretative*, los hechos de la vida interior de su corazon, y en ellos la suprasensible; pues lo que para este intento dá á los tonos en el canto un sentido determinado, son las palabras ligadas á ellos, las cuales, como signos convencionales, enuncian no solamente los afectos sino los objetos que los excitan. Por cuya razon la melodía en si misma es por lo general insuficiente para ponernos delante claramente un objeto bello del orden suprasensible, tal como idealmente fluctúa, por decirlo así, en la mente del artista. Pero los tonos no son simple-

(1) Ἀνοήστια καὶ θυμαυροσύνη. De leg. 1. 2. ed. Bip. vol. 8. pag. 94. Steph. 669.

de sentir peculiar respectivamente á cada uno, estos diferentes matices resultarán claramente en las voces, diferentes unas de otras bajo los conceptos expresados, aunque manifestándose siempre un tono fundamental con el cual conciertan los otros. Y cuando á este acorde de los diferentes tonos producidos á un mismo tiempo les dá el arte toda su perfeccion eufónica, tenemos entonces la armonía. De este concepto esencial de la armonía se sigue que si bien no es necesaria en el canto, puede realzar en muchos grados su fuerza y su belleza.

VI.

La música.

131. En los varios instrumentos musicales se dejan reproducir en formas de la tercera especie (112) los tonos de la voz humana cantados y con ellos la melodía, elemento capital del canto. Así sucedió naturalmente cuando se buscó el modo de dar inmediatamente por medio del acompañamiento del canto á la propia melodía mayor fuerza, más perfecta claridad y variedad. Tal es el sentido del arte musical, de la música propiamente dicha.

Este arte, desnudo del canto, lo desecha Platon; llámalo una prestidigitacion, una for-

ma (1) enteramente extraña á las bellas artes, toda vez que «sin la palabra no sea posible entender qué cosa signifique la melodía.» Que hay muchas piezas de este arte muy dignas de semejante anatema, las cuales ha rodeado cien veces de ruidosos aplausos un gusto falso, es una verdad que no puede ponerse en duda. Tambien es cierto que dicho arte ejercita su más excelente accion cuando, conforme á su primitivo oficio, acompaña al canto. Pero á pesar de esto no seremos nosotros quienes le nieguen á la música con Platon su propio ser y lugar en la línea de las bellas artes. Por medio de la simple melodía, desprovista de palabras, y por medio tambien de su conexion con la armonía, puede expresar el artista, aunque solo *interpretative*, los hechos de la vida interior de su corazon, y en ellos la suprasensible; pues lo que para este intento dá á los tonos en el canto un sentido determinado, son las palabras ligadas á ellos, las cuales, como signos convencionales, enuncian no solamente los afectos sino los objetos que los excitan. Por cuya razon la melodía en si misma es por lo general insuficiente para ponernos delante claramente un objeto bello del orden suprasensible, tal como idealmente fluctúa, por decirlo así, en la mente del artista. Pero los tonos no son simple-

(1) Ἀνοήσια καὶ ἀνομιαντοσύνη. De leg. 1. 2. ed. Bip. vol. 8. pag. 94. Steph. 669.

mente signos glaciales de sentimientos extraños á nosotros, sino antes ejercen directamente en nuestro corazon un influjo poderoso. La melodía y el ritmo penetran activamente nuestro ánimo y excitan en él emociones análogas á los sentimientos mismos de que se originan (1). Y como entre los movimientos del corazon y las representaciones de cosas suprasensibles media una relacion constante de causalidad, resulta que con los sentimientos producidos en nosotros por medio de los tonos, y por efecto de la accion íntima á que estos nos mueven, se engendra necesariamente en nuestra alma la intuicion de una belleza suprasensible no quizá la misma, pero sí más ó ménos parecida á la que se ofrece ante los ojos espirituales del artista. Así la música, aun aislada del canto, cumple con el oficio propio de las bellas artes, proporcionando la percepcion intelectual de una belleza espiritual, si bien no con la misma certeza y precision que las demás.

Pero hemos dicho poco. En cierto sentido la música posée una excelencia de que no participan las otras bellas artes. En ella pensaba el poeta cuando decia:

«Vida respira la pintura; talento exijo yo al poeta; pero el *alma* solo la expresa Palimnia.»

(1) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos; quorum dicit vix potest.

Ni todavía lo hemos dicho todo. El sábio griego hubo de tener mucha razon para llamar *ἀνοσιζ* á la música sin canto atendiendo al infimo grado de la vida espiritual de su época, ó para decirlo mejor, á la carencia absoluta que habia entonces de toda vida *interior*; pero en el seno del cristianismo la cosa se há de muy diverso modo. La religion cristiana ha revelado á la humanidad verdades y le ha enseñado á conocer bienes que sobrepujan con mucho á todas sus fuerzas representativas. Lo que el espíritu mismo aprehende solo por un modo imperfecto y presiente oscuramente, no hay accion ni forma alguna capaces de revelarlo: en vano las artes simbólica y poética se empeñan en reproducirlo. Solo en los corazones que han aprendido á crear y amar, se reflejan claramente las formas de un mundo invisible; solo en los movimientos de un ánimo que cala más hondo que la corriente superficial de la vida ordinaria, se despliegan viva y fielmente el bien, y la grandeza y la hermosura de la esfera espiritual. Y cuando los afectos de un ánimo que así sabe sentir, hace vibrar las sonoras cuerdas; cuando un corazon encarna en la melodía y el ritmo la tristeza ó la alegría, el dolor ó el anhelo de que está poseido; en el alma de los demás resuenan entonces los mis-

quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languéfacit excitatos, et tum remittit animos tum contrahit. Cicéron, de leg. 2. c. 15. n. 38.

mos sentimientos; entonces presienten y aun ven claramente lo que en formas visibles no puede ser visto de ojos mortales, lo que al humano linaje no le es dado expresar.

«Y cuando el plateado cisne remonta el vuelo cantando sus melodías, y fluctúa en las puras ondas de sus armoniosos tonos que se oyen en lontananza; su canto despierta un sentimiento de tristeza en lo más íntimo de nuestro corazón, y nos hace experimentar un dulce anhelo por otras armonías.»

Definamos ahora, siguiendo nuestra costumbre, el arte musical. Es la música el arte que hace á otros partícipe de fenómenos reales ó fingidos según las leyes del ser contingente, procedentes del orden de la vida interior del corazón, en los cuales se representa la razón un objeto suprasensible de alta belleza valiéndose de la bella expresión de melodías imitadas en los instrumentos; y de procurarles la percepción viva y el deleite de una cosa bella suprasensible análoga.

XXII.

Recapitulacion. Los dos elementos que componen las obras de las bellas artes, y su mútua relacion. Se justifica la diferencia establecida arriba entre las bellas artes.

132: Volvamos ahora rápidamente la vista al resultado á que hemos llegado. Las bellas artes

tienden á procurarnos la viva aprehension de cosas suprasensibles sobre manera bellas, y por consiguiente el placer que nace de su aspecto. Lo suprasensible no lo conocemos en sí mismo, sino solo en otra cosa. Las cosas que forman el objeto de nuestras representaciones propias, de nuestras percepciones inmediatas, pertenecen al mundo visible, al orden de la naturaleza y de la vida humana así externa como interna. Estas cosas deben servirnos como medio para contemplar las suprasensibles; y especialmente se adaptan para este fin en cuanto se enlazan con las cosas del mundo espiritual bien por la relacion de causalidad, ó bien por medio de la relacion de analogía ó de oposicion. El artista debe pues tomar del mundo visible, es decir, de la naturaleza, de la vida humana objetiva, ó de la vida interior de su corazón, los hechos ó fenómenos que le vienen bien para ofrecer á nuestro espíritu la belleza suprasensible. Esos fenómenos, objetos de nuestras percepciones inmediatas, tales como son aprehendidos para dicho intento por el artista, y tales como oscilan en su mente, son lo que hemos llamado la concepcion caleotécnica. No es preciso que el fondo de ellos pertenezca al sistema de las cosas reales: puede ser el producto de la ficción; pero el espíritu creador está obligado á seguir en sus ficciones las leyes necesarias del ser contingente. La razón y la observa-

la naturaleza (1): la simple pantomima podrá interesar como fragmento ó como juguete artístico, pero jamás ha sido ni será obra de ninguna de las bellas artes. «Cuando la pantomima aspira á mostrarse sola, privada por consiguiente del primer medio representativo, del tono vivo del habla, luego se nos ofrece como alguna cosa no natural; porque los sentimientos fuertemente excitados se exhalan, por decirlo así, involuntaria y forzosamente en sonidos articulados. Demás de esto, ¿no se necesita acaso en los más de los casos para la inteligencia de las pantomimas una exposicion muy pesada? No se apele al sentido artístico de los griegos; la pantomima nació cuando el arte dramático habia ya caido, y cayó con la degeneracion moral de los griegos» (2).

(1) No se oponga que los tonos nos han sido dados por la naturaleza como elementos completivos del lenguaje, y sin embargo en la música se dan sin la palabra. Los tonos cantados poseen bajo muchos respectos para la expresion de los sentimientos una importancia sin comparacion muy superior á la del semblante y los movimientos del cuerpo; fuera de que los tonos de la música son imitados, no meros sonidos inarticulados de la voz humana.

(2) Ficker, Estética §. 745.

XXIII.

El oficio propio de las artes figurativas. Opinion de Lessing acerca de ellas, y su refutacion. El oficio de las bellas artes en general. La estética moderna falsea el arte plástica. Los cuadros vivos. El «alto sentido» del desnudo en la plástica. Ideal de Vischer.

135. En nuestras investigaciones acerca de las bellas artes hemos partido de la proposicion en que se asienta ser el oficio de las mismas procurarnos la viva y clara intuicion y por consiguiente el deleite de la belleza en el orden suprasensible (91). De la verdad de esta premisa pende toda nuestra deduccion; pero es el caso que hasta ahora no ha sido demostrada: ¿y si fuese falsa?

Lessing discurre del modo siguiente en su apéndice al Laokoon:

«Como las artes figurativas sean las únicas que pueden ofrecernos la belleza de la forma, para lo cual no han menester el auxilio de ninguna de las otras artes, las cuales deben renunciar á semejante designio, siguese indisputablemente que dicha belleza es y no puede ménos de ser el fin en que aquellas artes se terminan. El destino propio de toda arte bella solo puede ser lo que sin el auxilio de ninguna otra arte le es dado ofrecer á nuestra consideracion; el cual

destino tratándose de la pintura no es otro sino la *belleza corpórea*.»

Esto mismo repite Lessing con nueva energía diciendo:

«La expresión de la belleza corpórea es el fin á que está destinada la pintura; su más alto fin la expresión de la más alta belleza» (1).

Es evidente que consideradas estas proposiciones en su relación con la esencia de la pintura y de la plástica, y remotamente, siguiendo una filiación rigurosa, de las bellas artes en general, son fundamentales. No es ménos claro que nuestra teoría, á lo ménos, en lo que toca á las artes figurativas, no puede compararse con esta otra. Ahora bien, ¿esas aserciones de Lessing son por ventura legítimas y verdaderas?

Tocante á la primera, esta es la única en que podemos convenir. Solo las artes figurativas tienen el poder de crear imágenes de figuras que se distinguen también por la belleza correspondiente á las cosas corpóreas; solo la pintura y la plástica pueden presentar á la vista, empleando el medio que les es peculiar, y sin ayuda de ninguna otra arte, la belleza corpórea (2). Lessing

(1) Laokoon XXXI, pág. 253, 254 (3.^a edición, Berlin, 1835).

(2) Esta expresión, de que hasta aquí hemos procurado siempre huir, la usamos aquí, porque de ella se sirve Lessing. Pero la expresión es equívoca é inductiva de error no ménos que esta otra: «belleza espiritual.» La belleza no es cosa alguna corpórea, como el color, la figura; aun la belleza de los cuerpos es cosa suprasensible. V. §. I.

ha probado esta proposición con un lujo de razonamientos innecesarios (1), y que ella no merece.

Fijémonos sin embargo en el principio de que se ayuda para legitimar las consecuencias que saca de aquel hecho indubitable. «Solo aquel puede ser el fin propio de un arte cualquiera, que á solo él le es dado conseguir sin el auxilio de ningún otro arte.» Nada tenemos que oponer contra este principio. Tal es la razón capital que ordinariamente suele repetirse en filosofía: el objeto propio de toda potencia es lo que conviene con la naturaleza de la misma; el blanco á que se dirige toda fuerza es lo que ésta conforme á sus propiedades puede obrar (2). Estamos muy lejos de desconocer esta razón. Pero la dificultad consiste en *entenderla bien*. Si partiendo de ella discurriéramos nosotros diciendo: «es así

(1) Laokoon XX-XXII.

(2) Lessing expresa después el mismo principio bajo una fórmula general. «Yo sostengo que aquello puede ser únicamente el oficio de un arte, á que está exclusivamente destinado, y no aquello que otro arte puede hacer tan bien ó mejor que él. En Plutarco encuentro un símil que aclara muy bien este punto. El que con una llave de madera quisiera hendir una puerta, y abrirla con un hacha, no solo trastornaría esos instrumentos, sino además se privaría de su utilidad.—El buen artífice no ha de contentarse únicamente con la facultad que posee, sino principalmente ha de tener fijos los ojos en el fin propio de su arte. El arte no debe hacer todo lo que puede. Así solo por olvidarse de esta razón capital, se han vuelto nuestras artes más vastas y difíciles, pero también su intensidad se ha disminuido en la misma proporción.» Laokoon, apéndice n. 10, pág. 308.

que la razon criada es la única facultad á quien acaece cometer paralogismos y juzgar falsamente,»—ó: «es así que la educacion, y solo ella, puede sin el auxilio de ninguna otra arte dirigir con seguridad á los hombres desde los primeros años de su vida por la senda del bien, y por el contrario conducirlos durante esta vida y despues de ella para siempre á una corrupcion casi inevitable»; ¿seria justo admitir por via de conclusion que el oficio de la educacion es este y el de la razon estraviarse? Y sin embargo, las dos proposiciones menores son tan ciertas como la mayor. Por donde se hace forzoso aplicar esta última en un sentido recto, y explicarla de suerte que no se preste á tan falsas deducciones.

La razon está á la mano. Cuando la filosofía pone y aplica el principio de que tratamos, bajo la expresion «lo que un arte, una facultad puede efectuar conforme á su naturaleza,» no ha de entenderse que sea un resultado deficiente ó pleno, bueno ó malo, moral ó inmoral; sino un efecto verdaderamente digno de nuestra naturaleza racional y de nuestros anhelos, un efecto verdaderamente conforme á nuestro fin, verdaderamente digno de la sabiduría y bondad de Aquel que nos hizo don de nuestra misma naturaleza y con ella de todas sus disposiciones y facultades. *Solo* en este sentido tiene valor el principio en que funda Lessing su argumento. Esto supuesto, ¿qué camino hemos de seguir

para pronunciar un juicio acertado sobre el oficio propio de las artes figurativas?

En la primera parte de esta obra (43, pár. 2,) probamos categóricamente que la belleza corpórea, segun que consiste en la armonia de las partes, en la perfecta construccion del todo y en el esplendor de los colores expresivos de la vida, forma en general un elemento de la belleza del hombre, pero el ménos importante. Mucho más esencial y necesario que él es la belleza de la expresion, es decir, la belleza del alma que se deja entrever en el conjunto. Así pues, la misma razon que no permite sea llamado bello un hombre en quien se echa de ménos este esencial elemento, impide que se otorgue este predicado á las imágenes de los hombres que solo se distinguen por su hermosura corpórea. «La belleza propiamente dicha,» nos decia Origenes (6) «no comprende cierto la carne, que no es sino deformidad» (1). El artista que solo atiende á la belleza del cuerpo, deja ver por consiguiente no una cosa bella, sino muy defectuosa, imperfecta, mala; no crea sino lo que por si mismo sirve para estraviar el espíritu humano, para pervertir el corazon. Es imposible que en producir tal resultado se cifre el oficio de un arte, de una

(1) Τὸ γὰρ κάλλος σὰρξ οὐ χωρεῖ, πάντα τυγχάνουσα αἰσχος.
Orig. de oratione n. 17, ed Maur. p. 226.

fuerza conferida por la naturaleza. Sin duda alguna las artes figurativas «pueden» hacer cosas tan defectuosas y torpes, pero solo abusando del medio respectivo, al modo exactamente como la razón puede errar y la voluntad delinquir. «El arte no debe hacer todo lo que puede,» dicen, aunque en otro sentido, hasta nuestros mismos adversarios.

Lessing ha sacado pues de su principio una conclusión sofística. No es posible hayan sido dadas al hombre las artes figurativas para un fin que no sería digno ni de nuestra naturaleza racional ni de la sabiduría del Criador. Siempre pues que la plástica quiera ocupar el lugar que le corresponde entre las bellas artes y dar á luz imágenes bellas del hombre, debe ocuparse con preferencia en la expresión de la belleza interior ética; de otro modo va contra su destino; se abate miserablemente sirviendo á la «vanidad de los vanos,» que «corren desalados hácia lo infimo como si fuera lo sumo» (1).

(1) Aug. de vera relig. c. 21.

No ménos falsa que la proposición que hemos combatido aquí, es la que establece el mismo Lessing diciendo: «Para poder reunir bellezas corpóreas de muchos géneros, la pintura descendió al cuadro histórico. La expresión, la exposición de la historia no fué el intento final del pintor. La historia fué solo un medio de obtener su intento final, á saber, la belleza múltiple.» (Laokoon XXXI, pág. 254.) Convenimos en que el pintor que quiere ejercitar una de las bellas artes, cual es la suya, no le es lícito «pintar historia» solo «por pintar historia,» como Lessing dice en son de censura de los modernos; la guarda fiel de los hechos históricos como tales es asunto de la

136. Apliquemos pues nosotros el principio que Lessing mismo nos dá para determinar el oficio propio de las bellas artes; pero sea entendiéndole en su verdadero sentido, tal como antes lo formulamos. Las bellas artes poseen el medio de escitar en nosotros por medio de imágenes ó signos bellos de orden sensible la clara y viva representación de hechos tocantes al orden de nuestros conocimientos inmediatos, y de proporcionar por este segundo medio á nuestro espíritu la vista de una cosa bella del mundo suprasensible haciéndonos de esta suerte posible el deleite de la invisible belleza. Solo las bellas artes poseen este medio; no se puede discurrir otro más grande, más laudable, más conforme á la bondad y sabiduría de Dios. Y no es esto solo. La contemplación de la belleza suprasensible es directamente el único fin que puede ambicionar el arte bello; pues por medio de su representación aspira á producir en nuestro ánimo el deleite consiguiente: en este punto conviene el mismo Lessing. Pero semejante fin no lo

historia propiamente dicha, no de las bellas artes. Pero fuera de ambos fines existe un tercer fin; el pintor nos presenta escenas históricas con la idea misma con que el dramático y el épico suelen representarlas; con ellas se propone elevarnos á la contemplación de una belleza suprasensible (v. los n. 97, 98, 122.) ¿Por ventura no vale «la última cena» más que la representación de trece «bellezas corpóreas» sobre un muro? «Si tacuisses» — bien pudiera uno sentirse tentado, á vista de tales afirmaciones, á invocar hasta el testimonio de un Lessing.

consigue, si no representa plenamente su objeto (103); la propiedad esencial de sus concepciones no es una belleza cualquiera, sino una belleza superior. Ahora bien, ¿en dónde se halla la belleza realmente excelsa, sino en el orden suprasensible? ¿se concibe por ventura que el espíritu racional sienta un verdadero contento, un placer profundo cuando por medio de imágenes ó signos se le presenta la imagen de cosas bellas pertenecientes á un mundo muy mucho por bajo de él, como realmente lo está el mundo de los cuerpos? Pues si la naturaleza entera con toda su belleza viva, tal como ella surgió de manos del Criador, no alcanza á contentar su corazón, cuando por medio de ella no se eleva hasta «el Padre de la belleza» (1) para reposar en su amor; ¿cómo ha de satisfacerle despues que la mano del hombre ha desleído en sus copias apagadas los vivos colores del original, despues que ha dividido la majestad del conjunto, y en lugar de la incesante variacion y de la vida á cada instante renovada pone la fria y dura inmovilidad de la muerte? Para qué el arte nos proporcione realmente el placer de la belleza, no le queda pues otro recurso, sino descubrirnos al través de sus obras el mundo inaccesible á los sentidos. Así, presentarnos la belleza propia

(1) «Ὁ τοῦ καλλοῦς γενεσιάρχης,» «speciei generator.» Sap. 13, 3.

de esta esfera, ese es su verdadero oficio, ese su destino, tomada esta palabra en toda su extension, ese su fin esencial. Y con esto resulta probada suficientemente la proposicion en que hemos fundado nosotros toda la teoría de las bellas artes.

137. «Cuando el príncipe edifica,» dice Schiller, «no les falta que hacer á los que aportan materiales.» En ninguna cosa se prueba mejor esta sentencia, que en los extravíos que se recomiendan á la atención pública por medio de un nombre famoso y de un falso color de verdad. La mencionada tesis de Lessing sobre el destino de las artes que se valen de figuras, ha pasado á axioma en los manuales de Estética; y así no es maravilla que de él se haya originado una idea totalmente falsa y esencialmente viciosa sobre la naturaleza de la plástica en particular. «La imitacion de las cosas orgánicas en la plenitud de su ser corpóreo es el oficio de la escultura,» «la escultura aspira á dar la forma de su objeto,» «lo capital para el escultor es la forma,» ha salido ahora diciendo Carlos Lemcke en su «Estética popular» (1). Más explícitamente que Lemcke habla Ficker. Segun el cual «en el arte plástica domina lo real; la entidad corpórea debe entrar en ella en toda su plenitud; jamás debe sacrificar la figura á la expresion; la

(1) Pág. 357-367.

belleza de la forma es la cosa de más alto valor para el artista plástico,» y la excelencia de sus representaciones se cifra principalmente en el «aspecto inmediato de la forma corpórea.» «La difícil tarea del signo en la plástica consiste por esta razón en dejar ver sobre la superficie lo que hay por dentro, de suerte que se dé á conocer el sistema muscular y el esqueleto.» En la imagen hemos pues de ver la plenitud «del organismo interno hasta en sus más pequeñas variaciones y líneas, el enlace de los huesos y el juego de los músculos,» en suma la fiel anatomía del cuerpo humano (1). Esta propiedad esencial de la plástica es sin duda la razón por que debe ocuparse este arte exclusiva ó al menos principalmente de las figuras *humanas*. «La parte exterior de los animales,» dice filosofando Nusslein, «desde el insecto más diminuto hasta los más grandes mamíferos, está cubierta de una substancia estraña (escamas, conchas en forma de puas ó huesos, plumas, pelos, etc.), *Por medio de esta envoltura la expresión de lo espiritual (sic) en los lineamientos de la carne queda velada para los ojos, y se torna invisible.* Solo el hombre, se ha dicho siempre en tono de queja,

(1) Ficker, Estética (2.ª edición) pár. 185, 204, 208, 205, 206. «Por donde se vé,» añade Ficker, «la inoportunidad del colorido en las obras plásticas: porque el color distrae á la vista no dejándole atender á la estructura interior del cuerpo.» Sobre esta cuestión ya emitimos oportunamente nuestro juicio (120).

solo el hombre viene á este mundo desnudo; pero en esto precisamente consiste su mayor adorno: *de aquí* que la forma externa de su cuerpo se eleve hasta el trono de la belleza, que su cuerpo mismo sea el espejo fiel de su espíritu, del ideal (1).» Según esto en desplumando al ganso, ó rasurando al perro de aguas ó al mono, habremos creado nuevos «tronos á la belleza,» nuevos «espejos del ideal.» Nó, la razón porque debe la plástica representar principalmente figuras humanas, no es la de no estar vestido nuestro cuerpo de plumas ó escamas, sino porque sólo en él habita un espíritu racional porque sólo al hombre entre todos los seres visibles es dada la facultad de obrar libremente, porque sólo en él toma cuerpo y encárnase visiblemente la belleza invisible.

El que allá por el verano de 1860 hubiera tenido ocasión de visitar al delicioso Oberammergan, á la sazón atestado los domingos de forasteros de todas las partes de Alemania, de seguro se acordará todavía con verdadero gusto de los «cuadros vivos,» de aquellos magníficos *tableaux* no de materia inerte, sino de personas de carne y hueso en que se ofrecían con el más acabado artificio escenas de la historia sagrada del Antiguo Testamento, ejemplos místicos de algunos lugares de la Pasión del Señor que venían

(1) Nusslein, de la filosofía del arte, pár. 213. Ficker, pár. 191.

después de aquellas en forma de exposición dramática. La complacencia unánime con que fueron acogidos los cuadros de Oberammergan es la mejor contestación que puede darse á las objeciones que una crítica superficial ha ensayado contra esta especie de ejecución caleotécnica, de la cual hacemos aquí mención, porque nos representa con claridad la esencia de la plástica. Fíjese bien el momento más bello, más adecuado de la escena de un drama, de modo que todas las personas que figuran en ella queden perfectamente inmóviles en su lugar y actitud respectivos, y tendremos á la dramática convertida en plástica: porque en tal caso no pertenecen á la primera sino á la segunda especie, á las figuras, las imágenes que nos dan á conocer claramente aquel paso. No han de mirarse por consiguiente los cuadros vivos como obras del arte dramático, ni como representación pantomímica, sino como producciones de la plástica, y cierto en su más íntima y perfecta expresión, como el grado absolutamente más alto de la misma; precisamente bajo este concepto forman el anillo de conjunción del arte que se vale de figuras con la dramática. Fáltales á la verdad la excelencia de la duración que poseen las imágenes formadas de materia inorgánica; pero en cambio aunque desaparezcan rápidamente, se las puede renovar á placer.

Son por consiguiente los cuadros vivos un co-

mentario práctico de la idea que dimos arriba (119) sobre la naturaleza del arte plástica; con que se responde sencillamente no solo á las enunciaciones referidas, sino también á otro falso axioma de la moderna Estética. Según Krug (1), «fáltale á la producción artística la necesaria unidad, cuando la plástica quiere formar grupos compuestos de muchas personas.» Nusslein y Ficker aseguran que el sublime reposo y alto equilibrio que debe haber en las figuras de la plástica, no consienten á este arte aventurarse en concepciones históricas ó dramáticas (2); y luego añaden que «debe limitarse á presentar figuras individuales, caracteres también únicos (3)»; y en suma, «que entonces muestra la plástica su esencia del modo más puro y acabado, cuando pone ante los ojos una sola figura» (4). Y el caso es que todas estas aseveraciones no tienen otro fundamento que el teorema ya refutado de Lessing, y la apreciación radicalmente falsa que de él procede en orden á las artes que representan sus concepciones por medio de figuras. Nosotros hemos apelado á las imágenes animadas de Oberammergan. Allí vimos, entre otras, dos incomparablemente bellas. Una de las cuales representaba al pueblo Israelita

(1) Estética, §. 82. Nota.

(2) Tratado sobre la filosofía del arte, §. 220.

(3) Estética, §. 208.

(4) Vischer, Estética, III, §. 606, pág. 369.

la naturaleza (1): la simple pantomima podrá interesar como fragmento ó como juguete artístico, pero jamás ha sido ni será obra de ninguna de las bellas artes. «Cuando la pantomima aspira á mostrarse sola, privada por consiguiente del primer medio representativo, del tono vivo del habla, luego se nos ofrece como alguna cosa no natural; porque los sentimientos fuertemente excitados se exhalan, por decirlo así, involuntaria y forzosamente en sonidos articulados. Demás de esto, ¿no se necesita acaso en los más de los casos para la inteligencia de las pantomimas una exposicion muy pesada? No se apele al sentido artístico de los griegos; la pantomima nació cuando el arte dramático habia ya caído, y cayó con la degeneracion moral de los griegos» (2).

(1) No se oponga que los tonos nos han sido dados por la naturaleza como elementos completivos del lenguaje, y sin embargo en la música se dan sin la palabra. Los tonos cantados poseen bajo muchos respectos para la expresion de los sentimientos una importancia sin comparacion muy superior á la del semblante y los movimientos del cuerpo; fuera de que los tonos de la música son imitados, no meros sonidos inarticulados de la voz humana.

(2) Ficker, Estética §. 745.

XXIII.

El oficio propio de las artes figurativas. Opinion de Lessing acerca de ellas, y su refutacion. El oficio de las bellas artes en general. La estética moderna falsea el arte plástica. Los cuadros vivos. El «alto sentido» del desnudo en la plástica. Ideal de Vischer.

135. En nuestras investigaciones acerca de las bellas artes hemos partido de la proposicion en que se asienta ser el oficio de las mismas procurarnos la viva y clara intuicion y por consiguiente el deleite de la belleza en el orden suprasensible (91). De la verdad de esta premisa pende toda nuestra deduccion; pero es el caso que hasta ahora no ha sido demostrada: ¿y si fuese falsa?

Lessing discurre del modo siguiente en su apéndice al Laokoon:

«Como las artes figurativas sean las únicas que pueden ofrecernos la belleza de la forma, para lo cual no han menester el auxilio de ninguna de las otras artes, las cuales deben renunciar á semejante designio, siguese indisputablemente que dicha belleza es y no puede ménos de ser el fin en que aquellas artes se terminan. El destino propio de toda arte bella solo puede ser lo que sin el auxilio de ninguna otra arte le es dado ofrecer á nuestra consideracion; el cual

destino tratándose de la pintura no es otro sino la *belleza corpórea*.»

Esto mismo repite Lessing con nueva energía diciendo:

«La expresion de la belleza corpórea es el fin á que está destinada la pintura; su más alto fin la expresion de la más alta belleza» (1).

Es evidente que consideradas estas proposiciones en su relacion con la esencia de la pintura y de la plástica, y remotamente, siguiendo una ilacion rigurosa, de las bellas artes en general, son fundamentales. No es ménos claro que nuestra teoria, á lo ménos, en lo que toca á las artes figurativas, no puede compararse con esta otra. Ahora bien, ¿esas aserciones de Lessing son por ventura legítimas y verdaderas?

Tocante á la primera, esta es la única en que podemos convenir. Solo las artes figurativas tienen el poder de crear imágenes de figuras que se distinguen tambien por la belleza correspondiente á las cosas corpóreas; solo la pintura y la plástica pueden presentar á la vista, empleando el medio que les es peculiar, y sin ayuda de ninguna otra arte, la belleza corpórea (2). Lessing

(1) Laokoon XXXI, pág. 253, 254 (3.^a edicion, Berlin, 1835.

(2) Esta expresion, de que hasta aquí hemos procurado siempre huir, la usamos aquí, porque de ella se sirve Lessing. Pero la expresion es equívoca é inductiva de error no ménos que esta otra: «belleza espiritual.» La belleza no es cosa alguna corpórea, como el color, la figura; aun la belleza de los cuerpos es cosa suprasensible. V. §. I.

ha probado esta proposicion con un lujo de razonamientos innecesarios (1), y que ella no merece.

Fijémonos sin embargo en el principio de que se ayuda para legitimar las consecuencias que saca de aquel hecho indubitable. «Solo aquel puede ser el fin propio de un arte cualquiera, que á solo él le es dado conseguir sin el auxilio de ningun otro arte.» Nada tenemos que oponer contra este principio. Tal es la razon capital que ordinariamente suele repetirse en filosofia: el objeto propio de toda potencia es lo que conviene con la naturaleza de la misma; el blanco á que se dirige toda fuerza es lo que ésta conforme á sus propiedades puede obrar (2). Estamos muy léjos de desconocer esta razon. Pero la dificultad consiste en *entenderla bien*. Si partiendo de ella discurriéramos nosotros diciendo: «es así

(1) Laokoon XX-XXII.

(2) Lessing expresa despues el mismo principio bajo una fórmula general. «Yo sostengo que aquello puede ser únicamente el oficio de un arte, á que está exclusivamente destinado, y no aquello que otro arte puede hacer tan bien ó mejor que él. En Plutarco encuentro un símil que aclara muy bien este punto. El que con una llave de madera quisiera hendir una puerta, y abrirla con un hacha, no solo trastornaría esos instrumentos, sino ademas se privaría de su utilidad.—El buen artífice no ha de contentarse únicamente con la facultad que posee, sino principalmente ha de tener fijos los ojos en el fin propio de su arte. El arte no debe hacer todo lo que puede. Así solo por olvidarse de esta razon capital, se han vuelto nuestras artes más vastas y difíciles, pero tambien su intensidad se ha disminuido en la misma proporcion.» Laokoon, apéndice n. 10, pág. 308.

que la razon criada es la única facultad á quien acaece cometer paralogismos y juzgar falsamente,»—ó: «es así que la educacion, y solo ella, puede sin el auxilio de ninguna otra arte dirigir con seguridad á los hombres desde los primeros años de su vida por la senda del bien, y por el contrario conducirlos durante esta vida y despues de ella para siempre á una corrupcion casi inevitable»; ¿seria justo admitir por via de conclusion que el oficio de la educacion es este y el de la razon estraviarse? Y sin embargo, las dos proposiciones menores son tan ciertas como la mayor. Por donde se hace forzoso aplicar esta última en un sentido recto, y explicarla de suerte que no se preste á tan falsas deducciones.

La razon está á la mano. Cuando la filosofía pone y aplica el principio de que tratamos, bajo la expresion «lo que un arte, una facultad puede efectuar conforme á su naturaleza,» no ha de entenderse que sea un resultado deficiente ó pleno, bueno ó malo, moral ó inmoral; sino un efecto verdaderamente digno de nuestra naturaleza racional y de nuestros anhelos, un efecto verdaderamente conforme á nuestro fin, verdaderamente digno de la sabiduría y bondad de Aquel que nos hizo don de nuestra misma naturaleza y con ella de todas sus disposiciones y facultades. *Solo* en este sentido tiene valor el principio en que funda Lessing su argumento. Esto supuesto, ¿qué camino hemos de seguir

para pronunciar un juicio acertado sobre el oficio propio de las artes figurativas?

En la primera parte de esta obra (43, pár. 2,) probamos categóricamente que la belleza corpórea, segun que consiste en la armonia de las partes, en la perfecta construccion del todo y en el esplendor de los colores expresivos de la vida, forma en general un elemento de la belleza del hombre, pero el ménos importante. Mucho más esencial y necesario que él es la belleza de la expresion, es decir, la belleza del alma que se deja entrever en el conjunto. Así pues, la misma razon que no permite sea llamado bello un hombre en quien se echa de ménos este esencial elemento, impide que se otorgue este predicado á las imágenes de los hombres que solo se distinguen por su hermosura corpórea. «La belleza propiamente dicha,» nos decia Origenes (6) «no comprende cierto la carne, que no es sino deformidad» (1). El artista que solo atiende á la belleza del cuerpo, deja ver por consiguiente no una cosa bella, sino muy defectuosa, imperfecta, mala; no crea sino lo que por si mismo sirve para estraviar el espíritu humano, para pervertir el corazon. Es imposible que en producir tal resultado se cifre el oficio de un arte, de una

(1) Τὸ γὰρ κάλλος σὰρξ οὐ χωρεῖ, πάντα τυγχάνουσα αἰσχος.
Orig. de oratione n. 17, ed Maur. p. 226.

fuerza conferida por la naturaleza. Sin duda alguna las artes figurativas «pueden» hacer cosas tan defectuosas y torpes, pero solo abusando del medio respectivo, al modo exactamente como la razon puede errar y la voluntad delinquir. «El arte no debe hacer todo lo que puede,» dicen, aunque en otro sentido, hasta nuestros mismos adversarios.

Lessing ha sacado pues de su principio una conclusion sofistica. No es posible hayan sido dadas al hombre las artes figurativas para un fin que no seria digno ni de nuestra naturaleza racional ni de la sabiduria del Criador. Siempre pues que la plástica quiera ocupar el lugar que le corresponde entre las bellas artes y dar á luz imágenes bellas del hombre, debe ocuparse con preferencia en la expresion de la belleza interior ética; de otro modo va contra su destino; se abate miserablemente sirviendo á la «vanidad de los vanos,» que «corren desalados hácia lo infimo como si fuera lo sumo» (1).

(1) Aug. de vera relig. c. 21.

No ménos falsa que la proposicion que hemos combatido aquí, es la que establece el mismo Lessing diciendo: «Para poder reunir bellezas corpóreas de muchos géneros, la pintura descendió al cuadro histórico. La expresion, la exposicion de la historia no fué el intento final del pintor. La historia fué solo un medio de obtener su intento final, á saber, la belleza múltifor-me.» (Laokoon XXXI, pág. 254.) Convenimos en que el pintor que quiere ejercitar una de las bellas artes, cual es la suya, no le es lícito «pintar historia» solo «por pintar historia,» como Lessing dice en son de censura de los modernos; la guarda fiel de los hechos históricos como tales es asunto de la

136. Apliquemos pues nosotros el principio que Lessing mismo nos dá para determinar el oficio propio de las bellas artes; pero sea entendiéndole en su verdadero sentido, tal como antes lo formulamos. Las bellas artes poseén el medio de escitar en nosotros por medio de imágenes ó signos bellos de órden sensible la clara y viva representacion de hechos tocantes al órden de nuestros conocimientos inmediatos, y de proporcionar por este segundo medio á nuestro espíritu la vista de una cosa bella del mundo suprasensible haciéndonos de esta suerte posible el deleite de la invisible belleza. Solo las bellas artes poseén este medio; no se puede discurrir otro más grande, más laudable, más conforme á la bondad y sabiduria de Dios. Y no es esto solo. La contemplacion de la belleza suprasensible es directamente el único fin que puede ambicionar el arte bello; pues por medio de su representacion aspira á producir en nuestro ánimo el deleite consiguiente: en este punto conviene el mismo Lessing. Pero semejante fin no lo

historia propiamente dicha, no de las bellas artes. Pero fuera de ambos fines existe un tercer fin; el pintor nos presenta escenas históricas con la idea misma con que el dramático y el épico suelen representarlas; con ellas se propone elevarnos á la contemplacion de una belleza suprasensible (v. los n. 97, 98, 122.) ¿Por ventura no vale «la última cena» más que la representacion de trece «bellezas corpóreas» sobre un muro? «Si tacuisses» — bien pudiera uno sentirse tentado, á vista de tales afirmaciones, á invocar hasta el testimonio de un Lessing.

consigue, si no representa plenamente su objeto (103); la propiedad esencial de sus concepciones no es una belleza cualquiera, sino una belleza superior. Ahora bien, ¿en dónde se halla la belleza realmente excelsa, sino en el orden suprasensible? ¿se concibe por ventura que el espíritu racional sienta un verdadero contento, un placer profundo cuando por medio de imágenes ó signos se le presenta la imagen de cosas bellas pertenecientes á un mundo muy mucho por bajo de él, como realmente lo está el mundo de los cuerpos? Pues si la naturaleza entera con toda su belleza viva, tal como ella surgió de manos del Criador, no alcanza á contentar su corazón, cuando por medio de ella no se eleva hasta «el Padre de la belleza» (1) para reposar en su amor; ¿cómo ha de satisfacerle despues que la mano del hombre ha desleído en sus copias apagadas los vivos colores del original, despues que ha dividido la majestad del conjunto, y en lugar de la incesante variacion y de la vida á cada instante renovada pone la fria y dura inmovilidad de la muerte? Para qué el arte nos proporcione realmente el placer de la belleza, no le queda pues otro recurso, sino descubrirnos al través de sus obras el mundo inaccesible á los sentidos. Así, presentarnos la belleza propia

(1) «Ὁ τοῦ καλλοῦς γενεσιάρχης,» «speciei generator.» Sap. 13, 3.

de esta esfera, ese es su verdadero oficio, ese su destino, tomada esta palabra en toda su extension, ese su fin esencial. Y con esto resulta probada suficientemente la proposicion en que hemos fundado nosotros toda la teoría de las bellas artes.

137. «Cuando el príncipe edifica,» dice Schiller, «no les falta que hacer á los que aportan materiales.» En ninguna cosa se prueba mejor esta sentencia, que en los extravíos que se recomiendan á la atención pública por medio de un nombre famoso y de un falso color de verdad. La mencionada tesis de Lessing sobre el destino de las artes que se valen de figuras, ha pasado á axioma en los manuales de Estética; y así no es maravilla que de él se haya originado una idea totalmente falsa y esencialmente viciosa sobre la naturaleza de la plástica en particular. «La imitacion de las cosas orgánicas en la plenitud de su ser corpóreo es el oficio de la escultura,» «la escultura aspira á dar la forma de su objeto,» «lo capital para el escultor es la forma,» ha salido ahora diciendo Carlos Lemcke en su «Estética popular» (1). Más explícitamente que Lemcke habla Ficker. Segun el cual «en el arte plástica domina lo real; la entidad corpórea debe entrar en ella en toda su plenitud; jamás debe sacrificar la figura á la expresion; la

(1) Pág. 357-367.

belleza de la forma es la cosa de más alto valor para el artista plástico,» y la excelencia de sus representaciones se cifra principalmente en el «aspecto inmediato de la forma corpórea.» «La difícil tarea del signo en la plástica consiste por esta razón en dejar ver sobre la superficie lo que hay por dentro, de suerte que se dé á conocer el sistema muscular y el esqueleto.» En la imagen hemos pues de ver la plenitud «del organismo interno hasta en sus más pequeñas variaciones y líneas, el enlace de los huesos y el juego de los músculos,» en suma la fiel anatomía del cuerpo humano (1). Esta propiedad esencial de la plástica es sin duda la razón por que debe ocuparse este arte exclusiva ó al menos principalmente de las figuras *humanas*. «La parte exterior de los animales,» dice filosofando Nusslein, «desde el insecto más diminuto hasta los más grandes mamíferos, está cubierta de una substancia estraña (escamas, conchas en forma de puas ó huesos, plumas, pelos, etc.), *Por medio de esta envoltura la expresión de lo espiritual (sic) en los lineamientos de la carne queda velada para los ojos, y se torna invisible.* Solo el hombre, se ha dicho siempre en tono de queja,

(1) Ficker, Estética (2.ª edición) pár. 185, 204, 208, 205, 206. «Por donde se vé,» añade Ficker, «la inoportunidad del colorido en las obras plásticas: porque el color distrae á la vista no dejándole atender á la estructura interior del cuerpo.» Sobre esta cuestión ya emitimos oportunamente nuestro juicio (120).

solo el hombre viene á este mundo desnudo; pero en esto precisamente consiste su mayor adorno: *de aquí* que la forma externa de su cuerpo se eleve hasta el trono de la belleza, que su cuerpo mismo sea el espejo fiel de su espíritu, del ideal (1).» Segun esto en desplumando al ganso, ó rasurando al perro de aguas ó al mono, habremos creado nuevos «tronos á la belleza,» nuevos «espejos del ideal.» Nó, la razón porque debe la plástica representar principalmente figuras humanas, no es la de no estar vestido nuestro cuerpo de plumas ó escamas, sino porque sólo en él habita un espíritu racional porque sólo al hombre entre todos los seres visibles es dada la facultad de obrar libremente, porque sólo en él toma cuerpo y encárnase visiblemente la belleza invisible.

El que allá por el verano de 1860 hubiera tenido ocasión de visitar al delicioso Oberammergan, á la sazón atestado los domingos de forasteros de todas las partes de Alemania, de seguro se acordará todavía con verdadero gusto de los «cuadros vivos,» de aquellos magníficos *tableaux* no de materia inerte, sino de personas de carne y hueso en que se ofrecían con el más acabado artificio escenas de la historia sagrada del Antiguo Testamento, ejemplos místicos de algunos lugares de la Pasión del Señor que venían

(1) Nusslein, de la filosofía del arte, pár. 213. Ficker, pár. 191.

después de aquellas en forma de exposición dramática. La complacencia unánime con que fueron acogidos los cuadros de Oberammergan es la mejor contestación que puede darse á las objeciones que una crítica superficial ha ensayado contra esta especie de ejecución caleotécnica, de la cual hacemos aquí mención, porque nos representa con claridad la esencia de la plástica. Fíjese bien el momento más bello, más adecuado de la escena de un drama, de modo que todas las personas que figuran en ella queden perfectamente inmóviles en su lugar y actitud respectivos, y tendremos á la dramática convertida en plástica: porque en tal caso no pertenecen á la primera sino á la segunda especie, á las figuras, las imágenes que nos dan á conocer claramente aquel paso. No han de mirarse por consiguiente los cuadros vivos como obras del arte dramático, ni como representación pantomímica, sino como producciones de la plástica, y cierto en su más íntima y perfecta expresión, como el grado absolutamente más alto de la misma; precisamente bajo este concepto forman el anillo de conjunción del arte que se vale de figuras con la dramática. Fáltales á la verdad la excelencia de la duración que poseen las imágenes formadas de materia inorgánica; pero en cambio aunque desaparezcan rápidamente, se las puede renovar á placer.

Son por consiguiente los cuadros vivos un co-

mentario práctico de la idea que dimos arriba (119) sobre la naturaleza del arte plástica; con que se responde sencillamente no solo á las enunciaciones referidas, sino también á otro falso axioma de la moderna Estética. Según Krug (1), «fáltale á la producción artística la necesaria unidad, cuando la plástica quiere formar grupos compuestos de muchas personas.» Nusslein y Ficker aseguran que el sublime reposo y alto equilibrio que debe haber en las figuras de la plástica, no consienten á este arte aventurarse en concepciones históricas ó dramáticas (2); y luego añaden que «debe limitarse á presentar figuras individuales, caracteres también únicos (3)»; y en suma, «que entonces muestra la plástica su esencia del modo más puro y acabado, cuando pone ante los ojos una sola figura» (4). Y el caso es que todas estas aseveraciones no tienen otro fundamento que el teorema ya refutado de Lessing, y la apreciación radicalmente falsa que de él procede en orden á las artes que representan sus concepciones por medio de figuras. Nosotros hemos apelado á las imágenes animadas de Oberammergan. Allí vimos, entre otras, dos incomparablemente bellas. Una de las cuales representaba al pueblo Israelita

(1) Estética, §. 82. Nota.

(2) Tratado sobre la filosofía del arte, §. 220.

(3) Estética, §. 208.

(4) Vischer, Estética, III, §. 606, pág. 369.

cuando por vez primera, yendo por el desierto, vió y recogió el milagroso manjar que Jehová hizo que lloviese del cielo, escena en que figuran acaso cien personas entre hombres, mujeres y niños, rodeando á Moisés; y en la otra figuran en el medio la serpiente de metal, y Moisés señalándola con su vara, y al rededor la multitud de los que habian sido mordidos ó huían de serlo, los cuales llenos de dolor y esperanza sombreaban el sublime anuncio de la salud futura. ¿Sostendrán todavía nuestros contrarios que estas imágenes carecen de unidad? Pero «les falta,» dirán, el alto reposo, el sublime equilibrio que debe haber en las figuras de la plástica. A la verdad, cuando estas artes representan héroes, (dioses,) santos, la grandeza de su ánimo debe reflejarse en lo exterior; un elemento esencial de la grandeza moral es la calma, el constante señorío del hombre sobre sí mismo hasta en los momentos en que se obra con mayor energía, hasta en la más profunda aflicción del corazón abrevado de penas. ¿Pero acaso no se puede ofrecer en los hechos de la vida humana objetiva, tales como nos los presenta la plástica, no hay, decimos, en esos hechos otra hermosura sino la grandeza del espíritu individual? ¿deja por esto de resplandecer también ante nosotros la belleza de las esferas espirituales reunidas, y manifestarse en ellas el po-

der y sabiduría de Dios, su justicia y su amor? (1) Aquel «sublime reposo,» aquel «supremo equilibrio» no son pues sino una pura frase, no ménos hueca y vana que la que usa Nusslein cuando quiere insinuar en forma patética sus aserciones diciendo (2): «El movimiento es la propiedad del átomo, el reposo el carácter del que se basta en todo á sí mismo, del ser en sí mismo perfecto.» ¿No habrá por consiguiente en las imágenes vivientes de Oberammergan, cuya figuras no ha contado seguramente ni un solo espectador, condicion alguna de perfecta belleza, porque á la plástica no le sea permitido formar los mismos grupos en materia inorgánica? Por nuestra parte ignoramos las razones que conceden al pintor el privilegio de exponer escenas tan complejas, al paso que obligan al artista plástico á ceñirse á figuras únicas ó á pequeños grupos. Por lo demás nuestro ánimo en cuanto acabamos de decir, ha sido únicamente restituir á sus verdaderos principios, absurdamente falsificados, la esencia de este arte, y defender nuestra tesis (119), según la cual así la plástica como la pintura son de suyo pragmáticas (3).

(1) Véase los n. 97, 98.

(2) Tratado, etc. §. 217.

(3) Por vía de apéndice á la prueba anterior sobre el carácter pragmático de las artes que se valen de figuras, puede citarse en este lugar el epigrama que forma la inscripción de una estatua de Niobe:

Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τέθειαν λίθον· ἐκ δὲ λίθοιο
Ζωὴν Πραξιέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.

138. Pero la moderna Estética sabe muy bien á donde quiere ir cuando tanto se esfuerza por dar á las artes que se valen de figuras, principalmente á la plástica, semejante carácter. El fin supremo de este arte es, dice, «la belleza de la forma,» lo «real,» la «corporeidad perfecta,» el bello organismo como tal: por cuya razón debe guardarse de «sacrificar la figura á la expresión,» de «lanzarse á composiciones históricas,» de dividir la atención entre muchas figuras, aunque solo una de ellas descuella sobre las demás por su mayor belleza; así también «la esencia de tales artes, en lo que tienen de más íntimo, solo entonces se muestra en toda su pureza y perfección, cuando ofrece á la vista una sola figura,» aquella naturalmente que personifica «la plena corporeidad.» Y de aquí precisamente se deduce en todo rigor de lógica el valor principal, «la alta importancia del desnudo en la plástica en cuanto su efecto subsiste plenamente en los contornos que este arte dá á la superficie de sus figuras. Su efecto propio se destruiría ó se haría imposible, si quisiera ocultar su figura con muchos paños.» Así opinan también Ficker (1) y Nusslein (2), conformes como de costumbre. «El pintor y el escultor,» había enseñado antes Krug, «presentan la belleza ideal

(1) Estética, §. 201.

(2) Teoría del arte, §. 216.

en el más gracioso desnudo. Todo lo demás que añadan por vía de adorno, incluso un hermoso ropaje, solo serviría para disminuirla. El vestido está destinado únicamente á remediar una necesidad, ora física, cuando es abrigo, ora moral cuando hace la guarda al pudor. Pero el arte puede prescindir de esta necesidad y exigir en justicia que nadie se escandalice con el desnudo, porque todavía es mayor la conformidad de éste con su propia necesidad» (1). Por lo visto el arte ha debido recibir algún privilegio cuando fueron publicados los diez Mandamientos de la Ley de Dios. Veamos pues cuál pudo ser el origen de tal excepción, que bien vale la pena de indagar la razón de aquella «exigencia» que se pretende para el arte que llega á tener conciencia de su absoluta autonomía. Aunque de todos modos, ¿quién ha dado al arte el derecho de establecer como regla de policía, que nadie se escandalice de su desnudez?

Pero este nuestro lenguaje es sin duda alguna atrevido; porque Lessing, el mismo Lessing en persona lo ha decidido, que el arte en este punto goza de un verdadero privilegio, y Lessing es «el gastador (*pionier*) de la vida espiritual de los tiempos modernos, el cual cuando no se ríe de la fuerza de sus enemigos, los sojuzga y aniquila; hoy es, y no obstante tienen tal va-

(1) Estética, §. 36.

lor sus sentencias, que á quien se aleja de éste-explorador, difícil se le hará abrir el recto sendero.» Así nos commina Lemcke (1). Que Lessing lo había dicho, ya lo sabíamos nosotros, porque si Lessing no lo dijera, no pudieran repetirlo los demás. En la sección quinta del Laocoon se burla Lessing de las razones con que los críticos anteriores han querido disculpar la desnudez del grupo. El mismo autor trata de hacer ver que esta desnudez realza no poco el talento del artista. «¿Por ventura,» dice en tono de argumentante, «no perderíamos alguna parte de la obra bella bajo la envoltura del vestido? ¿Tiene acaso la tela, obra de manos esclavas, la belleza de un cuerpo orgánico, obra de la eterna sabiduría? ¿Exige por ventura igual talento, supone el mismo mérito, y honra al artista la imitación de aquella tela lo mismo que la de éste cuerpo?... Al traje entre los antiguos se le tenía en poca estima; pues para ellos era una verdad de sentimiento que el fin sublime de su arte exigía la desnudez. *Este fin sublime* no es otro que la belleza; los vestidos son hijos de la necesidad; pero el arte, ¿qué tiene que ver con la necesidad? Yo le concedo al ropaje su respectiva hermosura; pero ¿qué vale esta hermosura en comparación de la que pertenece á la forma humana? Así pues, ¿cómo es posible que se contente con

(1) Estética popular, pág. 4.

la belleza de las ropas, el que puede llegarse con su arte á otra más excelente» (1)?

Séanos lícito reconocernos obligados al «gastador de la vida espiritual de la edad moderna» por habernos puesto delante de los ojos el principio de donde proceden necesariamente sus conclusiones. El cual principio no es otro que el que antes enunciamos: «El fin más alto á que deben mirar las artes á que nos referimos, es la belleza corpórea.» Ahora bien, si con razón hemos condenado semejante principio, inútil sería la refutación de sus consecuencias. Por lo demás parécenos sobre manera extraño que nuestro adversario acuda todavía en defensa de su tesis al mérito más subido y al más alto grado de honor que á sus ojos se concilia el artista exponiendo formas desnudas para valerse de la ocasión que estas le dan de probar su especial habilidad y talento. Esto, lo repetimos, nos parece inaudito: porque cabalmente en la segunda parte de la misma obra reprende amargamente Lessing «el prurito de una jactanciosa ostentación unido con un talento infeliz.»

138.* Contra la proposición en que se afirma «el profundo sentido del desnudo,» pudiéramos recordar que las bellas artes trabajan para el hombre, y que el hombre «no es hielo ni piedra, sino carne y sangre, más fácil de inflamarse

(1) Lessing, Laocoon, v. (hacia el final).

de la concupiscencia, que el heno seco del fuego» (1). Así se expresaba un Padre de la Iglesia, á quien debe más el arte que á todos los padres juntos de la moderna Estética. Pero no habemos menester de tales razones; bástannos las puramente caleotécnicas. El cuerpo humano, considerado simplemente como organismo material, es sin duda bello, y no seremos nosotros quienes le disputen una belleza superior á la de las demás cosas corpóreas. Pero ¿qué otra cosa es esta consideración de la belleza corpórea, separada del elemento racional, sino una mera abstracción? El alma racional es quien inmediatamente y por sí misma da forma al cuerpo. Así pues, mirado tal como realmente se halla constituido el cuerpo del hombre, es un compuesto inorgánico de elementos materiales, ó cuerpo *humano* propiamente dicho, es decir, la parte visible de una naturaleza racional. En el primer sentido pertenece ciertamente al orden físico; pero toda su belleza es la del cadáver, la del esqueleto, cuando más la de la mómia. Como cuerpo humano vivo es por el contrario «el cuerpo de muerte,» «con la ley del pecado en los miembros,» «la carne de pecado,» «en la cual no habita el bien» (2); por cuya razón hasta aquel día en que Dios nos dé «la sobrevestidura del ropaje de

(1) Chrysost. hom. adversus eos qui ecclesia relicta ad circenses ludos et ad theatra transfugerant, n. 2. t. 6.

(2) Rom. 7. 24. 23. 8. 3. 7. 13.

gloria» (1), no puede parecer en el orden físico la belleza corpórea, sino como una cosa *moralmente deforme*, cuando no está velada, en lo que este tiene de vergonzoso, con las formas de la decencia y de un casto pudor (2). Pues siendo el fin próximo de las artes que se sirven de imágenes bellas de la especie segunda, procurarnos el deleite que se sigue de la vista de una belleza elevada, ¿qué título puede jamás auto-

(1) 2. Cor. 5. 2

(2) Acaso dirá alguno que no discurremos aquí como filósofos, sino según las luces de la revelación. ¿Mas el arte por ventura no se halla íntimamente enlazado con el orden sobrenatural? ¿Qué obra humana puede reputarse con derecho á ponerse fuera de las doctrinas de la fé cristiana? Por lo demás de la revelación solamente hemos tomado la *expresión*, no la cosa de que se trata. La razón abandonada á sí misma no puede cierto descubrir la causa del mal: el pecado primero y su trasmisión á los hijos de Adán; pero también es cierto que aun sin atender á este misterio la Ética natural sabe muy bien que el cuerpo humano lleva en sí mismo impresa la ley del pecado, y se halla en la necesidad de cubrir su desnudez. Y si no, ¿en dónde aprendieron aquellos gentiles de los cuales habla San Agustín, como de quienes tenían cuidado de no desnudarse del todo en el baño? («Ex hoc omnes gentes quoniam ab illa stirpe procreatae sunt, usque adeo tenent insitum pudendaque velare, ut quidam barbari illas corporis partes nec in balneis undas habeant, sed cum earum tegumentis lavant.» Aug. de Civ. Dei 14, c. 17. extr. cfr. Herodot. l. c. 10. Plat. de republ. 5. p. 452). Solo cuando cubria todavía al cuerpo «la vestidura de la gracia» («indumentum gratiae» Aug.); cuando «la carne, aun no rebelada contra el espíritu, no había comenzado á dar testimonio de la rebelión del hombre contra Dios;» solo entonces pudieron «los dos estar desnudos sin ruborizarse» (V. á San Agustín, de Civ. Dei l. c. ar., y de pecc. merit. et remiss. 2, 36). Mas en el hipotético «status naturae purae» aquella falta y por consiguiente aquella deformidad acompañarian á la carne; aunque ciertamente en grado ménos subido que ahora, porque no fuera en tal hipótesis castigo, sino mero defecto, simple carencia de más alta perfección.

rizarlas á violar los Mandamientos de la Ley divina y los fueros de la razon, ni qué consideracion obligarlas á presentar delante de nuestros ojos los cuerpos humanos desnudos? ¿Qué gana el valor caleológico de las escenas que se parecen; en qué se aumentan la elevacion de ánimo y la grandeza moral de los caracteres que tales escenas nos revelan, ni cómo ha de mostrarse con luz más clara y espléndida la hermosura del orden suprasensible cuando sus respectivos objetos nos recuerdan por su desnudez tan material y tangible, que ellos tambien están comprendidos en la maldicion incurrida por el hombre, que tampoco están libres de las penas y miserias que pesan sobre él? No sabemos á la verdad que haya ninguna persona que se agrade de ver figuras desnudas. Al contrario en todos los ánimos rectamente dispuestos para sentir honestamente, la deformidad moral del cuerpo humano, cuando no está decentemente vestido, sólo puede escitar repugnancia y disgusto; y esta impresion tan penosa, por fuerza tiene que perjudicar sobre manera al deleite caleotécnico, si es que antes no le impide nacer (1).

De las escenas donde la verdad filosófica (107) exige la falta del vestido, como acaece en algu-

(1) El mejor pintor del siglo XVIII, Rafaél Mengs, no participaba de la opinion de la Estética moderna, antes declaró terminantemente, que una figura del todo desnuda es siempre ménos bella. (Lezioni pratiche di Pittura §. 7.)

nas maneras de martirios, deben huir dichas artes por las razones alegadas. No podemos en manera alguna convenir con Federico de Schlegel, cuando describiendo el cuadro de Sebastian del Piombo, que representa el martirio de Santa Águeda, lo califica de «pintura clásica, si hay alguna por ventura digna de este nombre.» (1) El mismo Schlegel refiere, como testigo presencial, que «muchos de los que se paraban á verlo, luego al punto que ponian en él los ojos, los apartaban con temor, y desaprobaban la eleccion que hizo dicho artista de tal asunto.» Por donde se vé cuán en desacuerdo se pone este escritor con el buen gusto que se revela en el hecho mismo que refiere; nosotros, por el contrario, opinamos atendiendo á la descripcion de dicha pintura (la heroica doncella está, segun cuenta la historia de su martirio, vestida hasta la mitad de su cuerpo delante de sus verdugos), que tenian mucha razon aquellos espectadores, por mas que sea tradicion recibida, que el croquis debió ser de manos de un maestro más célebre todavia, Miguel Angel (2).

(2) Ideas sobre el arte cristiano, pág. 95.

(3) A las imágenes del Crucificado solo es aplicable en parte lo que hemos dicho en el testo. Aquí hay que considerar que el cuerpo pendiente en la cruz era el del Hombre-Dios, el cuerpo de Aquel que no conociendo pecado, «llevó en su cuerpo nuestros pecados.» Segun Benedicto XIV, el Señor estaba en la cruz enteramente desnudo, pero esto no obstante, el arte no debe ofrecerlo á nuestros ojos sin el púdico velo. (Bened. XIV, de festis D. N. J., c. I, l.)

Pero todavía debemos ofrecer á buena luz otras razones de no escaso valor. Ya vimos antes (106.-107) ser una propiedad esencial de la concepcion caleotécnica la *verdad filosófica*. No es necesario, decíamos, que los hechos que proceden del sistema de nuestras percepciones inmediatas, en los cuales nos hace ver el arte una cosa bella suprasensible, sean tomados de la realidad histórica; pero deben presentarse como posibles totalmente y bajo todos conceptos, esto es, han de quedar visiblemente á salvo en su conjunto y en cada una de sus partes las leyes necesarias del ser contingente. Si estas leyes sufren violencia, la concepcion resulta completamente inepta; si únicamente fuesen violadas en líneas de menos valor significativo, resultará defectuosa; así como, por el contrario, parecerá bajo este concepto apta y buena, cuando nos pone delante su argumento de modo que no solo convenga con los antecedentes y circunstancias del caso, y con el carácter y cualidades de las personas, por donde parecerá posible, sino que además parezca que no hubiera podido ser de otra manera.

Las artes de que vamos hablando, nos hacen aprender la concepcion caleotécnica por medio

cap. 7, n. 88.) La Edad media cuidaba de ceñir con él una parte considerable del sagrado Cuerpo; el arte moderno le ha reducido muchas veces á una medida mínima. Ciertó no ha sido este ningun progreso; ¿ha ganado algo en ello la belleza del crucifijo? Nada menos que eso.

de imágenes de la segunda especie: los personajes comparecen por ellas á nuestra vista segun su respectiva figura. Ahora, si sus obras no han de omitir la propiedad esencial mencionada; si han de presentarnos concepciones filosóficamente verdaderas, por fuerza debe estar conforme el aspecto y exterior de las personas, segun el respeto que digan, al carácter ideado en la concepcion misma, á los principios y espíritu que los anima. Segun esto, respecto á aquellos personajes que el arte nos representa como los propios sugetos de una alta belleza espiritual, y por lo mismo de alta perfeccion moral, es evidente que la falta del vestido que responde imperfectamente á la ley del más severo decoro, *se opone directamente* á su carácter y principios, á la idea de ellos. Siempre que tales personajes figuran en el lienzo, ó en la piedra, ó en cualquiera otra materia, vestidos de un modo ménos decoroso, *fáltale* necesariamente á la concepcion, bajo este respecto, *la verdad filosófica por completo*. Rafael cometió un verdadero contrasentido mostrando al Niño Dios desnudo en los brazos de su Madre; porque semejante desnudez pugna abiertamente con la idea de la Virgen Purísima y con la de su mismo Hijo (1).

(1) En las antiguas figuras de Nuestra Señora (madonas) - hasta los siglos XIII y XIV el Niño Dios está las más veces vestido todo él de una larga túnica de púrpura guarnecida de oro (el traje real de entonces), en la izquierda el globo imperial, ó el del mun-

Verdadero contrasentido fué tambien el de Guido Reni cuando en vez de presentarnos en su San Juan Bautista al austero predicador de la penitencia vestido con un saco de pelos de camello y un ceñidor de cuero á la cintura (1), nos pinta una figura físicamente muy bien trazada, pero, salvo en una pequeña parte del cuerpo, enteramente desnuda; pues el varon que habiendo sido santificado ya en el seno de su madre, «fué

do, con la derecha echando la bendicion, el semblante mirando hácia el cielo y grave, á veces austero, de modo que más parece el rostro de un hombre pequenito que el de un niño, segun aquello del poeta: «Jóven como un hombre, anciano como Dios;» reposado en el seno de su Madre como un niño rey sentado en su trono. La madona tan grave, tranquila y reposada, no con la expresion y ternura de madre, sino mostrándose como la mensajera de la salud del mundo, como la obra maestra de la divina gracia, como el trono vivo de la misma vida. . . Poco á poco este antiguo concepto se va tornando en otro más humano: la gravedad de la expresion se suavizó en la cabeza, el globo desaparece, la mano antes levantada se abate, el vestido del niño, cada vez más corto, es reemplazado por simple tela, ó por un velo; á su vez el rostro de la madona se anima y recibe cuando no la expresion de la maternidad, la de la perfecta union con que se dá á sí misma y toma parte en cuanto dice relación con aquel tesoro de gracias que no solamente lleva ella en sus brazos, sino al cual además tiene y abraza.» (Hojas histórico-políticas, vol. 34. «Sobre los diferentes modos de concebir el ideal de la madona.»)

¿Cuál de estos dos conceptos se acerca más al ideal? Al segundo se adhirió, á contar desde el siglo XIV, todo el período de la decadencia, quien degradándose hasta el realismo, ya no supo cosa de cuanto se refiere á la profundidad de ideas y sentimientos en sus madonas, y en cambio solo supo admirar una técnica fluctuante. No creemos que la respuesta pueda ser favorable á esta segunda manera.

(1) «Et erat Joannes vestitus pilis cameli, et zona pellicea circa iumbos ejus, et locustas et mel silvestre edebat.» Marc. 1. 6.

más que profeta,» á quien la Iglesia hace oracion, diciendo:

«O nimis felix, meritique celsi
Nesciens labem nivei pudoris,»

de seguro no solo no estuvo nunca desnudo, pero ni aun puede ser absolutamente imaginado de esta manera.

Cierto no todas las personas que figuran en las obras de tales artes son por sí mismas sujetos de alta belleza moral; pero ni aun en las que carecen de ella, hay términos hábiles para conciliar la ausencia del vestido con la verdad filosófica. En solo dos casos puede parecerse desnudo un hombre: cuando se le desnuda por fuerza, ó cuando él llega á perder el seso: lo primero acaeció en muchos martirios, cuya representacion hemos reconocido ya como defectuosa por otra razon. Fuera de esos dos casos, la carencia del vestido conveniente, tratándose de personas representadas pragmáticamente como miembros de una sociedad racional morigerada, queda siempre reducida á una ficcion de orden contingente, cuya razon de ser en vano se buscará: es pues un absurdo filosófico, una aspiracion absolutamente inmotivada, y por lo mismo un defecto esencial de la concepcion. Si este defecto sin embargo no suele ser sentido con vehemencia, no es difícil decir el por qué.

Muchos no lo advierten porque ni conocen el carácter pragmático propio de la pintura y la plástica, ni saben discernir los dos elementos de las producciones caleotécnicas, á saber, la concepción y el medio representativo sensible; y así se fijan exclusivamente en la imágen, en vez de elevarse al objeto representado por ella. Demás de esto la costumbre ha embotado no poco en este punto nuestra sensibilidad; y las modernas teorías estéticas han hecho cuanto ha sido de su parte para falsear sus máximas (1).

(1) Las razones que hemos dado contra la desnudez de las figuras conservan todo su valor aun respecto al tan desmedidamente celebrado grupo de Laocoonte. Que la desnudez de que adolece, sea un pecado contra la verdad filosófica, ya lo notó entre otros un crítico francés, de Piles, cuyas palabras hallamos citadas en el mismo Lessing: «Laocoonte debería estar vestido para conformarse con la ley de la verosimilitud: porque ¿es acaso posible que el hijo de un rey, que un sacerdote de Apolo estuviese enteramente desnudo en el punto de ofrecer un sacrificio? Porque es de advertir que las serpientes pasaron de la isla de Tenedos á las costas de Troya, y sorprendieron á Laocoonte y sus hijos estando estos en la ceremonia del sacrificio que hacian á Neptuno á orillas del mar, como nota Virgilio en el libro segundo de la Eneida. Pero los artistas que idearon esta obra, juzgaron bien que no podian presentarlos con vestidos convenientes á su estado, para lo cual hubiera sido preciso formar como una hacina de piedras cuya masa semejaría á una roca, y prefirieron á esto trazar tres figuras admirables que han sido y serán siempre el asombro de los siglos (?). Así entre los dos inconvenientes optaron por el de proceder contra la verdad misma reputando más embarazoso el cubrir á los personajes con el ropaje que ella pedia.»

Concediendo que las facultades técnicas consiguientes al vestido de las figuras puedan inducir á la escultura á chocar contra la verdad filosófica presentando desnudos á sus héroes, siempre resultará que á emplear semejante recurso solo pudieron determinarse los artistas de aquel período en que la vida griega estaba ya corrom-

Por lo que toca á los antiguos, á quienes ape- la Lessing, creemos que desde los tiempos en que vivieron no ha dejado la humanidad de progresar así en costumbres como en filosofía. Pero no se crea por lo demás que el arte antiguo se adjudicára la libertad ilimitada de violar las leyes de la decencia, como supone Lessing. Muy pequeño es el número de obras plásticas que han quedado de la antigüedad; ¿y habrá quien nos niegue que entre las estatuas formadas de manos griegas son en mucho mayor número las vestidas que las desnudas? Pero todavía opone Ficker (1), no sin contradecirse á sí propio, que despues de Fidias, y de consiguiente por el tiempo en que la vida comenzó á decaer, y con ella tambien el arte griego, la plástica principió á mostrar *vestidas ciertas* figuras. La verdad es que aun en medio de esta decadencia confirmó el arte griego la fuerza de las razones que hemos alegado últimamente contra el desnudo. Y á la verdad, ¿en qué figuras era admisible el desnudo despues de Fidias? En aquellas princi-

piada y el arte por el mismo consiguiente (v. lo que decimos al §. 30 hácia el fin). Y aunque por otra parte hubiera ganado el grupo bajo el aspecto técnico con la falta del ropaje, es indudable que su mérito caleotécnico se reduce mucho precisamente por esta misma causa. Solo puede dudar de esta verdad aquel realismo superficial que en las obras del arte atiende exclusivamente al elemento corpóreo, al medio representativo sensible, sin sentir siquiera la existencia de la belleza suprasensible cuya contemplación debe procurarnos dicho medio.

(1) Estética, §. 201.

palmente que pertenecian á la parte más oscura del mito griego: representaciones de la Venus vulgar (V. la nota correspondiente al n. 51) y de las personificaciones tocantes á la misma, las cuales hacian consonancia con su infame culto. «Allí por el contrario,» dice Ficker, «allí donde la edad y la dignidad exigian ropaje, este no se hacia desear; así que siempre comparecieron vestidos Júpiter, Neptuno, Esculapio, la severa Palas ateniense, la casta Diana, Juno la seria, Ceres y las musas» (1). ¿Y por qué así? Porque los griegos tenian harto talento para no comprender que el desnudo no pueda hacer paces con la idea de estos caracteres; que una Minerva ó un Júpiter despojados de toda vestidura serian una concepcion contradictoria, un verdadero absurdo. Solo á la impudencia personificada se atrevian ellos á presentarla impudicamente sin temor de chocar contra la verdad filosófica, ley esencial del arte. ¡Si al menos el arte moderno quisiera aprender de sus ponderados maestros, los griegos, «dotados de tan exquisita sensibilidad!»

Y cuenta que no hemos traído todas las razones que pueden alegarse contra el derecho en mal hora atribuido al arte de exponer desnudas sus figuras. Hablando ingénuamente, la razon que tocamos en un principio, es la que sobre to-

(1) Estética, §. 201.

das merece la atencion de todo artista en cuyo corazon no haya muerto el temor de Dios y el amor verdadero de los hombres. *¡Vae mundo a scandalis!* ¿quién podrá medir el estrago ni contar las ruinas causadas entre los hombres por esta falsa libertad del arte? ¿No se ha de pedir á alguien en su dia cuenta de esto? Y si realmente ha de pedirse, ¿quiénes otros tendrán que oír directamente la terrible sentencia, sino aquellos artistas que no ya precisamente á causa de las obras repugnantes que ofrecen á la más funesta de las pasiones el pábulo que codician, sino á causa de las representaciones licenciosas ó poco púdicas se tornan en piedra de escándalo para la humana flaqueza, en lazo de la cándida inocencia? El autor de una obra debe reputar por suyos y responder de los efectos originados de ella en cuanto ha podido y debido preverlos. ¿Acaso no es un grave delito jugar de esta suerte con la salud de nuestros prójimos por el gusto de lucir ciertos conocimientos anatómicos y habilidades técnicas, y sacrificar almas inmortales á una ventaja quimérica en orden á la perfeccion de la obra artistica? *¡Vae homini illi, per quem scandalum venit!*

Pero ya hemos dicho lo bastante acerca de esta cuestion. Concluiremos sin embargo con una asercion de Vischer, la cual merece exclusivamente aquí algun lugar. «Es cosa reconocida,» dice este autor, «mucho tiempo há, que ningun

arte da como este (la escultura) el ideal» (1). Esta asercion ha sido sostenida é impresa, pero reconocida, nunca. Porque la razon humana solo puede reconocer la verdad; y que la asercion de Vischer es falsa, resulta evidentemente de lo que dijimos en la primera parte de esta obra. Bien pueden darse con él á buscar entre las representaciones plásticas «el ideal mismo» los que como Vischer hallan ser ellos mismos para sí propios el ideal, los que como él han trepado las alturas «del modo especulativo de mirar al mundo,» y le pueden por consiguiente definir en oyéndole ménos de veinte líneas adelante decir que la proposicion en que se afirma «que hay dos mundos coexistentes, Dios y el hombre, es propiamente una contradiccion: porque Dios no es otra cosa sino el hombre ideal» (2). Dificil es en verdad decidir cuál de las dos aserciones de Vischer es más alambicada, si la primera ó la segunda. Acaso damos nosotros con su sentido entendiendo ser este, que se coloque el ideal desnudo del palacio de los Médicis, ó el del Louvre, la diosa del placer, que se la coloque sobre el altar, y en él hagan sacrificios «al Dios», al «hombre ideal»: entonces tendríamos finalmente otra vez los bellos

(1) Vischer, Estét. III. §. 606. pág. 369.

(2) Lug. cit.

dias de Corinto y Chipre por los cuales lloraba Schiller diciendo:

«Entonces se coronaban todavía tus templos, ¡oh Venus Amathusia!» (1)

XXIV.

Sobre la asercion de Lessing, que entre los antiguos la belleza corpórea era la ley suprema de las artes que usan de figuras. Refutacion. Lessing y Winkelmann. El verdadero espíritu de los antiguos con relacion al arte bella de épocas posteriores.

139. La intencion de Lessing al exponer su doctrina sobre el oficio de las bellas artes es la siguiente: creyó haber mostrado históricamente, habida consideracion á las obras del arte griego, que entre los antiguos la ley primera de las artes que usan de figuras, fué la belleza corpórea, la belleza de la forma (2). Sentado esto quiso demostrar *a priori*, que precisamente

(1) «Los Dioses de Grecia.»

(2) Laokoon.—No hacemos agravio alguno á Lessing en asegurar que la belleza de que nos habla, es la que llamó San Agustin «falsa belleza,» «bien caduco de la carne,» (v. n. 7.) la belleza exterior del cuerpo. Antes oímos al mismo Lessing designarla bajo el nombre de «belleza corpórea.» Ciertamente considera Lessing á la expresion como un elemento de la belleza (Laokoon XXXII.)—Pues sin expresion no se concibe la belleza del cuerpo humano; pero este elemento es á sus ojos subordinado. El ideal de su belleza corpórea consiste «en el ideal de la forma principalmente y también en el ideal de la carnacion y de la expresion permanente» (Laokoon XXXIII. p. 256).

arte da como este (la escultura) el ideal» (1). Esta asercion ha sido sostenida é impresa, pero reconocida, nunca. Porque la razon humana solo puede reconocer la verdad; y que la asercion de Vischer es falsa, resulta evidentemente de lo que dijimos en la primera parte de esta obra. Bien pueden darse con él á buscar entre las representaciones plásticas «el ideal mismo» los que como Vischer hallan ser ellos mismos para sí propios el ideal, los que como él han trepado las alturas «del modo especulativo de mirar al mundo,» y le pueden por consiguiente definir en oyéndole ménos de veinte líneas adelante decir que la proposicion en que se afirma «que hay dos mundos coexistentes, Dios y el hombre, es propiamente una contradiccion: porque Dios no es otra cosa sino el hombre ideal» (2). Dificil es en verdad decidir cuál de las dos aserciones de Vischer es más alambicada, si la primera ó la segunda. Acaso damos nosotros con su sentido entendiendo ser este, que se coloque el ideal desnudo del palacio de los Médicis, ó el del Louvre, la diosa del placer, que se la coloque sobre el altar, y en él hagan sacrificios «al Dios», al «hombre ideal»: entonces tendríamos finalmente otra vez los bellos

(1) Vischer, Estét. III. §. 606. pág. 369.

(2) Lug. cit.

dias de Corinto y Chipre por los cuales lloraba Schiller diciendo:

«Entonces se coronaban todavía tus templos, ¡oh Venus Amathusia!» (1)

XXIV.

Sobre la asercion de Lessing, que entre los antiguos la belleza corpórea era la ley suprema de las artes que usan de figuras. Refutacion. Lessing y Winkelmann. El verdadero espíritu de los antiguos con relacion al arte bella de épocas posteriores.

139. La intencion de Lessing al exponer su doctrina sobre el oficio de las bellas artes es la siguiente: creyó haber mostrado históricamente, habida consideracion á las obras del arte griego, que entre los antiguos la ley primera de las artes que usan de figuras, fué la belleza corpórea, la belleza de la forma (2). Sentado esto quiso demostrar *a priori*, que precisamente

(1) «Los Dioses de Grecia.»

(2) Laokoon.—No hacemos agravio alguno á Lessing en asegurar que la belleza de que nos habla, es la que llamó San Agustin «falsa belleza,» «bien caduco de la carne,» (v. n. 7.) la belleza exterior del cuerpo. Antes oímos al mismo Lessing designarla bajo el nombre de «belleza corpórea.» Ciertamente considera Lessing á la expresion como un elemento de la belleza (Laokoon XXXII.)—Pues sin expresion no se concibe la belleza del cuerpo humano; pero este elemento es á sus ojos subordinado. El ideal de su belleza corpórea consiste «en el ideal de la forma principalmente y también en el ideal de la carnacion y de la expresion permanente» (Laokoon XXXIII. p. 256).

esta belleza, por la fuerza misma natural de las cosas, *debía* ser la ley primera de dichas artes. La conclusion que de aquí sale inmediatamente, tenia que ser: que los antiguos deben ser reputados con razon en tales artes por nuestros verdaderos maestros, y sus obras por los más excelentes modelos.

Ya hemos visto que la prueba *a priori* es un sofisma: si fuera cierto lo que el autor de Laokoon dice de los antiguos, la consecuencia que debería sacarse es que tuvieron una idea falsa de la esencia y del fin del arte. Bien que nosotros nos permitimos negar la verdad de semejante crítica histórica. Los límites de esta obra no nos consienten analizar una por una las razones con que Lessing pretende probarla; pero basta examinar la argumentacion que las contiene, para conocer su falsedad, pues adolece de un vicio capital, cual es encerrar su conclusion lo que no está en las premisas. Que la belleza exterior de la figura era tenida entre los griegos por una *condicion*, por un elemento necesario de toda obra excelente de aquellas artes, es cierto una verdad evidentemente demostrada por Lessing, y no seremos nosotros los últimos en mostrar la gratitud que le es debida por este título. Más de una vez hemos asentado nosotros mismos como principio general de las bellas artes, que el medio representativo, ahora sea signo ó imagen, debe ser bello: una estatua ó una

pintura donde solo veamos formas vulgares, comunes, feas, no merece de ningun modo el nombre de obra artística; y exactamente como Lessing hemos establecido la regla negativa á que debe atenderse sobre el particular el respectivo artista (120). Pero inferir de los hechos que patentizan el valor de este principio en el arte antiguo, que «la belleza (de la forma) fué entre los antiguos la suprema ley de las artes que usan de figuras» (1); inferir que la belleza corpórea era mirada como el fin verdadero y propio de ellas, es dar un salto en el discurso, y en lugar de ofrecer una demostracion, urdir lo que se llama un sofisma.

140. Si pues el hecho registrado por Lessing es positivo, razon será deducir que los griegos conocieron muy bien el verdadero oficio de las bellas artes, singularmente de la pintura y escultura consideradas en sus principios fundamentales. Véanse con atencion los lugares que citamos en la primera parte de esta obra, especialmente en los párrafos segundo y quinto—ó algunos de los innumerables que podrian añadirse—y no se podrá ménos de reconocer que el concepto de una esfera suprasensible no llegó á perderse antiguamente como realmente lo perdió el materialismo de los siglos posteriores; que las mejores tendencias de la filosofía anti-

(1) Laokoon, II pág. 19.

gua en medio de todos los extravíos que padeció, á pesar de la degradacion que por todas partes la cercaba, no dudaron en dar la preferencia á la belleza del mundo suprasensible sobre la del corpóreo, muy inferior á los ojos de aquella filosofía, ni en publicarlo así terminantemente repitiéndolo en todas las ocasiones. Ahora bien, ¿quién puede dudar del influjo que esta filosofía hubo de ejercer en el arte? Y cuando la poesía con acentos clarísimos pregonaba esta verdad diciendo:

Atiende, atiende al espíritu. ¿Qué vale una figura hermosa cuando no es tal el alma que anima al cuerpo hermoso? (1)

¿era posible que las artes que usan de figuras anduvieran con la venda en los ojos trabajando siempre sobre la belleza corpórea solamente y mirando en el trazado feliz de una figura bella el término final de sus esfuerzos? Ya citamos antes (119) los versos de Homero que inspiraron á Fidias la idea de su Júpiter: dígase si en lugar de la mera belleza de la forma, no fué más bien la sublime grandeza del ánimo, y por consiguiente la belleza de una cosa suprasensible, expresada en los versos homéricos, lo que debió inflamar al artista plástico excitándole á expre-

(1) Euripides ap. Stobaeum, Florileg. 66, 1.

sar á su vez la concepcion del poeta. En una de las oraciones de Ciceron contra Verres se contiene la descripcion de una estatua de Diana. Verres la habia robado de Segesta; el orador empieza ponderando su mérito: «Era» dice, «una obra acabada de exquisito trabajo y muy subida belleza» (1); y luego la describe en estos términos: «Su figura, adornada de una estola, era grande y excelsa; no obstante lo cual brillaba en medio de aquella grandeza la edad y aspecto virginal. De sus hombros colgaban las flechas: en su mano izquierda llevaba el arco, y en la derecha una antorcha encendida» (2). ¿Hay por ventura en todo esto indicio alguno de que entre los antiguos fuese la belleza corpórea la su prema ley de la pintura y la plástica? ¿Hubiera hablado Ciceron en tales términos á ser verdad lo que asegura Lessing?

Por cuya razon cuando Winckelmann, en el lugar (3) que más directamente pudiera aplicar

(1) *Singulari opere artificioque perfectum. . . . propter eximiam pulchritudinem. . . . De signis c. 33. n. 72.*

(2) *Erat admodum amplum et excelsum signum cum stola: verumtamen in erat in illa magnitudine aetas atque habitus virginalis. Sagittae pendebant ab humero: sinistra manu retinebat arcum: dextra ardentem facem praeferebat. L. c. c. 34. n. 74.*

(3) «El carácter por lo general más excelente de las obras maestras de Grecia es una noble sencillez y una tranquila grandeza así en la disposicion de sus partes como en la expresion. Así como el fondo del mar en todos tiempos está tranquilo, por más que algunas veces se embravezca su superficie, así exactamente en las figuras griegas revela su expresion un alma grande y serena. . . . La expre-

se al Laokoon, señala como tipo característico del arte griego «una noble sencillez y una grandeza reposada;» cuando declara que la grandeza moral del alma es el fin que se cernía ante las miradas del génio artístico, sus palabras eran sin duda la expresion de miras exclusivas y estrechas. Hubiera debido escoger términos genéricos y no específicos, y decir que el fin á que tendia el artista entre los griegos no fué otro que incorporar en sus figuras la verdadera belleza espiritual. Erró sin embargo el docto analista de la antigüedad alegando en prueba de su aserto que el Laokoon del grupo vaticano «no lanza grito alguno de horror, que su dolor cruel no se traduce en su fisonomía ni en su entera actitud por ninguna manera de furor.» Porque la razon de esto era muy diversa, á saber, la que señalamos (120) siguiendo á Lessing. Este autor hubiera debido por tanto limitarse á rectificar el error de Winckelmann; más para contradecirle no tenia necesidad de negarle la verdad de la ley que el mismo Winckelmann presentó como norma de la plástica griega, ni de poner en su lugar dos aserciones, de las cua-

sion de un alma tan grande supera con mucho á lo que dá de sí la bella naturaleza; el artista debe sentir en sí mismo las fuerzas del espíritu que luego imprime en el mármol. Grecia juntaba en una sola persona al sábio y al artista, y contaba más de un Metrodoro (pintor y filósofo.) La sabiduría tendia sus manos al arte é inspiraba á su figuras almas no vulgares.» Winckelmann, Pensamientos sobre la imitacion de la pintura y escultura de los griegos, §. 79. 80.

les la primera, puramente teórica, la hemos rechazado en justicia como absolutamente falsa, y la segunda, la histórica, como gratuita y contraria á toda verosimilitud; hubiera debido reflexionar que con esto hacia un flaco servicio al arte antiguo, rebajándolo en vez de honrarlo. ¿Acaso no es una verdadera flaqueza en estas artes cuando descenden tanto que ya no conocen ley ninguna superior á la belleza corpórea?

Muy lejos de nosotros negar la agudeza de Lessing y el gran mérito de su Laokoon; pero estamos firmemente persuadidos á que un estudio de la antigüedad más concienzudo que el de la crítica que acepta sin distincion todas las sentencias de Lessing dandoles el valor de cánones infalibles de las bellas artes, habria de volver á las de la antigüedad el honor que les pertenezca, y probar que Winckelmann conoció mucho mejor que su famoso antagonista la esencia y el espíritu de sus creaciones.

141. Por lo demás no quisiéramos que de este breve ensayo en que hemos vindicado de algun modo al arte griego, se tomase pretesto para atribuirnos un respeto extraordinario para con él, ni el deseo de reconocerle más mérito del que tiene. Aquel vértigo por las humanidades y clasicismo que tres siglos há se apoderó de los ánimos; aquel entusiasmo fanático por la antigüedad que en una época posterior se exhaló en el grito de dolor:

«¿A dónde te has ido, oh mundo lleno de encantos?
¡Vuelve, vuelve!» (1)

se fundaban en una consideración enteramente diversa de la que hemos combatido en Lessing. Lo que hemos querido decir es, que la razón humana conoció el verdadero sentido de las bellas artes; que jamás dejó completamente de sentir su noble destino. Si entre los antiguos no siempre se mantuvo fiel el arte á este destino; si jamás correspondió á él de una manera perfecta, y hubo de abatirse á servir miras que lo cubren de ignominia, el caso no es para maravillarnos. El alma de la obra artística, su esencia propia, es lo bello de orden espiritual. Mas ¿cuán grande era la parte del mundo suprasensible que se ocultaba á los ojos de los gentiles! ¿A dónde había de dirigir entonces el artista las miradas de su inteligencia, ni de dónde tomar el ideal que tenía que representar ante sus propios conciudadanos? ¿quién había de abrirles á estos el sentido para que pudieran contemplarle? ¿qué cosa más común que el confundir el gusto, el atractivo sensible de la forma con el de una belleza invisible, y en lugar de presentar al pueblo una belleza espiritualmente elevada, contentarle con goces para los cuales se

(1) Schiller, «Los Dioses de Grecia.»

siente sin duda alguna más dispuesto? Y cuando el artista era también filósofo; cuando en la escuela de Sócrates parecía clarear á sus ojos la luz de los conceptos puros relativos á Dios y al universo, al amor y á la amistad, al espíritu, á la inmortalidad, toda la ciencia formada de ellos se reducía á un conjunto de representaciones vacilantes, de cuestiones insolubles, de hipótesis no confirmadas, á una especulación muerta, que más frecuentemente servía para extraviar al alma que para entusiasmarla. Dotes puramente naturales, la penetración, la agilidad, un ánimo y una fuerza espiritual cuyo exclusivo móvil era el egoísmo, la apariencia externa de un decoro reducido á muy estrechos límites, una virtud cual era enseñada de la Stoa, y en un período muy posterior la filosofía del imperativo categórico: tales fueron los elementos más altos de belleza suprasensible con que el arte griego entretenía la vida. ¿Qué maravilla, pues, la entretuviese tan tristemente, cuando todo ello no era, á lo más, sino una apariencia de vida?

Antes debiera maravillarnos haber sido posible que, después de tantos siglos, otra generación viera en esta apariencia de vida el más rico esplendor de la belleza artística, y se creyera llamada á resucitar un realismo superficial y la hermosura externa de unas formas del arte antiguo interiormente vacías de espíritu sobre el

suelo cristiano. ¿Cómo pudo olvidarse que la vida gentilica fué condenada en términos explícitos del Espíritu Santo por boca del Apóstol en su epístola á los Romanos? A la verdad, cuando las palabras de San Pablo no nos lo enseñasen, los mismos testimonios de los gentiles están ahí para decirnos qué vida era aquella de los gentiles. ¡Y todavía se creyó posible ver salir del fondo de aquella podredumbre la flor más bella del espíritu humano, y que la hija más galana del cielo hallase su morada propia en medio de aquella atmósfera envenenada, y que en aquella tierra celebrase su triunfo.

No desconocemos las excelencias del arte antiguo: cierto este arte procuró dar á los medios externos de representación, tanto signos como imágenes, su más acabada perfección técnica; y aun logró distinguirse por la verdad y fiel naturalidad, por su fuerza inventiva y el carácter genial de sus ficciones; bajo este respecto bien podemos y debemos en todos tiempos aprender de la antigüedad; pero cuando el arte propio de tiempos mejores comienza á venerar como maestros á los antiguos sin linaje alguno de miramiento ni reserva, luego se degrada á sí propio; cuando cierra sus ojos á la luz de la verdad sobrenatural para buscar su ideal en el estudio de los antiguos, solo consigue una miserable pobreza de alma y vida, una rigidez mortal toda-

vía mayores que las que tuvieron sujetas en servidumbre á las antiguas artes.

XXV.

El fin remoto ó mediato de las bellas artes.

L'art pour l'art est une absurdité

DE LAMENNAIS.

142. «No bien el furor de los tupés,» decía años atrás una de nuestras primeras Revistas alemanas, «no bien el furor de los tupés y las mascaradas romano-egipcias de la revolución y del imperio napoleónico fueron abandonados de la moda, cuando los estéticos de más exquisito gusto proclamaron sin rebozo que el arte existe para sí mismo, al modo como la escuela humanitaria sostenía que el destino supremo del hombre se cifra en ser éste lo que es: hombre» (1). «La belleza es el fin próximo y exclusivo de la obra artística,»—«en sí mismas únicamente tienen las bellas artes su propio fin,»—«los que de ellas se sirven para algún fin, impidenles remontar su vuelo libre y sin límites,» «el principio creador en el artista obra tan solo para sí y no por respeto á ningún otro.»—«la verdadera

(1) Hojas histórico-políticas, vol. 52. «Una palabra dirigida al arte.»

suelo cristiano. ¿Cómo pudo olvidarse que la vida gentilica fué condenada en términos explícitos del Espíritu Santo por boca del Apóstol en su epístola á los Romanos? A la verdad, cuando las palabras de San Pablo no nos lo enseñasen, los mismos testimonios de los gentiles están ahí para decirnos qué vida era aquella de los gentiles. ¡Y todavía se creyó posible ver salir del fondo de aquella podredumbre la flor más bella del espíritu humano, y que la hija más galana del cielo hallase su morada propia en medio de aquella atmósfera envenenada, y que en aquella tierra celebrase su triunfo.

No desconocemos las excelencias del arte antiguo: cierto este arte procuró dar á los medios externos de representación, tanto signos como imágenes, su más acabada perfección técnica; y aun logró distinguirse por la verdad y fiel naturalidad, por su fuerza inventiva y el carácter genial de sus ficciones; bajo este respecto bien podemos y debemos en todos tiempos aprender de la antigüedad; pero cuando el arte propio de tiempos mejores comienza á venerar como maestros á los antiguos sin linaje alguno de miramiento ni reserva, luego se degrada á sí propio; cuando cierra sus ojos á la luz de la verdad sobrenatural para buscar su ideal en el estudio de los antiguos, solo consigue una miserable pobreza de alma y vida, una rigidez mortal toda-

vía mayores que las que tuvieron sujetas en servidumbre á las antiguas artes.

XXV.

El fin remoto ó mediato de las bellas artes.

L'art pour l'art est une absurdité

DE LAMENNAIS.

142. «No bien el furor de los tupés,» decía años atrás una de nuestras primeras Revistas alemanas, «no bien el furor de los tupés y las mascaradas romano-egipcias de la revolución y del imperio napoleónico fueron abandonados de la moda, cuando los estéticos de más exquisito gusto proclamaron sin rebozo que el arte existe para sí mismo, al modo como la escuela humanitaria sostenía que el destino supremo del hombre se cifra en ser éste lo que es: hombre» (1). «La belleza es el fin próximo y exclusivo de la obra artística,»—«en sí mismas únicamente tienen las bellas artes su propio fin,»—«los que de ellas se sirven para algún fin, impidenles remontar su vuelo libre y sin límites,» «el principio creador en el artista obra tan solo para sí y no por respeto á ningún otro.»—«la verdadera

(1) Hojas histórico-políticas, vol. 52. «Una palabra dirigida al arte.»

obra artística debe ser absoluta, consistiendo en un todo acabado en sí mismo que no tiene fuera de sí con cosa alguna la relación del medio con el fin.» «en sí misma lleva su principio y su fin:» tal es ciertamente el lenguaje de los estéticos modernos (1). Si esta misma idea se desprende también del Laokoon, punto es que no queremos resolver (2). Sea de esto lo que quiera, nosotros por nuestra parte creemos que de todas las cosas que existen, solo aquella posee en sí misma su principio y su fin, que no tiene fuera de sí la razón de su existencia.

Meditando sobre el oficio y fin próximo de las bellas artes, nosotros hemos llegado á una solución que hasta cierto punto debería contentar á la filosofía moderna del arte, por más que bien considerada la nuestra diste no poco de las que proclama esta falsa filosofía. Concedémosle cierto que el fin de las bellas artes es representarnos lo bello y causarnos deleite por medio de su contemplación; mas por deleite entendemos aquí aquel gozo espiritual que trae consigo el amor, y por consiguiente la consideración de lo que en sí mismo es bueno; y así la belleza que forma el objeto de éste gozo, es

(1) Véase, por ejemplo, á Nusslein. Teoría §. 61. Ficker, Estética §. 142. 143. Esser, Psicología pág. 466. Krug, Esth §. 21, 59. Kant, crítica del juicio estético.

(2) En las secc. IX y XXXI del libro están los lugares concernientes á éste punto.

para nosotros no «la más ínfima» de todas, ó sea la simplemente corpórea, sino la que tiene su habitación en la esfera de las cosas supra-sensibles. Contra esta idea del fin del arte no tienen nada que oponer la Ética natural ni aun la cristiana; porque si nos es lícito querer hasta los deleites sensibles, á pesar de ser naturalmente tan leves, siempre que sean lícitos cada cual en su caso respectivo, y quererlos por sí mismos, es decir, como fin, precisamente porque el autor de la naturaleza es quien nos los proporciona (1); ¿cuánto será más conforme á las leyes de la honestidad, que las bellas artes se propongan como fin propio el gozo más puro y elevado de que es capaz sobre la tierra la criatura dotada de razón? Aquel Señor que al hombre le dió por morada un paraíso de deleites mientras conservara la justicia original con la cual le adornó, no le ha vedado todo deleite despues de su caída; y si al hombre mismo, cuando era puro é inocente, le dió tantas pruebas de tiernísimo amor, queriendo restituirle, cuando ya no lo era, á su amistad y

(1) La prueba de esta asercion puede leerse en Pallavicini, del bene I. I. c. 34, 35. El cual concluye diciendo: el que guiado de la luz natural ó de la fé se mueve hácia algun deleite lícito, por el motivo siguiente, conocido de él al ménos de un modo confuso: *que en ello se conforma con la voluntad de Dios, ó con la naturaleza, á quien agrada que gustemos aquel inocente solaz, ese tal hace un acto bueno y meritorio.*

gracia, no dejó de derramar sobre él en inmensa lluvia los dones de su misericordia. Pero quiso Dios que el deleite originado de las cosas finitas no le apartase de su amor. En las varias alternativas de placeres y penas de esta vida nuestro corazón debe anhelar constantemente á la patria de los placeres sempiternos (1); al través de los bienes todos y de la hermosura de que ha sembrado la senda de nuestra peregrinación, hemos de pasar como quien todo su empeño lo cifra en no perder los bienes eternos (2). El artista obra bien y contrae mérito cuando dirige simplemente su actividad á procurarse deleite á sí mismo y á los demás porque sabe que es conforme al orden de la naturaleza y á la divina sabiduría que lo gustemos.

143. Pero este deleite, fin próximo é inmediato de las bellas artes, ¿es por ventura el fin exclusivo de ellas, de suerte que fuera de él no se dé ningun otro fin? La estética moderna responde afirmativamente, y en mantener su respuesta hace grande hincapié. Tal es el único sentido posible de las aserciones arriba citadas, si es

(1) « ut inter mundanas varietates ibi nostra fixa sunt corda, ubi vera sunt gaudia » (de la oración de la Iglesia para el cuarto domingo despues de Pascua).

(2) « ut, te rectore, te duce, sic transeamus per bona temporalia, ut non amittamus aeterna. » (De la oración de la Iglesia, domingo tercero despues de Pentecostés.)

que tienen éstas algun sentido; eso es asimismo lo que dan á entender sus partidarios en el desden y cólera que manifiestan contra todo aquel que es osado á pensar que acaso las bellas artes no tienen exclusivamente su fin en sí mismas, que quizá podrian, sin sufrir ni aun el más leve detrimento, servir á fines más elevados que la belleza y el deleite.

Que el fin próximo, necesario, de las bellas artes consiste en poner delante la hermosura y proporcionarnos el deleite que nace de su contemplación, hé aqui una proposición que nosotros mismos hemos formulado; ¿mas por ventura es una maravilla nunca oída, que un bien cualquiera, estimado en justicia como fin, si se le mira con relación á otro bien, sirva á su vez de medio para alcanzar otro fin más alto? Un bien hay únicamente, segun Aristóteles (1), que por su naturaleza nunca puede ser medio, y es el bien en toda su plenitud, de que es capaz la criatura racional, la felicidad perfecta. Precisamente porque en esta dicha tan grande se encierra todo lo que puede ser objeto de nuestro amor, no es posible ni siquiera concebir fuera de ella bien alguno á cuya posesión nos pueda ella conducir cual si fuera medio. Pero los bienes imperfectos que hacen parte de aquella suma total, esos pueden tener entre sí alguna

(1) Ethic. Nicomach. 1. 1. c. 7.

relacion en cuya virtud los unos engendren á los otros, segun su naturaleza respectiva, de forma que nos sea dado al bien de que se origina otro bien apetecerlo no solamente por sí mismo, como fin, sino tambien como medio ó sea por razon del bien originado de él. «Si todos los bienes,» observa muy bien el noble Pallavicini (1), «tuviesen tal conexion entre sí, no se podria pecar. La razon de esto es porque todo pecado trae su origen primero de la oposicion en cuya virtud varios bienes de grado diferente se excluyen unos á otros, y precisamente para cegar en lo posible esta desdichada fuente del pecado la naturaleza ha hallado el medio de ligar un bien con otro como la causa con el efecto.»

Apliquemos esta observacion á nuestro tema. Cuando el deleite que las bellas artes consideran y anhelan con razon como su fin inmediato, es para nosotros causa de algun otro bien; cuando por razon de su misma naturaleza no puede ménos de engendrar un efecto psicológico diferente del placer mismo; y finalmente, cuando la riqueza ó plenitud de este efecto está siempre en relacion directa del deleite; entonces diciendo que á este efecto miran las bellas artes, no nos referimos al fin próximo é inmediato de éstas, sino á su fin remoto y mediato; y

(1) Del bene 1. 3. c. 9.

en este caso es no comprender la esencia del arte, es suprimir la idea y destruir la naturaleza de él rehusarle el poder y destino que le llaman y ordenan á otros fines además del deleite. La legitimidad de esta proposicion no admite duda; solo nos falta ahora evidenciar la verdad de la hipótesis en que se funda.

No es esto á la verdad difícil. Para nadie es ningun misterio lo que notaron Aristóteles y Santo Tomás: que el deleite que se sigue naturalmente de una accion dada, confiere á la misma su última perfeccion y aumenta su fuerza intensiva y su duracion (1). En el reino entero de los seres dotados de sensibilidad, en todas las criaturas que perciben sus modos y estados peculiares, el placer, la alegría, son el medio de que se vale la naturaleza para llegarse á sus fines, para dar á las respectivas fuerzas la expansion y elasticidad que han menester.

«Deleite es el nombre que denota perpetuamente en la naturaleza el imperio de las fuerzas; el deleite es lo que mueve las ruedas del gran reloj del universo: á las flores sácalas de sus tallos, al sol del seno del firmamento, y á las esferas las hace girar al través de espacios á donde no alcanza la vista del astrónomo con todos sus telescopios.»

Esto no es á la verdad simple poesía.

¿Qué se sigue de esta ley? Todo lo que á

(1) Arist. Ethic. Nicomach. 1. 10. c. 5. Thom. S. 1. 2. p. q. 33. a. 4.

nuestro propósito conduce. Ciceron parece mostrar en alguna parte el deseo de poder presentar á su hijo la virtud de una manera visible (1); porque creia con Platon, que su celestial belleza deberia producir una impresion indeleble en el corazon de toda persona á quien se manifestase, y excitar en ella un amor del todo espiritual (2). El arte mira esencialmente á procurarnos el deleite consiguiente á la belleza del orden suprasensible. Lo bello, considerado ontológicamente y segun su esencia, es idéntico con el bien en sí, y la accion del espíritu racional, con que se junta el deleite de la belleza, no es otra cosa sino el amor perfecto de este bien; ese deleite es la dulzura del amor puro, como la belleza es el fruto de la bondad intrínseca (3). ¿Cómo, pues, no ha de obrar á su vez el deleite originado de la belleza sobre el amor del bien en sí comunicándole mayor fuerza, una intensidad más rica y una vida más profunda? ¿ni cómo han de poder las bellas artes paralizar las leyes de la naturaleza é impedir estos efectos? ¿Acaso la perfeccion de ellas no está por el contrario en relacion directa del deleite que nos causa la contemplacion de sus obras maestras? Así cuanto más eficazmente promuevan las bellas artes

(1) De offic. 1. c. 5.

(2) Phaedr. ed Bip. vol. 10. p. 329.

(3) V. n. 50-52.

el amor de las cosas nobles y buenas, de las bellas y amables y que hacen gozar á quienes las contemplan, tanto convienen más con el fin próximo á que están llamadas, tanto mejor son lo que aspiran á ser, artes bellas, cuyo oficio consiste en procurarnos la contemplacion y deleite de la belleza (1).

Y á la verdad siempre que ha sido plantado el árbol de las bellas artes, y donde quiera que ha llegado á florecer, se han gustado esos excelentes frutos; á los cuales pertenece el haber dichas artes ennoblecido los ánimos, purificado las costumbres, elevado el corazon á la belleza por esencia, á Aquel que es fuente de todo gozo y término final de todo amor puro. Al arte atribuyeron los gentiles haber establecido y trasmitido su religion (2); y la mitologia tuvo

(1) Entre los estéticos de más esquisito gusto de que nos hablaban las hojas histórico-políticas, se halla tambien Cousin, el cual trasplantó al suelo francés este y los demás errores de la filosofia alemana del «Yo.» «Es imposible,» dice (Du vrai, du beau et du bien, 8. leçon), «asentir á una teoría qui confondant le sentiment du beau avec le sentiment moral et religieux, met l'art au service de la religion et de la moral, et lui donne pour but de nous rendre meilleurs et nous elever à Dieu.» (Bravo! el filósofo francés teme con toda su escuela, que el arte nos haga mejores y nos eleve á Dios.) A quien haya comprendido nuestro raciocinio—que por cierto no es difícil de comprender—no necesitamos decirle que de ningún modo confundimos «el sentimiento de lo bello con el sentimiento moral y religioso;» que dos fenómenos psicológicos no dejan de ser diferentes entre sí porque el uno germine del otro, ni porque éste á su vez sea perfeccionado por aquel.

(2) Según la tradicion debieron ser cantores ieráticos los que en los tiempos primitivos cantaron las obras de los dioses y exten-

por dignas de veneracion á la poesía, al canto, á la música, donde únicamente contempló virtud suficiente para desbistar la rudeza de los primitivos tiempos, para dominar los instintos salvajes y desenfrenados de las gentes, para despertar en los hombres sentimientos de humanidad, para unirlos en sociedad y moverlos al respeto de las costumbres y de las leyes.

Silvestres homines sacer interpresque deorum
 Caedibus et victu foedo deterrit Orpheus;
 Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones:
 Dictus et Amphion Thebanæ conditor arcis
 Saxa movere sono testudinis, et prece blanda
 Duceret quo vellet. Fuit hæc sapientia quondam,
 Publica privatis secernere, sacra profanis;
 Concubitu prohibere vago; dare jura maritis;
 Oppida moliri: leges incidere ligno.
 Sic honor et nomen divinis vatibus atque
 Carminibus venit. Post hos insignis Homerus,
 Tirtæusque mares animos in Martia bella
 Versibus exacuit. Dictæ per carmina sortes,
 Et vitæ monstrata via est, et gratia regum
 Pieris tentata modis, ludusque repertus,
 Et longorum operum finis (1).

dieron su culto; y todo el tiempo que poseyó la religion griega una vida real, poetas fueron los que formaron y transmitieron los mitos, los intérpretes que dirigian al pueblo en cosas de oracion, alabanzas y acciones de gracias. . . . Las poesías homéricas demás de contener las primicias de la tradicion escrita, eran á los ojos de los griegos el cánon de su religion ó el medio principal de su cultura religiosa.» (Hojas histórico-políticas, vol. 30. «Antigüedades y Filología clásicas.»)

(1) Hor. ad Pisones, 391 y siguientes.

¿Por ventura fué nunca ni pudo ser deshonra en las bellas artes producir ó secundar tales efectos, promover eficazmente las buenas costumbres, y contribuir al verdadero bien de la humanidad? Así parecen creerlo los celosos defensores del arte y de su absoluta independencia ó carencia de finalidad: no era tal el sentir de Horacio; antes á sus amigos, poetas *ia fieri*, les recuerda el benéfico influjo del canto

... ne forte pudori
 Sit tibi Musa liræ sollers, et cantor Apollo (1).

144. Muy bien, dirá sin duda á esto la filosofía del arte á la cual trae con harto cuidado el honor de su protegido; muy bien, pero el artista no tiene que pensar siquiera en tan prosaico fin. «Cuando con su idea atiende á alguna existencia determinada y quiere tocar en la realidad con las representaciones estéticas, puede decirse que abdica, que renuncia á su derecho de poeta, y que su creacion no es sino el humilde instrumento de un fin material, prueba de su falta de mérito moral y de su incapacidad estética» (2). «La fuerza del motivo final quita á las bellas artes su libertad y su

(2) Ibid., 406.

(1) Schiller, de la educacion estética del hombre, carta 26, véase 22.

juego desembarazado, es decir, su esencia» (1). «Solo entonces puede la obra artística engendrar el placer estético, cuando en la producción de ella sigue su autor el impulso de una necesidad interior que le mueve como por instinto, cual si no tuviera conciencia de ello, con exclusión de toda mira y objeto final» (2). «Al artista le pertenece simplemente lo que toca á la nueva existencia que produce; y así, ninguna otra cosa busca en la producción de su obra sino satisfacer un impulso irresistible de su naturaleza» (3). Pero basta ya de extravagancias.

La naturaleza pretende siempre lo mejor cuando reparte sus copiosos dones. Al dotar Dios á sus criaturas, objeto de su amor generoso, de una grande riqueza de fuerzas nobilísimas, no quiso ciertamente excluir de sus designios ningun bien verdadero, ni aun los de ménos momento. Así, cuando nos dió para el arte una disposición que en razon de su misma naturaleza habia de ser fuente de varios bienes, ¿es ni siquiera concebible que su divina sabiduría se pusiese en contradicción consigo misma no proponiéndose sacar de tan preciosa

(1) Krug, Estética §. 21. 59.

(2) Nüsslein, Manual de la filosofía del arte §. 31.

(3) (Ficker, Estética §. 142. Nüsslein §. 61.) Por lo visto como el castor cuando dá cima á sus obras maestras. Razon tienen nuestros artistas para agradecer á la estética semejante fineza.

disposición y capacidad otro bien que el placer, y aun rehusándole la virtud de conducir á aquellos otros bienes altísimos que pueden alcanzarse con ella? Así, en el orden de la sabiduría divina no solo es un resultado sino un fin propio y verdadero, aunque mediato, de las bellas artes, todo el bien que pueden proporcionar así al individuo como á la sociedad, así al Estado como á la Iglesia, así á la vida intelectual como á la moral y la religion. Avergonzarse debiera la que así propia se decora con el pomposo nombre de «ciencia,» de negar, al cabo de dos mil años de progreso, verdades hasta para los mismos gentiles indubitadas. «Los dioses no nos han hecho el don de la poesía, del canto y de la música para que simplemente gocemos un deleite inútil, sino para que con su auxilio pongamos el debido concierto entre los varios y discordes impulsos y movimientos del ánimo, y para que recobremos en el sistema de nuestra vida interior aquella moderación y aquella belleza que suelen echarse de ménos. (1)»

La naturaleza, es decir, la divina sabiduría ha mirado á estos fines remotos no ménos que á su efecto próximo: por otra parte toda acción intrínsecamente buena es siempre tanto más noble, tanto más perfecta y meritoria, cuanto es mayor el bien que su autor se propone al hacer-

(1) Plato, Timeaus ed Bip. vol. 9. p. 339. Steph. 47. d.

la: ¿y quién tiene derecho á imponerle al pintor ó al poeta una ley que le prohíba no mirar á otra cosa sino al placer «estético»? Ya lo hemos dicho: el artista obra bien y contrae mérito cuando trabaja solamente por el deleite, sin pensar en ningun otro fin; ¿pero qué razon hay para no permitirle el honor más sublime del merecimiento? ¿para privar á su actividad de un motivo que puede muy bien exigir su más feliz empleo, é influir en la eleccion del asunto y en la más acabada perfeccion del trabajo? ¿Acaso el médico hace ménos bien su oficio, ó falta de algun modo al fin inmediato de su arte, cuando sabiendo que el enfermo, por cuya salud se afana, es el sábio gobernante del Estado, de cuya vida están pendientes la dicha ó la desgracia de naciones enteras, se propone como término de sus cuidados no solamente salvarle del peligro, sino tambien, como consecuencia de esto, conservar y promover el bien de sus conciudadanos?

Pero dejemos ya la filosofia, é interroguemos á un testigo cuyo dicho no es permitido tergiversar, porque habla tan recio que le oyen hasta los sordos. Si fuera cierto que cuando el artista pone sus ojos en un fin más alto que el placer, «dá en ello una prueba de su nulidad moral y estética;» si realmente «la presion ó violencia ejercida por el fin destruyese la esencia de las bellas artes;» no hay duda sino que habrian de manifestarse los vestigios de seme-

jantes asolamientos del mundo caleoténico en todas las épocas cuya desventura fuese tal que no se conociese la flamante sabiduria de nuestros filósofos, y que por no ser ésta conocida se diesen los artistas á buscar para sus impulsos caleoténicos algo más que «la satisfaccion de una tendencia instintiva é incontrastable.» Ahora bien; ¿es esto lo que dicen la historia del arte y sus monumentos inmortales? La Divina comedia y el Parcival, el *Stabat Mater* de Jacopone de Todi y el *Dies irae* de Celano, los himnos de San Ambrosio y Santo Tomás, los cantos de San Gregorio Magno y las composiciones de Palestrina, los cuadros de Angélico, de Murillo, de Overbecks, Cornelio, Weiths, Führich, los trabajos en mármol de Achtermanns, las obras maestras de un Señeri y de un Bossuet, de un Wiseman y de un Mac Carthy, las iglesias de Santa Isabel en Marburgo y de Santa Gudula en Bruselas, las catedrales de Estrasburgo, Colonia y Friburgo, de Reims y de Chartres, de Milan, Búrgos y Toledo, — ¿cómo nacieron y quiénes las hicieron? Hiciéronlas aquellas artes de las que sería harto poco decir que sirvieron al espíritu religioso, que se consagraron á él sin ningun linaje de reserva, porque la verdad entera es que fueron ellas engendradas é informadas de ese espíritu, y vivieron solo de él y para él; aquellas artes las hicieron que son religiosas hasta la médula de su ser, de las

cuales puede decirse en rigor que hacen parte del divino servicio, que son artes puramente eclesiásticas, católicas: á aquellas artes aludimos cuyos maestros decían en sus estatutos con la escuela de Siena: «Nuestra vocacion y destino por la gracia de Dios es publicar las maravillas de la fé á las almas rudas que no saben leer (1);» aquellas artes en fin que, como dice un poeta cristiano de nuestros dias, tienen harta fé y humildad para gloriarse neciamente en sí mismas y no en

«El que reina en el mundo espiritual, á quien veneramos por nuestro Señor y Maestro, Jesucristo nuestro divino Salvador» (2).

Si la cosa es de otra manera, digase, y muéstrase lo contrario. Avergonzarse debiera, repetimos, la Estética moderna de faltar á la verdad en presencia de los hechos. Pero la infeliz no puede hacer otra cosa, ni puede siquiera avergonzarse. La teoría no puede hacer el papel de traidora en la práctica haciendo la práctica misma imposible. Si quisiera dar testimonio á la verdad, ¿dejaría de despojar hasta del

(1) De los estatutos para el arte de la pintura en Siena, año de 1355. En ellos «se contienen avisos llenos de sabiduría acerca de las obras del arte y para el honor del arte mismo.» Chavin de Malan, Historia de Santa Catalina de Sena.

(2) Retwitz, «Der erste Harfenstein.»

último vestigio del pudor á la acicalada ramera, á quien pone en lugar del arte casto, á la coqueta de falsos dientes y joyas de cristal, que lleva prestado el cabello y en cuyos ojos no se muestra la vergüenza? ¿dejaría de condenar á su hija natural al oprobio de todas las gentes? Pues esto equivale á confesar que sus intentos, y los efectos naturales de sus vanos hechizos pugnan abiertamente con el fin esencial de las bellas artes.

¿Pero habrémos perdido un tiempo precioso probando una verdad que todo entendimiento sano no puede ménos de percibir? ¿ó no es por ventura ridiculo pensar que el hombre tenga una disposicion que no se ordene á su propio fin? ¿Ni qué absurdo puede darse mayor que suponer que el hombre con todas sus fuerzas exista, viva y obre con un fin que no sea en resolucion glorificar á aquel ser sin el cual el hombre mismo no solamente no podría obrar, no solamente no viviría, pero ni siquiera podría existir? «El fin para que el hombre ha sido criado, es para que alabe á Dios nuestro Señor, y le tema y le sirva en todas las cosas:» tal es la ley fundamental no solo de la ascética cristiana, sino de la Ética *racional*. Fuera de este principio ¿dónde está la escuela filosófica que haya sabido establecer otra ley, y sobre todo que la demuestre? Ahora bien, si el fin último del hombre es glorificar á Dios, forzoso es que

para este fin, y sola y esencialmente para él posea todas sus aptitudes, todas y cada una de sus fuerzas, todo el patrimonio de las dotes y talentos de que le ha dótado tan liberalmente la sabiduría de Dios.

La historia de la filosofía de los últimos cien años registra muchos nombres que son el oprobio de nuestra patria alemana; pero en cambio hé aquí las palabras de un filósofo de quien tenemos razon para gloriarnos. «Las primicias,» dice Leibniz, «y la flor, por decirlo así, más galana de todas las cosas, incluidas las bellas artes, á Dios se deben dedicar. La poesía entera, arte en cierto modo divino, lengua en que hablan los ángeles, ninguna otra cosa puede hacer más noble y sublime que cantar cuan suavemente le sea dado, himnos, y celebrar con todo género de alabanzas la gloria de Dios: así se creyó cuando este arte vivía todavía en la infancia; y este mismo sentimiento debe animarla para siempre. Lo mismo debe decirse de la música, hermana gemela de la poesía. En ninguna otra cosa muestran mejor los buenos arquitectos la excelencia de su arte, ni los príncipes su magnificencia, que en levantar los unos con su ingenio y los otros con su protección templos y basílicas y otras obras destinadas á promover el honor de Dios y el culto que le es debido..... No hay ciencia ni arte alguno que no deban cifrar su gloria en

servir de medio para que sea engrandecido el nombre del Señor» (1).

XXVI.

Manifestaciones especiales de las bellas artes. Orden segundo: artes virtualmente bellas.

145. Si las bellas artes no tuvieran absolutamente relacion alguna con nada distinto de ellas, y poseyeran el privilegio de no servir de medio

(1) Omnium rarum atque artium primitiae atque, ut ita dicam, flos delibatus Deo debentur. Et totius poseos (quae quasi divini quaedam eloquentia est, et velut lingua angelorum) non alius usus potior et olim creditus fuit inter ipsa artis incunabula, et nunc quoque videri debet, quam himnos canere et Dei laudes quam exquisitissime celebrare. Idem de musica judicari debet quae poseos soror gemela est; et non alia in re excellentes architecti artem suam, principes magnificentiam, rectius ostentant, quam in templis aut basilicis, aliisque operibus quae ad honorem Dei et pias causas destinantur, exstruendis atque procurandis. Leibniz, Syst. Theolog. ad. Lacroix (Lut. Paris 1845.) p. 47.

Quam aliam ob causam legimus vel audimus historias, quam ut imagines earum in memoria nostra depingantur? Sed eae quum admodum fluxae sint nec semper distinctae satis et lucidae, pro magno Dei munere ars pingendi sculpendique habenda est, quo imagines durabiles nanciscimur quibus res accuratissime et vivacissime addo et pulcherrime exprimuntur, quarum inspectione, (cum originalia semper consulere non liceat,) imagines internae renovantur, et quasi sigillo cerae applicato, profundius menti imprimantur. Et quum tam excellens sit usus imaginum, ubinam quaeso rectius adhibebitur, quam ubi maxime utile est imagines memoriae nostrae durabilissimas atque efficacissimas esse, hoc est, in negotio pietatis ac divini honoris? Praesertim quum supra monuerimus omnium artium et scientiarum (adeoque et picturae) usum in colendo Deo potissimum elucere debere. Leibniz. l. c. p. 50.

para este fin, y sola y esencialmente para él posea todas sus aptitudes, todas y cada una de sus fuerzas, todo el patrimonio de las dotes y talentos de que le ha dótado tan liberalmente la sabiduría de Dios.

La historia de la filosofía de los últimos cien años registra muchos nombres que son el oprobio de nuestra patria alemana; pero en cambio hé aquí las palabras de un filósofo de quien tenemos razon para gloriarnos. «Las primicias,» dice Leibniz, «y la flor, por decirlo así, más galana de todas las cosas, incluidas las bellas artes, á Dios se deben dedicar. La poesía entera, arte en cierto modo divino, lengua en que hablan los ángeles, ninguna otra cosa puede hacer más noble y sublime que cantar cuan suavemente le sea dado, himnos, y celebrar con todo género de alabanzas la gloria de Dios: así se creyó cuando este arte vivía todavía en la infancia; y este mismo sentimiento debe animarla para siempre. Lo mismo debe decirse de la música, hermana gemela de la poesía. En ninguna otra cosa muestran mejor los buenos arquitectos la excelencia de su arte, ni los príncipes su magnificencia, que en levantar los unos con su ingenio y los otros con su protección templos y basílicas y otras obras destinadas á promover el honor de Dios y el culto que le es debido..... No hay ciencia ni arte alguno que no deban cifrar su gloria en

servir de medio para que sea engrandecido el nombre del Señor» (1).

XXVI.

Manifestaciones especiales de las bellas artes. Orden segundo: artes virtualmente bellas.

145. Si las bellas artes no tuvieran absolutamente relacion alguna con nada distinto de ellas, y poseyeran el privilegio de no servir de medio

(1) Omnium rarum atque artium primitiae atque, ut ita dicam, flos delibatus Deo debentur. Et totius poseos (quae quasi divini quaedam eloquentia est, et velut lingua angelorum non alius usus potior et olim creditus fuit inter ipsa artis incunabula, et nunc quoque videri debet, quam himnos canere et Dei laudes quam exquisitissime celebrare. Idem de musica judicari debet quae poseos soror gemela est; et non alia in re excellentes architecti artem suam, principes magnificentiam, rectius ostentant, quam in templis aut basilicis, aliisque operibus quae ad honorem Dei et pias causas destinantur, exstruendis atque procurandis. Leibniz, Syst. Teolog. ad. Lacroix (Lut. Paris 1845.) p. 47.

Quam aliam ob causam legimus vel audimus historias, quam ut imagines earum in memoria nostra depingantur? Sed eae quum admodum fluxae sint nec semper distinctae satis et lucidae, pro magno Dei munere ars pingendi sculpendique habenda est, quo imagines durabiles nanciscimur quibus res accuratissime et vivacissime addo et pulcherrime exprimuntur, quarum inspectione, (cum originalia semper consulere non liceat,) imagines internae renovantur, et quasi sigillo cerae applicato, profundius menti imprimantur. Et quum tam excellens sit usus imaginum, ubinam quaeso rectius adhibebitur, quam ubi maxime utile est imagines memoriae nostrae durabilissimas atque efficacissimas esse, hoc est, in negotio pietatis ac divini honoris? Praesertim quum supra monuerimus omnium artium et scientiarum (adeoque et picturae) usum in colendo Deo potissimum elucere debere. Leibniz. l. c. p. 50.

para ningun fin, preciso seria confesar que la moderna estética habria procedido con una lógica más aguda que de ordinario, excluyendo del número y categoría de las bellas artes á dos, y negándose á concederles á estas dos otro derecho que el de ser tenidas á lo sumo por «relativamente bellas» ó «semi-libres (1).» Una de las cuales, sin embargo, fué reputada en la antigüedad clásica por reina de las artes (*Regina artium*); y la otra proporcionó admirablemente á la Edad media sus más espléndidas coronas: no parece sino que los gigantescos y duraderos monumentos que esa edad levantó dando así testimonio de su génio creador, tienen un aspecto triunfante, con que parecen desafiar á razas máspreciadas de inteligencia y á siglos más ilustrados. Si el antiguo con su clasicismo ha triunfado ó no de su competidor, punto es ya hacer tiempo resuelto; de lo cual no tiene por qué avergonzarse, toda vez que la «arquitectura semi-libre» no goza de la misma gerarquía.

Ya indicamos en el epígrafe respectivo á los párrafos 20 y 21, que no juzgamos completo el número de las bellas artes á contar únicamente las seis arriba dichas; en el hecho de haber hablado de las que pertenecen al orden primero, dimos claramente á entender que hay otras pertenecientes al segundo. Cuando advertimos que

(1) Ficker, Estét. §. 92. Krug. Estét. §. 59, nota . y §. 69.

solo aquellas seis pueden ser por sí mismas y puramente bellas artes, añadimos esta restricción: «en cuanto atendemos exclusivamente al oficio de las bellas artes, consideradas como tales.» Así que á las seis artes mencionadas las calificamos de *formalmente* bellas, es decir, considerámoslas como manifestaciones del arte bella, sin decir más, cuyo fin próximo se reduce á cumplir con el oficio de las bellas artes, y cuya esencia comprende únicamente lo que toca á la esencia de toda arte bella, bien que determinada ó modificada por el medio representativo que respectivamente usan.

Para tratar de las artes de orden segundo, en que ahora queremos ocuparnos, segun que forman una clase distinta de las que componen el orden primero, aunque originada de ellas, y segun que es razon contarlas, no con ménos justicia de la que asiste para lo mismo á las primeras, entre las bellas artes, tomada esta expresion en sentido propio y perfecto; tenemos que volver la vista á lo que dijimos en el párrafo último. El derecho con que un arte cualquiera pretende llegarse al rango y dignidad de bella, es muy dudoso cuando en vez de mirar únicamente á proporcionarnos la percepcion y deleite de la belleza, yendo todavia más allá, aspira por este medio á otros fines superiores.

Pero á esta proposicion se le debe añadir otra por vía de complementó. Que una produccion del

ingenio sirva para algún fin determinado, distinto esencialmente del deleite de la belleza, y que no obstante sea al mismo tiempo un medio de llegarse el ánimo á la percepción y deleite de ella, cosa es que no implica contradicción alguna. ¿Por ventura no resplandece en la naturaleza visible, no resplandece en la Iglesia visible, no brilla asimismo en el hombre una belleza suprasensible, vivo reflejo de la belleza por esencia oculta á nuestras miradas? Pero la sabiduría de Dios no ha difundido en esas cosas la belleza solo porque gustemos nosotros el placer que nace á su aspecto. Toda arte por consiguiente que obedeciendo con fidelidad á lo que pide su objeto, dispone sus obras de modo que encierren los elementos todos que constituyen la esencia de una producción caleotécnica, los que á su vez convienen tanto al oficio de las bellas artes; toda arte, decimos, de esa especie tiene un derecho perfecto á ser contada en el número de las que se apellidan artes *bellas*; tomada esta palabra en su acepción rigurosamente propia. ¿Pues qué dificultad puede haber en que una obra esté adornada de las propiedades en cuya virtud nos proporciona la aprehension y deleite de la belleza, y al mismo tiempo reuna otras propiedades que, unidas con las primeras y solo existiendo esta union, le den asimismo virtud para elevar los ánimos á otro fin distinto? No decimos que este otro fin pueda constituirlo el

cumplimiento de un deseo cualquiera arbitrario, ó cualquiera necesidad práctica; antes acaece respecto de la mayor parte de los fines prácticos que mueven al hombre, que si quisiéramos alcanzarlos por medio de las bellas artes, el resultado seria sacrificarlos de hecho. Pero hay ciertos fines cuya consecucion exige el uso de medios que á su vez efectúan cumplidamente el plan de las bellas artes; los cuales fines, guardada la debida proporcion, solo entonces son alcanzados, cuando los medios que empleamos con este intento, encierran todos los elementos que constituyen esencialmente la obra de alguna de las bellas artes. Los fines á que aludimos son precisamente los más altos que hay entre todos los que podemos proseguir en la presente vida: hablamos del objeto de las dos artes indicadas en el principio de este párrafo, y además del objeto de la liturgia.

I. LA ELOCUCION EN SU PUNTO MAS ELEVADO.

146. La elocucion en su sentido más elevado es el arte de exponer por medio de la palabra el bien del orden moral de modo que la exposicion sea apta para mover la voluntad del auditorio á quererle con ánimo determinado y eficazmente, y por tanto á tomar el amor del bien moral como fuerza impulsiva de sus acciones y de su vida

entera (1). Todo discurso que convenga con este concepto de la elocuencia, habrá de contener cuantos elementos se encierran en la esencia de las producciones de las bellas artes, ó lo que es lo mismo, habrá de despertar en nosotros con una bella exposicion oral representaciones pertenecientes al orden de cosas que percibimos de un modo inmediato, las cuales nos procuran la viva aprehension de objetos bellos de orden suprasensible con el placer inherente á su contemplacion; y cierto no por algun accidente casual, sino de necesidad y con propósito deliberado cumpliendo lo que pide su propio fin. Esto puede decirse así de la elocuencia profana como de la sagrada, aunque de esta última en grado

(1) Elocuencia en general (ó elocuencia en el sentido más lato de esta palabra, *ars dicendi*) es el arte de hablar bien, es decir, de un modo conforme al fin que se propone el que habla. Este fin, atendidas las relaciones de las cosas con el espíritu racional (51), puede ser en general triple; y de aquí que la elocuencia sea susceptible de tres diferentes direcciones: puede ser por consiguiente considerada como puramente instructiva (prosa didáctica ó histórica), como elocuencia superior (ó simplemente elocuencia, *eloquentia*), y como poesía. La pobreza de nuestra lengua (la alemana), que á diferencia de la latina, carece de nombres especiales para el género y las dos primeras especies de él, ha sido causa de mucha confusion de ideas.

La definición que hemos dado de la elocuencia superior es la traducción fiel, aunque ampliada, de la dada por Ciceron (de or. 1. n. 138. 280 de inv. rhet. 1. n. 6.) y San Agustín (de Doctr. chris. 4. c. 25); «*Eloquentia est ars dicendi accommodata ad persuadendum*». Emilio Lefranc, autor de un manual francés de Retórica (*Traité de littérature*, t. 3, p. 2), ha censurado esta definición, y otros le han seguido; pero sus objeciones son sofísticas, y las vagas definiciones con que ha querido sustituir la de Ciceron, ó no dicen nada, ó repiten lo que dice el orador romano.

muy superior, en cuanto se muestra en discursos panegiricos ó parenéticos (1).

Esta asercion pide á la verdad ser explicada y demostrada con razones próximas; pero no queremos engolfarnos en ellas en la presente obra, sino dejámoslas para exponerlas, si el Señor es servido, en otro tiempo y lugar. Punto es este que ha menester ser ilustrado por medio de conceptos tanto más profundos (los cuales nos llevarian demasiado léjos), sobre todo con relacion á la elocuencia sagrada, cuanto son más vagas y erróneas las ideas que reinan en muchos acerca de él, cuanto son por tanto más inconducentes de una parte los medios con que muchos predicadores procuran predicar «bellamente», y cuanto con ánimo más resuelto, por efecto de esto mismo, se suele asentar de otra parte el principio de que la elocuencia sagrada no conoce el medio de la belleza, la cual no puede ser buscada en el púlpito sin profanar la divina palabra y la cátedra del Espíritu Santo. Los que así sienten, solo se fundan en una mala inteligencia y confusion de ideas; pues aunque muchos oradores parecen justificar esa opinion con su modo de predicar, esto nace de que van

(1) La definición de aquella direccion de la elocuencia espiritual que aquí consideramos, se dá fácilmente diciéndose en vez de «el bien del orden moral» que se lee en la definición que hemos dado de la alta elocuencia, «el bien del orden sobrenatural.»

en busca de un fin del cual no conocen sino el nombre.

Una breve observacion es bien hacer sin embargo aquí. El escritor francés citado arriba y algunos otros con él se limitan simplemente á negar que la elocuencia sea arte. Si esto fuera así, no tendríamos nosotros ciertamente razon para incluirla entre las bellas artes. Pero entonces, ¿qué es la elocuencia? Una facultad, dicen; como si la facultad de hacer alguna cosa bajo la direccion de la razon para conseguir algun fin, no fuese propiamente arte, tomada esta palabra en su sentido subjetivo (89). «La elocuencia no es arte, porque», así discurre Lefranc, «porque el arte no consiste en otra cosa que en la imitacion» (1). Es evidente que este autor tenia ante los ojos, al decir esto, el principio de Batteux, que el arte debe consistir en la imitacion de la bella naturaleza. Ya vimos en su lugar lo que vale este principio. Pero aun en la suposicion de que fuese verdadero, no dejaria de ser sin embargo la argumentacion de Lefranc un mal paso dado con harta ligereza. Al mismo Batteux no se le ocurrió que su principio pudiera componerse con la idea de Lefranc; de otro modo en su «Introduccion á las bellas letras» no hubiera puesto á la elocuencia al lado de la

(1) L'eloquence n'est point un art, plus qu'un art n'est jamais qu'une imitation. Rethorique, p. 1.

pintura, y de la poesia y dramática, ni le hubiera consagrado exclusivamente mas de la mitad de la tercera parte de su obra.

II. ARQUITECTURA CATÓLICA.

147. No á toda especie de arquitectura le damos lugar entre las bellas artes, sino únicamente á la católica, como dice el epigrafe. La Iglesia de Dios, como sociedad visible que es, en cuyo seno el «Santo de Israel habita y es glorificado», segun dice el Profeta, ha menester edificios destinados á dos fines. Porque lo primero es necesario disponer una morada digna del Dios de los ejércitos, que dia y noche permanece entre sus fieles en el Santísimo Sacramento; y lo segundo, debe haber espacio proporcionado donde se reunan los fieles para asistir al santo sacrificio, para recibir los santos sacramentos, para oír la palabra de Dios, y para los otros ejercicios espirituales del divino servicio. El lugar consagrado á este doble fin, aun cuando sea el oscuro recinto de las catacumbas, y consista en una bóveda subterránea, representa siempre aquella casa de la cual dijo el Señor al despedirse de sus discípulos y consolarlos con motivo de su partida: «En la casa de mi Padre hay muchas moradas.» Por esto en el aniversario de la dedicacion de la Iglesia empieza la santa misa por las palabras que tantos

en busca de un fin del cual no conocen sino el nombre.

Una breve observacion es bien hacer sin embargo aquí. El escritor francés citado arriba y algunos otros con él se limitan simplemente á negar que la elocuencia sea arte. Si esto fuera así, no tendríamos nosotros ciertamente razon para incluirla entre las bellas artes. Pero entonces, ¿qué es la elocuencia? Una facultad, dicen; como si la facultad de hacer alguna cosa bajo la direccion de la razon para conseguir algun fin, no fuese propiamente arte, tomada esta palabra en su sentido subjetivo (89). «La elocuencia no es arte, porque», así discurre Lefranc, «porque el arte no consiste en otra cosa que en la imitacion» (1). Es evidente que este autor tenia ante los ojos, al decir esto, el principio de Batteux, que el arte debe consistir en la imitacion de la bella naturaleza. Ya vimos en su lugar lo que vale este principio. Pero aun en la suposicion de que fuese verdadero, no dejaria de ser sin embargo la argumentacion de Lefranc un mal paso dado con harta ligereza. Al mismo Batteux no se le ocurrió que su principio pudiera componerse con la idea de Lefranc; de otro modo en su «Introduccion á las bellas letras» no hubiera puesto á la elocuencia al lado de la

(1) L'eloquence n'est point un art, plus qu'un art n'est jamais qu'une imitation. Rethorique, p. 1.

pintura, y de la poesia y dramática, ni le hubiera consagrado exclusivamente mas de la mitad de la tercera parte de su obra.

II. ARQUITECTURA CATÓLICA.

147. No á toda especie de arquitectura le damos lugar entre las bellas artes, sino únicamente á la católica, como dice el epigrafe. La Iglesia de Dios, como sociedad visible que es, en cuyo seno el «Santo de Israel habita y es glorificado», segun dice el Profeta, ha menester edificios destinados á dos fines. Porque lo primero es necesario disponer una morada digna del Dios de los ejércitos, que dia y noche permanece entre sus fieles en el Santísimo Sacramento; y lo segundo, debe haber espacio proporcionado donde se reunan los fieles para asistir al santo sacrificio, para recibir los santos sacramentos, para oír la palabra de Dios, y para los otros ejercicios espirituales del divino servicio. El lugar consagrado á este doble fin, aun cuando sea el oscuro recinto de las catacumbas, y consista en una bóveda subterránea, representa siempre aquella casa de la cual dijo el Señor al despedirse de sus discípulos y consolarlos con motivo de su partida: «En la casa de mi Padre hay muchas moradas.» Por esto en el aniversario de la dedicacion de la Iglesia empieza la santa misa por las palabras que tantos

siglos há pronunció el patriarca Jacob, cuando despertando del sueño en que vió el cielo abierto sobre él, dijo: «¡Cuán terrible es este lugar! Verdaderamente esta es la casa de Dios; y la puerta del cielo» (1); por esto al concluirse la misa el sacerdote se dirige al Señor «que con piedras vivas y escogidas prepara una morada eterna á su excelsa Magestad» (2); por esto el Obispo al poner la primera piedra de alguna nueva Iglesia invita á los que allí están presentes á invocar el nombre del Todopoderoso «en cuya casa hay muchas moradas» (3), y acto continuo hace oracion á aquel Señor «que en el lugar donde juntos hacen los santos su habitacion, erije á su Magestad una morada eterna» (4). En la dedicacion de la Iglesia se repite la misma oracion y la misma invitacion. Pero al ser llevadas las reliquias en procesion solemne á la nueva iglesia que se consagra, se canta la antifona: «Ea, santos del Señor, llegaos y entrad en la ciudad del Señor» (5). Viene despues la antifona: «Piedras

(1) Intr. Miss. in Anniv. Dedic. Eccl. cfr. Ant. ad Magn. in 2. vesp.

(2) «Deus qui de vivis et electis lapidibus aeternum majestati tuae praeparas habitaculum. . . .» Post comm. in Anniv. Dedic. Eccl.

(3) «Omnipotentem Deum, fratres carissimi, in cujus domo multae sunt mansiones, supplices deprecemur. . . .» Pont. rom. de bened. et impos. primar. lapid. pro Eccl. aedit.

(4) «Deus, qui ex omnium cohabitatione Sanctorum aeternum majestati quae condis habitaculum. . . .» Pont. Rom. 1. c.

(5) Ambulate Sancti Dei, ingredimini in civitatem Domini.» Pont. Rom. de Eccles. Dedic.

preciosas son, ó Jerusalem, todos tus muros; con piedras preciosas son edificadas tus torres» (1); y poco despues un responsorio: «Esta es Jerusalem, aquella espaciosa ciudad del cielo, adornada como esposa del cordero;... sus puertas no se cierran de dia, y la noche no reina en ella» (2); y otro responsorio que dice: «Tus grandes calles y plazas se hallan extendidas en purísimo oro, aleluya, y un cantar de alegría será entonado en ti, aleluya..... Resplandeces con luz brillante, y todos los extremos de la tierra te adorarán» (3). El mismo idéntico pensamiento se halla en la epístola (4) que se lee el dia de la dedicacion de la iglesia y en el aniversario de la misma; y tambien se halla en aquel himno de sin igual belleza (5):

Coelestis Urbs Jerusalem,
Beata pacis visio,
Quae celsa de viventibus
Saxis ad astra tolleris:
Sponsaeque ritu cingeris
Mille angelorum millibus.

(1) «Lapides pretiosi omnes muri tui, et turres Jerusalem gemmis aedificabuntur.» Pont. Rom. 1. c.

(2) «Haec est Jerusalem civitas illa magna coelestis, ornata tanquam sponsa Agni. . . . Portae ejus non clauduntur per diem, nox enim non erit in ea.» Pont. Rom. 1. c. V. el Apocal. 21, 2. 25.

(3) «Platae tuae Jerusalem sternentur auro mundo, alleluya..... Luce splendida fulgebis, et omnes fines terrae adorabunt te.» Pont. Rom. 1. c. Apocal. 21, 18, 23.

(4) Apoc. 21, 2-5.

(5) Brev. Rom. in Dedic. Eccl. ad Vesp.

O sorte nupta prospera,
Dotata Patris gloria,
Respersa Sponsi gratia,
Regina formosissima,
Christo jugata principi,
Coeli corusca civitas.

Hic margaritis emicant,
Patentque cunctis ostia:
Virtute namque praevia
Mortalis illuc ducitur,
Amore Christi percitus
Tormenta quisquis sustinet.

Scalpri salubris ictibus,
Et tunsione plurima,
Fabri polita malleo
Hanc saxa molem construunt.
Aptisque juncta nexibus
Locantur in fastigio.

donde se echa de ver lo que significa á los ojos de la fé el lugar en que la Iglesia de Dios celebra sus sublimes misterios: es la morada de los elegidos, la mansión de los bienaventurados (1).

(1) Siquidem Ecclesia materialis, in qua populus ad laudandum Deum convenit, Sanctam significat Ecclesiam, quae in coelis civis ex lapidibus construitur. Durand. Ration. Divin. officior. l. 1. c. 1. n. 9.

Este profundo sentido del templo cristiano lo ha llegado á sentir por lo ménos Schiller: «A las puertas de la morada de los ángeles habita el mendigo en medio de unas grandezas desconocidas por nosotros en las regiones del Norte, pues tiene ante sus ojos á Roma, la ciudad eternamente única! Rodéale el resplandor de la belleza, y un segundo cielo se levanta á su vista hasta los cielos en la maravillosa iglesia de San Pedro.» (A los amigos).

Esta se ofreció al profeta de Patmos como «el templo de Dios y el arca de su testamento en su templo y el altar de oro ante el cual se puso un ángel con un incensario de oro ofreciendo muchos perfumes, compuestos de las oraciones de todos los santos, y en medio del sόlio estaba un cordero como inmolado» (1). Las almas «que amaban la hermosura de la casa de Dios y el lugar en donde habita su gloria;» cuyo corazon estaba vivamente penetrado de la magestad sublime del sacrificio de la nueva alianza, de la grandeza y profundo sentido de las ceremonias, por fuerza habian de sentir generoso anhelo por dar á dicho lugar, que no es cosa de la tierra, aquel externo aparato que corresponde, cuanto es posible, con su altísimo destino, y construir y disponer los templos de modo que su forma y el golpe de vista que ofrecen, sea la expresion del pensamiento que asocia la fé indisolublemente á su representacion. ¿Por ventura el mismo Fundador del Cristianismo no ligó los efectos sobrenaturales que habian de cumplirse en los templos consagrados á él, con objetos corpóreos y visibles que recuerdan á los fieles los invisibles bienes?

148. La belleza espiritual á que debe la arquitectura católica sus preciados laureles, quedó pues sólidamente asentada; el cristianismo

(1) Apoc. 11. 19. 8. 3. 5. 6.

la dió á luz. Pero ¿cuál fué el principio ó hecho procedente de nuestras percepciones inmediatas en que habia de manifestarse esa belleza? También tenemos que recurrir en este punto á la fé, la cual se encarga de mostrárnoslo. Cierto, la fé enseñó al artista cristiano á concebir en la tierra una casa visible conforme á la idea de la casa celestial, imitando un plan único, siguiendo á un solo idéntico maestro y pretendiendo el mismo fin. «Al cual (al Señor)» decia el Apóstol enseñando á los fieles, «al cual arrimándoos como á piedra viva que es desechada si de los hombres, pero escogida de Dios y apreciada por la principal del edificio: sois tambien vosotros á manera de piedras vivas edificadas encima de él, siendo como una casa espiritual» (1). «Te escribo esto,» decia el Apóstol á Timoteo, «con la esperanza de que pronto iré á verte: y si tardare, para que sepas cómo debes portarte en la casa de Dios, que es la Iglesia del Dios vivo, columna y apoyo de la verdad» (2). Y ¡cuántas veces no lo inculcó en el corazón de los fieles diciéndoles que como sociedad de Cristo son «templo de Dios, en donde mora el Espíritu Santo» (3), «la casa de Dios» (4), «edificados sobre el fundamento de los Apóstoles, y Profe-

(1) I. Petr. 2, 4, 5.

(2) I. Tim. 3. 15.

(3) I. Cor. 2. 16. 3. Cor. 6. 16.

(4) Hebr. 3. 6. 10, 21.

tas, y unidos en Jesu-Christo, el cual es la principal piedra angular *de la nueva Jerusalem*» (1). La Iglesia visible de Cristo,

«Que en todos los ámbitos del mundo sin conocer límite alguno, y en todos los tiempos y para todos los hijos de los hombres, como católica y universal que es, levanta sus pórticos formando grandiosas bóvedas sobre las columnas de los Apóstoles, las cuales descansan firmemente en la piedra principal de Pedro» (2),

la Iglesia de Cristo, decimos, es, según la enseñanza cristiana, el principio que sirve de medio representativo del templo eterno de Dios. Porque es de notar que la Iglesia militante en la tierra tiene, como hemos dicho, el mismo adorno que la Iglesia triunfante en el cielo, esposa coronada del Salvador. Solo en el hábito exterior se diferencia la ciudad de Dios en este mundo de la Jerusalem celestial; pero la esencia de ambas ciudades es esencialmente la misma: las dos forman una sola familia, un solo templo de Dios vivo por medio del sacrificio de aquel que «ha roto el muro de separación, y de dos ha hecho uno» (3).

Alto ex Olympi vertice
Summi Parentis Filius,

(1) Eph. 2. 19-22.

(2) Retwic «Tomás Moro»

(3) Eph. 2. 14.

Ceu monte desectus lapis (1)
Terras in imas decedens,
Domus supernae et infimae
Utrumque junxit angulum (2).

149. Hacer en cierto modo visible la obra maestra de la sabiduría, del poder y del amor de Dios sobre la tierra, la obra que contiene en toda su plenitud todas cuantas bellezas cobija el firmamento, excluyendo al mismo tiempo de su espacioso ámbito, donde hay muchas mansiones, toda habitación terrena; hacer visible, decimos, esta obra á los ojos de la fé por medio de una imagen sensible, y esto en fábricas destinadas al mismo tiempo á otro fin, es decir, á ser el lugar donde se reúnen los miembros de la sociedad cristiana: he aquí lo que se propuso como término de sus esfuerzos la arquitectura católica. Es pues evidente que para llevar adelante y coronar felizmente tanta empresa, tenia necesidad este arte de abarcar plenamente el concepto íntegro de la Iglesia de Cristo, y de crear una imagen de ella en la obra material que habia de simbolizarla (3); tenia que pensar

(1) Dan. 2. 34.

(2) Brev. Rom. in Dedic. Eccl. ad Laud. (Es la continuacion del himno antes citado.)

(3) Ecclesiarum alia est corporalis, in qua videlicet divina officia celebrantur; alia spiritualis, quae est fidelium collectio. . . . Ecclesia autem materialis spirituales designat. Durand. Rat. div. officior. I. c. I. n. 1. 2.

en dar al templo de piedra no solamente las partes que exige su destino práctico, sino tambien una traza que representara á los ánimos de los fieles con la perfeccion y fidelidad posibles en signos simbólicos é imágenes alegóricas, en números y proporciones bien concertados, la esencia, el espíritu, el plan de la Iglesia que milita sobre la tierra. Tal fué el blanco en que puso los ojos la arquitectura cristiana desde el momento en que le fué dado salir de la oscuridad de las catacumbas. Ahora, sabido es de todos los que pueden apreciar justamente las obras arquitectónicas de la Edad Media y el espíritu que parece animarlas, que ningun otro periodo ha sido tan feliz como ella en esta empresa, que ninguna otra escuela artística ha hecho cosas tan grandiosas como el estilo que llamamos germánico (gótico) (1).

150. «La cruz y la rosa,» dice Federico de

(1) «En los pueblos de Norte el arte, y por consiguiente la arquitectura, procede exclusivamente del cristianismo; no habia en ellos ni sentimientos tradicionales que expresar, ni antiguos recuerdos que mantener vivos en su memoria, sino solo habia lo que la misma fé santísima hizo germinar. De aquellas regiones vino el estilo llamado comunmente, aunque con gran injusticia, gótico, designado por un escritor francés contemporáneo con una bella y excelente expresion, á saber, que dicho estilo es el pensamiento arquitectónico del Cristianismo. . . . En Italia por el contrario, y particularmente en Roma, no fué así. El tipo del arte de aquella tierra se habia formado cuando el cristianismo comenzó á triunfar, y no podia desaparecer fácilmente ni sin motivo. No fué pues efecto del cristianismo el desenvolvimiento del arte en Italia y por esto no llegó esta á asimilarse aquel nuevo y sublime estilo.» Wiseman, discursos sobre la liturgia de la Semana Santa en Roma.

Schlegel (1) «son las formas fundamentales y los principales signos de este riquísimo misterioso estilo (germánico).» La cruz es el signo característico del Salvador del mundo. Así, al paso que la figura de la cruz estaba diciendo la que había de tener la casa de Dios, esta casa santa celebraba la gloria de la piedra angular escogida de Dios, sobre la cual está construida la morada viviente del Todopoderoso, y daba á conocer gloriosamente el espíritu de la Iglesia publicando la ley primaria de su vida, el principio de su fé, el sello de su esperanza y la prenda de su amor por un modo tan claro é indudable como las melodias que usa la misma Iglesia cuando en las dos fiestas que anualmente dedica á celebrar la cruz, y en dos dias de la Semana Mayor canta en el introito de la misa pronunciando las palabras de S. Pablo: «Nosotros no queremos gloriarnos sino en la cruz de N. S. Jesucristo, en quien está nuestra salud y resurreccion, la libertad y vida de nuestras almas» (2).

(1) Historia de la literatura antigua y de la moderna. lec. 8.

(2) Intr. Miss. Mai. 14. Sep. tér. 3 y 5. hebdom. mai. V. ad Gal. 6. 14. —Es cierto un error el disputar con M. Durchs (Estética de las artes cristianas que usan de figuras, v. Hojas histórico-políticas, vol. 34. pág. 842) á la forma del templo cristiano su carácter esencialmente y ante todo simbólico, ó reputarla con Schnaase (Historia de las artes que se valen de figuras, vol. 4, parte 1, cap. 5) «como cosa muy subordinada» explicándola en cambio «por la costumbre recibida, por consideraciones prácticas y estéticas.»

Pero ¿cómo se explica que al lado de la cruz figure la rosa como forma y símbolo fundamental? Así como en la noche de los primitivos tiempos, en la historia de la caída y perdición del hombre se ofrecen como de bulto dos figuras indisolublemente unidas, aunque una de ellas, el hombre, habria sido suficiente para causarla; así como la historia del pueblo de Dios en la antigua ley principia en dos personas, aunque solo Abraham cumplió el acto heroico de fé por el cual recibió las divinas promesas y fué constituido «Padre de los creyentes»; así tambien la religion de la ley nueva nos presenta en la cumbre de la Iglesia cristiana dos figuras sublímísimas, una de las cuales con su propia virtud divina obró cumplidamente la restauracion de la ley cristiana, y dió á la otra parte en tan grande obra comunicándole fuerza y virtud para combatir y triunfar en la corredencion del linaje humano, por cuya salud hizo esta mucho más que lo que habia hecho Eva para su ruina. Así, aunque el venir los hombres de Adán es la razon de su desgracia, pero «en Eva tuvo su primer origen la culpa y por causa de ella morimos todos los dias.» Cierta á la progénie de

Hanc basilicam *in honorem sanctae et victoriosissimae crucis*. . . . institutam, —hanc Ecclesiam quam. . . . *in honorem S. crucis, et memoriam sancti tui N. consecramus*. —Estas y otras fórmulas se hallan muy repetidas en el Pontifical romano (de Eccles. Dedicat.)

Abraham fué vinculada la bendicion de las promesas; pero solo los descendientes que tuvo este patriarca con Sara (1) su esposa podian ser tenidos por hijos de Abraham y alegar los derechos inherentes á esta filiacion. El profeta habia invocado una vez la piedra angular de la casa espiritual de Dios en la antigua alianza diciendo: «Escuchadme, vosotros los que seguís la justicia y buscáis al Señor: atended á la cantera de donde habeis sido cortados, al manantial de que habeis salido» (2). ¿Cómo era posible que los que son piedras de la misma casa en la nueva ley, se olvidasen de aquella mujer admirable que les dió á luz segun el espíritu? ¿Cómo era posible que diesen ellos á sus templos la figura de la cruz magnificando así á la piedra «sobre la cual edifican» (3), sin pensar en la «cantera» de donde «habian salido espiritualmente»? Ahora bien, para significar el nombre más dulce, suave y delicioso que es dado pronunciar á los hijos de Eva; para acertar con una espresion simbólica digna de representarla la flor por excelencia rica en suavísimos aromas, la maravillosa flor, magnífica sobre todas las flores del árbol puesto por la mano de Dios en el paraiso, ¿qué otro signo podia ofrecerse más excelente que la reina

(1) Rom. 9. 7. Gal. 4. 23.

(2) Is. 51. 1.

(3) «La cual piedra era figura de Christo.» I. Cor. 10. 4.

misma de las flores (1)? No es pues maravilla que junto con la cruz figurase la «rosa mística» como el más escogido símbolo de la arquitectura germánica; que fuese por consiguiente la rosa, segun observa F. de Schlegel (2), «la forma principal de toda su ornamentacion, de donde saliera la forma particular de las ventanas, puertas, torres, con todo el precioso accesorio de hojas y flores».

Acaso no nos engañemos viendo en la forma tan repetida del exágono regular—la imagen de la estrella—la *Stella matutina*, la estrella de los mares. ¿O debemos de referir esa figura á la otra estrella que «había de salir de Jacob»? El triángulo, la hoja de trébol, el número tres, que se encuentra en todas partes, son el símbolo natural del misterio en que descansa todo el sistema de la fé cristiana. Las torres empinadas, las esbeltas columnas, la facilidad y ligereza con que toda una vasta mole, cuya cima se remonta á una altura vertiginosa, parece querer elevarse constantemente al cielo con sus flechas y torrecillas sin número, todo está destinado á seguir proclamando la ley de la vida cristiana, el

(1) *Rosa sine spina, flos florum*, son expresiones muy repetidas por los poetas de todas las naciones cristianas en los siglos duodécimo y décimotercio. *O vaga mia rosa*, dice tambien San Alfonso Ligorio en sus canzoncine in onore di Maria S. S. (Montalembert, vida de Santa Isabel de Hungria, introduccion.)

(2) En el lugar citado antes.

espíritu interior de la Iglesia, fundada por Aquél que dijo: «Mi reino no es de este mundo.» Ciertamente que al cautivar no ya solo la vista, sino el alma de todo el que atravesase sus pórticos, esas fábricas dicen al corazón la palabra del Apóstol: «Pero nosotros vivimos ya como ciudadanos del cielo: de donde asimismo estamos aguardando al Salvador Jesu-Christo Señor nuestro» (1), y «si habeis resucitado con Jesu-Christo, buscad las cosas que son de arriba, donde Christo está sentado á la diestra de Dios *padre*: saboreaos en las cosas del cielo, no en las de la tierra» (2). Por la indestructible solidez de sus pilares y de sus masas de piedra inmensas la casa de Dios, que vió nacer y pasar muchas generaciones, era la imagen «del Reino que no tiene fin,» de la casa que «el hombre prudente edifica sobre

(1) Phil. 3. 20.

(2) Cor. 3. 1.—En el plan de las torres germánicas domina la ley de expresar una tendencia hácia arriba; esta ley se muestra aquí en su mayor fuerza y plenitud. Cada una de las partes la pone de manifiesto en su estructura particular, y cada una de las secciones ó cuerpos superiores, que proceden de los inferiores, sigue la misma tendencia. A medida que va creciendo este movimiento de ascension, tanto más atrevidas, esbeltas y leves se tornan las partes. La techumbre ochavada parece ya libre y franca, casi sin masa. La cúpula todavía más; hállase ésta sostenida solamente en ocho fuertes y libres pilastras, entre las cuales está graciosamente abierta una rosa. Por último en el extremo más exterior hácia donde se corren las ocho bandas espira aquel movimiento incesante que no tiene en sí mismo término, y una magestuosa flor que extiende gallardamente sus hojas en forma de cruz hácia el cielo, indica el fin á donde no pudo alcanzar el trabajo anhelante de los hombres. (Kugler, Manual de la historia del arte, cap. 14. §. 1.)

piedra;» es un letrero de piedra donde se lee aquella palabra que el Hombre-Dios pronunció para siempre diciendo: *Tu es Petrus*. En fin, pues la Iglesia de Dios es la única que tiene la vida verdadera, y la única por cuyo medio se comunica á los hombres esta vida, era natural que en las obras que la representan, se mostrasen no ya aquellas formas muertas, aquella frialdad é inmóvil rigidez propias de la materia inorgánica y de las construcciones del arte antiguo; sino la materia debia de estar aquí animada, debia transfigurarse para contener la vida en su más bella y rica plenitud. De aquí en las catedrales góticas, para seguir hablando por boca de F. Schlegel, «aquella abundancia parecida á la de la naturaleza, y aquella especie de infinidad de la forma interna y de los ornamentos externos con tan grande diversidad de flores; de aquí las innumerables y constantes reproducciones de los mismos adornos, y su perfecta analogía con las plantas, cual si estuviesen en floridos arbustos; de aquí las formas elevadas en espiral de las columnas, arcos y ventanas á modo de ramos entrelazados, y la inmensa profusion de ricos adornos de hojas con que está revestido el conjunto, donde se ostenta entre flores una vida exuberante» (1).

De esta suerte en una época en que la mente

(1) Caracteres del estilo gótico.

del hombre tenia más vigor del que muestra la de ninguna otra generacion posterior cuando á la vista de aquellas maravillas de la edad media se queda con la boca abierta, ó menea desdeñosamente la cabeza, sin duda porque es harto ruin para comprenderlas; el génio cristiano creó, por decirlo así, una imágen grandiosa de la Iglesia visible de Dios, y en esta imágen el símbolo de aquella ciudad espiritual, de aquella nueva Jerusalem que el Profeta del nuevo Testamento vió «como una novia engalanada para su esposo» (1). «El tabernáculo de Dios entre los hombres», la habia llamado aquella voz grande que venia del trono (2). A este nombre hubo de corresponder el símbolo; y aunque la arquitectura hizo lo que fué de su parte con tan sublime intento, todavía llamó á las otras artes sus hermanas y las convidó á poblar el «tabernáculo de Dios» con moradores dignos de habitarlo.

151. Estas indicaciones parécennos suficientes para aclarar algunos de los puntos más esenciales del simbolismo propio de las construcciones góticas. Nuestro propósito ha sido únicamente probar que la arquitectura católica no prescinde de ninguno de los elementos que exige la esencia de las bellas artes. Por lo demás no hay ni puede haber duda ninguna sino que

(1) Apoc. 21. 2.

(2) Ib. 21. 3.

las obras del estilo germánico encierran un tesoro de imágenes y alegorias riquísimo, y eso que muchas de las que usa, no las comprendemos: para interpretarlas habria necesidad de juntar al conocimiento científico de toda la teología de la Edad media otros conocimientos no ménos fundamentales de su rico simbolismo de la naturaleza. «Aquellos tiempos de fé buscaban en la naturaleza toda analogías místicas con los deberes y creencias del hombre redimido: en el instinto y movimientos de los animales, en los fenómenos del reino vegetal, en el canto de las aves, en las propiedades de piedras raras, contemplaba otros tantos símbolos de las sagradas verdades de la fé (1). El estudio de la naturaleza considerada en orden á este fin llegó á ser muy general en el siglo XIII, segun se saca del *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais y de un gran número de obras acerca de los animales, plantas y piedras, publicadas por aquel tiempo en prosa ó en verso (2). La misma poesía de aquella época dá este mismo testimonio. Entonces no se habian inventado aun las pedantescas nomenclaturas, que al pueblo y á los poetas les cierran las puertas del estudio de la naturaleza; ni las reminiscencias del paganismo habian pe-

(1) V. el n. 99.

(2) Consúltese con relacion á esto el *Rationale* div. officior. de Durando, en muchos lugares.

netrado todavía en una esfera que el cristianismo había vindicado para el verdadero Dios. Cuando en medio de la noche el pobre levantaba sus ojos al cielo, en lugar de la vía láctea de Juno veía el caminito de Santiago, que guiaba á sus hermanos los peregrinos que iban á visitar su sepulcro, ó el otro camino que siguen los bienaventurados para llegarse al trono de Dios. Los sábios no tenían sino una sola voz con la plebe para designar estos preciosos objetos que vemos todos los días, con nombres los más gratos para su corazón, á saber, tomados de los Apóstoles, de los santos de su particular devoción, ó de las bienaventuradas mujeres cuya inocencia y pureza parecen brillar en la inmaculada hermosura de las flores. Por todo el ámbito de la tierra, ahora tan despolada como estéril para la sensibilidad del corazón, rebosaba una vida llena de perenne belleza. Las aves, las plantas, cuanto se presentaba al hombre peregrino en ella, todos los seres vivientes, eran designados con expresiones de la fé y la esperanza cristiana. Así como en una ocasión aquellos rayos inflamados que salían de las llagas del Señor Crucificado, imprimieron en los miembros de San Francisco las sagradas llagas que llevó este serafín; así los rayos de luz y de vida que penetraban el corazón del pueblo cristiano, de fé sencilla como la del niño, imprimieron en todos los dominios de la naturaleza la imagen

del cielo, el signo de Jesucristo, el sello característico del amor» (1).

III. EL ARTE LITÚRGICO.

152. Que la Iglesia emplea todas las bellas artes, ménos la dramática por lo general, y las consagra y ennoblece en el hecho de ordenar sus obras á fines sobrenaturales; que en la Religión es donde ha podido encontrar el arte su ideal, y que á la sombra de la cruz han crecido las flores más hermosas de la poesía; es un hecho reconocido y confesado á cada paso, una verdad consignada en la historia, cuyas razones ya en parte hemos indicado (2). Siendo la Iglesia, como es, una manifestación continuada del Verbo, la obra más hermosa de Dios sobre la tierra, la revelación de la belleza celestial, suprasensible, en un medio visible, ¿cómo había de menospreciar este medio que tan suyo es, con el cual se halla tan estrechamente unida?

Llamada como está á educar seres á un mismo tiempo espirituales y sensibles fundándolos en el amor de aquel bien que ni ojo vió, ni ma-

(1) Montalembert, vida de Santa Isabel, introducción.

(2) Le véritable beau, le beau idéal de toutes les arts libéraux, ne se trouve que dans la haute sphère du culte, de la langue, des idées, des sentimens et des images de la religion. Maury, Essai sur l'éloquence de la chaire, I, XXI.

netrado todavía en una esfera que el cristianismo había vindicado para el verdadero Dios. Cuando en medio de la noche el pobre levantaba sus ojos al cielo, en lugar de la vía láctea de Juno veía el caminito de Santiago, que guiaba á sus hermanos los peregrinos que iban á visitar su sepulcro, ó el otro camino que siguen los bienaventurados para llegarse al trono de Dios. Los sábios no tenían sino una sola voz con la plebe para designar estos preciosos objetos que vemos todos los días, con nombres los más gratos para su corazón, á saber, tomados de los Apóstoles, de los santos de su particular devoción, ó de las bienaventuradas mujeres cuya inocencia y pureza parecen brillar en la inmaculada hermosura de las flores. Por todo el ámbito de la tierra, ahora tan despolada como estéril para la sensibilidad del corazón, rebosaba una vida llena de perenne belleza. Las aves, las plantas, cuanto se presentaba al hombre peregrino en ella, todos los seres vivientes, eran designados con expresiones de la fé y la esperanza cristiana. Así como en una ocasión aquellos rayos inflamados que salían de las llagas del Señor Crucificado, imprimieron en los miembros de San Francisco las sagradas llagas que llevó este serafín; así los rayos de luz y de vida que penetraban el corazón del pueblo cristiano, de fé sencilla como la del niño, imprimieron en todos los dominios de la naturaleza la imagen

del cielo, el signo de Jesucristo, el sello característico del amor» (1).

III. EL ARTE LITÚRGICO.

152. Que la Iglesia emplea todas las bellas artes, ménos la dramática por lo general, y las consagra y ennoblece en el hecho de ordenar sus obras á fines sobrenaturales; que en la Religión es donde ha podido encontrar el arte su ideal, y que á la sombra de la cruz han crecido las flores más hermosas de la poesía; es un hecho reconocido y confesado á cada paso, una verdad consignada en la historia, cuyas razones ya en parte hemos indicado (2). Siendo la Iglesia, como es, una manifestación continuada del Verbo, la obra más hermosa de Dios sobre la tierra, la revelación de la belleza celestial, suprasensible, en un medio visible, ¿cómo había de menospreciar este medio que tan suyo es, con el cual se halla tan estrechamente unida?

Llamada como está á educar seres á un mismo tiempo espirituales y sensibles fundándolos en el amor de aquel bien que ni ojo vió, ni ma-

(1) Montalembert, vida de Santa Isabel, introducción.

(2) Le véritable beau, le beau idéal de toutes les arts libéraux, ne se trouve que dans la haute sphère du culte, de la langue, des idées, des sentimens et des images de la religion. Maury, Essai sur l'éloquence de la chaire, I, XXI.

no alguna pudo jamás tocar, ¿cómo era posible que rechazase el auxilio del medio más importante, entre todos los que pertenecen al orden natural, para la consecucion de ese sublime fin? Comprendiendo perfectísimamente la Iglesia cuál sea la condicion de los hombres, que «quieren ver con sus ojos la verdad antes de rendirle con el corazon el obsequio de la fé», con la ayuda del arte rodea por todas partes á sus hijos de multitud de signos é imágenes de objetos ultra-terrenos, y dispone y ordena su vida entera para la práctica y ejercicio habitual de la fé en medio de la cual se sienten ellos en su patria como entre las personas que forman el círculo de la casa paterna, segun la expresion de Newmans; al paso que los que fuera de la Iglesia quitan por sistema á la religion el auxilio de símbolos y signos, solo con mucho trabajo se acuerdan obscuramente de las verdades eternas al entrar el domingo en sus templos desnudos para oír la palabra ó celebrar la cena. Hé aquí los términos con que un poeta protestante confesó acerca de este punto el esquisito tacto de la Iglesia, de que carecen las sectas protestantes:

«Abandonando la oscura sala donde predicán los puritanos, y dejando asimismo la pátria, recorrí las Galias y fuí ansioso en busca de Italia famosa. Era por el tiempo de la gran festividad de la Iglesia. Iban por aquellas vías enjambres de peregrinos; todas las imágenes estaban

adornadas de coronas; no parecia sino que la humanidad entera se dirigia en romería al reino de los cielos—yo tambien fuí arrebatado del torrente que formaba la muchedumbre de los fieles, y con ella volé á Roma. ¡Oh Reina! al ver delante de mí aquellas magestuosas columnas y arcos de triunfo; cuando me ví rodeado de la grandeza del Coloseo, un génio superior me introdujo en su apacible mundo de portentos! Jamás habia sentido yo todo el poder de las artes; la Iglesia (protestante) que me formó en su seno, aborrece el encanto de los sentidos, no sufre tener ninguna imagen, y solo respeta la aeriforme palabra. ¡Qué no fué de extraordinario lo que pasó por mí en el momento de entrar en lo interior de las Iglesias, cuando llegué á oír una música bajada del cielo que difundia por todas partes sus acordes; cuando contemplé por mis propios ojos aquellas divinas representaciones, la salutacion del ángel, el nacimiento del Señor, su santísima Madre, la augustísima Trinidad, la trasfiguracion gloriosa; cuando ví al sumo pontífice oficiando en la misa y bendiciendo las gentes: ¡oh cuán poco valen en comparacion de estas cosas el oro y las joyas espléndidas con que se adornan los reyes de la tierra! A aquel solo le rodea el esplendor de lo divino, cuya casa es nada ménos que el reino de Dios, del que únicamente pueden formar parte tales formas muy sobre las cosas de este mundo» (1).

Confesemos no sin vivo dolor que allí donde las formas que llenaron á Schiller de admiracion, las usurpa «este mundo»; allí donde «la música del cielo» se torna en melodías teatrales, y sobre el texto de los sagrados cánticos se oyen los aires superficiales de la ópera ita-

(1) Schiller, María Estuardo, l. 6.

liana; donde el coro de la Iglesia se muda en escenario de cantatrices, en el cual se da en espectáculo con artificiales figuras y trinos y fugas la escelencia de sus gargantas, acostumbándose el « público » á mirar la Iglesia cual si fuera un salon de conciertos, y á buscar en el lugar santo placeres de aquellos que producen « artes que pocos pueden ejercitar, las de los saltimbanquis y funámbulos que hacen suertes muy difíciles » (1); ó finalmente allí donde el gusto del renacimiento y la estética piramidal han dado á la casa de Dios el aspecto de templo de las musas y adornado sus muros, cuidadosamente blanqueados, con imágenes al estilo de la antigüedad clásica; allí, decimos, el arte no parece tener otro fin que profanar lo sagrado, desfigurar la belleza, convertir el divino servicio en un entretenimiento profano; allí los efectos del arte están en abierta oposicion con las intenciones de la Iglesia, á cuyo espíritu se declara entonces el arte completamente extraño (2).

(1) Sulzer después de Franklin.

(2) Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus qui ad Officium quod agitur non spectent, neque profani aut lubrici; nec alia instrumenta musicalia, praeter ipsum organum, addantur. Idem quoque cantores et musici observent, ne vocum armonia, quae ad pietatem augendam ordinata est, aliquid levitatis aut lasciviae prae se ferat, ac potius audientium animos a rei divinae contemplatione avocet: sed sit devota, distincta et intelligibilis. (Caer. Episc. 1. 1 c. 23. n. II.)

Por lo demás nadie podrá extrañar, si por ventura tiene presente el hecho que primero referimos, que incluyamos por último en el número de las bellas artes á la que constituye el núcleo, el fundamento, el centro de las demás artes consideradas en razon del servicio que hacen en la casa de Dios: al arte litúrgico.

153. Llámense litúrgicos todos los actos ordenados por Cristo nuestro Señor ó por su Iglesia al culto público de Dios y á la santificación de los fieles, actos ejecutados por alguna persona eclesiástica debidamente autorizada ó bajo su direccion. A esta categoría pertenecen despues del santo sacrificio y de los sacramentos, las consagraciones y bendiciones y demás actos del culto solemne, ahora tengan lugar en la casa de Dios, ó bien fuera de ella (procesiones). Esto asentado, al arte litúrgico pertenece ejecutar todas estas cosas de un modo conforme á su naturaleza y al fin para que han sido ordenadas.

Por diferentes que sean unos de otros los actos litúrgicos atendido su valor intrínseco respectivo, todos ellos convienen en una propiedad, que es tener dos partes ó elementos, uno real y otro representativo; ó lo que es lo mismo: *son* lo que son, y *expresan* ó representan otra cosa distinta de su ser. Esta distincion no necesita ser probada en orden al santo sacrificio ni á los sacramentos. «Las purificaciones prescritas por Dios

en la antigua ley», dice el catecismo romano, «el pan sin levadura, los panes de la proposición y otras instituciones análogas, no tenían más valor que el de meros signos; eran cosas destinadas á excitar en el hombre la representación de otra cosa distinta (suprasensible). Pero los sacramentos de la ley nueva han sido ordenados por Dios no solo como signos sino á la vez como causas eficientes (1); pues la fé nos enseña que además de significar con cosas sensibles un efecto sobrenatural, lo causan..... Este efecto sobrenatural é inmediato es la gracia de Dios que nos justifica y hace santos... Y no es solamente esta gracia y esta interior santidad y justificación lo que expresan los sacramentos como signos que son sensibles, sino al mismo tiempo la fuente de que proceden, que es la pasión del Señor, así como su fin y su efecto, que es la vida eterna» (2).

Una cosa semejante, no ciertamente la misma, acaece con las bendiciones y consagraciones que proceden de la Iglesia. Las cuales no hacen su hecho al modo exactamente que los sacramentos, como actos que hace Jesucristo

¿Hay muchas Iglesias en que se observen religiosamente estas prescripciones?

(1) «Alia vero (signa) Deus instituit, quae non significandi modo sed efficiendi etiam vim haberent; atque in hoc genere Sacramenta novae legis numeranda esse liquido apparet.

(2) Catech. Rom. p. 2.c.1.n. 5. 6.

por sí mismo, sino hácenlo por la virtud de la oración y méritos de la Iglesia. En cuanto á su parte expresiva se han de un modo semejante á los sacramentos.

Por último es imposible desconocer ambos momentos en los otros actos del culto divino, como unas vísperas solemnes, una procesión por ejemplo; porque de una parte tienen estos actos su propio valor moral-sobrenatural como obras positivas que son del divino servicio, y de otra elevan el alma á las cosas suprasensibles expresando el sentimiento interior por medio de los signos determinados con que van unidos (1).

154. El segundo elemento de las acciones litúrgicas, al cual hemos llamado representativo, es de la mayor importancia para la Iglesia de Dios que milita sobre la tierra; y así es imposible que se deje desear en ella. La Iglesia es esencialmente un cuerpo compuesto de muchos miembros, los cuales no son por cierto espíritus puros, sino hombres que constan de espíritu y cuerpo á un tiempo mismo. Esta sociedad por consiguiente, dice San Agustín (2), no pue-

(1) Sacri Ritus et Caeremoniae, quibus Ecclesia a Spiritu Sancto edocta, ex Apostólica traditione et disciplina, utitur in sacramentorum administratione, divinis officiiis, omnique Dei et Sanctorum veneratione, magnam christiani populi eruditionem veraeque fidei protestationem commendant, *fidelium mentes ad verum altissimarum meditationem sustolunt*, et devotionis etiam ignis etiam igne inflammant. Sixtus V. Const. «Inmensa aeterni Dei.» (22. Jan. 1587.)

(2) Aug. contr. Faust. 1. 19. c. 11. Véase el *Catecismo Romano*, p. 2. c. 1. n. 7.

de subsistir sin algun vínculo que en calidad de medio una á los miembros, sin signos perceptibles á los sentidos que formen ese vínculo de union y comunicacion entre los fieles. Y pues decimos esto de la Iglesia, razon es que consideremos en su vida misma y en los actos de ella, atendida su esencia, un orden visible y otro invisible; como en la Iglesia misma así tienen que compenetrarse en su vida formando una unidad viva el elemento corpóreo y el espiritual, y manifestarse en las cosas sensibles y las suprasensibles. Ahora bien; los actos propios de esta vida de la Iglesia, el medio más esencial en que esta vida acaece, son cabalmente las ceremonias litúrgicas; no podian ser otra cosa por naturaleza, ni dejar de manifestar en calidad de hechos visibles las cosas que no podemos percibir con los sentidos.

Muy á pechos hubo pues de tomar la Iglesia la necesidad de consagrar una atencion singular á este importante momento de su vida. Y á la verdad, la Iglesia ha mirado la parte relativa al sentido de los ritos y ceremonias litúrgicas como objeto de su más viva solicitud, con la cual ha ido desenvolviendo sucesivamente el gérmen divino que recibió de manos de su divino Fundador; gérmen en que está implícitamente el arte litúrgico todo, el cual llegó á su última perfeccion y complemento en los libros litúrgicos de la Iglesia donde se contienen de-

terminados y ordenados, con instrucciones muy ajustadas y precisas, hasta los últimos detalles. Tal como se nos ofrece este momento, así determinado, presenta á nuestra consideracion dos maneras de elementos visibles. En la primera de ellas clasificaremos todas las formas que contienen algun sentido simbólico ó alegórico. Tales son en primer lugar muchas ceremonias externas por cuyo medio se cumplen los actos litúrgicos, v. gr. la locion con agua, el unguir con óleo ó crisma, la imposicion de manos, el incensar con incienso, el bendecir con la señal de la cruz; vienen despues algunas cosas del orden natural, como la luz, el óleo, la cera, el fuego, la tela, la sal, la ceniza, los colores litúrgicos; y últimamente las vestiduras y vasos sagrados, donde hay que considerar la figura y la materia de que son.

A la segunda clase referiremos las diferentes apariciones, posiciones, movimientos y actitudes (1), y en una palabra, todo lo que hace el sacerdote ó ministro en cada caso, en cuanto á la parte exterior de tales ceremonias y ritos, ha sido prescrito y ordenado por la Iglesia de manera que exprese las disposiciones y afectos que á esos santos actos corresponden.

(1) Por ejemplo, bajar la cabeza, inclinarse en señal de reverencia, hincarse de rodillas, elevar y extender las manos, levantar los ojos al cielo, besar el altar ó el misal y otros análogos.

De aquí se infiere cuál sea entre las varias especies de representaciones tomadas del orden de cosas que directamente percibimos, la que emplea el arte litúrgico para ofrecer á nuestra consideración la belleza suprasensible: no hay duda sino que emplea analogías y hechos ó fenómenos tomados de la vida interior del alma (v. n. 99. 100.) Como medio externo expresivo de estos fenómenos interiores usa de signos naturales visibles, á cuya clase corresponden precisamente las actitudes y movimientos pertenecientes á la segunda especie de elementos que hemos referido. Por el contrario las analogías no se nos presentan aquí como en las obras poéticas, por medio de imágenes ó signos, sino poniéndonos delante las mismas cosas, que forman de este modo la primera clase de elementos. A este propósito conviene observar que de lo dicho en el n. 111, y de la definición que damos de las bellas artes (n. 115), se infiere no ser de esencia de las mismas el uso de las imágenes ó signos relativos á las cosas percibidas inmediatamente ó en sí mismas.

Por lo demás, mirados en sí propios los elementos de que consta el momento corpóreo, ó sea la parte visible del arte litúrgico, preciso es reconocer que no son bastante inteligibles, porque la percepción de la belleza suprasensible que pueden proporcionarnos, es débil y oscura; pero tornáanse inteligibles de una parte con las

palabras ligadas á ellos como expresión inmediata del respectivo objeto dotado de belleza suprasensible (1), y de otra con la doctrina dogmática de la Iglesia católica. El conocimiento de esta doctrina, la profunda fé con que se profesa, ó por lo ménos la inteligencia más ó ménos perfecta de las palabras que acompañan á lo que se vé, son por esta razón requisitos indispensables para comprender las ceremonias litúrgicas, para sentir su valor y su belleza. No sin razón mandó el Concilio de Trento, y lo inculca con repetición el Catecismo Romano, que los que ejercen el cargo de enseñar la doctrina y formar á los fieles en la vida cristiana, instruyan diligentemente al pueblo en algunos puntos concernientes á la liturgia (2).

Claramente se deja entender que el valor del arte litúrgico en orden á la percepción y deleite de la belleza suprasensible no es el mismo en todas las ceremonias. Los que quieren apreciar

(1) Por ejemplo, en la «forma» de los Sacramentos y las oraciones, y en general en los formularios litúrgicos.

(2) «En esto consiste el valor de las ceremonias, en significar los efectos de los Sacramentos, y hacerlos visibles á los ojos de los fieles, infundiendo en sus ánimos un sentimiento vivo de reverencia hácia la santidad y grandeza de estos misterios. La consideración fiel y atenta de las ceremonias eleva el ánimo á contemplar las cosas invisibles y despierta y confirma la fé y el amor divinos. Por cuya razón á los que ejercen cura de almas les corre el deber de procurar que aprendan á conocer y comprender claramente el sentido de cada uno de los Sacramentos.» Catech. Rom. p. 2. c. 1. n. 10. Véase también c. 2. n. 45. y Conc. Trid. Sess. 22. de sacri. Missae cap. 5. 8. Sess. 24. cap. 7.

ese valor y formarse un juicio recto de dicho arte, que estudien lo que dispone la Iglesia con relacion á los tres últimos dias que preceden á la Pascua de Resurreccion, á la Misa solemne de Pontifical, á la consagracion de alguna Iglesia, ó para conferir el orden episcopal ó simplemente sacerdotal; y que asistan despues á estas ceremonias no donde quiera, sino donde se observan las instrucciones de la Iglesia, donde se hacen con advertencia y amor, con gusto y precision, con tiento y dignidad, con devocion y reposo, en una palabra, de tal modo que den testimonio al espíritu que las ha dictado á la Iglesia.

155. Basta lo dicho para demostrar que en los ritos y ceremonias de la litúrgia no se hacen desear ninguno de los elementos esenciales en toda obra de las bellas artes: y á la verdad, tales actos nos hacen ver cosas suprasensibles sobre manera bellas en objetos que percibimos directa ó inmediatamente; belleza cuya representacion ofrecen dichos actos á nuestro ánimo valiéndose de objetos bellos corpóreos. Decimos *bellos* corpóreos, porque es indudable que la parte externa de las acciones litúrgicas, como corpórea que es, debe tener la belleza que bajo este concepto le cuadra: cuando no lo mandara expresamente la Iglesia, la misma naturaleza de la cosa exigiria que en las ceremonias hubiese regularidad, conveniencia, orden, simetria, uni-

dad de movimientos (58) armónicamente concertados (1). Seria menospreciar las cosas más altas y profanar las más sagradas el querer los que sirven en la Iglesia, que desapareciera de la parte visible de su sagrado misterio estos elementos de la belleza; y sobre todo la ausencia de tales excelencias impediria completamente el fin que la Iglesia misma ha tenido principalmente ante sus ojos al ordenar con tan solícita diligencia las prácticas de la litúrgia, que es formar la vida cristiana, edificar á los fieles. Perfeccion interna, esplendor y sublimidad, cuanta sea posible, en todos conceptos, son medios esenciales para este fin; esto no tiene necesidad de prueba.

156. Es pues incuestionable que la arquitectura cristiana y el arte litúrgico no tienen que envidiar á ninguna de las seis bellas artes del orden primero la virtud de hacer obras que nos procuren la percepcion y el deleite de la belleza suprasensible. Pero esta propiedad de las producciones caleotécnicas ¿pertenece á la esencia de dichas dos artes, ó es solo una excelencia accidental de ellas que puede faltarles sin que por esto dejen de hacer bien su oficio? Si esta segunda pregunta recibiese una respuesta afirmativa, la arquitectura y la litúrgia carecerian

(1) *Ἄντα εἰσχημότως καὶ κατὰ τὴν γένησθαι.* (1. Cor. 14. 40)
Esta regla prescrita á las ceremonias litúrgicas por el Espíritu Santo, es la ley suprema de la liturgia práctica.

del derecho de ser contadas entre las bellas artes; pero su derecho en este punto es incontestable: ambas artes tienen de común el hacer sus obras para honrar y glorificar á Dios delante de los hombres, para edificar al pueblo fiel y para satisfacer las necesidades de la vida cristiana; y todo esto de un modo próximo, inmediato. No es por consiguiente difícil comprender que tratándose del objeto de dichas dos artes hay precisión de un medio natural, psicológicamente necesario, para que la belleza suprasensible se vislumbre al través de alguna cosa bella sensible, y para que nazca el deleite consiguiente á la percepción de aquella belleza. Si no se curasen ambas artes de semejante medio, dejarían de conspirar á su propio fin. Por el contrario, cuanto es mayor la perfección con que concurren á él la arquitectura y las ceremonias litúrgicas, cuanto más alta es la belleza que hacen resplandecer á nuestros ojos, tanto es mayor la seguridad y perfección con que obtienen su fin principal. La aptitud que respectivamente poseen para alcanzarlo, su utilidad práctica (dicho sea con perdón de la desinteresada estética moderna) están pues en razón directa de su perfección caleotécnica.

Con lo dicho resulta por sí misma justificada la expresión con que hemos marcado la distinción entre las bellas artes del orden primero, y las que últimamente hemos explicado ascribién-

dolas al segundo. Aquellas no son sino manifestaciones del arte que puede apellidarse bello: en la esencia de este arte está contenida íntegramente la esencia de cada una de sus seis manifestaciones ó artes formalmente bellas, cuyo fondo especial lo determina únicamente en cada una de ellas la propiedad del medio representativo de que respectivamente se sirven. De otro modo se han las artes del orden segundo. Pues aunque la idea de estas últimas comprende en sí la esencia del arte en general que apellidamos bello, la *ratio artis pulchrae*, pero no es agotada por ella; conviene, decimos, á dicha esencia, más no de un modo formal y explícito, sino implícito y virtual; las notas que constituyen la esencia de las seis artes de orden primero pertenecen á las del segundo como propiedad esencial, como atributo. Esto es lo que quisimos dar á entender con llamar á estas artes *virtualmente* bellas. Acaso pueda darse con otra expresión más feliz; pero en todo caso mientras sea verdadera nuestra doctrina, será siempre una injusticia despojar á esas tres artes del rango y dignidad de bellas, y dejarlas reducidas á la ínfima condición de semi-libres ó bellas *secundum quid*.

XXVII.

Las bellas artes en el sentido más lato de esta voz.—
Artes recreativas y de adorno.

157. «Recuerdo» dice Sulzer (1), «haber visto en alguna parte un cuadro que representaba simplemente el tronco desollado y hecho partes de un buey de excelente traza, pero con tan maravilloso artificio pintado, que no sin razones probables se le tenía por obra de Rubens. ¿Qué fundamento puede haber para rehusar á semejante cuadro el nombre de verdadera pintura? Al menos nadie se atrevería á negarle el ser obra de gusto.» Oigamos también el juicio de un crítico de mucho nombre. «Si la pintura en general se ejerce en toda su extensión como arte que imita los cuerpos según su parte exterior, no hay duda sino que el sabio griego le dió límites mucho más estrechos que estos..... El artista en quien él pensaba, no dibujaba sino cosas bellas; aun la misma belleza ordinaria, la belleza de especie inferior, era ocupación accidental, simple ejercicio ó diversión. La perfección del objeto mismo había de constituir el encanto de sus obras; y era tan alto el blanco de sus miras, que no se contentaba con que los que

(1) Teoría general de las bellas artes: «pintura.»

las viesen, gozaran el frío placer que nace de percibir la semejanza entre lo vivo y lo pintado, ó la habilidad del artista; sino todo lo que quería en lo tocante al arte, lo que únicamente reputaba en el arte por verdaderamente noble, era que cumplierse con lo que pide la dignidad de su oficio. Un autor epigramático dijo en cierta ocasión á uno que era de harta mala figura: «¿Quién puede haber que quiera retratarte, cuando no hay nadie que sufra verte?» Pero muchos artistas modernos diríanle por el contrario: «Eres feo, ¿no es verdad? Pues aunque todavía fueras más feo de lo que eres y aun de lo que se puede imaginar, quiero retratarte. Y no importa para esto que nadie quiera verte; que yo he de hacer que se vea con gusto mi pintura, no á la verdad porque te represente á tí, sino porque en ella se vea y admire un arte que ha de dar pruebas de poder imitar con particular semejanza la enorme deformidad de tu horrenda figura.»

«Y sin embargo, la propensión á este género de petulante jactancia, unida á un talento deplorabile por lo mezquino, talento no ennoblecido de otra parte por la dignidad del asunto, es harto natural para no haber tenido entre los griegos su fiel representación, sus Pausanias y Pireicos, á los cuales no dejaron por cierto de hacer justicia seca. Pausanias, cuyo gusto era tan bajo, que no parece sino que moraba en un mundo inferior á todo lo que hay de bello sobre

la tierra, se complacia especialmente en representar los defectos y deformidades de la figura humana, y vivía en andrajosa pobreza. Pireico pintaba barberías y oficinas inmundas con la diligencia de un artista de baja estofa, como si tales objetos fuesen naturalmente muy seductores y raros; por cuya razón fué llamado Rhiparógrafo ó pintor de inmundicias, aunque el rico voluptuoso comprase sus obras á peso de oro como para fomentar su vana ilusión con este fingido mérito» (1).

Lessing no había puesto en olvido al escribir estas líneas aquel principio suyo de que la belleza corpórea sea la suprema ley de la pintura (135). Pero dejado esto aparte y sentado que «la belleza» es el objeto del arte en toda la extensión de esta palabra, como antes lo probamos contra el mismo Lessing, no tenemos reparo en admitir este otro principio que en la presente ocasión enuncia, y en admitirlo con tantas veras como manifestamos al impugnar antes aquella falsa doctrina. La fidelidad y exactitud con que el pintor ó el artista en general imite algún objeto, y en términos todavía más generales, la habilidad técnica que se eche de ver en cualquier obra de mano de hombre, nos hace placer: este es un sentimiento natural en-

(1) Laokoon II.

generado por la belleza (31, 2, 37); pero semejante placer solo es una débil sombra de aquel profundo deleite que debe causarnos el arte al ofrecer á nuestra vista algún objeto bello suprasensible. Toda cosa es lo que es por su forma (*causa formalis*): el hombre es hombre por el alma racional. La forma de las producciones caeleotécnicas, como tales, es (102) un objeto suprasensible de relevante hermosura, que dichas artes nos hacen contemplar con deleite. Solo por virtud de esta forma se constituye propiamente la esencia de las obras de las bellas artes. Ciertamente la perfección técnica es un elemento importante de ellas; mas por sí sola esta perfección aunque es un título que puede alegar la obra artística que la posea, para ser reputada por tal, pero ese título no le dará el más mínimo derecho para que se la tenga por obra de las bellas artes.

Y cuenta que esta observación no se contrae solamente á la perfección técnica de las obras artísticas. Al final de la parte primera (§. 14) nos fué dado el poder conocer varias excelencias que por hacernos grata la percepción de las cosas que las poseen, se confunden fácilmente con la belleza. Sin duda alguna esas excelencias son muy buenas para acrecentar el deleite que deben de causarnos las obras de las bellas artes (104); pero diferentes por esencia de la belleza, no pueden de modo alguno reemplazar-

la en las producciones del arte. Cuando las representaciones que el arte nos pone delante de los ojos valiéndose de bellas imágenes ó signos, no nos dan la vista y contemplacion de alguna cosa bella suprasensible, sino meramente nos cautivan con el atractivo de la novedad y de la expansion, ó con el interés de lo maravilloso, de lo extraordinario y de lo vario, ó con la burlona sonrisa de la comedia, ó con otros cualesquiera atractivos, en todos esos casos no es ninguna de las bellas artes quien nos atrae y contenta, sino una hermana política de ellas, de igual alcurnia y condicion. Esta última suele decorarse á si misma con el nombre de bella; pero tal nombre es «usurpado»; á lo más puede llamarse arte de adorno ó *recreativa*, tomada esta palabra en sentido lato.

Podemos pues definirlo por un modo que haga la posible consonancia con la definicion que dimos de las bellas artes (115) diciendo ser: «El arte de ofrecer á nuestros ojos por medio de bellas imágenes ó signos cosas reales ó fingidas conforme á las leyes del ser contingente, que con el atractivo de la verdad, de la novedad, de la variedad, de lo maravilloso, de lo festivo y de otras escelencias análogas, tienen virtud para recrear nuestro ánimo, ora pertenezcan dichas cosas al mundo exterior, ora á la vida interior del artista, proporcionándonos la vista de ellas y el deleite que de aquí se deriva.» Falta

pues en las obras de este arte, segun esa definicion, la forma de las producciones caleotécnicas, ó sea la belleza suprasensible; por cuya razon, y hablando con propiedad, no pertenecen á ninguna de las bellas artes. Dos propiedades tienen de comun, sin embargo, con ellas, á saber: el causarnos placer, aunque ménos noble y elevado; y sobre todo la necesidad de que el medio externo representativo tenga su belleza correspondiente (114), necesidad nacida en las artes recreativas de su propio fin inmediato, que es causarnos placer.

Las artes puramente recreativas penetran en todas y cada una de las seis formas en que pueden parecer las bellas artes. No es, por tanto, maravilla que el parelio se confunda con el sol, y la comedia y el sainete con la tragedia, ni que la sátira y la oda y la elegia, la epopeya cómica y la heróica lleven muchas veces la firma del mismo autor; ni es tampoco maravilla que las marchas, variaciones y walses, y los trozos de canto sentimental, piezas todas sin sustancia como las obras del pincel mencionadas arriba (123), vayan al mercado con el nombre de bellas artes, aunque solo tengan de comun con estas las dotes de segundo orden (1).

(1) Entre las producciones de la pintura de que hablamos en dicho lugar (123) negándoles en justicia el valor de obras de las bellas artes, contaremos aquí las piezas conocidas bajo el nombre de «vida serena.» Sabemos que Lemke opina que en este género «se manifies-

Dirase acaso que con esa diferencia entre las artes recreativas y las bellas artes quedan las últimas reducidas á muy corto número. Estamos enteramente conformes. Pero esto no quita que, bien mirada, nuestra distincion redunde en honor de las bellas artes, resultando por conclusion que la misma dificultad que se nos opondrá, confirme directamente la verdad de esa doctrina. No andaban por cierto los griegos desprovistos de razon cuando decian que todo lo bello es difícil. Ni es don concedido á muchos resolver intrincados problemas, ni es de la multitud pretender cosas grandes; y no somos nosotros los

ta cierta poesía particular; y que luego, definiendo qué especie de poesía sea ésta, añade: «Qué perspectiva, qué punto de vista no puede ofrecer v. gr. en medio de la abundancia y de la fria espléndida riqueza una mesa cubierta, un vaso de cerveza de ocre con un rábano, excelente recuerdo de las costumbres de Munich! Una fuente con ostras, cargajos, vinos del Rhin y limon, ¿á quién que vea estas cosas, no le ofrecerán la imagen de alguna fresca bodega en un puerto marítimo acordándole los placeres de su existencia corpórea?» (En efecto no puede dudarse que en todo esto hay una poesía particular). «Una cántara rota ó una muñeca pueden decir harto con mucha elocuencia. Unas medias comenzadas, unos anteojos encima de una mesa ó cornisa, y una silla de brazos nos dirán á su vez que la abuelita acaba de salir de la habitacion. Una liebre colgada, una escopeta y un par de botas empolvadas dan á entender cuanto pudiera decirse de palabra; pues ¿qué diremos de una cocina con todos los utensilios del menaje de tan importante departamento de la vida interior?» (Estética popular, pág. 449). Aquí no faltan ya más que las barberías y oficinas de Pireico, ante las cuales Lessing no pudo reprimir su indignacion. Por lo visto Lemke se quedó en este punto á gran distancia de las «chuellas» trazadas por su guía (v. pág. 385), y eso que antes nos dijo que quien se aparta de Lessing para seguir su propio dictámen «dificilmente podrá ir por el camino derecho.»

primeros que han dicho que precisamente por esta razon las cosas verdaderamente grandes, perfectas, y las buenas y hermosas son raras, sobremanera raras, en este mundo sublunar.

158. Como al orden primero de las formas representativas en las bellas artes, así tambien corresponde su respectivo parelio al orden segundo formado por las que son bellas virtualmente. La elocuencia ordinaria y la arquitectura civil, pública ó privada, no se ordenan á deleitar como las artes formalmente bellas y las de mera recreacion. Ni pretenden como las artes virtualmente bellas, para alcanzar su fin esencial, que tengan sus obras las escelencias que constituyen la naturaleza de las producciones verdaderamente caleotécnicas; por el contrario, el mismo fin de las artes á que ahora nos referimos, cierra la puerta por lo general á tales escelencias. Y con todo esto las dos artes mencionadas bien pueden dar á sus obras cierta medida de belleza; por cuya razon diremos de ellas que tienen virtud para embellecer sus respectivas producciones.

Por lo que toca á la primera, ó sea la prosa didáctica, el fin que pretende, no es otro sino la trasmision de la verdad, bien del entendimiento, y luz y guía de la voluntad del hombre. El objeto pues de este arte no es propiamente caleotécnico. Ciertamente entre las cosas que nos causan deleite, pusimos la verdad (84); más para gus-

tar el deleite engendrado de la verdad, hay necesidad de aprehenderla clara y facilmente (1), y solo aquellas verdades lo producen, que son de gran momento. Ahora bien, precisamente á causa de su mismo fin la elocuencia ordinaria versa las más veces sobre asuntos en que no se verifican estas condiciones. Obligado está sin embargo ese arte á procurar á sus obras cierto grado de belleza, á saber, la de la recta disposicion de la materia y la belleza del estilo. Orden y conveniencia, observancia de la lógica en el desenvolvimiento del asunto y en la série de los pensamientos, un lenguaje claro, expresivo, exacto, unidad, variedad, facilidad, melodía y armonia de estilo, son dotes esenciales de que no puede carecer la prosa didáctica, si ha de conducir á su fin, ó si no ha de ser mala prosa, dotes por otra parte cuya excelente virtud es indisputable. Porque es sabido que el deleite que se liga con ellas, excita vivamente el ánimo del que estudia, cautiva la atencion y previene el cansancio (143). Y pues estas dotes son verdaderos elementos de belleza (58), razon es concluir que la elocuencia comun es una de las artes que saben embellecer sus obras.

Otro tanto puede decirse de la Arquitectura.

(1) «Muy agradable cosa es aprender, y no solo al filósofo le agrada sino tambien á los que no lo son, toda vez que sea con facilidad y prontitud.» Arist. Poet. c. 5. vulg. 4. n. 4.

Permitásenos sin embargo una observacion acerca del concepto que con ese nombre se debe dar á entender. Por obras del arte de arquitectura no han de ser reputadas solo aquellas á que da el uso el nombre de *edificios*, tomada esta palabra en su acepcion más rigurosa; porque la Arquitectura no se limita á levantar casas y cuarteles, teatros y palacios, sino además construye arcos de triunfo, monumentos, puentes, calles, acueductos, muebles (al menos los de gran tamaño), embarcaciones, carruajes, instrumentos, v. gr., órganos y pianos. Todas estas obras tienen su respectivo destino; algun fin, alguna necesidad de la vida las toma á su servicio: y cuando no fuera más que esto, es cierto que el solo hecho de encaminarse á su fin con toda la perfeccion posible daria á sus obras un excelente elemento de belleza, es á saber, la conveniencia. Más bien porque en parte están contenidas en esta dote otras muy excelentes, ó bien porque es una relevante cualidad del instinto de la naturaleza satisfacer juntamente con las necesidades inferiores las del alma racional, es lo cierto que en dichas obras se juntan los otros elementos de belleza que en otro lugar dijimos (58) pertenecer á las cosas impersonales: regularidad, orden, eurythmia, simetria, unidad en la pluralidad y en la variedad.

Por lo demas esta misma propension á embellecer las cosas necesarias y útiles á la vida,

es comun por regla general á todos los que trabajan disponiendo la materia inorgánica para los usos de la vida humana. No puede ménos de suceder así. Hasta cuando el hombre remedia aquellas necesidades que tocan á la parte animal de su naturaleza, se há como criatura *racional*. La propia conciencia de su dignidad como inteligencia criada, y el amor á la mejor parte de sí mismo le mueven justamente á imprimir el sello de su espíritu, las huellas de su razon en todas las cosas materiales de que se sirve para sus fines. De esta suerte la arquitectura, como la más excelente entre ellas, comprende una série innumerable de artes que dan á sus obras el atractivo de la belleza. No tomaremos sobre nosotros el trabajo, innecesario aquí, de enumerarlas: generalmente son bien designadas bajo el nombre de artes técnicas ó inferiores. Sus obras consisten de ordinario en partes ó fragmentos especiales de que há menester la arquitectura para completar las suyas como rejas, barandillas, estribos, etc., y tambien muebles, vasos y otros objetos de uso diario que es punto ménos que imposible clasificar. Los elementos de belleza que campean en estos trabajos, son, sobre poco más ó ménos, los mismos que quedan referidos. Las artes que se emplean en ejecutarlos no tienen ya aspecto de artes liberales, sino antes parecen mecánicas; bien que, como ya notamos (90), puede el ingénio infor-

mar las artes mecánicas y elevarlas á la dignidad de liberales embelleciendo en alto grado sus obras.

XXVIII.

Artes pseudo-bellas.

He aquí que con la llana de su fantasía estos obreros, aturridos por el orgullo, construyen cada cual su parte en la torre de Babel, teatro de su propia ignominia

RETVITZ.

159. Al echar una mirada á las *soi-disantes* bellas artes en nuestros dias, y al examinar, aunque no sea sino someramente, los manuales de Estética, eruditos ó no, en que nuestra literatura no escasea, podria alguno sentirse tentado á mirar como mal augurio la circunstancia de haberse mostrado entre los «hijos de los hombres», en la raza de Cain, los vestigios primitivos de la vida caleotécnica (1). Pero si bien se mira, de todos los bienes, disposiciones y facultades con que ha provisto tan liberalmente al hombre la bondad de Dios, no hay ni siquiera uno, de que el hombre no haya abusado; siendo de notar que en la presente materia los abusos confirman aquella antigua ley: *corruptio optimi*

(1) Jubal, descendiente en quinto grado de Cain, «fue padre ó maestro de los que tocan la cítara y órgano ó flauta.» Gen. V. 21.

es comun por regla general á todos los que trabajan disponiendo la materia inorgánica para los usos de la vida humana. No puede ménos de suceder así. Hasta cuando el hombre remedia aquellas necesidades que tocan á la parte animal de su naturaleza, se há como criatura *racional*. La propia conciencia de su dignidad como inteligencia criada, y el amor á la mejor parte de sí mismo le mueven justamente á imprimir el sello de su espíritu, las huellas de su razon en todas las cosas materiales de que se sirve para sus fines. De esta suerte la arquitectura, como la más excelente entre ellas, comprende una série innumerable de artes que dan á sus obras el atractivo de la belleza. No tomaremos sobre nosotros el trabajo, innecesario aquí, de enumerarlas: generalmente son bien designadas bajo el nombre de artes técnicas ó inferiores. Sus obras consisten de ordinario en partes ó fragmentos especiales de que há menester la arquitectura para completar las suyas como rejas, barandillas, estribos, etc., y tambien muebles, vasos y otros objetos de uso diario que es punto ménos que imposible clasificar. Los elementos de belleza que campean en estos trabajos, son, sobre poco más ó ménos, los mismos que quedan referidos. Las artes que se emplean en ejecutarlos no tienen ya aspecto de artes liberales, sino antes parecen mecánicas; bien que, como ya notamos (90), puede el ingénio infor-

mar las artes mecánicas y elevarlas á la dignidad de liberales embelleciendo en alto grado sus obras.

XXVIII.

Artes pseudo-bellas.

He aquí que con la llana de su fantasía estos obreros, aturridos por el orgullo, construyen cada cual su parte en la torre de Babel, teatro de su propia ignominia

RETVITZ.

159. Al echar una mirada á las *soi-disantes* bellas artes en nuestros dias, y al examinar, aunque no sea sino someramente, los manuales de Estética, eruditos ó no, en que nuestra literatura no escasea, podria alguno sentirse tentado á mirar como mal augurio la circunstancia de haberse mostrado entre los «hijos de los hombres», en la raza de Cain, los vestigios primitivos de la vida caleotécnica (1). Pero si bien se mira, de todos los bienes, disposiciones y facultades con que ha provisto tan liberalmente al hombre la bondad de Dios, no hay ni siquiera uno, de que el hombre no haya abusado; siendo de notar que en la presente materia los abusos confirman aquella antigua ley: *corruptio optimi*

(1) Jubal, descendiente en quinto grado de Cain, «fue padre ó maestro de los que tocan la cítara y órgano ó flauta.» Gen. V. 21.

pessima; cuanto es la cosa más noble y excelente, tanto es su corrupcion más odiosa. ¿Pues cuál entre los dones naturales de Dios es más precioso que las bellas artes? y ¿dónde ha llegado á ser la perversion más horrible que en los dominios de la «Estética» así especulativa como práctica?

Es harto magnífico el esplendor de la belleza y harto poderoso su ascendiente sobre el corazón, para que el génio del mal no haya hecho todo género de esfuerzos á fin de disfrazarse con sus encantos ordenándolos á sus miras. «La belleza en ninguna otra cosa consiste si no es en el bien»; «entre las bellas artes y la felicidad del linaje humano hay una armonía constante; y así no es posible que lleguen á ser nocivas, ni que nadie se recele con razon mal ninguno de su influencia»: verdades son estas evidentes para todos: la razon misma, el sentido comun nos las enseñan y no permiten acerca de ellas ni aun la más leve duda. Pero ¿y si el lobo se cubre tambien aquí con piel de oveja? ¿y si en la dorada copa se encierra el letal veneno? ¿y si «las obras clásicas de la literatura nacional y extranjera, impregnadas de la esencia que informa los *spiritus fuertes*» con frases bien cortadas, en versos bien medidos, en sentencias agudas, en ficciones «interesantes», encerrado todo en libros elegantemente encuadernados con tela inglesa y con grabados en oro, difun-

den las máximas de la corrupcion y de la impiedad? ¿y si bajo el trasparente velo de la «belleza plástica» y de la «pura forma estética» ostenta su faz desenvuelta la licencia? Esto no obstante aquellos axiomas siguen siendo axiomas; si bien por esta misma razon hemos de procurar con todo empeño no confundirlos con otras proposiciones que son falsas; y discernir el claro fulgor de la belleza de la fosforescencia del vicio, y el verdadero arte de la ximia que lo parodia.

En las obras de las bellas artes la esencia es su mismo fondo, un objeto suprasensible de superior belleza, cuya vista nos hace placer; y como dotes que realzan esta belleza, se ostentan la novedad, la virtud expansiva, la gracia, la originalidad y la verdad filosófica no disminuida. La imágen ó el signo, medio sensible que representa al objeto bello, es lo de ménos monta, pues están reducidos á la categoría de elementos subordinados; las dotes que este medio debe de poseer, consisten en la belleza perteneciente al mundo corpóreo y en la perfeccion técnica conveniente. Cuando en una obra artistica se miran hermanados estos elementos, puédensele aplicar sin restriccion alguna aquellos axiomas. El arte que comprende su propia vocacion y procura responder á ella fielmente, el arte, decimos, que merece en justicia el nombre de bella, jamás causó ni aun el más leve detrimento; su accion no puede ser sino saludable; y así tanta

razon como para llamarse bella, tiene ciertamente para ser denominada buena, *ars bona*.

Todo lo bello agrada; pero no todo lo que agrada es bello. Allí donde solo buscan las artes entre los elementos constitutivos de la belleza que hemos distinguido, la hermosura y demás atractivos del medio externo, imagen ó signo; y consideran como propiedad esencial de sus concepciones no la belleza verdadera, sino la novedad, la *vis* cómica, lo sorprendente, y las otras excepciones que contrapusimos á la belleza; las artes que eso tan solo buscan, no pueden llamarse bellas, si no es que se toma esta palabra en sentido impropio: con más razon se las debería llamar, como ya hemos dicho, recreativas. Y de estas artes ya no se puede asegurar que su accion es de necesidad inofensiva. La verdadera belleza es siempre bien; pero al mal tambien le es posible producir entretenimiento y deleite, no cierto para la naturaleza racional, sino para aquella porcion de nosotros mismos que está inclinada al mal. Por cuya razon cuando en una de sus cartas decia Schiller: «Estoy convencido que toda obra artística debe darse cuenta de su propio fin á sí misma, quiero decir, á la norma especial de su belleza sin sujetarse á ninguna otra condicion» (1), sentó una proposicion absolutamente falsa. Las artes pro-

(1) En Vischer, Estética I. §. 59.

pia y verdaderamente bellas encierran por naturaleza en sus propias leyes esenciales las condiciones procedentes de la razon y de la fé; y segun es la mayor ó menor fidelidad con que las observan, así es el grado de perfeccion con que cumplen lo que se deben á sí mismas. Pero en boca de Schiller y aun de Vischer esa proposicion, formulada conforme á su idea de la belleza, se refiere á las bellas artes tomadas en sentido lato é impropio, por cuya razon hay que enlazarla con principios más altos que el de la norma propia de la belleza. En confirmacion de lo cual podemos traer por testigo al «gastador de la vida espiritual de nuestros tiempos», cuya autoridad en materias de Estética casi es reputada por infalible. «Nos mueve á risa el oír que en la antigüedad hasta las artes tenian que sufrir el yugo de las leyes civiles. Aunque si vale decir verdad, no siempre es justa esa risa. No se puede negar que las leyes carecen absolutamente de poder en materias científicas, porque el fin de la ciencia es la verdad, la cual es una necesidad del alma; y seria tirania toda violencia, por mínima que fuese, empleada en orden á la satisfaccion de esta necesidad. Tocante al arte, su verdadero fin es el deleite, y el deleite no es cosa necesaria. De donde se infiere que al legislador toca determinar la especie y medida de este deleite» (1).

(1) Laocoon II.

Que sin vacilar asentimos á esta asercion de Lessing, aunque no á las frias razones en que la apoya, no hay para qué decirlo. Platon la demostró mejor. En su segundo diálogo sobre las leyes introduce al ciudadano de Atenas hablando de esta manera: «¿Por ventura el que halla deleite en canciones ó figuras tórpes, padece algun detrimento? y por el contrario, el que busca sus deleites en cosas contrarias á esas, ¿va ganando algo por tal camino?» «Así parece al ménos,» responde Clinias de Creta un tanto perplejo. «¿Nada más?» continúa el ateniense, «¿pues no es antes cierto é inconcuso que las consecuencias en el primer caso son como si alguno viviese rodeado de hombres pervertidos y escandalosos en cuya compañía hallase contento en vez de repugnancia, por mas que se permitiese dirigirles alguna reconvencion aunque haciendo del que se chancea? Ciertó que este tal al fin vendría á ser uno de tantos en cuya conversacion y trato se holgara antes aunque avergonzándose de alabarlos en público. Pues ¿qué desgracia mayor que esta se nos puede originar del comercio de los hombres?» Clinias conviene con el de Atenas, y este prosigue diciendo: «Así pues, ¿en un Estado regido de leyes buenas gozará entera libertad el arte, ahora use de un estilo grave, ahora de gracejos y agudezas? ¿le será lícito al artista mostrar á los hijos de sus conciudadanos lo que á él le place sin dársele más

por moverles á la virtud, que por imprimir en sus corazones la forma repugnante del vicio?» «Esto seria contra toda razon y buen seso» (1), responden unánimes los dos amigos, de Creta el uno, y el otro de Lacedemonia. «Pues esto sin embargo», añadió el de Atenas en tono de sentimiento, «esto se permite en todas partes, ménos en solo Egipto» (2). Hoy es, y las excepciones no son más numerosas. La honesta sabiduría de Platon se cuenta hoy entre «las causas vencidas»; de escrúpulos tales hace tiempo que estamos curados, primeramente de hecho, y más tarde, gracias á los esfuerzos de la Estética, por principios. Precisamente uno de los que asienta esta ciencia, es aquella ilimitada libertad del arte que ya los hombres de Lacedemonia y Creta juzgaban por contraria al sentido comun.

160. Pero dejemos este punto de las leyes á los que algun dia tendrán que dar estrecha cuenta de la culpa que cometen en no poner ley ninguna sobre esto. A nuestro propósito solo hace el mostrar la oposicion y contraste que con el arte verdadero presenta aquel otro á que hemos llamado su ximia. «Sin la sabiduría y la virtud», dice el noble conde de Stolberg, «el poeta no merece más ser estimado, que una mujer hermosa, pero á quien le falta el pudor. No

(1) Οὐτοι δὴ τοῦτο γε λόγον ἔχει.

(2) Plat. de leg. 1. 2. Bip. vol. 8. p. 65. Steph. 656. a. d.

advierde el primero, que en el hecho de consagrar al vicio su talento, le degrada y menosprecia como una.....» (1). *Siempre pues que el artista mira á traspasar en sus obras los preceptos del orden moral*, bien sea en el fondo de ellas ó bien en el medio externo representativo (forma), tales producciones *no pueden ser obra de las bellas artes, sino de las artes horribles*. Ni el ropaje brillante, ni el disfraz de colores alcanzan á borrar la marca infamante; antes la bajeza desciende más todavía cuando se adereza con el engaño y la mentira, al modo que la meretriz de que habla Stolberg, se hace más digna de menosprecio con el afeite y falsa elegancia que gastan las coquetas.

No queremos privarnos del gusto de traer aquí para confirmar nuestro pensamiento un testimonio, que ciertamente no hemos menester, el cual á ciertas personas no agradará mucho ver á nuestro favor: el de Schiller. «De una teoría» dice este autor, «legítima y concluyente, resultaría que el libre deleite, tal como lo produce el arte, descansa por completo en razones morales; que la naturaleza moral del hombre se muestra íntegramente en él. Resultaría en segundo lugar que la producción de este placer es un fin que solo por medios morales puede ser alcanzado, y por consiguiente que para ob-

(1) Conversaciones atenienses (vol. 10.)

tener cumplidamente el placer, que es el fin del arte, tiene este que tomar el camino de la moral» (1). Ahora bien, ese resultado de «una teoría legítima del placer» y de «una filosofía del arte completa», anunciado en las palabras de Schiller, ese es cabalmente el término á donde con evidencia nos ha conducido el discurso en el presente libro.

161. Hemos dicho que á las artes pseudo-bellas pertenecen las producciones técnicas cuando en ellas se miran violadas las leyes de la Moral. Ahora añadiremos, para expresar con toda claridad nuestro pensamiento, que por «leyes del orden moral» entendemos pura y simplemente la moral cristiana. Porque no escribimos para judíos ni mahometanos, ni podemos tampoco tomar en consideración la especie, hoy día muy corriente, de que la Religión, como cualquiera otra teoría científica ó técnica, forma por sí una rama especial, y que para separarla de las otras ramas así de la ciencia como de la vida, nunca serán excesivas todas las fuerzas que se empleen, como tampoco será nunca suficiente el empeño por prevenir la influencia que la Religión ejerce en el ánimo cuando éste juzga de las demás cosas. La temeraria falsedad de estas especies no es ciertamente difícil de refutar:

(1) Sobre la causa del deleite en los argumentos trágicos. Vol. II, pág. 511.

pero aquí solo añadiremos que si de la puntual aplicación del principio que hemos sentado, resultase que las artes pseudo-bellas han sido más diligentes sin comparación que las bellas artes, la culpa será de los artistas y de sus tiempos, no nuestra. Toda obra de mano de hombre que reniega de las leyes de la vida moral, tales como el Cristianismo nos las enseña, en algún punto esencial, no es de suyo buena, sino mala, y lo malo carece absolutamente de belleza, pues es precisamente feo.

Mucho tendríamos que decir, si hubiéramos de caracterizar las diversas especies de producciones pseudo-bellas con todos los rasgos especiales que las marcan y distinguen. De muchas de entre ellas hemos discurrido, por lo ménos remotamente. Hablando en general es arte pseudo-bello el que hace sus obras bajo el falso supuesto de que la bondad moral no constituye una propiedad esencial de lo bello ni aun en aquellos casos en que lo bello hace parte por su misma naturaleza del orden moral (66); ó de que el mal puede llegar á ser sublime. Arte pseudo-bello es el que desfigura y expone á la execración ó al menosprecio instituciones sociales justamente respetadas por los siglos, cuerpos morales reconocidos por la Iglesia, nobles caracteres históricos; ó por el contrario, el que falsifica el sentido moral dando á ciertas abominaciones también históricas el aspecto de la grandeza

moral. Arte pseudo-bello es el que busca su inspiración en la antigüedad clásica, pero con el propósito de tomar de ella en lo que toca á la moral la corrupción que la devoraba, de su plástica el desnudo, de sus ideas apacibles y fáciles acerca de la vida la libertad, y de sus filósofos á Epicuro. Arte pseudo-bello es aquella literatura horriblemente fecunda, donde la ambición y la intriga y el egoísmo son enseñados, y aprobados el duelo y el suicidio, y considerados como acciones que ennoblecen al hombre y dignas de admiración y á una altura á donde no llegan ni el vituperio ni el castigo, el odio implacable, la venganza, la desobediencia, la rebelión contra Dios y contra los superiores puestos por Dios; aquel diluvio de libros y folletos que atacan la humanidad por su base, los cuales ora valiéndose del número y cadencia del verso, ó escritos simplemente en humilde prosa muestran la «felicidad», es decir, el tener muchos deleites sensibles y el contentar todos los apetitos, como el fin supremo del hombre, y pintan la soberbia y el engaño con los colores más brillantes, y á la sin vergüenza la venden por despreocupación y sencillez, y disculpan el adulterio y declaran por inocente el infanticidio, y sugieren argumentos viciosos á la incredulidad y al escepticismo, y celebran como virtud la indiferencia religiosa más completa; escritos tales que la Religión parece condenada en

ellos por innecesaria, sus máximas por exageradas, sus preceptos por imposibles, sus ejercicios y medios de santificación por dignos de menosprecio. En una palabra, arte pseudo-bella es todo trabajo estético engendrador de tendencias hostiles á las máximas de la Religion. Si la poesía es de suyo mentira, ha dicho Byron, échese á los perros; bien que hasta para los perros es mala tal mercancía (1).

162. Es de notar la actividad febril y en el mismo grado trascendental que despliegan los ministros del espíritu anticristiano en los do-

(1) Solo miramos aquí la tendencia del arte bajo uno de sus aspectos, el puramente moral; de los otros hemos hablado ya lo bastante. Por lo demás es un fenómeno notable que en el punto que el arte se degrada á sí mismo para servir al vicio, por ese mismo caso deja de guardar las restantes leyes caleotécnicas. Innumerables ejemplos pudiéramos poner que abonan esta observacion; pero uno solo basta. Al tan admirado «Natan el sabio» de Lessing, le falta por completo verdad filosófica, por lo cual esta obra es absolutamente absurda. No podemos negar que algunos caracteres viles llevan nombres de pila; pero tambien es cierto que el Islamismo no forma almas tan nobles como Saladino y su hermana, y que la sublime virtud de Natan no es fruto que se da en la tierra de la ley vieja. Así las enseñanzas del abominable profeta, como la religion del dinero, son de todo punto impotentes para ordenar noblemente las costumbres y educar el corazon humano. Contra este hecho nada prueban las anécdotas y alguno que otro rasgo aislado de filantropía. En zarzas no se cogen uvas, ni los higos se crian en los cardos. Los principales caracteres en la ficcion de Lessing no son pues sino hechos de orden contingente desprovistos de las condiciones esenciales de su posibilidad, efectos sin causa (106. 107).

Notable es cierto el hecho á que nos referimos, pero nada tiene de extraño ni sorprendente. Porque de falsas premisas no pueden salir sino falsas conclusiones; y la verdad no consiente nunca dejarse servir de la mentira.

minios de la comedia. Han escogido este terreno; y es indudable que la eleccion no deja de ser hábil. Propónense con este medio hacer efecto en la muchedumbre del vulgo, que, como es sabido, de ninguna otra cosa gusta más que de reir, ni con nada se divierte como con los entremeses y mogigangas, ni entiende nada con tanta facilidad como los chistes, ni devora manjar alguno con ansia comparable á su afan por las sátiras, alusiones y cuentos picarescos. Quisieron por este medio hacer despreciables las cosas santas, y poner los objetos más sublimes á los piés de los caballos, y salpicar de lodo toda verdadera grandeza: ¿qué cosa mejor para este intento que aquella frivolidad que estudia el modo de entregar á la burla lo que hay de más digno de ser honrado tornándolo en asunto de «candorosa» alegría, de amable «juega», de sonrisa «inocente»? Porque es de notar que el ridículo hace contraste con lo bueno, con lo grande, con lo bello (86) sin tener por esto la odiosa fealdad de lo malo. El ridículo, continuado y usado sin miramiento ni respeto alguno, obra á modo de sutil veneno, á saber: disolviendo, disipando, desorganizando; y su accion disolvente llega á los principios y obras más altas y solemnes de la vida, y tiende á acabar con la fuerza del sentimiento moral.

«El gracejo chistoso tiene guerra declarada á la belle-

za, y resiste las palabras de los ángeles y la del mismo Dios» (1).

Donde se echa de ver muy bien la razón por qué la filosofía de las artes pseudo-bellas, ó sea la moderna Estética, llamada así por antonomasia, forceja á más no poder para no dejarse sacar de las manos las armas del ridículo. Harto sabe á donde se irían sus «bellas» artes, en que todo es frivolidad y blasfemia y desvergüenza, y en qué se tornaría la mayor parte de su *vis cómica* en el momento que se desgarrase el velo con que oculta las muecas de su semblante y su torpeza ignominiosa: así se explica que á sus ojos forme el ridículo, con la misma razón que el sublime, «un momento esencial de la belleza, el cual se manifiesta en ella como un movimiento de la belleza misma que así se revela y desenvuelve» (2). Ya en la primera parte de esta obra prevenimos al lector contra semejante doctrina. Ahora nos limitaremos á transcribir algunos lugares de la Estética de Vischer para probar que el fundamento y el fin de esta escuela son realmente los que hemos dicho.

«Lo cómico es puramente panteístico, y por esto en el Fausto de Goethe habla el Señor tan afablemente con

(1) Schiller.

(2) Vischer, citado en nuestra primera parte, XIV.

Mefistófeles, porque sabe que en el punto que dejara de reconocer al espíritu que niega, por el mismo caso este no reconocimiento ó exclusión entregaría al Señor á la negatividad que inseparablemente le acompaña.» (Estet. I. párrafo 183.)

«Es indisputablemente cierto que el valor y la grandeza moral, el derecho, el Estado, la Religión, los momentos más importantes de la política histórica, deben ó pueden caer bajo el dominio de lo cómico.» (Estet. III. §. 915.)

«Materia especial del género (cómico) es el dominio de la fuerza moral y física, del decoro, de la conveniencia exterior, de las pasiones; pero asimismo lo son las cosas de orden infinitamente superior, con tal que sean expuestas bajo una forma material y tangible. La dificultad en que tropieza este orden sublime, la cual viene aquí de fuera más á menudo que de adentro, hace siempre necesario recurrir á las formas ínfimas y ménos delicadas de la existencia, y violar rudamente el decoro aun cuando no vaya nada contra él directamente; la base de orden natural en que se sostiene el principio combatido, es por aquí socavada, con que vendrá á caer por tierra lo que no queremos que nos ofenda con su acción ó con su sola presencia.» (Est. I. §. 189.)

Explicando Vischer este mismo pasaje añade:

«Esta misma ley se echa claramente de ver en la Religión. Considerada la Religión como Iglesia se hace completamente objetiva y por lo mismo accesible á la burla; en esta forma cae bajo el dominio de lo cómico, pues su principio ó núcleo espiritual pierde en pureza tanto cabalmente como gana como cuerpo objetivo de Iglesia. De donde se sigue que los llamados abusos no son accidentes fortuitos, sino consecuencias necesarias de esta transfor-

macion corpórea. La violencia con que se imponen los dogmas y la sed de mando espiritual y la codicia, tienen pues su asiento en la esencia misma de la Iglesia.»

Y más abajo:

«La burla emplea la ruda expresión de lo sensible, y plenísima libertad para revelarlo, por cuya razón muestra especial fuerza en la obscenidad, como lo prueban bien Aristófanes, Boccaccio, y Lutero en su guerra al crimen del celibato. De qué modo se hace mofa del estado eclesiástico, nos lo enseñan las figuras de asnos diciendo misa, de frailes que maman de marranas y otras análogas. El chiste es enteramente cínico. Al cinismo no ha de tenerse en puridad por cosa súcia, sino más bien consiste en la intencionada manifestación de la naturaleza, cuyas más groseras necesidades saca á plaza declarando así la oposición á lo violento... El verdadero cinismo es una lucha de la frescura y de la moralidad contra la viciosa educación y la corrupción que de ella se origina... A las naturalezas fuertes las escita la sensibilidad común á sacar partido de la materia en nombre de la belleza y de sus derechos naturales.»

Por nuestra parte séanos también permitido invocar la belleza y sus derechos naturales, más solo para ahorrarnos la pena de emplear palabras ociosas contra tan insensatos delirios. A este espíritu cómico le ha llamado un escritor novísimo «el genio humorístico de Bummler, pilluelo que arroja piedras a las ventanas de las iglesias y palacios y hasta de las casitas rústicas para que otros pilluelos como él le rian la

gracia» (1). Crítica harto moderada por cierto.

163. Con esa evolución del género cómico, engendrado de la belleza en el oscuro seno de un enigma indescifrable, con sentencias de efecto, y con un juego de metáforas tal que ningún cristiano es capaz de penetrar, aun no tenía bastante el arte pseudo-bello para tenerse de pié firme. Considerándose impedido en su descarada marcha por los respetos de orden moral, mientras no se lograra emancipar la belleza de la virtud, acudió á la doctrina de que cada una de estas dos cosas reina con independencia de la otra en su respectiva esfera, de que la moral no tiene por consiguiente nada que ver con la Estética y debe guardar la más rigurosa neutralidad en tratándose de producciones artísticas. «Los filósofos antiguos, incluso los neo-platónicos», dice Vischer, «no distinguieron debidamente lo bueno de lo bello. De otra parte ni á los Padres de la Iglesia ni á los doctores católicos les fué posible detener la corriente doctrinal de su época separando la idea de la belleza de las otras ideas matrices de la otras ciencias, de cuya separación depende precisamente la vida de la Estética» (2). No fueron más felices los tiempos que vinieron después. Pero «gracias á la filosofía de Schelling

(1) Oldenberg. Una excursión al mundo ideal. (Hamburg, año 1859.)

(2) Sobre lo sublime y lo cómico, pág. 1.

respiróse al fin la atmósfera de la verdad. En el punto que esta filosofía penetró en los ánimos, llegó á ser posible un sistema de Estética.... Con el principio de la indiferencia absoluta ó de la unidad entre lo real y lo ideal fué dominada aquella antinomia (lucha entre los sentidos y la razón, la naturaleza y el espíritu), y la belleza conquistó su propia dignidad» (1).

Ahora, ¿en qué consiste según esto la belleza así dignificada?

Es «la idea bajo la forma de fenómeno ó manifestación finita. Es un individuo sensible percibido por los sentidos, que aparece como pura expresión de la idea, de modo que en esto nada hay que no aparezca sensiblemente, y nada aparece sensiblemente que no sea expresión de la idea» (2). Puede ser explicada la belleza diciéndose que es como un preludio de la vida perfecta ó del bien supremo que brilla un instante ante los ojos (3). El individuo (bello) parece que se sustrae á aquella conexión que oscurecía en su ánimo la idea presente en él en toda su pureza; por lo cual debe considerarse la forma orgánica del individuo bello no en su estructura y trabazon interior, sino en el conjunto de su forma efectiva, tal como aparece en su superficie; la superficie solamente, no el diámetro, el diseño solo, no el perfil. La belleza depende del aspecto del cuerpo convertido en pura apariencia (4). La belleza es, pues, la forma pura del ser» (5).

(1) Vischer, lugar citado, pág. 10. 12.

(2) Vischer, Estética I. §. 14.

(3) Vischer, Estética, I. §. 53.

(4) Ibid. §. 54.

(5) Ibid. §. 55.

«No siendo la esencia de la belleza sino la armonía universal de la idea con la realidad, aunque no en la universalidad de la primera sino manifestándose plenamente en el individuo, échase de ver claramente la diferencia esencial que hay entre la belleza y el bien. Porque el bien es la actividad que impele á toda unidad como cosa todavía no existente á obrar sin intermision, y se funda por lo mismo en la oposición entre la idea y la realidad. Bajo el punto de vista del deber no se puede investigar, como se investiga tratándose de lo bello, como aparece (1) el fenómeno. En orden á «lo bello» por el contrario «ocurre preguntar por el modo como aparece la cosa...» El bien es elevado en lo bello en el sentido de *tollere* y *conservare*: aquello que hay en la belleza por lo cual es una particular y diversa del mundo de las formas, desaparece» (2).

Hé aquí la supuesta reinstalación de la belleza en la cumbre de su dignidad por obra y gracia de la filosofía de la indiferencia absoluta. Por lo demás es indudable el derecho que todos tenemos á preguntar por los bienes que le han venido al arte con esta filosofía. Uno de sus frutos más escogidos vamos luego á conocer. Esencial ganancia de este «divorcio y rompimiento de la belleza con el orden moral» fué sin duda poderse hurtar el cuerpo á la crítica que tiene por venenoso el libro de Goethe intitulado:

(1) Ibid. §. 56.

(2) Ibid. §. 59. Si á alguno parece ininteligible la exposición que con las palabras mismas de Vischer hemos dado de sus ideas, recuerde que cuando los discursos carecen de sentido, no están hechos para el entendimiento. Precisamente el absurdo es lo que no puede ser siquiera concebido por la mente.

«Afinidades» llamándose la atención sobre la perfección de la forma y añadiéndose por vía de ingeniosa observación que no faltarían «organizaciones híbridas que infiltrarán tan perniciosa sangre en el cuerpo de la poesía, si toda falta real contra la moralidad en la composición poética resultara á la vez ser siempre falta contra las leyes de la belleza (1), y parecer como tal» (2). Apoyado en esta irrefragable demostración podría también Vischer revolverse santamente indignado contra un Menzel y llamarle «calumniador» por haber consignado el hecho que todos saben de ser Goethe «un maestro de bellas formas donde se encierra un fondo inmoral» (3). En nuestros días sin embargo no ha vacilado en repetir otra voz más competente y autorizada, que el término á que han llegado las artes, impulsadas por las consecuencias últimas del espíritu moderno, no es otro que la traducción del materialismo contemporáneo al género artístico. Como quien se siente muy necesitado de auxilio para no perecer, el instinto mismo de la vida deja oír un grito lastimero, con que pide su propia salvación de un modo que hace meditar á los hombres pen-

(1) ¿Por ventura de aquella belleza que consiste en «pura forma», donde solo hay que considerar el aspecto que ofrece la cosa? Como si las sierpes más venenosas no fueran también en muchos casos las más bellas.

(2) Straus, en Vischer, Estét. §. 59.

(3) Vischer, Estét. §. 55.

sadores; y aun se ha preguntado si es cierto que la mayor parte de nuestros artistas, formados conforme á esos principios, ó deplorablemente extraviados, han llegado á disipar sus talentos (fuerzas), ó si deberían emplearlos en simples labores de manos (1). Pero esto último es sin duda una nueva calumnia; porque antes deberemos creer que la rehabilitación de la carne, á donde se ha venido á parar, es cabalmente el centro verdadero, la reinstalación de la belleza en su punto de honor y dignidad.

164. Siguiendo este mismo camino la filosofía moderna ha contraído el raro mérito de haber arrancado de raíz la moral del campo no solo del derecho de las gentes, y del Estado, y de la ciencia, y de la misma sociedad civil, sino asimismo y con espíritu idéntico del arte considerado *in praxi y theorice*. Los que deben apreciar toda la extensión y todo el valor de este mérito, que echen una mirada á nuestro teatro, donde en forma de melodramas y tragedias alternan sucesivamente y con garbo adúlteros, estupro, incestos, homicidios, asesinatos, estrépito escénico y ruido de timbales con danzas en los intermedios; que se edifiquen con las producciones de nuestra novísima lírica, la cual, gracias á una retórica ébria de odio y orgullo, ha usurpado el lugar de la poesía, des-

(1) Hojas histórico-políticas, vol. 52. «Una palabra al arte.»

de donde proclama fanática la libertad de los salvajes; que lea las pruebas que trae Guillermo Ranke en sus «Descarrilamientos del arte cristiano» del espantoso influjo que los desnudos héroes del Schlosbruck (tablado ceñido de muros) de Berlin han tenido en la corrupción de la capital de Prusia; que estudie por último el socialismo y la ciencia de salón y la conquistada libertad con que el materialismo adornado por la Estética se deleita cual una bestia que libremente retoza en el campo, y la apoteosis del vicio en el reciente diluvio de novelas que á pesar de la facciosa guerra que tienen entre sí, y de las calumnias que mutuamente se dirigen, disparan á una sus tiros contra el verdadero cristianismo y hacen rostro á la Iglesia. No es esto decir que todos esos frutos del arte pseudo-bello hayan de ser adjudicados únicamente á la filosofía de la identidad; pues ya sabemos que á las doctrinas anteriores les pertenece también su parte. Pero es indudable que la defensa científica, la doctrina sistemática de una técnica amotinada contra Dios y la Iglesia, contra la moral y el derecho, contra toda verdad, contra todo bien, contra toda belleza, todo eso es obra de la filosofía de la unidad entre lo real y lo ideal, con cuya aparición «llegó á ser posible un sistema formal de Estética» (163).

Hé aquí otra prueba de cómo esta Estética deduce de sus principios teóricos el «divorcio de

la belleza de con las otras esferas», y su «distinción entre el bien y la belleza misma»:

«La belleza,» dice Vischer, «está en una altura superior á los límites trazados á la vida ordinaria por el decoro y el pudor... Todo lo que en una cosa bella pudiera despertar codicias sensuales, desaparece ante la forma, y queda abismado en aquella pura frescura propia de la belleza. La idea que sobre este punto conserva la tradición de los pueblos refiriéndola á una época determinada, á un estado paradisiaco ya pasado, subsiste siempre en el orden de la belleza; y así se explica que esta se halle desligada de aquel pudor que una cultura artificial ha imbuido en los corazones» (1).

Más de 2,000 páginas de letra metida en 1,600 párrafos, en donde se echa de ver el estilo abstracto de escuela que ya hemos visto en los anteriores lugares, forman la obra de Vischer, nada á propósito por consiguiente para influir en el «público ilustrado.» Pero esto no obstante, la abigarrada mercancía de la ciencia emancipada de Dios, y la Estética engendrada de ella, han hallado su principal despacho y su más poderoso patrocinio en la turba multa de los bellos espíritus *dilettanti*, acostumbrados á discutir todo lo que ignoran. Por cuya razón para «remediar una necesidad íntimamente sentida,» Lemcke hubo de tomarse el trabajo de arreglar para uso de la plebe las conclusiones de la tal ciencia, á

(1) Estética, I. §. 60.

saber, las de Vischer principalmente, haciéndolas accesibles á la multitud, gracias al estilo fácil de salon. Veamos, pues, cómo expresa Lemcke en forma popular el principio antes citado de Vischer.

«A la plástica es deudor el arte de sus más excelentes bellezas, las cuales entre todas las de las otras artes son quizá las que más se aproximan al ideal... El aspecto de la belleza embriaga al alma (1). Un rostro hermoso, un talle gracioso, son realmente hechiceros. Lo que hay aquí de animado, se queda en segundo término, y la vista solamente de las formas con su ritmo, en la infinita sucesion de fuerza, debilidad, redondez, longitud, firmeza, blandura, en aquellas líneas que se sustraen á toda medida matemática y que no obstante muestran una medida perfecta, esa vista, decimos, puede causar tal impresion, que con ninguna otra cosa se puede comparar mejor que con una sinfonía» (2).

«Preciso es ver cuerpos desnudos para reconocer su belleza; fuera de esto ninguna otra cosa puede presentar sino un fragmento de esta excelencia... Esto no dice bien con nuestros trajes que todo lo encubren, hasta el rostro y las manos, ni con nuestras ideas acerca del pudor... El Griego se hartaba de gozar donde nosotros perecemos de hambre (3); contemplaba la divinidad donde nosotros creemos necesario bajar la vista (4) por reputar pecamino-

(1) El mismo efecto puede causar el vino de la prostituta del Apocalipsis.

(2) Estética popular, pág. 393.

(3) Si somos como aquel que «deseaba con ansia henchir su vientre de las algarrobas y *mondaduras* que comían los cerdos, y nadie se las daba.»

(4) Para hacer esto tenia el Griego demasiado discernimiento: habríale sido necesaria la moderna Estética para comprender á «semejante divinidad.»

so lo que hizo Dios hermoso; y ensalzaba y gozaba hasta embriagarse lo que nosotros ocultamos ó menospreciamos» (1).

Después de estos preliminares, desleídos á seguida en pensamientos *non sanctos*, pasa Lemcke á «la cuestion del desnudo»— Hé aquí su solución:

«Allí donde ha penetrado el espíritu de la verdadera nobleza, donde la esfera de lo sensible muestra bajo todos sus aspectos su hermosura, su limpidez natural y aun espiritual, espiritual y aún natural, allí no existe la vergüenza, tomada esta palabra en su acepcion ordinaria (2), la vergüenza que necesita un velo para no despertar el movimiento de la sensibilidad ó la instintiva aversion hácia la belleza misma. Allí la desnudez es más púdica que la accion de ocultarla, porque ésta última indica lo que está oculto más vivamente que si estuviera manifesto (3). El artista que adornado con aquella castidad que todas las artes deben tener é inspirar (4), va únicamente tras la be-

(1) Lemcke, lugar citado, pág. 394-395.

(2) ¿Pues en qué acepcion? Ciertamente allí donde «ha penetrado la verdadera nobleza,» esto es, donde esperamos ser «revestidos de manera que la vida *inmortal* absorba y *haga desaparecer* lo que hay de mortalidad en nosotros,» allí no habremos menester ya de vestido. La filosofía de la indiferencia se jacta de poder realizar este estado del lado acá del sepulcro; y cree que en el punto que lo consiga, la humanidad tirará al suelo las hojas de higuera que por espacio de seis mil años ha creído deber llevar para cubrir su desnudez. Afortunadamente la filosofía de la indiferencia está ya á punto de morir, si es que no nació ya muerta.

(3) Si se trata del ojo concupiscible y del libertinaje, hay aquí algo de verdad.

(4) El autor habla aquí irónicamente.

leza, ese creará obras que lejos de causar detrimento alguno en el alma, por pura que sea, podrán elevarla al más alto grado de conocimiento en orden á la exaltacion de ese sentimiento. *El artista no se cura de las reglas ordinarias de la decencia, sino al hombre lo crea tal como la naturaleza se lo presenta, adornado de la belleza que natura le dió. El plástico por consiguiente que hace la exposicion de su asunto del modo más perfecto posible, forma pues al hombre desnudo, y si es mujer tambien desnuda*» (1).

Esto no es filosofía de las bellas artes, sino sofistería de la carne, y sofistería muy más superficial de lo que pedia tan mala causa. Por lo demás el entrar en razones con tal enemigo es perder el tiempo. A toda alma que conserve la inocencia, le dice su propio corazon que ese mismo seria el lenguaje que usára aquel pecado que el Apóstol no queria que fuese siquiera nombrado, si lograrse subir á alguna cátedra y sentarse en ella como doctor; pero si el corazon está dañado, no son las demostraciones científicas lo que puede desencantarle y desasirle del objeto de su amor, sino solo puede hacer esto el temor de Dios, que es el «principio de la sabiduría.»

No es pues maravilla que la Estética de la indiferencia absoluta emplee semejante lenguaje. No podia ménos de ser así; tenia que venir á parar en esto, no á la verdad siguiendo las le-

(1) Lemcke, Estét. pop. pág. 396.

yes lógicas del entendimiento, de las cuales se cura poco, sino por la fuerza de una dialéctica que sabe sacar sus tremendas conclusiones con una necesidad de hierro, contra las cuales en vano es luchar el hombre. Nos esplicaremos. La Estética de la indiferencia absoluta es esencialmente atea. «El teismo es verdaderamente contrario al punto de vista de la Estética,» dice Vischer (1) sin titubear ni andarse con rodeos.

(1) Estética, I, §. 52.—El que desea ver más explicado este punto que haga el sacrificio de pasar la vista por los siguientes pasajes del mismo autor; «Creen muchos que lo bello no engendra á este objeto (lo absoluto) como fenómeno, sino que lo mismo bello pertenece á la clase de objetos reales. La opinion más estendida es que la Religion dá noticias acerca de este objeto. . . . » «El fondo de la Religion parece ser un objeto que existe sin ella y fuera de ella; pero de lo que hasta aquí hemos dicho resulta no ser esto verdad. La Religion pone la idea absoluta como puramente realizada en Dios considerado como un ser individual ó en los dioses como individuos; más próximamente determina con mayor precision la idea de la humanidad como puramente realizada en el Hijo de Dios, etc.,. Ahora, en tanto que la Religion tiende á poner unas fuera de otras las propiedades y acciones de este ser, las cuales deben ser individuales, quitan sin saberlo el sugeto de estas propiedades como individuo. Dios llega á ser aprehendido como omnipotente y no temporal obrando y creando en el universo; y el Hijo de Dios, asimismo aprehendido en su relacion particular á la vida moral de la humanidad, etc., ó en otros terminos, no son ya individuos, sino únicamente el espíritu del todo. La Religion no advierte esta solucion, que ella misma presupone: cree á pesar de la contradiccion en la realidad de su concepto. Por el contrario la belleza se presentará como un poder que mata á esta fé variable, y así lejos de pedir prestado su fondo á la Religion, lo que hace es suprimir la determinacion de este fondo segun que es objeto fuera de la Religion que le da la fé. La fé con que cree la Religion, no lo que esta fé cree, tal es el sentido de la Religion.» Vischer, Estét. I, §. 24. 3. §. 25.

Plegue al Dios que niegan estos desdichados tener misericordia de Vischer y de cuantos piensan como él, y hacerlos felices en el seno de la Religion que blasfeman!

Engendrada del panteísmo, solo en el panteísmo es posible semejante Estética, la cual se pone y viene por tierra con la palabra que «el necio dijo en su corazón: No hay Dios:» porque es sabido que el ateísmo y el panteísmo son dos formas y expresiones diferentes de la misma idéntica impiedad. Ahora bien, el Apóstol nos enseña una verdad, que es el principio fundamental de la filosofía de la historia del paganismo, verdad incontrastable como palabra que es del Espíritu Santo, que no puede engañarse ni engañarnos. «Se descubre también *en él*,» escribe S. Pablo refiriéndose al Evangelio en este lugar de su epístola á los Romanos, «se descubre también *en él* la ira de Dios que descargará del cielo sobre toda la impiedad é injusticia de aquellos hombres, que tienen aprisionada injustamente la verdad de Dios: puesto que ellos han conocido claramente lo que se puede conocer de Dios. Porque Dios se lo ha manifestado. En efecto, las perfecciones invisibles de Dios, aun su eterno poder, y su divinidad, se han hecho visibles después de la creación del mundo por el conocimiento que de ellas nos dan sus criaturas; y así tales hombres no tienen disculpa. Porque habiendo conocido á Dios, no le glorificaron como á Dios, ni le dieron gracias: sino que *ensoberbecidos* devanearon en sus discursos, y quedó su insensato corazón lleno de tinieblas; y mientras que se jactaban de sábios, pararon en

ser unos necios; hasta llegar á transferir á un simulacro en imagen de hombre corruptible, y á figuras de aves, y de bestias cuadrúpedas, y de serpientes el honor debido solamente á Dios incorruptible ó *inmortal*. POR LO CUAL Dios los abandonó á los deseos de su *depravado* corazón, á los vicios de la impureza..... POR ESO los entregó Dios á pasiones infames..... PUES COMO NO QUISIERON RECONOCER Á DIOS, Dios los entregó á su réprobo sentido, de suerte que han hecho acciones indignas *del hombre*» (1). Esta es la prueba irrefragable de la unidad sistemática y del enlace dialéctico de la Estética panteística.

Por lo demás, si el mundo hubiese llegado al punto á donde dice esa Estética, todavía es indudable que no tendría necesidad del principio de la identidad. La razón primordial de la «intuición especulativa del universo» con todo su panteísmo es tan antigua como el mundo: «seréis como dioses;» y su consecuencia ineludible ó sea la emancipación de la carne, es un hecho que bien puede ser tenido por antediluviano: cuando Noé trabajaba el arca, esa ley de la carne estaba en todo su vigor.

(1) Rom. 1, 18 y sig.

XXIX.

Algunas definiciones de la belleza diferentes de la nuestra. Burke, Lemcke y Baumgarten. (Sobre el nombre de Estética). Schiller. Kuhn. Petavio. Schelling y Vischer. Taparelli, Rogacci y San Francisco de Sales.

165. Antes de llegar al término de nuestra obra nos parece bien referir brevemente á nuestros lectores algunas definiciones de la belleza diferentes de las que nosotros hemos dado. La comparacion de las ideas propias con las ajenas, con tal que se haga con el discernimiento debido, trae siempre la ventaja de hacer las primeras más distintas y perspicuas. Acaso piense alguno que esta comparacion hubiera hallado su lugar oportuno al fin de la primera parte; pero no sin motivo la hemos reservado para aquí. No se espere sin embargo de nosotros una exposicion completa de todas las maneras de entender y apreciar la belleza, porque esto sería escribir la historia de la filosofía, á lo ménos en la parte de esta ciencia que trata de la belleza, y ciertamente no es este nuestro ánimo.

Ya en varias ocasiones nos encontramos con la teoria del sensualismo inglés (40-82). Es de notar que el materialismo de nuestro siglo nada de nuevo ha dado de sí sacando de sus principios las doctrinas profesadas por los sensualis-

tas antiguos: doctrinas idénticas á las suyas idearon los sofistas griegos, segun se echa de ver en los diálogos de Platon (1). No creemos, pues, que valga la pena de ser otra vez mencionada la idea de la belleza de los sensualistas; más porque hoy mismo Lemcke la ha procurado propagar en su «Estética popular,» y propagarla del modo más á propósito para ser inducidas en error las personas poco ejercitadas en la crítica, razon es que nos detengamos un momento siquiera en dicha doctrina.

Hé aquí el modo como define Lemcke la belleza, si es que puede llamarse definicion la proposicion siguiente:

«Lo bello es una forma del fenómeno... Belleza es la forma del fenómeno que conviene con la ley ingénita de nuestra vida ejercida por medio del sentimiento» (2).

Pero aquí se ocurre preguntar qué deba entenderse por la palabra «vida de sentimiento.» El autor se calla ciertamente la respuesta; mas de todo lo que dice, singularmente en las secciones primera, segunda y tercera de la primera parte, resulta que la vida de sentimiento en general no es otra cosa que el conjunto de hechos ó fenómenos cuyo sugeto es lo que la filosofía

(1) Véanse por ejemplo los pasajes del Hippias que citamos al final del número 3.

(2) Estética popular pág 40.

moderna llama facultad de sentir, y por consiguiente el conjunto de aquellos estados de nuestra vida interior denominados placer ó dolor, alegría ó tristeza. Tal es la conclusion que en puridad se saca de las palabras de Lemcke, benignamente tomadas. Ahora bien, la Psicología moderna distingue tres maneras de sentimientos de placer ó dolor, á saber: placer sensible, placer sensible-espiritual y placer puramente espiritual. Las «leyes ingénitas de nuestro ser,» en que se fundan esas diversas maneras de sentimientos de placer y dolor, son asimismo diferentes, tanto que una sola y misma cosa puede ser á un mismo tiempo objeto de placer espiritual y de dolor sensible y viceversa. Y siendo esto así, ¿á qué leyes habrá de conformarse la cosa bella para ser tenida por tal segun la definicion de Lemcke? Cuestion es esta que en vano clama pidiendo respuesta al autor; aunque si bien se mira, todavía se vislumbra al través de sus palabras la siguiente solucion ideada por él allá en sus adentros:

«En el siglo V y principio del VI antes del nacimiento de Jesucristo, fué la época más floreciente de la cultura á que llegó el pueblo helénico,—época que pasó para no volver... Fué aquella época el capital de cuya renta vivimos en gran parte el día de hoy»... Pero las flores se marchitaron: «En la vida moral es donde primero se deja ver la decadencia. *La vida estética la oprimió con el peso de sus estímulos sensitivos.* La sensibilidad mató á la moralidad. No

se pensaba más que en el *deleite*, en la *satisfaccion estética*» (1).

Posteriormente acaeció tambien en Roma que «la vida estética, el placer,» ahogó á la vida moral.

«En esto llegan los discípulos de un Nazareno (2) que fué crucificado, y predicán el Evangelio. Su doctrina puede reducirse á esto: Haz penitencia y cree! La fé, el principio moral, empezó con el cristianismo su poderosa cruzada contra el *sentimiento estético*, contra el mundo de la belleza y el deleite de los sentidos y aun contra la ciencia que busca la verdad haciendo uso de las investigaciones de la razon. Dejéose pues de cultivar y hasta llegó á ser despreciada la belleza, ó bien quedó reducida á servir á la fé como cosa perteneciente tan solo á la divinidad (3); la verdad fué subyugada por la fé, elevada ésta sobre toda capacidad del entendimiento y cubierta de un velo misterioso que envuelve lo que el ojo del hombre no pudo nunca ver» (4).

Tales pasajes y otros muchos en que se tropieza leyendo la «Estética popular,» nos obligan á formular la doctrina de Lemcke en estos términos: «por belleza se entiende la forma de todo fenómeno ó manifestacion que corresponde

(1) Lemcke, lugar citado pág. 13.

(2) «Que ha de ser visto sentado á la diestra de la magestad de Dios y venir sobre las nubes del cielo á juzgar á los vivos y á los muertos», incluso los que no han querido ver en él sino á un «Nazareno crucificado.» Lo fué en verdad,—y lo será tambien para estos tales.

(3) Como si la filosofia socrática en los tiempos más gloriosos para la cultura del pueblo helénico no hubiese hecho otro tanto.

(4) Lemcke, lugar citado pág. 17.—La mentira siempre fué cosa torpe, y doblemente torpe en un escrito público; pero es siete veces más ignominioso en una obra *popular* el mentir sobre cosas tocantes á la fé.

con la ley ingénita del *apetito sensitivo*;» ó más brevemente: «Bello es todo lo que agrada á los sentidos.» Pero todavía deberíamos seguir sacando otras consecuencias aun más deplorables, porque es de notar que segun los lugares citados «la vida estética anda reñida con la vida moral,—y se dá una oposicion interna entre la doctrina del «Nazareno crucificado» de una parte, y «el sentimiento estético, el mundo de la belleza y el deleite sensible de la otra.» Es así que la única sensibilidad que mata á la moralidad, es la del apetito desordenado, y que á lo que únicamente se opone y combate el cristianismo sobre la tierra, es á la *corrupcion* de la naturaleza humana, al deleite ilícito y á la ley del pecado: luego es de la última evidencia, que precisamente aquello debe llamarse bello segun Lemcke, que «satisface al apetito desordenado del deleite vicioso.» *Evanescent in cogitationibus suis, et obscuratum est insipiens cor eorum.*

176. En la misma categoría de sensualistas, enmascarados en los dominios de la belleza, debemos poner tambien á Alejandro Amadeo Baumgarten. Este autor fué el primero que discurrió sobre la filosofía de la belleza como sobre una ciencia especial que figura al lado de la Metafísica y de la Moral: su «Estética» pareció en Francfort sobre el Oder por los años de 1750 á 1758 dividida en dos partes. Por cuya razon hásele reputado por fundador de la Estética. Que

Baumgarten fué el autor de ese nombre tan disparatado, y quien fomentó en Alemania el mal espíritu que corresponde con ese nombre en la parte de la filosofía designada por él, es un hecho cierto; pero de esto á darle el título de fundador de la filosofía de la belleza y de las bellas artes, hay una diferencia enorme; y así razon es que se nos permita protestar enérgicamente contra tan injusta pretension.

Segun Baumgarten la belleza de una cosa es «la perfeccion que los sentidos perciben en ella» (1). Ahora bien, la perfeccion de las cosas corpóreas percibida por los sentidos no es ciertamente sino la propiedad que tienen de convenir con las leyes naturales de la aprehension y del apetito sensitivo. En otros términos: las cosas son bellas en cuanto producen deleite, y la belleza no es sino la suma de aquellas dotes en cuya virtud nos proporcionan algun placer los objetos que las poseen. En prueba de la entera exactitud de estas consecuencias veamos el siguiente pasaje de G. Federico Mayer, contemporáneo de Baumgarten, el cual adoptó y desenvolvió con la mayor fidelidad las ideas del

(1) «Perfectio phaenomenon, sive (perfectio) gustui latius dicto observabilis, est *pulchritudo*», dice Baumgarten en su metafísica (§. 662). Y para mayor confirmacion de esta proposicion y de su definicion de la belleza que copiamos en el texto añade: «Gustus significatu latiori est iudicium sensitivum, id est, facultas *sensitiva* quae perfectionem imperfectionemque rerum percipit.» Metaph. §. 606, 607.

último en varias obras, principalmente en sus «Principios fundamentales de todas las ciencias concernientes á la belleza.» He aquí sus palabras: (1) «A toda perfeccion, sea la que quiera, en cuanto es percibida por los sentidos, se le da el nombre de belleza; y á toda imperfeccion, segun que los sentidos asimismo la perciben, se la llama fealdad. Todo el mundo conviene en que lo verdaderamente bello tiene algo de perfecto y de bueno, y que en lo verdaderamente feo, hay algo de imperfecto y de malo. Pero adviértase que á ninguna perfeccion se la tiene por bella, si antes no se presenta sensiblemente y es objeto de un sentimiento interior más ó ménos confuso. Así decimos: este vino tiene bello sabor, aquella flor exhala un bello olor, tal música da bellos sonidos, el otro semblante tiene bello aspecto. Tampoco se dice de ninguna imperfeccion que es fea, mientras no se presenta y es percibida como objeto de un sentimiento interior confuso, mediante el cual hablando de un manjar, de un olor, ó del aspecto de alguna cosa decimos que son respectivamente feos» (2). ¿Qué diferencia hay entre estas ideas y la teoría estético-canina del «honorable» Edmundo Burke, de quien oimos (v. los n. 82. 83.) que «lo dulce es la belleza del sentido del gusto?»

(1) Metafísica (Halle 1735) §. 659.

(2) ¿Por qué no también un «latigazo» feo?

Así se há Baumgarter con la belleza llamando á la ciencia de ella «Estética», es decir, teoría de la percepción sensitiva (1), palabra que eligió de intento para denotar constantemente por medio de ella su propia doctrina. Esa expresión halló favor y corrió y se propagó gracias á haberla prohiado Kant en su «Crítica del juicio estético» sin reparar que él fué el primero que protestó contra ella. Ahora, si se quiere conservar ese nombre, sea con el bien entendido de que su valor etimológico no es el verdadero tratándose de la belleza, y de que no es lícito decir con Lemcke que «Estética es la ciencia de las percepciones y afectos sensibles, llamada propiamente ciencia de la belleza, porque la belleza es el término de todo conocimiento adquirido por los sentidos» (2). Semejante lenguaje ni es popular ni erudito, sino simplemente falso. Para prevenir tamaño abuso sería precisamente de desear que dicha palabra fuese reemplazada por otra. La de Caleología ó Caleotécnica (3), que hemos empleado nosotros, se lee asimismo

(1) Αἰσθητικὴ percepción de los sentidos; αἰσθητικὸς lo que pertenece á los sentidos, ó es materia de ellos.

(2) Lemcke, Estética popular, pág. 3. 4. 11. 12.

(3) Así como las palabras «teleológico» y «teleología» salen de Τελοσ and λογος, así de καλλος belleza, y λογος y τέχνη pueden salir Caleología y Caleotécnica. La analogía de las palabras usuales Dicología, Eudamología, exigiría el nombre de Κατολογία; pero esta palabra, así como la de καλλιλογία, significa la belleza del estilo.

en Krug, aunque no la usa sino con cierta salvedad y solo en los epígrafes. No hay duda que estos nombres hacen ventaja á la invencion de Baumgarten; porque ¿qué tiene que ver con la belleza la ciencia de la percepcion externa?— Pero no hay miedo que tan falsa denominacion pierda terreno y caiga, antes por lo mismo que es falsa, han de emplearse en sostenerla los mayores esfuerzos y no por cierto sin su cuenta y razon. Para echar tierra á los ojos y pervertir las ideas no hay cosa mejor que el uso de expresiones que se presten á significar lo que se quiere; demás que la expresion «placer estético» suena mucho más estéticamente que la muy vulgar de «placer de los sentidos» ó simplemente «deleite torpe».

167. La definicion que dió Schiller de la belleza, ya la mencionamos en otro lugar (57). En ella aparece lo bello como «la síntesis ó composicion interior de lo racional y de lo sensible (de lo ideal y de lo real, de la forma y de la materia), cuya union constituye lo verdaderamente real ó positivo». Estas palabras, echadas á la mejor parte que nos es posible (v. n. 31. 2. 32), darian á entender que en tanto son bellas las cosas corpóreas, en cuanto muestran las huellas del espíritu racional, y que tanto son más bellas cuanto con mayor perfeccion y claridad reflejan ese mismo espíritu. Pero esto no es definir la belleza, sino solo decir el fundamento ontoló-

gico de la hermosura corpórea. Por lo demás si del orden espiritual se deriva la belleza al orden corpóreo, ¿no será razon creer que el primero debe poseerla en más abundancia que el segundo?

Lo que dicen las últimas palabras de Schiller, á saber, que «la junta de lo racional con lo sensible constituye la verdadera realidad», se siente uno tentado á verlo asimismo en la teoría de Platon ó de Aristóteles sobre la esencia de los cuerpos. Ambos filósofos hacen compuestos á los cuerpos de forma y de materia, de un principio determinante y de otro en sí indeterminado (1). Segun la doctrina peripatética los cuerpos tienen ser de tales por virtud de la forma; Platon por el contrario se lo concede por razon de la accion generativa de las esencias de las cosas, las cuales tienen un ser eterno, inmutable é inmaterial en las ideas. Así que el mismo principio por el cual *es* el cuerpo, constituye el fundamento de su belleza con la misma razon por la que constituye su bien y su verdad: lo cual no impide que el concepto de la belleza quede completamente á oscuras.

168. Un escritor novísimo, A. Kuhn, comparando á los antiguos con los modernos cuanto al concepto de la belleza, ha sacado en limpio de todo su trabajo, que «la manifestacion de

(1) El μή δ', el απαρον

Dios en las cosas, la idea divina expresada ó puesta al alcance de la vista ó del oído en una producción artística, esta es la belleza en semejante obra» (1). Prescindiendo aquí de que la belleza se echa de ver no solamente en las «producciones artísticas», sino también, como el mismo Kuhn lo patentiza, en la naturaleza entera; y pues no hay necesidad de repetir que esta belleza natural conviene al orden espiritual tan bien y aun mejor que al orden corpóreo, creemos que el docto escritor no se opondrá á que formulemos en términos más generales y exactos el resultado de sus disquisiciones: «En tanto son bellas las cosas, en cuanto se dejan ver como expresión de las ideas divinas». Entendida de esta suerte es muy verdadera la aserción de Kuhn: lo mismo enteramente puede afirmarse de los demás conceptos trascendentales. Las cosas son no ya solo bellas, sino verdaderas y buenas, porque conforman con las ideas divinas, y cabalmente por esto mismo *son*. Kuhn nos dice pues cual es el fundamento último de la belleza; pero no cuál sea su esencia y definición.

169. La del escritor últimamente citado nos trae á la memoria esta otra de Petavio: «La belleza de una cosa», dice este gran teólogo, «no es,

(1) La idea de la belleza en la antigüedad y en los tiempos posteriores hasta nuestros días, pág. 89. 91.

á mi entender, sino cierta conveniencia de ella con la especie ó ejemplar (en la mente divina) á que debe ajustarse por su naturaleza» (1). Ampliando despues estos conceptos añade: «Podemos por consiguiente definir lo bello diciendo ser aquello cuya consideración nos causa deleite por convenir con su ejemplar y forma primordial» (2). Nos parece que éstas proposiciones carecen en algún modo de la claridad necesaria; y es el caso que las aclaraciones que Petavio les añade, no descubren terminantemente su sentido. Si no estamos errados, lo que Petavio quiere decir es esto: «La belleza de una cosa es la conveniencia de ella con su ideal (3), su perfección, según que precisamente en razón de esta perfección ideal nos agrada ver la cosa bella». Prescindiendo de que esta definición no explica la belleza en general, sino tan solo la puramente ideal, si donde dice «perfección», ponemos «plena bondad intrínseca» (4), tendremos nues-

(1) Pulchritudinem rei cujuslibet intelligo sic, ut sit convenientia quaedam illius cum illa perfecta specie et exemplari, ad quod exigi natura sua postulat. De Deo l. 6. c. 8. n. 7.

(2) Ad summum pulchrum ita definiri potest, ut sit id cujus cognitio ideo delectationem affert quia exemplari suo ac formae promigéniae exacte respondet. Petav. l. c. n. 9.

(3) Se entiende con su ideal *ontológico*, no con el *calcológico* sino de un modo mediato; de otra suerte sería definir la belleza por la belleza.

(4) «Perfección» y «bien intrínseco en toda su plenitud», son materialmente (*in subjecto*) una misma cosa, y solo difieren según nuestro modo de entender.

tra misma definición (50). Una laguna echamos de ver sin embargo en la definición esencial de Petavio, el no dar la razón psicológica que explique por qué la conveniencia de la cosa con su ideal nos causa deleite cuando la contemplamos.

170. La definición de la belleza que se atribuye á Schelling es tan solo una variación panteísta del concepto fundamental de Schiller, Kuhn y otros innumerables sobre la hermosura de los objetos corpóreos. «La belleza,» según dicha definición, «es la manifestación de la idea, del ser divino en forma limitada.» De qué modo explica Vischer esta definición, ya lo vimos arriba (163). Ocioso nos parece hablar más de una materia que pertenece de lleno á los que habiendo perdido á su Dios pecando lo primero, y después echándolo de sus teorías, no aciertan con ninguna otra cosa mejor para llenar el vacío formado en sus almas que zurcir frases huecas y representarse á sus propios ojos vanas fantasmagorías. Por lo demás en el panteísta Plotino (sobre la belleza, cap. 2) se encuentra una exposición de dicha idea más interesante é ingeniosa que la invención de Schelling, que ciertamente de nada tiene menos que de invención.

Así, cuando en muchos escritos y tratados sobre «Estética» vemos citado á Schelling como á fundador de una teoría nueva de la belleza y del arte, lo primero que se nos ocurre es que no dá

esto la mejor idea del estado ni de los frutos de las especulaciones científicas contemporáneas. Al decir de Kuhn Schelling es «el primero de los Estéticos;» según Meyer en su «Gran diccionario de la conversación» «á Schelling estaba reservado elevar la Estética á su punto de vista absoluto.....»; y hasta el Diccionario de Ciencias Eclesiásticas de Wetzer y Welte nos dice «haber sido Schelling el primero que trazó la senda que había de seguirse en los dominios de la belleza, y que gracias á su principio de identidad de lo real y de lo ideal hizo posible concebir qué cosa sea lo bello, y echó así los fundamentos de la Estética» (1).

171. En oposición con el error sensualista, que en sus aplicaciones á la Caleología parte en la definición de la belleza de la relación de las cosas á nuestros sentidos, otros autores, á quienes debemos en justicia todo nuestro respeto, atienden para definir lo bello ora á la virtud superior de conocer, que llamamos entendimiento, ora á la reunión de nuestras fuerzas cognoscitivas. «Bello es,» dice S. Francisco de Sales, «lo que agrada al entendimiento... Aquello que nos

(1) Kirchenlexikon, art. Estética. 8 No parece sino que el mismo Vischer es quien habla en este artículo. Su definición, tal como la pusimos arriba (163), es lo primero que se encuentra en él, y la explicación consiguiente á la misma acerca de la belleza, considerada en su «ser intrínseco y esencial», viene á ser un compendio de la primera parte de su Estética, aunque sin sus panteístas suposiciones y consecuencias.

causa deleite conocer, llamámoslo bello» (1). En el autor de la obra intitulada: «Lo único necesario» leemos: «La belleza puede definirse: una forma en cuya virtud es grato y deleitable para el entendimiento el sugeto que la posee». Este concepto de Rogacci se nos ofrece últimamente en el escrito que ya en otras ocasiones citamos, cuyo título es «La belleza segun los principios de Sto. Tomás de Aquino»; escrito cuyo autor, el sábio romano Taparelli, gloriosamente conocido aun en Alemania, lo publicó en la *Civiltà cattolica* á contar desde Diciembre de 1857 hasta Setiembre del año inmediato, y despues reimprimió en opúsculo separado. De todos los tratados científicos que han salido en nuestros tiempos acerca de la belleza, de que tenemos noticia, este es sin disputa el mejor. Ahora, como la definición de Taparelli difiere esencialmente de la nuestra, parécenos bien examinar con algun detenimiento la del filósofo italiano, lo cual esperamos que nos ha de dar por resultado la mayor claridad y confirmacion de las razones de la nuestra. Quanto á las definiciones de S. Francisco de Sales y de Rogacci ya volveremos sobre ellas al terminar el presente punto.

Taparelli parte de la definicion nominal que

(1) Le beau est ce qui plait à l'entendement. . . . Celui dont la connaissance nous agrée, nous l'appellons beau. *Traité de l'amour de Dieu* I. c. 1.

nos salió al paso desde el principio (1): Es bello todo aquello cuyo aspecto nos causa placer, esto es, segun su definicion, aquello en cuya vista la fuerza cognoscitiva del alma halla reposo, contento, deleite. Conviene desentrañar la razon de este deleite, porque así tendremos la definicion esencial de la belleza.

«Es fácil ver que esta razon no puede ser sino la proporcion, es decir, una manera de semejanza de medida entre la potencia cognoscitiva y la forma (propiedad) del objeto (2). Porque, ¿en qué consiste el acto de la intuicion, del conocimiento? Lo hemos dicho muchas veces: La potencia cognoscitiva se transforma en la imágen ideal ó sea en la forma del objeto conocido. Si esta forma no fuese como suele decirse, homogénea, si no tuviese cierta proporcion con la facultad cognoscitiva, ¿cómo era posible que esta se aviniese con ella, que en ella reposara? (3). El reposo que hallase, seria como el del cuerpo en las espaldas: para que el cuerpo descansa, es preciso que á cada uno de sus miembros fatigados se adapte bien el respectivo sitio en el sofá: y á este modo para que una potencia repose, es preciso que todo el peso de su inclinacion, y cada una de las fibras del órgano correspondiente convengan exactamente con la propiedad del objeto. Por donde se ve, que la causa general del reposo y por consiguiente la raíz tambien del concepto de la belleza no es otra que

(1) La bellezza può definirse, una forma che rende grato é dilettevole alle potenze cognoscitive il soggetto in cui si ritrova. Rogacci. *Del uno necesario* p. 1. c. 27. n. 19.

(2) E facile il vedere, che cotesta qualità altro non può essere se non la proporzione; vale a dire, una certa somiglianza de misure tra la faculta e la forma del obbietto.

(3) «Reposo, *quiés*» en el lenguaje de Sto. Tomás vale tanto como «deleite». Véase arriba n. 8. la nota última.

la proporción del objeto conocido con la facultad de conocer» (1).

Todavía explica mejor el P. Taparelli su pensamiento en el resumen que pone por conclusión de su escrito:

«Es bello aquello cuya vista agrada ó causa deleite. Pero es de advertir, que el ver es cosa compuesta, pues comprende cuatro grados. El primero de los cuales es la sensación: las sensaciones, diferentes unas de otras, se reúnen en el sentido común ó interno; de aquí recibe la fantasía las especies sensibles para combinarlas á su placer imprimiéndoles cierta manera de vida; y de estos fantasmas ó representaciones de la fantasía saca el entendimiento, mediante la acción de abstraer que le pertenece, los conceptos ó ideas universales. De la junta de estos cuatro grados del conocimiento se compone íntegramente la facultad de conocer propia del hombre; la cual entonces logrará su entero reposo y contento, cuando cada una de sus facultades parciales halle su parte proporcionada en el objeto contemplado, y cuando estas cuatro partes se hallen tan bien coordinadas entre sí, que contribuyan á perfeccionar el acto supremo de la inteligencia disponiéndolo para que pueda excitar y mover á la voluntad á obrar honestamente. De donde resulta que la belleza, aunque en sí misma sea término y reposo de las potencias intuitivas, pero en última instancia ha sido ordenada por el Criador para que contribuya á hacer fácil el obrar bien.

»Explicado que la vista es la que debe de hallar su contentamiento en la belleza, no nos fué difícil dar con la naturaleza de esta belleza, en la que descansa suavemente aquella vista; pues en realidad no restaba que hacer

(3) Ragoni del bello §. V. n. 3. (La Civ. cat. s. 4. vol. 6. p. 44.)

otra cosa sino indagar por vía de razón y de experiencia á qué objetos tienda cada uno de los dichos cuatro grados de conocimiento, y por qué manera deban coordinarse entre sí para producir la satisfacción del hombre, ó digamos, del sujeto del conocimiento racional.

«Cuanto á la tendencia de las facultades cognoscitivas, vimos en primer lugar que el sentido externo apetece la belleza del *tono* (del color ó del sonido), la claridad en su manifestación, la variedad y el orden en el proceso *lineal* ó *rítmico* con que habla, por decirlo así, al sentido. El sentido común ó interno se halla tanto más contento cuanto más copiosas son las imágenes que acerca de algún objeto determinado recibe de los sentidos externos. Por su parte la fantasía perfecciona las sensaciones recibidas combinándolas á su talento é infundiéndole la vida en aquella hermosura. La inteligencia en fin se llega al término de su descanso cuando en cada una de estas imágenes y en el orden de sus complicadas relaciones halla proporcionada materia de donde abstraer ideas verdaderas, claras, conmovedoras y persuasivas al acto.

»Tales son las tendencias de cada una de las potencias cognoscitivas. Y pues entre todas ellas deben constituir el conocimiento humano, no hay duda sino que para esto han de concertarse entre sí según las leyes del orden respectivo, como quiera que la variedad no puede reducirse á unidad sino por virtud del orden. Este orden tiene que ser por necesidad el que Dios ha querido poner; y pues Dios ciertamente no quiere que el entendimiento sirva al sentido, sino al contrario, que los sentidos sirvan al entendimiento, síguese que el orden según el cual deberá ser llamado *recto* el conocimiento humano, y apto por consiguiente para producir el reposo del hombre que conoce, puede formularse así: «Es perfecto el conocimiento humano cuando junto con la suavidad de los sonidos y de los colores, y en general de todas las representaciones sensibles recogidas en el sentido común (interno), y el»

boradas por la fantasía, se ofrece á la inteligencia humana un elemento de donde pueden fácilmente sacarse verdades que conmueven el corazón y le inducen eficazmente á obrar bien.» Esta fórmula presenta á todas luces la idea completa y adecuada de la belleza capaz de contentar al hombre que la contempla: lo cual no le impide fijarse por vía de abstracción en los actos parciales de cada una de sus referidas potencias llamando bellos á este color, á aquel sonido, á la serie de colores ó sonidos de más allá, y todo esto sin parar mientes en la fantasía; así como puede llamarse bella á tal ó cual combinación de colores ó sonidos prescindiendo de la verdad inteligible con solo atender á la satisfacción de una potencia particular. Aunque á decir verdad todos estos juicios parciales son á menudo causas de error, que es lo que sucede con todo juicio analítico cuando no se toman en cuenta las relaciones sintéticas.

»Podemos todavía compendiar más nuestra definición de la belleza diciendo: «La belleza no es otra cosa que el orden que guarda el objeto bello con las potencias cognoscitivas inferiores (sensibilidad externa é interna é imaginación), y el que guardan las tales potencias cognoscitivas con el entendimiento... (1). La belleza, ahora la consideremos en la naturaleza, ahora en el arte, habrá siempre de consistir en esto, que las cosas bellas sean causa del contento de las potencias intuitivas mediante la exacta proporción del objeto con ellas y el justo orden de unas potencias con otras para el fin en que se termina el conocimiento» (2).

La diferencia, harto perceptible por cierto, entre esta definición y la nuestra resulta clara—

(1) La bellezza altro non é che l'ordina dell' oggetto alle varie facoltà conoscitrici e delle varie facoltà all' intelligenza.

(2) Taparelli, Ragioni del bello §. IX. n. 3-6 (La civiltà catt. ser. 4. vol. 7. p. 556 y 1.).

mente de los lugares que hemos copiado. Para Taparelli la belleza es una excelencia compuesta de muchas, la cual llega á constituirse con la junta de muchas de las propiedades que hácia el fin de la primera parte de esta obra (§ 14) contrapusimos á la belleza y reconocimos por diferentes de ella. Según esto la belleza completa encierra el aliciente del plaer del sentido, la unidad en la variedad y sucesión, y la verdad práctica (82, 84, 85); las cosas son bellas en cuanto despiertan, como objetos de las potencias cognoscitivas, una actividad conveniente con su naturaleza, y por esto mismo agradable (81).

La refutación de esta teoría se halla realmente en todo nuestro tratado; mas no contentos con remitir al lector á los pasajes indicados, queremos hacer aquí algunas reflexiones con igual intento.

172. Tal como Taparelli entiende la belleza, solo puede ser esta, en su mayor plenitud, percibida por los sentidos. Porque es de notar que el gran publicista italiano habla, según dice, de la belleza que percibe el *hombre*; y que, según demostramos en la primera parte de nuestra obra, es enteramente falsa la opinión de que para el hombre no es bello, tomada esta palabra en toda su fuerza, lo que no cae debajo de los sentidos. Según que para el acto del conocimiento intelectual habemos menester del fantasma sensible, es á la verdad imposible mirar

las cosas espirituales puras como bellas inmediatamente y por sí mismas (94); pero tampoco las conocemos inmediatamente y por sí mismas como verdaderas y buenas, porque ni siquiera las conocemos de un modo inmediato, y sin embargo nadie dirá que por esta razón sean tan solo las cosas sensibles las que para nosotros tengan entera verdad y bondad, ni que nuestro conocimiento y nuestro amor no abarquen la inmensidad del ser.

Cierto á la belleza de las cosas suprasensibles más difícilmente nos llegamos que á su verdad y bondad, las cuales parecen hallarse á ménos distancia de nuestra mente. Pero esto se explica sin trabajo. El efecto psicológico de la belleza es el deleite: las cosas las aprehendemos como bellas en cuanto las *gustamos*. Y como el deleite depende naturalmente de la perfecta *claridad* y *facilidad* de la percepción, claridad y facilidad no necesarias en igual grado para el amor y ménos aún para el conocimiento, la representación sensible, el fenómeno procedente del orden á que se extienden nuestras percepciones inmediatas, llamados á proporcionarnos el deleite de una cosa *bella* suprasensible, necesita de una perfección muy superior á la que habria menester si por ese medio hubiéramos de conocer ó de amar esa misma cosa suprasensible como verdadera ó como buena (1).

(1) En esto precisamente estriba el fin y la necesidad particular

173. Observemos en segundo lugar contra la teoría de Taparelli estar en declarada oposición con cuanto sobre esta materia pensó la antigüedad toda. «La belleza, como tal, es objeto enteramente propio de nuestro amor de benevolencia; el efecto inmediato de la belleza en nuestro corazón es pretender su verdadero amor; la belleza por su misma naturaleza dice inmediatamente relación no á la inteligencia sino al corazón»: tal es la enseñanza que vimos formar el sentimiento unánime de toda la filosofía antigua, así de la socrática como de la cristiana, y que también vimos expresado en los términos del antiguo idioma clásico, y en los del germánico (1). Por el contrario á los ojos de Taparelli las cosas bellas, amadas como tales, son objeto del amor impropio, que es amor de *concupiscencia*; nos sen-

de las artes formalmente bellas: estas artes están llamadas á darnos á gustar la belleza de las cosas suprasensibles. Cuanto á la verdad correspondiente á ese mismo orden de cosas, para conocerla no hemos menester de medio alguno acabado conforme á su medida, pues no puede decirse que sea menor nuestro conocimiento de alguna cosa, porque tengamos que hacer esfuerzos para llegarnos á conocerla. Por el contrario, es oficio de las artes virtualmente bellas y por un modo mediato de las formalmente bellas hacernos más accesible el bien de dicha esfera, para que más segura y fuertemente cautive nuestro corazón.

(1) Véase lo que sobre esto traemos en el §. V. Aquí viene bien una nueva razón que confirma nuestra sentencia. Moisés ruega al Señor (Ex. 33. 18.) «Ostende mihi *gloriam* tuam» «Muéstrame tu gloria»; y Jehová respondió accediendo á su ruego: «Yo te mostraré á ti todo el bien; Ego ostendam omne *bonum* tibi.» La gloria de Dios, como en su lugar dijimos, es su *sublime belleza*; con la cual es por consiguiente una misma cosa «todo el bien».

timos llevados hácia ellas por ser deleitables, por causarnos placer. «El amor no es verdadero amor sino mero apetito allí donde no se eleva á las cosas bellas; el que ama alguna cosa que no sea belleza, ese lo que ama es el deleite: porque el amor propiamente dicho solo en la belleza se termina:» este es el lenguaje de Máximo de Tiro, con quien concuerda San Agustín (18); ¡y si fueran estos los únicos que han pensado así!

Un pensamiento encontramos en Taparelli que bien podemos mirar como una objecion contra nuestra doctrina:

«Acaece muchas veces que la virtud y por lo general el varon virtuoso se atraen el amor hasta de aquellos que contemplan el orden moral especulativamente, es decir, de las personas que no se determinan de veras á observarlo. A cada instante se está dando este caso, y son innumerables los que confunden el amor de esa belleza moral con el amor del respectivo bien; se tienen por virtuosos solo porque admiran las bellezas de la virtud: lo cual hizo decir á Rousseau, que el teatro es una invencion admirablemente á proposito para infundirnos el orgullo de las virtudes que no poseemos. Pero á todo el que haya comprendido la definicion que hemos dado de la naturaleza de la belleza, le será fácil percibir claramente la diferencia que media entre ambos amores. Dando el nombre de bello á aquello que nos agrada ver, la expresion *amar la belleza moral* no quiere decir otra cosa sino inclinarse á gustar la satisfaccion que se experimenta viendo á aquellos que guardan fielmente el orden moral; al paso que esta otra expresion *amar el bien* dá á entender el anhelo á poseer el orden moral me-

dante la conveniencia de nuestros pensamientos, obras y palabras con el fin para que hemos sido criados por Dios. El amor de la belleza moral es un acto tan espontáneo, como para los ojos el amor de los colores del iris; pero el amor del bien es un acto deliberado y por lo general costoso, con el cual hace su deber la voluntad libre del hombre» (1).

Poca fuerza tiene la objecion que esas palabras parecen oponer á nuestra doctrina; redúcese á decir: «Muchos hay que aman, hasta el delirio á veces, la hermosura de la virtud, y sin embargo distan infinito de ser virtuosos, ni siquiera aspiran á serlo; de donde se infiere ser dos cosas diferentes el amor de lo bello, y el de lo bueno: aquel es amor impropio; éste amor propiamente dicho.» Tal es el nervio del argumento. Pero la conclusion de él no tiene más valor que esta otra: «En el Norte de Europa brilla tambien el sol, pero sin fuerza para madurar las ubas: luego el sol del Norte es diferente del sol del Sur.» Y lo es ciertamente, pero solo en el grado del calor que respectivamente envia á las partes del Septentrion y á las del Mediodia. ¿Y habrá quien del hecho de no darse en aquellas regiones el vino deduzca que el sol que sale sobre los hielos del mar Báltico no sea el que madura las ubas de la Campania? ¿que el

(2) Ragioni del bello §. V. n. 12. (La civiltá cattólica ser. 4. vol. 6, página 51.)

primero envia solamente una luz fria al paso que el segundo irradia tambien calor? Pues en un todo semejante á esta es la conclusion de Taparelli. No advirtió que si el amor de la belleza que resplandece en el órden moral, no siempre nos conduce á su observancia, de aquí no hay razon para inferir que este sea amor impropio, sino lo que únicamente se infiere es que carece de la fuerza esencial que pide la práctica constante de la virtud. Ese doble amor de que nos habla el insigne escritor, no implica diversidad de naturaleza, sino de intensidad. La propension al bien moral, grabada en la naturaleza racional por mano del Criador, subsiste hasta en aquellos que la degradan y contradicen (29-30): el alma, *naturaliter boniformis* (1), no puede ménos de hallar contento en el bien, cuando este se le ofrece en su más alta perfeccion; «tan espontáneamente como el ojo los colores del iris,» ama el bien nuestro corazon, y aun es arrebatado de él (2); y si despues no pone sin embargo por obra el bien que ama, no es por que deje de amarle verdaderamente, sino por que ama todavía más alguna otra cosa. En tratándose de ejercicios de virtud interpónense el amor propio, el egoismo, los apetitos desordenados, los cuales no

(1) ἀγχιθεοειδής.

(2) Esto es, lo ama con la misma espontaneidad y necesidad con que apetece el sentido lo que le conviene; pero con amor de otra especie que la de este, con amor *propriamente dicho*.

padecen disminucion alguna con la estéril admiracion y el reposado goce de la belleza moral (1). En este último caso el egoista que á vista de nobles sacrificios siente dolor y vergüenza, como el cobarde ante las hermosas escenas del valor sublime, por fuerza han de sentir el placer nacido de la belleza de estas dotes morales.

174. Observará alguno que la teoría de Taparelli se funda en «los principios de Santo Tomás;» pero ¿acaso combatimos nosotros la doctrina del Santo no admitiendo el modo como se la explica?

Precisamente son del Doctor angélico (2) las palabras con que hemos desatado las dificultades de Taparelli: y esto solo bastaria para conce-

(1) Por aquí se explica la observacion no despreciable de Rousseau, que cita Taparelli. Una observacion semejante hizo Schiller en cierto lugar de sus obras (vol. 10): «En el drama y las novelas se nos muestran los rasgos más hermosos del corazon humano; ante su vista la imaginacion se entusiasma, pero el corazon queda frio ó al ménos la llama del amor que se enciende en él de esta manera, pronto desaparece dejándole frio para la virtud. En el momento mismo en que hasta derramamos lágrimas de ternura ante las escenas que animan á todo corazon naturalmente sensible, acaso despedimos con malos modos al mendigo que llama á nuestra puerta. ¿Quién sabe si esta existencia artificial que llegamos á poseer en un mundo ideal, será la losa que sepulte nuestra verdadera existencia? Vémonos aquí fluctuando entre los dos tipos opuestos de la moralidad, el ángel y el demonio, y al tipo intermedio, que es el hombre, lo dejamos abandonado. Pues siendo esto así, ¿por qué género de locura se quiere poner al arte en lugar de la religion, y al gusto en lugar de la conciencia, y desterrar la ascética cristiana para llenar este vacío con unas cuantas frases vanas de estética sensualista?»

(2) S. l. 2. p. q. 27. a. 3. ad. 4.

bir alguna duda sobre la filiacion de la supuesta teoría tomística.

¿Qué enseña en puridad el Santo Doctor acerca de la belleza? Ya espusimos su doctrina con la precision con que es posible entenderla (52). «Es bello» nos dice, «lo que nos causa deleite en razon de ofrecerse á nuestra vista» (1); aquello «cuyo conocimiento nos procura placer» (2). Ahora bien, cuando Taparelli traduce esta definicion nominal diciendo: «Se llama bello á aquello en cuyo aspecto reposan las *fuerzas cognoscitivas consideradas íntegramente*,» da á las palabras del Santo Doctor un sentido cuya exactitud no probó ni es fácil que hubiera podido probar. Porque lo primero, en ninguna de ellas insinuó siquiera Santo Tomás que la belleza ha de convenir al conjunto de las fuerzas cognoscitivas, que ha de ocupar así á los sentidos como la inteligencia. Lo segundo y principal es, que diciendo el Santo que el aspecto de las cosas bellas nos causa placer, no nos declara la razon psicológica de este placer segun oportunamente notamos (52); y así el que pone esta razon en la «proporcion,» en la conveniencia del objeto con la potencia cognoscitiva, si despues atribuye este pensamiento á Santo Tomás, no hay duda que discurre gratuitamente.

(1) Pulchra dicuntur quae visa placent. S. I. 2. p. q. 5. a. 4. ad. 1.

(2) S. I. 2. p. q. 27. a. 1. ad. 3. (n. 52).

No lo hemos dicho todo. Creemos que lejos de poderse reputar por doctrina de Santo Tomás la teoría de Taparelli, de ninguno puede componerse con los principios fundamentales del Doctor angélico. Podríamos demostrarlo; pero no creemos necesario, despues de lo dicho, engolfarnos en disquisiciones metafísicas que no nos habian de conducir á ningun conocimiento positivo.

Las razones que hemos expuesto contestando á Taparelli son extensivas, por lo ménos en parte, á las definiciones de Rogacci y de San Francisco de Sales, quienes asimismo apelan á Santo Tomás creyendo exponer su doctrina. Pero es el caso que Santo Tomás no dice que sea bello «lo que agrada á las potencias cognoscitivas» (1), ó «lo que agrada al entendimiento» (2), sino «lo que nos causa placer en razon de ser visto de nosotros», ó aquello «cuyo conocimiento nos proporciona deleite.» La confusion de estos conceptos da claramente á entender que no hay aquí fundamento para ver en Santo Tomás la confirmacion de dichas definiciones.

Por lo demás el amable Santo que supo tan sin segundo trasladar en su vida toda el rasgo más bello de la imágen del más hermoso entre los hijos de los hombres, conviene á saber, la hu-

(1) «Dilettevole alle potenze conoscitive» (Rogacci).

(2) «Ce qui plait á l'entendement» (S. Francisco de Sales).

mildad y la mansedumbre, no será menos benigno á nuestras oraciones, porque en una cuestion puramente científica nos hayamos visto precisados á defender nuestra opinion, distinta de la suya; y por su parte el espíritu del inmortal Taparelli no llevará á mal que en la presente polémica hayamos tratado de probar que la base de su teoría carece de consistencia. Él está ya contemplando, que tal es nuestra confianza, la luz eterna, la belleza verdadera que nosotros buscamos todavía, y como no hay más que una, en ella somos tambien una misma cosa todos los que la aman (1), ahora la busquemos aquí, ahora posean allá su bienaventurado esplendor.

XXX.

El gusto considerado en el primer sentido de esta palabra. Existe para el juicio sobre la belleza una norma objetiva, invariable, independiente de las apreciaciones individuales. El criterio caleológico y la critica caleotécnica. El gusto considerado en el segundo sentido, ó sea en toda la extension de la palabra. Este gusto es cosa muy rara. En donde se debe de buscar la razon de la gran diferencia que hay en los juicios caleológicos. El tribunal supremo de la critica de las producciones caleotécnicas.

175. En uno de los diálogos finge Platon un caso que viene muy bien aquí. «Supongamos», dice, «que á alguno le ocurre la idea de anunciar

(1) Ipsa est lux; una est, et unum omnes qui vident et amant eam Aug. Conf. 10. c. 34.

un concurso público sin declarar sobre qué haya de ser, y que juntando á los de la ciudad les dice el premio que ha de darse al que mejor salga con el empeño de agradar á los espectadores, de suerte que aquel será el agraciado, que más los contente y divierta: en ese caso ¿qué vendria á suceder?—Quién compondria con ese intento una epopeya, como Homero; quién un canto con acompañamiento de citara; un tercero saldria con una tragedia, otro con algun entremes ó juguete cómico, y no seriamos nosotros quienes se maravillaran de ver presentarse en la escena á algun titiritero á lucir la habilidad de sus manos muy confiado en llevarse la palma. Ahora bien; ¿á quién de estos y de otros muchos aspirantes deberia ser adjudicado el premio? Clinias de Creta dice no ser posible dar la respuesta á quien no se hallare en el lance; pero Platon desata el nudo muy fácilmente diciendo: «No hay duda que si el jurado lo compusieran chiquillos, el premio seria para el prestidigitador; si mancebos, estaria por el saneite; y por último la tragedia seria la preferida, si fueran jueces las mujeres formales, los adultos, y hablando por lo general la mayoría. En cambio nosotros los viejos en ninguna otra cosa hallariamos tanto deleite como en alguna Iliada ú Odisea, ó en las obras de Herodoto, y á los rapsodas los pondriamos los primeros. En justicia, ¿á quién perteneceria la corona? Es indudable que al elegido por

mildad y la mansedumbre, no será menos benigno á nuestras oraciones, porque en una cuestion puramente científica nos hayamos visto precisados á defender nuestra opinion, distinta de la suya; y por su parte el espíritu del inmortal Taparelli no llevará á mal que en la presente polémica hayamos tratado de probar que la base de su teoría carece de consistencia. Él está ya contemplando, que tal es nuestra confianza, la luz eterna, la belleza verdadera que nosotros buscamos todavía, y como no hay más que una, en ella somos tambien una misma cosa todos los que la aman (1), ahora la busquemos aquí, ahora posean allá su bienaventurado esplendor.

XXX.

El gusto considerado en el primer sentido de esta palabra. Existe para el juicio sobre la belleza una norma objetiva, invariable, independiente de las apreciaciones individuales. El criterio caleológico y la critica caleotécnica. El gusto considerado en el segundo sentido, ó sea en toda la extension de la palabra. Este gusto es cosa muy rara. En donde se debe de buscar la razon de la gran diferencia que hay en los juicios caleológicos. El tribunal supremo de la critica de las producciones caleotécnicas.

175. En uno de los diálogos finge Platon un caso que viene muy bien aquí. «Supongamos», dice, «que á alguno le ocurre la idea de anunciar

(1) Ipsa est lux; una est, et unum omnes qui vident et amant eam Aug. Conf. 10. c. 34.

un concurso público sin declarar sobre qué haya de ser, y que juntando á los de la ciudad les dice el premio que ha de darse al que mejor salga con el empeño de agradar á los espectadores, de suerte que aquel será el agraciado, que más los contente y divierta: en ese caso ¿qué vendria á suceder?—Quién compondria con ese intento una epopeya, como Homero; quién un canto con acompañamiento de citara; un tercero saldria con una tragedia, otro con algun entremes ó juguete cómico, y no seriamos nosotros quienes se maravillaran de ver presentarse en la escena á algun titiritero á lucir la habilidad de sus manos muy confiado en llevarse la palma. Ahora bien; ¿á quién de estos y de otros muchos aspirantes deberia ser adjudicado el premio? Clinias de Creta dice no ser posible dar la respuesta á quien no se hallare en el lance; pero Platon desata el nudo muy fácilmente diciendo: «No hay duda que si el jurado lo compusieran chiquillos, el premio seria para el prestidigitador; si mancebos, estaria por el saneite; y por último la tragedia seria la preferida, si fueran jueces las mujeres formales, los adultos, y hablando por lo general la mayoría. En cambio nosotros los viejos en ninguna otra cosa hallariamos tanto deleite como en alguna Iliada ú Odisea, ó en las obras de Herodoto, y á los rapsodas los pondriamos los primeros. En justicia, ¿á quién perteneceria la corona? Es indudable que al elegido por

el voto de los viejos; porque nuestro carácter y el juicio que nosotros formamos valen mucho más que el de los jóvenes» (1).

Si hoy día se atreviese alguno á aplicar semejante máxima, de seguro se vería honrado con el título de tirano del gusto; y en todo caso los parciales de la prestidigitacion y los amigos de la farsa cómica opondrian en su defensa aquel cánon que dice: *De gustibus non est disputandus*. «Son cosas», se dice, «de mero gusto, y de gustos nada se ha escrito; todos tienen en ellas el mismo derecho». Ciertamente, como el asno de Heráclito (2), si teniendo que elegir entre un montón de oro y un saco de paja uno se fuese instintivamente á la paja, sin haber argumento alguno con fuerza bastante para moverle á preferir el oro. Sobre gustos no hay disputa.

176. El gusto de la belleza, digamos en otro lugar (153), no es otra cosa sino la dulzura del puro amor. Para esto nos sirve el sentido externo, que llamamos sentido del gusto, para percibir y disfrutar la suavidad y en general el buen sabor de los manjares; y así no carece de exactitud la metáfora que se emplea cuando pasando de ese sentido, que es el propio, trasladamos la palabra «gusto» á significar la facultad que tenemos de gozar el placer inherente á la belleza

(1) Plat. de leg. 1. 2. ed. Bip. vol. 8. p. 69. Steph. 658. a.

(2) En Aristóteles, Ethic. Nicom. 10. c. 5.

de las cosas, y de reconocerla empíricamente por este medio.

Qué cosa sea esta facultad, no es posible dudarlo en teniéndose presente lo que precede. No han faltado sobre este punto, perteneciente á los estudios antropológicos, hipótesis más ó menos eruditas: nosotros las tenemos por supérfluas y excusadas. El gusto no es en realidad otra cosa sino la misma razon. Puede recordarse á este propósito lo que manifestamos en la primera parte (29-30.) En tanto somos criaturas racionales, en cuanto se regula nuestro conocimiento por las leyes invariables de la sabiduría eterna; y en cuanto nuestra virtud expansiva se mueve naturalmente hácia lo que es bueno con bondad moral. Esta propiedad esencial de nuestra naturaleza nos hace capaces de conocer la verdad, y bajo tal respeto lleva los nombres de inteligencia y razon, tomada esta voz en sentido riguroso; por medio de ella discernimos el bien del mal y sentimos inclinacion al primero y aversion al segundo, representándose bajo este respecto dicha facultad como sentimiento moral ó conciencia; finalmente por virtud de esa propiedad podemos gustar el placer inherente al amor del bien en sí mismo considerado, y reconocerlo por este medio como bello: tal es la razon de llevar en este caso el nombre de gusto.

El gusto, tomado en dicho sentido, es pues, no ménos que el entendimiento y la conciencia, una

dote esencial de la naturaleza racional. A ningún hombre le falta conciencia ó inteligencia, porque segun el verso de Arato confirmado por el Apóstol ante el Areópago, por la inteligencia precisamente «somos del linaje de Dios» (1); á ninguno le falta aptitud para gustar y percibir la belleza, porque todo hombre, segun el dicho de Máximo de Tiro, tiene algun parentesco (2) con «lo bello primordial, con la belleza misma por esencia» (3).

177. ¿Pero es tan solo empírico el juicio sobre la belleza de las cosas? ¿Acaso la percibimos únicamente por el efecto agradable que nos causan, ó hay tambien algun principio independiente de la experiencia segun el cual pueda ser discer-

(1) Τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμὲν. Act. 17 28.

(2) Συγγενὴς αὐτῷ καλῷ. Max. Tyr. Dissert. 27. al. 11. número 8.

(3) A esta facultad natural de gustar y de reconocer empíricamente por este medio la belleza se refiere Ciceron en estas palabras: Illud autem ne quis admiretur, quoniam modo haec (la belleza del estilo en los discursos) vulgus imperitorum in audiendo notet: quum in omni genere. tum in hoc ipso magna quaedam est vis incredibilisque naturae. Omnes enim tacito quodam sensu, sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava discernunt: idque quum faciunt in picturis, et in signis, et in aliis operibus, ad quorum intelligentiam a natura minus habent instrumenti; tum multum ostendunt magis in verborum, numerorum, vocorumque iudicio; quod ea sunt in communibus infusa sensibus, neque earum rerum quemquam funditus natura voluit esse expertem. Itaque non solum verbis arte positae moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paulum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant. De or. 3. c. 50. n. 195.

nido lo bello de lo feo, y entre las cosas bellas las que tienen más de las que tienen menos belleza?—Ni la naturaleza del bien en sí, ni las condiciones y las leyes que determinan la bondad intrínseca ó amabilidad de las cosas,—ni la naturaleza racional, ni aun la norma innata de su conocimiento y de su fuerza impulsiva, dependen de la experiencia. Todas esas cosas serian, aun cuando no hubiese razon alguna finita que las conociese, aun cuando fuera de Aquel que es sobre todas las cosas bello, no existiera espíritu alguno capaz de gozar la contemplacion de la belleza. Independientemente de la impresion que hacen en nosotros las cosas, asi como son verdaderas y buenas, así son tambien bellas por conformar con la belleza esencial; independientemente de esa impresion las leyes del juicio acerca de la belleza duran eternamente en la sabiduría divina. *La razon increada: tal es el gusto absoluto.* Y pues nuestra razon ha sido creada á semejanza de ella, y la lleva impresa como un sello; y pues en nuestra razon fueron impresas las leyes de la sabiduría eterna como regla natural de su conocimiento y de su amor, siguese claramente que la razon constituye verdaderamente la regla próxima ó inmediata que regula así los juicios tocantes á la verdad y al bien, como los que se refieren á la belleza. De aquellas ideas y principios fundamentales de que otras veces hemos hablado (29-106), salen precisa-

mente los axiomas objetivos independientes de la experiencia, en los cuales se funda esencialmente el gusto, axiomas que valen y deben ser reconocidos por regla necesaria de la mente en sus juicios acerca de la belleza.

Como patrimonio que son de nuestro espíritu, y como habitualmente presentes en él estos principios forman el criterio caleológico, es decir, la facultad de conocer *a priori* la belleza de las cosas. De los cuales, una vez ordenados en forma de sistema y explicados científicamente, se engendra la *teoría de la crítica caleotécnica*, es decir, del arte de juzgar rectamente las obras de las bellas artes.

Así pues, nosotros distinguimos, en tratándose del reconocimiento de la belleza, un criterio empírico y otro *a priori*, á saber: el gusto y el juicio caleotécnico: de la union de uno y otro en nuestra alma resulta la facultad de que habemos menester con relacion á la belleza: esta facultad es *el gusto considerado en el segundo sentido, ó sea en toda la extension de la palabra*. Por él entendemos pues la facultad de reconocer empíricamente y *a priori* la belleza de las cosas, de sentirla y de pronunciar la mente al mismo tiempo su juicio acerca de ella. Si el criterio caleológico no se apoyase en el sentimiento estético, haria su oficio con trabajo, con lentitud y sin la precision conveniente; muchos puntos de vista al parecer de poca monta quedarian ocultos para él

del tesoro de la belleza. La perfeccion del gusto depende de su limpidez (rectitud) y finura (delicadeza); y estas dotes son cabalmente el resultado de aquellas dos facultades.

178. Habiendo segun esto reglas objetivas que dirigen nuestros juicios tocantes á la belleza; siendo la razon humana el tribunal competente acerca de ella, como acerca de la verdad y el bien, ¿de dónde proceden en el mundo caleológico aquella tan varia pluralidad de ideas, aquella tan gran diversidad de juicios, aquellas tan opuestas aficiones en orden principalmente á las obras de la bellas artes? Otra pregunta se nos ocurre á nosotros. Poseyendo la razon humana todo lo que ha menester para dictar fallos seguros en cuestiones puramente filosóficas, ¿de dónde la diversidad de juicios que se echa de ver en muchas cuestiones de *Metafisica*? ¿de dónde la variedad todavía mayor de opiniones en controversias morales, en las cuales así la opinion afirmativa como la negativa cuenta sus defensores, surgiendo además en la mayor parte de los casos un tercer partido que con sus hipótesis y distinciones procura conciliar los extremos contrarios? La explicacion de esto no es otra sino la flaqueza y limitacion de la razon considerada tal como se da siempre á conocer en los individuos. Todos están conformes en los principios respectivos de las ciencias, y aun en las consecuencias que salen inmediatamente de ellos; pero

cuando se trata de conclusiones algun tanto remotas, cuando hay que atender á diferencias á primera vista imperceptibles, y juzgar de cosas á que solo remotamente son aplicables los primeros principios, entonces el individuo suele á menudo carecer de aquel ojo penetrante sin el cual es imposible ver el objeto con claridad y firmeza. Así se explica en muchos casos la diferencia de los juicios caleotécnicos.

Pero sobre este punto hay que hacer todavía otras reflexiones de más momento. Es un hecho constante que de todas las cosas que tienen parte en los juicios de los hombres, ninguna influye tanto como el corazón. Cuando alguna cosa conforma con nuestras inclinaciones, con la mayor facilidad del mundo pasamos junto á sus defectos sin advertirlos; y por el contrario, las buenas partes de ella se nos ofrecen en su máximo grado de perfección, esclarecidas por rayos de brillante y hermosa luz; pero si estamos prevenidos en contra, no hay razón, por fuerte que sea, capaz de encarecerla á nuestros ojos. Este influjo del sentimiento sobre nuestros juicios se echa de ver hasta en las cuestiones puramente especulativas; bien que el hombre que rectamente discurre, procura neutralizarla con la seguridad que le da la conciencia de que solo cuando está libre de la agitación consiguiente á las afecciones del ánimo, debe de pronunciar sus juicios. Si la cuestión versa sobre obligaciones ó derechos, el co-

razón influirá con más insistencia y mejor éxito en pró de sus pretensiones, aunque también aquí habrá de sufrir al fin contradicción, á lo ménos en la teoría, y ser reducido al silencio: pues todos saben que su intervención harto fácilmente lastima intereses altísimos. Aquí el gusto, tomada esta palabra en su segundo sentido, el gusto empírico se considera plenamente autorizado para emitir su voto con el mismo derecho que la razón científica. Y lo está ciertamente, porque el sentimiento del placer es ya de por sí el efecto producido por la belleza, y es evidente que las cosas se conocen por sus efectos. Pero precisamente aquí es donde más abierta está la puerta al engaño. El afecto de que nuestro corazón se siente poseído para con la belleza, es el amor, pero el amor propiamente dicho; la belleza produce deleite, pero deleite superior inherente á la satisfacción del puro amor. Empero junto al amor de las cosas buenas en sí mismas se da el de las cosas buenas para nosotros, y al lado del deleite originado de aquel amor dánse mil otros placeres ó satisfacciones del amor concupiscible. Pues ¿qué cosa más fácil que confundir un amor con otro, aquel deleite con éste último? Y cuando esto sucede, adios la confianza que se suele poner en el sentimiento natural para llegar á conocer la belleza; en tal caso corrómpese el gusto tornándose falso, y se tienen por bellas muchas cosas que solo son *agradables*. Es mucho de notar

además que el amor de concupiscencia es naturalmente mucho más violento que el de benevolencia, y que el deleite inherente á la satisfacción del primero es también mucho más sensible que el deleite originado de la belleza (1). En no haciéndose esta distinción, el juicio que pronuncie la mente, caso de colisión entre ambos sentimientos, no puede ménos de ceder en perjuicio de la belleza: de dos cosas aquella parecerá más bella que cause mayor deleite: y bien podrá ser alguna notablemente deforme, que no por eso se le dejará de atribuir el mérito de la hermosura, si por ventura se lleva tras sí con viva fuerza la inclinación concupiscible. «Ya sabe á fé mía el amor,» dice en este sentido egregiamente un antiguo poeta (2), «hallar á menudo bello lo que está muy distante de serlo.»

(1) Véase á S. Thom. S. I, 2 p. q. 27. a. 3. c.

(2) Ἡ γὰρ ἔρωτι
 Ἡλλήνας ὁ Πολύβου, Τὰ μὴ καλὰ καλὰ Περικλῆι.
 Theocrit. Idyll. 6, v. 18.

En el mismo sentido se explica Horacio;

.....amatorem quod amicae
 Turpia decipiunt caecum vitia, aut etiam ipsa haec
 Delectant; veluti Balbinum polypus Hagnae
 Sat. I. 3. v. 33.

Y en Ciceron leemos:
 Nobis. . . . etiam vitia saepe iucunda sunt. Naevus in articulo
 pueri delectabat Alcaeum; at est corporis macula naevus; illi tamen
 hoc lumen videbatur. Q. Catulus, hujus collegae, et familiaris nos-
 tri pater, dilexit municipem tuum Roscium: in quem etiam illud
 est ejus:

La tendencia innata de la razón al bien en sí es una en todos los hombres; pero la tendencia peculiar de cada individuo parece presentar un juego como de variaciones sin número cual los colores del camaleón. La edad y el linaje, el temperamento, el clima y los alimentos, la clase de ocupación y los hábitos ordinarios, las relaciones exteriores y acaecimientos personales, la educación, la costumbre, la cultura científica, el trato, las lecturas, las buenas ó malas cualidades hereditarias ó adquiridas, y otras muchas cosas influyen de varios modos en el corazón humano, y de suerte que el peso de esos motivos se echa respectivamente de ver en la balanza del juicio. En vista de todo lo cual, ¿quién podrá reputar por enigma la infinita variedad de ideas, la división de los pareceres en la apreciación de la belleza en los dominios del arte y del gusto?

179. Y cuenta que hemos supuesto cosas más favorables que las que ordinariamente suceden; porque hemos hecho ver cuán fácilmente yerra en el juicio caleotécnico la inteligencia humana á impulso del sentimiento empírico del placer; pero si bien se mira, ¿cuántos son los hombres

Constiteran, exorientem auroam forte salutans,
 Quam subito a laeva Roscius exoritur.
 Pace mihi liceat, coelestes, dicere vestra,
 Mortalis visus pulchrior esse Deo.

Huic Deo pulchrior: at erat, sicut hodie est, perversissimis oculis.
 Quid refert? si hoc ipsum salsum illi et venustum videbatur? De
 nat. deor. I. c. 28. n. 79.

cuyo entendimiento posea verdaderamente la facultad de pronunciar tales juicios? Los ménos; pues aunque la razon es comun á todos los hombres, pero no como potencia cultivada, sino antes como una virtud que necesita labrarse y desenvolverse. Las ideas acerca del deber y del derecho, así como las que se refieren á Dios, al hombre y al universo, son de la más alta importancia, pues están ligadas con el supremo fin de nuestro ser; por cuya razon han reclamado siempre con toda justicia una atencion preferente de parte de cada hombre en particular, y en todos tiempos han sido asunto de profundos discursos y definiciones precisas; por esto mismo la educacion pone necesariamente sus miras en adoctrinar al entendimiento en las verdades del orden metafísico y moral, en desenvolver completamente y sobre todo el sentimiento religioso y afinar en lo posible la conciencia moral. No puede decirse otro tanto del sentimiento de la belleza, el cual no está enlazado, á lo ménos de un modo inmediato, con el fin necesario; que ninguna necesidad hay de gustar esos placeres. ¿Qué maravilla pues si no se ha ahondado tanto en este terreno? ¿si se descuida la cultura de la razon en esta línea? ¿si la educacion de la virtud caleotécnica es promovida á lo más como bien accesorio y de escasa importancia? Verdad es que esta facultad procura naturalmente formarse, pero no con estudios sólidos, ni con el magisterio de autores

clásicos y con el ejercicio conveniente, sino bajo el dominio de influencias accidentales de diversas especies. Por donde se vé cuán imperfecta ha de salir la obra. En muy pocos se dá pues el conocimiento de las razones primeras con que debe ser discernida y apreciada la belleza; y aun en aquellos que las poseen, suelen ser estas inciertas, vacilantes y andar mezcladas con falsas miras y con preocupaciones. Por todo lo cual bien puede asegurarse que el gusto, considerado en toda la extension de esta palabra, y especialmente el gusto cultivado con perfeccion, es cosa extraordinariamente rara (1); la inmensa mayoría de los hombres carecen de él, pues no tienen el único elemento esencial del gusto mismo, la facultad de pronunciar juicios caleológicos rectamente educada. Aquel sentimiento que hemos llamado gusto en el primer sentido de esta palabra, es decir, la facultad natural de gozar y conocer empíricamente la belleza por virtud de este gozo, constituye siempre en el mundo caleológico aquel supremo tribunal donde los fallos son dados en última instancia sin más apelacion.

Basta la más ligera reflexion para conocer que en tales circunstancias el error y la diversidad de apreciaciones en el orden caleológico son in-

(1) Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a au monde de plus rare, ce sont les diamans et les perles. Labruyere.

evitables. Del valor intensivo de la cosa no podemos juzgar entonces conforme á una regla absoluta, porque carecemos de ella: nuestra apreciacion tiene que ser por consiguiente relativa. Sin principios fijos, sin la cultura intelectual conveniente del espíritu con el estudio de maestros clásicos, todo les parecerá grande, todo extraordinario, sublime á los entendimientos mezquinos, porque todo en efecto es más grande que ellos. Sin principios, sin el conocimiento familiar de las obras maestras todo lo canonizarán por bueno, por perfecto, por eminente, por incomparable, los entendimientos estrechos; y no sin fundamento, toda vez que el pobre ideal que sacan de su caudal, se vé fácilmente vencido de las obras que miran. Y cuenta que tales defectos del juicio se refieren al grado de la belleza; que si los consideramos con relacion al sér de la belleza misma, por fuerza nos habrán de parecer mayores y de más trascendencia las falsas opiniones caleológicas. La sola nota distintiva con que todo el mundo discierne la belleza, es el deleite que produce; sobre todas las demás notas que pueden servir para eso, ya hace más de dos mil años que están discurriendo y disputando los sábios. En el Gorgias de Platon uno de los sofistas no puede contener su entusiasmo al oír de boca de Sócrates que acaso sean el deleite y la utilidad los solos elementos de la

belleza (1). ¿Quién habrá que se atreva á culpar á la muchedumbre de que á las veces se extasie tambien con una de esas dos notas, ó de que acá ó acullá llegue á tener un oscuro sentimiento de que el deleite engendrado por la belleza corre unido con la simple contemplacion de ella? Esta es la idea más comun acerca de esa excelencia; la cual idea deja ciertamente de constituir una base estensa donde estribe el juicio, cuando sirve para filosofar sobre «Estética», y probar que no falta al disertante el sentido de la belleza y del arte. Ahora bien, entre las cosas «cuyo aspecto nos deleita», están sin duda alguna las que son verdaderamente bellas, pero están como diamantes entre una muchedumbre de piedras de similor. ¿Quién habrá que careciendo de todo conocimiento sobre el valor de estas cosas no prefiera las piedras, si por ventura son mayores y más vistosas y mejor talladas que el diamante? Claro es que si aun suponiendo la conveniente cultura del juicio caleotécnico, hemos reconocido no obstante que con gran facilidad puede ser el gusto falsificado, cuando esa suposición desaparece, el error viene á ser una especie de necesidad. Y así desnudo de principios el pseudo-gusto tiene que atribuir necesariamente á los goces del amor concupiscible un valor mucho más subido que al deleite originado de la belleza. Ante

(1) Plat. Gorg. ed Bip. vol. 4. p. 62. Steph. 475 a.

el atractivo escitante de la novedad de las representaciones, estupendas por lo extrañas é inauditas, ante la satisfaccion de la curiosidad indiscreta, ante los placeres de la vista, del oido, de la fantasia, y muy fácilmente tambien ante las cosas que causan deleite al olfato y al gusto y aun al apetito,—ante la juguetona hilaridad del chiste y jovialidad de la comedia susceptible de tan multiforme variedad, á vista de tan poderosos atractivos la belleza desaparece de ante los ojos y ni siquiera es reputada por digna de una mirada. Resultado triste pero irremediable cuando á falta de una razon cultivada en forma y apta por consiguiente para formar juicios caleológicos, el mero sentimiento del placer desempeña el papel que corresponde al gusto.

180. Tal es la solucion de la cuestion puesta al principio del penúltimo número: con lo que resulta justificado aquel consejo del otro poeta: «Si no puedes agradar á todos con tus obras y producciones, á lo ménos haz por agradar á algunos pocos, por que malo es que todos estén contentos con lo que uno hace». Dicha solucion es asimismo el comentario á la reflexion de Platon que pusimos al principio de este párrafo y la explicacion fundamental del principio que el discipulo de Platon queria poner en claro con ella. «Es muy comun», dice Platon en aquel pasaje, «el juzgar de la bondad de las obras artísticas por el placer que causan. Pero este proce-

der es contrario á la sana razon, y bajo este concepto no puede dar otro fruto sino es falsear el juicio» (1). Y así que demostró esta verdad, por via de consecuencia dijo que aun concediendo que el deleite fuese la regla que hubiera de seguirse en el discernimiento de la belleza, semejante deleite no podria ser el de un sugeto cualquiera. La mejor entre las otras musas es la que da contento á las almas mejores y de más talento, ó más bien, la que agrada á una que se aventaje á todas las demás en virtud é ingenio. Virtud, talento y valor, he aquí las dotes que ha de tener necesariamente el que juzgue de cosas tocantes al arte» (2). Esta era asimismo la mente de Aristóteles expresada en términos más generales: «La regla y medida de todas las cosas son la virtud y el que la tiene en razon de ser bueno. Lo que este entiende por gozo, ese es el gozo verdadero; y la satisfaccion que él siente, esa es la verdadera satisfaccion. No es maravilla sin embargo que muchos hallen deleitable lo que el hombre de bien juzga por damnable; pues hay entre los hombres muchas almas bajas y muchas cabezas destornilladas; y así lo que á estos tales les agrada, no ha de juzgarse por esto solo

(1) Ἀέγουσι γὰρ οἱ πλεῖστοι μουσικῆς ὀρθότητα εἶναι, τὴν ἰδονὴν ταῖς ψυχαῖς πορίζουσαν δόνημιν. Ἄλλὰ τοῦτο μὲν οὐτε ἀνεκτὸν οὐτε ὅσιον τοπαράπαν φθέγγεσθαι· τὸς δὲ μᾶλλον εἰκόσ πλανῆν ἡμᾶς.
Plat de leg. 1. 2. Bip. 8 pág. 64. Steph. 655. d.

(2) Platon l. c. p 71 Steph. 653. e.

de ningun modo agradable, sino es para ellos y para los que se les parecen» (1).

El valor de esta observacion es idéntico tratándose no ya de lo que agrada, sino de lo que desagrada al que juzga. Nada prueba contra el mérito de esta ó aquella produccion caleotécnica que no agrada á la multitud; porque la multitud es incapaz de apreciar lo grande, lo verdaderamente bueno, lo excelente, y siempre preferirá el cobre al oro, y á las perlas los corales de cristal con tal que brillen más ante sus ojos. Ésta es una de las razones por que «todo lo bello es difícil»; con dificultad llega á ser discernido, y le cuesta grande esfuerzo el abrirse paso entre la multitud.

«Nada avanza la obra, nada»: claman osados. Y entre tanto la obra verdaderamente grande va poco poco madurando. Héla aquí que sale por fin á luz: nadie la mira ni la entiende en medio del confuso clamoreo; la obra bella pasa á nuestro lado acompañada modestamente de algunos pocos» (2).

En Inglaterra durante un periodo comparable cuanto al esplendor de las bellas artes al siglo de Augusto ninguna otra cosa era aplaudida sino el falso y artificioso brillo del gracejo; la sencilla grandiosidad que se hizo presente en las

(1) Arist. Nicom. l. 10, c. 5.

(2) Feuchtersleben.

obras de Milton, ni siquiera llegó á ser percibida, y su paraíso perdido no fué estimado cosa, al paso que eran admiradas y reputadas por sublimes arranques del génio los pensamientos humorísticos de un tal Cowley, afectados y traídos de los cabellos (1).—Refiere Ciceron, que un discípulo de Antigenidas tocó en la flauta una pieza delante del pueblo; pero el pueblo no sacaba gusto ninguno de ella, ni daba señal alguna de atencion á la música; con lo cual el jóven sintió caérsele el ánimo, y prosiguió tocando friamente. Entonces su maestro levantó la voz y clamó diciéndole: «Animo! Toca solo para mí y para las musas!» (2).

En vista de lo dicho ¿qué debemos pensar del axioma que dice: «Sobre gustos no hay disputa?» Que considerado bajo el aspecto puramente histórico del hecho, y como expresion de un estado ficticio, es de todo punto verdadero. En faltando ideas y principios fijos entre los que disputan, no es posible averiguar quién lleva la razon, ni hay que esperar de aquí ningun resultado favorable; y ya hemos visto que de tales ideas y principios tocantes á la belleza y al arte carecen la mayor parte de los hombres.

Por el contrario, allí donde el juicio caleotécnico y el sentimiento que el alma posee para la

(1) Blair, lec. 2.

(2) Cic. Brut. c. 50. n. 187.

belleza están cultivados por principios y amaestrados con el ejercicio, es indudable que puede darse razon del mérito ó demérito de las obras del arte por medio de razones demostrativas, como se puede probar la bondad moral de las acciones ó la verdad de los hechos históricos; y que si bien hay muchos que no pasan por semejante manera de juicio crítico, ni dan oído en la materia á ninguna manera de razon, esto prueba no cierto que sobre gustos no hay disputa, sino que no puede disputarse con los que carecen de gusto.

Permitasenos aquí una advertencia. Lo dicho últimamente se refiere al mérito ó demérito *esencial* caleotécnico de la obra artística. Si la ejecución de tal ó cuál obra es ó no verdaderamente bella; si su belleza es superior, clásica, ó solo mediana, esto bien lo puede asegurar la crítica sobre razones objetivas. Pero el caso es muy distinto cuando se trata de decidir cuál entre dos obras reputadas por clásicas merezca ser preferida: si Virgilio con su elegancia y esplendente belleza de exposicion esté á más altura que Homero con su natural sencillez y grandor: si la ternura espiritual y el interior profundo que se hechan de ver en los cuadros de un Overbek y de un Fiésola, merecen ser más admirados que la energia y la fortaleza de alma que caracterizan las creaciones de un Cornelio, de un Miguel Angel. Sobre esto sí que no hay poder disputar.

Ambos estilos de obras son bellos, son grandes, y con tal que el que prefiera ésta ó aquella, no condene el juicio de quien dé á las otras la preferencia, tiene un derecho igual al de éste para admirar una ó otra con preferencia. Toda cosa realmente bella es una imitacion de la belleza esencial, un rayo descendido de aquella purísima Luz que ningun ojo finito vió jamás entera. Ahora bien, esta plenitud de hermosura es harto grande para ser comprendida en forma limitada y circunscrita de imágen ú otro trasunto imperfecto. Y al modo que por esta razon se hace manifiesta la beldad infinita en la inmensa variedad de formas, así reina gran variedad en los ánimos que las aprehenden y gustan y se elevan por ellas hasta el sol á cuyo aspecto se oscurecen todos sus reflejos. En resolucion, Dios no ha querido darnos el medio de resolver cuál entre dichas imágenes sea la más bella; ni nosotros habemos necesidad de semejante criterio.

«Gran dicha sería para las artes», decia Quintiliano y despues ha repetido el cardenal Bona, «que sus obras fuesen juzgadas solamente de los maestros de ellas» (1). Como el poeta de Claros en la Jonia, Antimaco, leyese una vez ante

(1) Felices artes si de iis soli artifices judicarent.

gran concurso de personas una larga composicion, fruto de su ingenio, y viese que el auditorio iba desfilando poco á poco y desapareciendo de allí, menos Platon que continuaba sentado, dijo: «Seguiré no obstante leyendo, porque la autoridad de Platon vale á mis ojos más que todos los que se han ido y otros muchos más» (1). Y añade Ciceron, que cuenta esta anécdota, que tenia razon el poeta. Pero son raros los ingenios verdaderamente varoniles que tienen bastante pecho y talento para imitar el ejemplo de aquel poeta. La mayor parte ponen el fin último de sus anhelos en agradar «al público ilustrado», en ser admirados de la multitud estéticamente inspirada; y por esta misma causa siéntense poseídos de horror para con la critica «envidiosa, mezquina y pedantesca». No negamos que existe una critica intrusa muy parecida á la que recibió de Apeles una buena leccion cuando éste le dijo que haria muy bien en examinar lo primero sus títulos y someter al dominio de la critica las razones de sus juicios; pero tambien hay muchos, dice muy bien Hugo Blair, que corren en pos de fuegos fátuos, y sufren ser deslumbrados por las apariencias de una elegancia semejante á las que usan las coquetas, y confunden las flautas del dios Pan con las arpas de Eolo

(1) Legam nihikminus; Plato enim mihi unus instar est omnium millium. Cic. Brut. c. 51. n. 191.

y con la cerveza el vino. Para asegurar á sus obras una buena acogida el arte tiene que aullar con los lobos, es decir, lisongear las pasiones, tornarse en eco del interés que en el siglo priva, llevar humildemente en las manos la cola del idolo que adora bajo el nombre de «espíritu del siglo». Así bien puede estar seguro de agradar: aquí si que tiene aplicacion aquel axioma latitudinario: «Bello es todo lo que agrada». Véase pues en dónde se contiene la causa del influjo que en todos tiempos han tenido en las bellas artes el espíritu de la época y la especial y mudable fisonomia de las costumbres públicas:

«Obsequium amicos veritas odium parit.»

El artista trabaja ante todo para sus contemporáneos; y siendo esto así, ¿qué otro pensamiento puede asaltarle tan de cerca como la tentacion de quemar incienso ante los ídolos reinantes, y de componer su musa conforme á la opinion del dia en vez de presentar en sus obras la gloria de ideales sublimes para los cuales carecen de sentido la mayoría de los que forman el público?

Pero con poder todavia mayor, pues es harto raro ver paralizado su influjo, obra el espíritu del siglo en el arte por otro concepto. Ya lo dijimos en otro lugar: por más que el artista se eleve en sus creaciones sobre el nivel de sus

contemporáneos, no por eso deja de ser, como ellos, hijo de su época. Las doctrinas filosóficas y las máximas morales á que su siglo rinde vassallaje, dominarán tambien con más ó ménos fuerza el ánimo del artista; el fervor de vida católica que vivificó los años de su juventud y que le rodea por todas partes, dará á su corazón su misma fuerza y calor. La extincion de todo sentimiento moral, el indiferentismo y la frialdad religiosa del siglo, herirán de muerte ó sofocarán al ménos en su alma los gérmenes de toda grandeza, de toda bondad y hermosura. Raros son los ingenios que tienen la dicha de acabar lo que han empezado siguiendo un pensamiento propio, y de impulsar á su siglo en vez de ser arrastrados por la corriente. Toda la esencia del arte estriba en dos cosas, á saber: el gusto y los ideales; y estas dos cosas no son sino una prueba y testimonio de la vida intelectual y moral del artista, el fruto que procede de ella. Al gusto lo determinan el juicio y las inclinaciones, el conocimiento y el amor: los ideales los concibe la inteligencia, y los recibe y madura el corazón. Ahora bien; ¿cómo es posible que el fruto niegue la semilla de donde sale ni la tierra que lo cubre y sustenta? (1).

(1) La prueba más evidente de esta verdad la tenemos en la historia del arte, especialmente eligiendo un tema ó asunto notable en cuyo desempeño hayan echado el resto los artistas de todos los tiempos, y comparando los diferentes estilos usados en diferentes perio-

En las ciudades griegas no logró entrar, segun Marco Tulio (1), la torpe sensualidad y corrupcion en el arte, sino cuando á la severidad antigua sucedió la licencia del vicio. Longino, en el final de su tratado del Sublime, se queja amargamente de la depravacion moral de su época, bajo cuya influencia se hacia imposible absolutamente la grandeza y sublimidad en las obras del arte. «La codicia insaciable de bienes y deleites, enfermedad que todos padecemos, nos sujeta con cadenas de esclavos y oprime nuestro ser y nuestra vida con mano férrea: que nada hay que así contraiga y apoque el cora-

dos. Véase un ejemplo de esto en el breve escrito intitulado: «De la diferente manera como se ha concebido el ideal de la Virgen María (des Madonnen—Ideals) por los antiguos pintores alemanes é italianos. Discurso leído por el prof. Dr. H. Ulrici (Halle 1851) del cual tomamos en otra ocasion algunos pensamientos que pueden verse tambien en las «Hojas histórico-políticas», que hemos tenido á la vista. «A medida», concluye el autor del artículo citado, «á medida que el espíritu católico de la Edad Media fué acabándose más y más, oprimido bajo el peso de las tendencias é intereses mundanos, descendió tambien el arte desde las alturas del ideal hácia el fondo de la existencia meramente humana. Las Madonas de la escuela pictórica italiana á contar desde entonces» (después de Rafael) «segun el modelo del Ticiano son casi todas nobles venecianas, figuras magestuosas en que se ostenta gran riqueza de formas corpóreas y hermosura, y se echa de ver todo el esplendor propio de la vida de Venecia, figuras aristocráticas, altivas, que respiran noble orgullo. No se quedaron atrás los alemanes en este camino. Dürero pintó, movido de oculto amor, á la aguda Pirkeimerina, y su propia muger, demonio de la discordia, le servia de modelo en composiciones del género clásico antiguo; Kranach sublimó á la categoría de Madonna á la hermosa hija de un tahonero, y Rubens divinizó con el pincel á las vaquerillas de los Países Bajos.»

(1) De legibus 2. a. 15.

zon, como el amor del oro, ni que le rebaje y en-
vilezca tanto al ánimo como la sed de gozar (1)...
Allí donde los hombres comienzan á olvidarse
de la virtud y á tener únicamente en estima los
bienes transitorios y terrenos, por necesidad ha-
brán de consumirse las fuerzas todas espiritua-
les del alma y tornarse en objeto de menospre-
cio la generosidad y nobleza del corazón y la
alta perfección de la mente. Cuando el juez es
reo de cohecho, vano es esperar que falle la
causa conforme á justicia, antes debe temerse
que en vez de buscar la verdad consulte en este
punto únicamente á su propio interés. Nuestra
vida entera, nuestros pensamientos todos y to-
dos nuestros deseos sirven á la codicia. No se
piensa en otra cosa sino en hallar el medio aquí
de acelerar la muerte de un rico, allí de hacer
un testamento falso, pero de gran pró para el
testador de hecho, más allá de procurarse algu-
na torpísima ganancia á costa de la pobre alma.
Cuando la sociedad entera ha venido á tal ma-
nera de corrupción, ¿quedará esperanza de dar
con almas verdaderamente libres, con hombres
de gusto incorruptible que tengan el sentido de
la verdadera grandeza y de lo verdaderamente

1) Ἡ γὰρ φιλαργημία, πρὸς τὴν ἅπαντες ἀπλήστως ἤδη νοσ-
οῦμεν, καὶ ἡ φιληδοῦνία δουλαγωγῶσι, μᾶλλον δὲ, ὡς ἂν εἴποι τις,
καταβυθίζουσιν αὐτανδρὸς ἤδη τοὺς βίους φιλαργυρία μὲν νόσημα
μικροποιῖεν, φιληδοῦνία δ' ἀγενέστατον.

digno de vivir en la memoria de los hom-
bres?» (1) A la verdad dos siglos antes de ser es-
tas palabras escritas, habia visto Horacio en ese
mismo cáncer social el obstáculo insuperable en
que tropieza el arte:

Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris (2).
Romani pueri longis rationibus assem
Dicunt in partes centum diduceres. Dicat
Filius Albinus, si de quicunq; remota est
Uncia, quid superat? poterat dixisse: Triens: Eu!
Rem poterit servare tuam. Redit uncia, quid fit?
Semis. At haec animos aerugo, et cura peculi
Cum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse linenda cedro, et laevi conservanda cupresso? (3)

(1) Longin. De sublimitate sect. 44. No podemos pasar en silen-
cio una obstruccion: de los tiempos de más corrupcion y baja moral,
á los que se referia Longin y antes que él Ciceron, de los siglos
que próximamente precedieron y siguieron á la venida del Salvador
proceden en línea recta casi todas las obras de la plástica que nos ha
legado la antigüedad clásica, con especialidad las tenidas general-
mente ahora por las obras maestras más acabadas, como de hecho lo
son bajo el aspecto técnico, á saber: el Laocoonte, el Apolo de Belve-
dere, la Venus de Médicis, etc. En tales obras, reliquias de un pe-
ríodo de universal decadencia, es donde estudia la moderna Estética
su historia del arte «antiguo»; de ellas, aunque engendradas de la
corrupcion de las costumbres, sacan sus torcidas teorías; y despues
de todo los frutos de un gusto corrompido quiere imponérselos des-
póticamente á las artes contemporáneas como regla y modelo, como
ideal de la «belleza plástica». Semejante pretension sobre ser ridi-
cula é impertinente supone una falta de sentido inconcebible, pues
de ese modo se da la tal Estética por hija natural de aquella madre
sin púdonor, que dos mil años atrás dió á luz á su impúdica herma-
na, por hija natural, decimos, de la podredumbre moral.

(2) Durante el periodo en que Grecia produjo cabezas de primera
magnitud, aunque á la verdad ese tiempo, como observa tambien
Wieland, duró muy poco.

(3) Ad Pison. v. 339.

Así ó con más vehemente estilo habrían hablado el poeta latino y el retórico griego si hubieran escrito para nuestros tiempos. El siglo en que vivimos, es absolutamente hablando el periodo del materialismo, de la negacion sistemática de todos los principios del derecho y de la moral, el siglo de la sensualidad y del goce, de la esclavitud del espíritu y de la rehabilitacion de la carne. Ya antes espusimos los caracteres del arte pseudo-bello: añadamos ahora que tal es en realidad de verdad el arte de los presentes tiempos, los cuales no pueden dar de sí otro arte diferente; ¿pero no habrá de tener fin su imperio? Durará cierto cuanto dure el predominio de las ideas modernas, es decir, la negacion de las ideas, que esto es lo que significan las ideas modernas; pues es indudable que las ideas son la raíz y forman la esencia del arte verdadero.

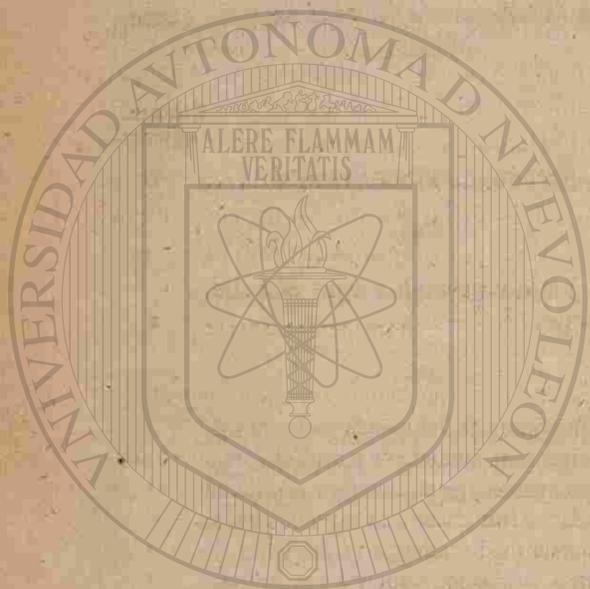
Las bellas artes pueden contemplar con noble orgullo sus pasadas glorias; y si esto es así, como lo es, solo el que reniegue de la humanidad puede rehusarles un porvenir igualmente glorioso. A la verdad de algunos lustros á esta parte comienzan á verse señales de él; en la pintura y en el canto se manifiestan nuevamente mejor espíritu y tendencias: tiempo vendrá en que las artes todas se vean renovadas; entonces arrojarán flores y llevarán frutos como en los buenos tiempos, cuando sean cultivadas por ge-

neraciones creyentes. Sin duda alguna para llegar á este punto cediendo á tan noble reaccion es todavía mucho el camino que tienen que recorrer: «Todo lo bello es difícil.» Para que en un Estado se torne y mude el gusto de suerte que sea enteramente otro, es absolutamente preciso, en sentir de Platon (1), que empiece por ser otra la ley del Estado mismo, es decir, el *espíritu de la sociedad*. La regeneracion definitiva de las bellas artes depende pues esencialmente de la regeneracion de la ciencia, de las costumbres, de la piedad.

«Cuando se torne en espléndida espiga la simiente del Señor y brille sobre el altar la cera para el sacrificio; cuando la esperanza se ponga de hinojos en el átrio del templo sin desmayar, y la campana vibre sonora, movida su cuerda por mano de la humildad; por último, cuando de entre el musgo endeble y de en medio de los abrojos y de debajo de las piedras surja con gallardía la fragante rosa del amor, el lirio purísimo de la moral, entonces nuevos cantares alegrarán el corazón humano haciendo su camino por toda la redondez de la tierra» (2).

(1) Ap. Cicer., de leg. 1. 2. n. 33.

(2) Redwitz («Der erste Harfenstein»).



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE B

ÍNDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTA SEGUNDA PARTE.

PÁGINAS.

I. SEGUNDA PARTE.—LAS BELLAS ARTES.....	5
XV.	
Idea del arte. Artes mecánicas y artes liberales. Las bellas artes. (N. 89—91.).....	»
XVI.	
Conceptos ideológicos que ilustran la presente materia. Conocimientos inmediato y mediato, sentido propio é impropio. Lo puramente espiritual y sus propiedades son cosas que no conocemos en esta vida sino mediatamente. Aplicación de esta doctrina á las bellas artes y á sus respectivos objetos (N. 92—95.).....	13
XVII.	
Breve suma de los caracteres que tienen aptitud para procurarnos la contemplación del orden suprasensible. Relaciones en que se funda este medio: la causalidad, la analogía y la oposición. Doble esfera de los fenómenos que proporcionan aquella contemplación: la objetiva y la subjetiva. (N. 96—101.).....	18

XVIII.

La concepcion caleotécnica; su esencia y propiedades. La libertad de la invencion; idea y límites necesarios de la misma. La concepcion caleotécnica debe corresponder completamente á las leyes necesarias de la existencia contingente. Aplicaciones al género puramente poético y al histórico. Anaeronismos. La verdad como propiedad de las concepciones que proceden del sistema subjetivo. Naturalidad y afectacion. Si el arte es imitacion de la naturaleza. Lo que exigen las bellas artes del artista (N. 102—110)..... 33

XIX.

Definiciones. La imágen; tres especies de imágen. El signo; signos naturales y convencionales. Mision que más de cerca corresponde á las bellas artes y definicion de las mismas (N. 111—115.).. 64

XX.

Las formas especiales representativas de las bellas artes. Orden primero: bellas artes formales..... 73
 I. El arte dramático (N. 116—117.)..... 74
 II. Las artes plásticas (N. 118—120.)..... 81
 III. El arte gráfica (N. 121—123.)..... 89

XXI.

Las formas particulares representativas de las bellas artes. Orden primero, bellas artes formales, continuacion..... 94
 IV. La poesía (N. 124—126.)..... »

V. El canto (N. 127—130.)..... 103
 VI. La música (N. 131.)..... 112

XXII.

Recapitulacion. Los dos elementos que componen las obras de las bellas artes y su mútua relacion. Se justifica la diferencia establecida arriba entre las bellas artes (N. 132—134.)..... 116

XXIII.

El oficio propio de las artes figurativas. Opinion de Lessing acerca de ellas, y su refutacion. El oficio de las bellas artes en general. La estética moderna falsea el arte plástica. Los cuadros vivos. El «alto sentido» del desnudo en la plástica. Ideal de Vischer (N. 135—138.)..... 129

XXIV.

Sobre la asercion de Lessing, que entre los antiguos la belleza corpórea era la ley suprema de las artes que usan de figuras. Refutacion. Lessing y Winckelmann. El verdadero espíritu de los antiguos con relacion al arte bella de épocas posteriores (N. 139—141.)..... 161

XXV.

El fin remoto ó mediato de las bellas artes (N. 142—144.)..... 171

XXVI.

Manifestaciones especiales de las bellas artes. Orden segundo: artes virtualmente bellas (N. 145.) 189

I. La elocuencia en su punto más elevado (N. 146.).....	193
II. Arquitectura católica (N. 147—151.).....	196
III. El arte litúrgico (N. 152—153.).....	215

XXVII.

Las bellas artes en el sentido más lato de esta voz. Artes recreativas y de adorno (N. 157—158.).....	230
--	-----

XXVIII.

Artes pseudo-bellas (N. 159—164.).....	241
--	-----

XXIX.

Algunas definiciones de la belleza diferentes de la nuestra. Burke, Lemcke y Baumgarten. (Sobre el nombre de Estética). Schiller, Kuhn, Petavio, Schelling y Vischer, Taparelli, Rogacci y San Francisco de Sales (N. 165—174.).....	270
--	-----

XXX.

El gusto considerado en el primer sentido de esta palabra. Existe para el juicio sobre la belleza una norma objetiva, invariable, independiente de las apreciaciones individuales. El criterio ca- leológico y la crítica caleotécnica. El gusto con- siderado en el segundo sentido ó sea en toda la extension de la palabra. Este gusto es cosa muy rara. En donde se debe de buscar la razon de la gran diferencia que hay en los juicios caleológi- cos. El tribunal supremo de la crítica de las pro- ducciones caleotécnicas (N. 175—180.).....	298
---	-----

