



LECCIONES
DE
CALOTECNIA.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS 309

LABORATORY



LECCIONES
DE
CALOTECNIA

PARA

UN CURSO DE PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA

Y

LITERATURA ESPAÑOLA

POR

D. José Campilla y Rodríguez

Doctor en las facultades de Derecho y Filosofía y Letras,
Catedrático numerario por oposición de Principios generales de Literatura y Literatura Española en la Universidad de Oviedo.

OVIEDO

Imp. y lit. de V. Brid.

1879.



Esta obra es propiedad del autor.

LECCIONES DE CALOTECNIA.

Fe de erratas.

PAGINA.	LINEA.	DICE.	LEASE.
4	6	mas	<i>más</i> y lo mismo siempre que <i>más</i> sea adverbio.
6	13	estension	extension
7	21	edecuidad	adecuadad
19	5	ayudan	ayuda
34	2	estraño	extraño
58	11	antigüedad	antigüedad
61	6	el orden	del orden
71	2	de lss	de los
76	25	¿Conviene	Conviene
118	20	4	7
119	10	5	8
179	32	desundo	desnudo
181	33	inyenium	ingenium
183	11	idudable	indudable
188	29	creaciou	creacion
237	8	vajemos	bajemos

INDICE.

	<u>Páginas.</u>
Al Claustro de la Universidad de Oviedo.....	1
Al lector.....	3
Censura eclesiástica.....	12
Informe de la seccion de la facultad de Filosofía y Letras.	15

CURSO DE PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA

Y

LITERATURA ESPAÑOLA.

INTRODUCCION.

LECCION 1.^a

SUMARIO.—Diferentes acepciones de la palabra Literatura.—Exámen de algunas definiciones de la misma.—Definicion técnica de la Literatura.—Necesidad de su estudio. 21

LECCION 2.^a

SUMARIO.—Division de esta asignatura.—Clasificacion de los diferentes estudios.—Verdadera significacion de la palabra Humanidades.—Por qué decayeron entre nosotros..... 27

LECCION 3.^a

SUMARIO.—Clasicismo y romanticismo en Literatura.—
Juicio crítico de estas escuelas.—¿ Son necesarias las reglas
para componer bien?.....

35

CALOTECNIA.

LECCION 4.^a

SUMARIO.—Definicion de la Calotecnia.—Por qué se de-
be desechar el nombre de Estética dado á esta parte de la
Literatura.—Cuál es el procedimiento más adecuado para
formar la idea de la belleza.—La belleza no es una cualidad
puramente formal.....

39

LECCION 5.^a

SUMARIO.—Análisis de la idea de la belleza.—Su con-
cepto subjetivo.—Concepto objetivo de la belleza.—Compo-
sicion de ambos y definicion total de la belleza.—Funda-
mentos de esta definicion, é impugnacion de la teoría
racionalista de que la belleza es una cualidad puramente
formal, indiferente á la bondad ó malicia intrínseca del
objeto en que reside.....

43

LECCION 6.^a

SUMARIO.—La belleza reside y se manifiesta en los séres
materiales y en los inmateriales ; pero en estos de una ma-
nera más perfecta y permanente.—Su esfera propia es el
órden moral.—La belleza es algo suprasensible que sola-
mente la razon puede conocer.—Exposicion y refutacion de
la idea sensualista que de la belleza dan Baumgarten, Wis-
cher y otros escritores ingleses y alemanes.....

49

LECCION 7.^a

SUMARIO.—Primera division de la belleza en absoluta y relativa.—Subdivision de esta en objetiva y subjetiva.—Diferentes clases de cada una.—Exposicion y refutacion del idealismo y realismo absolutos.—Ideas de Platon acerca de esto. 55

LECCION 8.^a

SUMARIO.—Condiciones fundamentales de la belleza,—La unidad, variedad y armonía, siendo condiciones sin las cuales no puede existir la belleza, por sí solas no la constituyen.—Se requiere además una expresion conveniente.—Diferentes clases de objetos bellos.—Condiciones que han de tener para serlo.—En qué consiste la verdadera belleza del hombre..... 59

LECCION 9.^a

SUMARIO.—Efectos que causa la belleza sobre nosotros, ó sea emocion calotécnica (estética).—La belleza atrae legítimamente á nuestro corazon, y es causa de que amemos á los objetos en que aparece.—Diferencia entre el amor á lo bello y el que excitan las cosas bajo otros respectos.—Cuál es la verdadera causa de la emocion que nos produce la belleza.—Diferencia entre la sensacion y el sentimiento de lo bello..... 65

LECCION 10.

SUMARIO.—Belleza de los objetos físicos.—Division de estos.—Belleza de la luz, de los colores y demás objetos de óptica.—Belleza de los objetos acústicos.—Apreciacion artística de las diferentes partes de la música..... 71

LECCION 11.

SUMARIO.—Belleza de los seres orgánicos.—Belleza de

los seres animados.—Belleza de los seres espirituales.—Belleza del hombre.—Belleza total de la creacion.....	77
--	----

LECCION 12.

SUMARIO.—Belleza ideal, é ideal de Belleza.—El ideal de la belleza.—Una teoría absurda sobre el ideal de la belleza.—Teoría de D. Alberto Lista sobre el ideal de la belleza.—Teoría de Victor Coussin.—Teoría de Filllol.—El ideal de belleza se forma por inspiracion.—En qué consiste esta.....	84
--	----

LECCION 13.

SUMARIO.—Facultades que intervienen en la formacion del tipo ideal.—Funciones de la inteligencia.—Influencia de la imaginacion.—Sus diferentes modos de obrar.—Exposicion de sus distintas funciones.....	93
---	----

LECCION 14.

SUMARIO.—Lo sublime.—Es de la misma naturaleza que lo bello.—Concepto subjetivo del sublime.—Concepto objetivo.—El concepto de lo sublime.—Cómo todo sublime prueba la espiritualidad del alma y la dualidad de nuestra naturaleza.—Se resuelve al fin en una fuerza predominante, que aunque rompe la armonía, no hace deforme al objeto.—Diferentes clases de sublime.—Sublime matemático y dinámico.—El sublime no es igualmente apreciable para todos los hombres.....	98
--	----

LECCION 15.

SUMARIO.—Verdadera esfera de la sublimidad.—Sublime moral.—Le constituye la práctica de la virtud en grado eminentísimo.—Exposicion y refutacion de la teoría de Vischer acerca del sublime de mala voluntad.—Exposicion	
--	--

y refutación de la teoría de Schiller sobre la sublimidad del suicidio.—Contradicción del Sr. Revilla en esta materia.—Refutación de la doctrina de Nussleins acerca de la sublimidad del mal y de los monstruos morales.....	104
---	-----

LECCION 16.

SUMARIO.—Conceptos relacionados con la belleza.—Por analogía, lo gracioso, lo agradable, lo bonito ó lindo.—Por oposición, lo feo, lo cómico, lo ridículo.—Lo feo no es un concepto trascendental.—Lo ridículo no es un momento ó grado de la belleza.....	114
--	-----

LECCION 17.

SUMARIO.—Conceptos relacionados con la sublimidad.—No toda gran fuerza y extraordinaria grandeza suponen sublimidad.—Lo terrible y que causa espanto no envuelve tampoco la idea de lo sublime, antes la contraria.—Tampoco puede decirse que hay sublimidad allí donde hay una belleza que se comprende, pero que no se acierta á explicar.—El silencio, la soledad y oscuridad, si pueden ser accidentes que hagan resaltar lo sublime, no son por sí elementos de sublimidad.. ..	120
--	-----

LECCION 18.

SUMARIO.—Gusto.—Sus diferentes clases.—El natural y empírico es esencialmente vário.—El racional ó correcto obedece á leyes permanentes y es por el que debe regirse la crítica calotécnica.—En qué sentido son ciertos los axiomas "Sobre gustos no hay disputa", y el opuesto "A todos gusta lo bueno".—De qué condiciones depende la perfección del gusto.—Génio.—Sus cualidades fundamentales.—Diferencia entre el génio y el talento ó ingenio.....	128
--	-----

LECCION 19.

SUMARIO.—Diferentes medios por que puede producirse la belleza.—Diferentes clases de imágenes y signos.—Necesidad en que está el génio de alcanzar en estos la mayor perfeccion posible.—¿ Se puede realizar la belleza en el escrito?—Reglas que deberán observarse para conseguirlo.—La verdad y moralidad, ¿ cómo son exigibles al arte?—Tambien se puede producir la sublimidad.—Reglas que para ello se han de tener presentes.—Determinacion de los sentidos calotécnicos..... 140

LECCION 20.

SUMARIO.—Arte y sus diferentes clases.—Concepto del arte bello.—Diferentes medios que emplea para la realizacion de la belleza y diversas artes que de aquí dimanar.—Fines del arte.—Relacion de las bellas artes con la verdad y el bien.—Fundamento de la mayor excelencia de las bellas artes.—Orden gerárquico de estas, conforme á dicho fundamento..... 153

LECCION 21.

SUMARIO.—Asunto del arte.—Realismo, é idealismo en las bellas artes.—Relaciones entre el arte y la verdad: verdadero objeto de las artes imitativas, y refutacion de las teorías que las reducen á la sola produccion y expresion de la belleza corpórea.—Falsa idea que de la plástica dan Lemke, Ficker y algunos otros.—Refutacion de la doctrina de estos escritores acerca del desnudo en la plástica..... 168

LECCION 22.

SUMARIO.—El artista.—Cualidades que debe reunir.—Génio creador, ó fantasía.—Cualidades morales.—Cualidades intelectuales.—Cualidades de sensibilidad.—Inspiracion

que de estas nace.—Educacion que debe recibir el artista. —Instruccion general y técnica de que debe estar adorna- do.—Vocacion artística.....	181
--	-----

LECCION 23.

SUMARIO.—La obra artística.—Facultades que concurren á su formacion.—Concepcion calotécnica, ó artística.— Causas que la determinan y fin social á que tiende.—Liber- tad de que en ella goza el génio, y límites racionales de esta libertad en los diferentes géneros.—Períodos por que pasa la obra artística.—Diferentes formas de su mani- festacion.....	192
--	-----

LECCION 24.

SUMARIO.—Influencias que determinan el carácter de la obra artística.—Teoría de H. Taine acerca de esto.—El pú- blico.—Sus distintas clases.—Respetando el artista al pú- blico en lo que debe, no ha menester ser su cortesano, an- tes más bien es su educador.—Crítica artística y literaria.— Leyes á que está sometido su ejercicio.....	204
--	-----

LECCION 25.

SUMARIO.—El lenguaje.—Sus diferentes clases.—Opi- niones acerca de su formacion.—El lenguaje articulado no es de invencion humana.—Pruebas deducidas de las ense- ñanzas de la fé.—Pruebas deducidas de la razon, de la his- toria y del estudio de las lenguas.—Breves indicaciones acerca de la clasificacion de estas.....	217
--	-----

AL CLAUSTRO

DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO.

Mejor que colocar en este sitio un nombre ilustre que patrocine á mi modesto libro , quiero que esta primera página sea un testimonio de cariño y gratitud hácia las personas que á una y otro tienen legítimo derecho. En tal concepto , de buen grado consignaría aquí con preferencia el nombre de mi hermano queridísimo ; por cuanto , habiendo llevada Dios para sí á mi buen padre antes de que yo pudiera conocerle , y á mi heróica y virtuosa Madre hace algunos años ya , mi hermano los substituyó dignamente para conmigo , formando mi corazon conforme á las inspiraciones de nuestra bendita y cristiana Madre.

Pero , si bajo tales respectos mi corazon es todo para tí , hermano del alma , y para mi familia , como hombre de letras , como catedrático , mis primeros hermanos y mi familia son mis queridos cuanto respetables compañeros que forman el Claustro de la Universidad á que me honro de pertenecer. Debo á este Claustro tantas atenciones , él me ha dado tantas muestras de cariño y deferencia , y últimamente me ha honrado y obligado tanto acogiendo benévolo mi libro y facilitando generoso su publicacion , que como muestra de cariño y gratitud , á nadie mejor que al Claustro puedo dedicársele.

Acójale , pues , la sabia corporacion como testimonio de aquellos sentimientos de parte del último de sus individuos.

JOSE CAMPILLO Y RODRIGUEZ.

AL LECTOR:

El presente libro no tiene en modo alguno la pretension de ser una obra completa y magistral de Calotecnia, y aunque por sí forma un tratado de esta, no es, sin embargo, segun el plan del autor, un tratado independiente. Es la primera parte del de Principios generales de Literatura y Literatura Española, que acomodado á las necesidades de la enseñanza, se propone escribir, en armonia con el espíritu genuino de nuestra historia, de la cual debe ser como una ilustracion poética un tratado de Literatura, haciendo resaltar el patriotismo, la religiosidad, el sentimiento monárquico y la noble caballerosidad que tanto abrillantan la historia y el carácter de nuestra nacion.

La importancia que en la actualidad tienen los estudios acerca de la belleza, la carencia de libros españoles escritos en forma didáctica, que los haga útiles para la enseñanza, y el afan que muestran ciertas escuelas por dar á estos estudios una tendencia racionalista, que los ponga á servicio del criticismo anti-cristiano que

en muchas de ellas domina , disculpan , ya que no justificuen en el autor el propósito de escribir un tratado de Calotecnia acomodado á las necesidades de la enseñanza en las cátedras , y en el que sin exclusivismo sistemático y con una razonable tolerancia , encuentren los alumnos lo mas interesante sobre esta materia , en armonia con las ideas religiosas de nuestro pueblo , contribuyendo asi al sostenimiento del carácter nacional , que se rebaja sin duda desde el momento en que se trata de abatir el sentimiento religioso , que es por lo menos tan integrante de nuestra historia y nuestro carácter , como el patriótico , el monárquico y el caballeresco.

Al decir que en España se carece de libros acerca de la materia sobre que versa el actual , escritos en forma didáctica , no es nuestro ánimo desconocer , ni deprimir los meritorios trabajos que sobre el particular se han hecho , sin los cuales ni siquiera podríamos emprender el de este libro. Consignamos tan solo un hecho que está en la conciencia de todos cuantos se dedican á estos estudios , á saber , que ó domina en ellos una forma de exposicion tan vaga , ó una limitacion tal , que los hace inútiles , ó por incompletos , ó por poco acomodados á la precision y claridad que deben tener los libros en que ha de recibir la juventud las primeras enseñanzas.

Quitada á alguno de estos tratados la brillantísima forma con que se diserta acerca de Dios , de la Naturaleza y de el Hombre , difícil es encontrar en él , aparte

de su erudicion , algo concreto y conducente á los fines que persiguen los que estudian estas materias.

En otros , aunque eseritos en forma didáctica , la limitacion de ideas es notoria , puesto que no se tratan en ellos puntos importantísimos , sucediendo en alguno que , sin duda por no ser castellano su autor , no siempre se maneja la lengua con la propiedad debida , defecto grave en un libro destinado á formar el gusto literario de la juventud que acude á nuestras aulas.

Algun tratado didáctico hay escrito en España , que á su marcada propension racionalista agrega el grave defecto de manifestar una completa vacilacion de criterio en puntos fundamentales , lo cual lleva á su autor á incurrir en notorias contradicciones , que naturalmente han de dejar perplejos á sus lectores. Al ver , por ejemplo , que en una parte de él se consigna que la belleza consiste y reside exclusivamente en la forma , y en otra se dice , y con razon , que lo malo por la deformidad y desorden moral que envuelve , no puede ser bello , para asentar mas adelante , y esto contra toda razon , que el suicidio por causas graves , como el de Caton , v. g. puede ser hasta sublime ; pero que no lo será , por el contrario , si las causas que le determinan son de menos importancia , como si el suicidio no fuera intrínsecamente malo , es evidente que el lector , sobre todo si es un jóven alumno de los que concurren á nuestras aulas , no podrá menos de vacilar en puntos

tan trascendentales como los de saber si la belleza es, ó no por si algo real, y si es, ó no compatible con el mal, y se puede afirmar de lo intrínseca y esencialmente malo.

Aparte de algun otro tratado de menos importancia, se han publicado en España dos de superior y relevante mérito, debidos el primero á un ilustrado catedrático de Barcelona, que ha sabido reunir en pocas páginas y con sano y profundo sentido las ideas mas culminantes acerca de la belleza, siendo de mucho interés y precio cuanto sobre esta y sobre el arte en general, como acerca de las bellas artes en particular consigna en sus apreciabilísimas páginas. El otro de mas estension y trascendencia, en el cual se debaten las cuestiones mas fundamentales acerca de la belleza y las bellas artes, es debido al infatigable celo de otro catedrático contemporáneo, que traduciendo fielmente la obra del sábio Yungmann, nos ha proporcionado un riquísimo manantial de purísimas ideas, en el cual con extraordinaria erudicion y con una severidad lógica envidiable, á la par que con una dición galana y correcta, se pone en armonía cuanto á la belleza se refiere con la doctrina católica, de la cual no se aparta un punto el sábio jesuita, cuya obra, como de consulta, nunca será bastante bien recomendada.

Estos trabajos y el tambien meritorio del malogrado Sr. Fernandez Espino y las explicaciones sobre Estética

dadas en la Institucion libre de Madrid por el Sr. Giner han servido de base para formar el presente, que será la exposicion de las ideas que en vista de los mismos y con el auxilio de otros estudios, enseñanzas y observaciones, ha llegado á formarse el autor sobre los puntos de Calotecnia que abraza este libro. Por eso sucederá que aceptando á veces las ideas de alguno de estos escritores, aunque exponiéndolas siempre bajo criterio propio, aparecerá otras en manifiesta oposicion con doctrinas del mismo autor que no le parezcan aceptables, y combatiéndolas con mas ó menos energía, segun que considere de mas, ó menos trascendencia el punto debatido; porque si el autor de estas lecciones se propone respetar el criterio de los que le han precedido, por mucha que sea la consideracion que estos le merezcan, nunca abdicará del propio al exponer y juzgar las opiniones de aquellos.

A sabiendas inferimos á nuestra hermosa lengua algunas injurias en este trabajo, empleando palabras que no han obtenido aún en aquella carta de naturaleza: tales son, finalidad, conscio, inconscio, edecuidad, consciente, inconsciente, accidentalidad, y acaso alguna otra por el estilo. Y lo hacemos no porque nos fuera imposible sustituirlas con otras mas castizas, sino porque consideramos que tambien en el lenguaje hay algo á manera de decorado de novedad que es preciso acomodar al gusto de la época, y no es posible

desconocer que en la actualidad esas y otras palabras análogas entran en tal concepto en escritos de este género. Disculpa además nuestro proceder el que aceptadas esas palabras como tecnicismo especial en los tratados didácticos y siendo de notorio origen castellano, tienen por lo menos tanto derecho á que se las tolere como las palabras teléfono, fonógrafo, autógrafo y otras mil de origen griego y de diversas lenguas, que no es posible rechazar á título de un purismo exclusivista que no puede prevalecer en las lenguas por la prudente observacion de Horacio "*Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, prima cadunt; ita verborum vetus interit aetas, et juvenum ritu florent modo nata vigent que*"; por lo cual mas adelante dice con razon: "*multa renascentur quae jam cecidere, cadentque quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, quem penes arbitrium est, et jus et norma loquendi.*"

Este libro aparte de otros mil defectos que podrá tener, necesariamente ha de resentirse de uno que el autor se apresura á reconocer. Está escrito en un rincón de España, á donde apenas llegan las vibraciones del movimiento científico y literario de la nacion, cuanto mas de Europa; sin los poderosos auxiliares que para trabajos de este género se encuentran en otras partes en las grandes bibliotecas, y en esos centros de instruccion en que se refleja la vida científica del mundo culto. Por otra parte el autor no ha podido obviar esta

grave dificultad por la adquisicion de una particular biblioteca sobre la materia , porque un catedrático en España , bajo tal solo aspecto de catedrático , no se puede permitir el lujo de aspirar á hacer vida de hombre de ciencia , por la adquisicion de libros , sostenimiento de suscripciones á revistas científicas , correspondencia y comunicacion con los sábios de otros paises , ya que no visite en periódicos viajes los centros de ilustracion , para lo cual se necesitan otras mas holgadas condiciones de vida , que las en que arrastra la suya el profesorado español. Este trabajo , por tanto , hecho en tales condiciones , que se agravan notablemente en el autor por circunstancias especiales de muchos harto conocidas , quizá no alcance á reflejar el estado actual de los estudios calotécnicos , y eso que el autor ha puesto los medios todos que tenia á su alcance para conseguirlo. Pero pues que , como ya hemos dicho , no aspira este libro ni con mucho , á ser una obra magistral sobre la materia , el autor se satisface con haber llegado á donde buenamente le ha sido posible , y abriga la confianza de haber condensado en estas lecciones lo que mas interesa conocer á los jóvenes alumnos para quienes principalmente las escribe.

De todos modos , y puesto que *non omnia possumus omnes*, si su pequeño esfuerzo en orden á esclarecer en forma concreta y didáctica las principales cuestiones de la Calotecnía , ya que no llegue á constituir un libro

estimable, logra por lo menos estimular esfuerzos mas poderosos que lo alcancen, dará por bien empleado el trabajo y tiempo invertidos en realizarle, y no será de seguro tampoco del todo perdido el que á enterarse de él dediquen los lectores.

En cuanto á la forma de su disposicion, si alguno pudiera encontrar como inconexas las tres primeras lecciones con el resto de la materia, bueno será que no pierda de vista lo que ya al principio digimos, que estas lecciones de Calotecnia están destinadas á ser la primera parte de un libro de Principios generales de Literatura y Literatura Española, en el cual en modo alguno holgarán esas tres lecciones preliminares.

En lo demás una larga experiencia en la enseñanza garantiza que algun fruto pueden recoger los alumnos de la que estas lecciones contienen. Explicadas ya en diferentes cursos, la avidez con que algunos las han acogido, la facilidad con que se han asimilado sus doctrinas y la aficion que hácia estos estudios hemos visto desarrollarse en muchos, legitiman nuestra resolucion de publicarlas.

Ya que otras ventajas no reúnan, la propia experiencia nos ha hecho ver que no son inconducentes para inculcar en los ánimos de la juventud cierto noble idealismo cristiano á propósito para preservarla del grosero materialismo á que directamente conduce el descreimiento que causa el positivista criticismo que

tanto domina en la sociedad actual. Por su estudio podrán no formarse grandes artistas, pero nunca su lectura contribuirá á producir un materialista, ni un escéptico. El arte y el génio que por él realiza la belleza, no pueden vivir sin idealismo y sin fé; por eso nosotros inculcamos con tanto afán estas dos ideas. Creemos firmemente con Miguel Angel que "son juicios temerarios y locos los de aquellos que sacan de los sentidos la belleza que conmueve y levanta á los cielos á todo sano entendimiento"; y con él afirmamos que "los ojos enfermos no pasan de lo mortal á lo divino, ni suben á donde es en vano pensar subir sin la gracia."

Podrá por lo mismo en esta obra notarse deficiencia científica; pero no en modo alguno falta de ese sentido moral cristiano, que tanto importa inculcar en la juventud, por lo mismo que tan bajo está el nivel moral de la sociedad. Y no por eso se resentirá, sin embargo, del exceso de misticismo que acaso perjudica á alguna de las meritísimas obras de que dejamos hecha mencion, y cuyo espíritu fundamental campea en esta.

Si pues la parte de ciencia á que no alcancemos estuviera compensada, como lo intentamos en este trabajo, con lo que pueda él contribuir á dar una direccion moral al génio, ó por lo menos á sostener el idealismo cristiano que tanto ennoblece al arte, contribuyendo así á una sana educacion del espíritu, que tanto

es de desear, nos consolaríamos de nuestra insuficiencia científica y tendríamos la satisfacción de haber contribuido algo á uno de los principales fines que no se pueden olvidar en trabajos de esta clase; porque si es un deber en el hombre aspirar á ser sábio en lo posible, es mas universal é inexcusable la obligacion en que el hombre está de cumplir siempre la ley moral y de ser bueno.

Creendo el autor del presente libro que las investigaciones racionales en asuntos de Metafísica son, no solo compatibles con la fé católica, sino que la armonía en que con esta se hallen, es la base fundamental de su solidez, aunque el procedimiento es en la actualidad poco usado en trabajos de este género, sometió para mayor tranquilidad de la conciencia el suyo á la censura eclesiástica, que le juzgó de la manera que resulta de la siguiente certificacion:

” D. JOSÉ MESEGUER Y COSTA, PRESBITERO SECRETARIO DE CAMARA Y GOBIERNO DEL OBISPADO DE OVIEDO.

Certifico: Que de documentos auténticos que obran en esta Secretaría, consta que la obra titulada ” Lecciones de Calotecnia ”, que trata de publicar el Dr. D. José Campillo y Rodriguez ha merecido la siguiente censura:

” Ilmo. Sr.: Cumpliendo con la honrosa comision que

V. S. I. se ha servido confiarme, he leído atentamente la obra titulada "Lecciones de Calotecnia", que el Señor Dr. D. José Campillo y Rodriguez, Catedrático de esta Universidad Literaria ha escrito y se propone publicar. No solo no encuentro en ella cosa alguna contraria á los principios que en materia de fé y costumbres enseña la Iglesia católica, sino que me parece un trabajo altamente recomendable, con el cual el Sr. Campillo ha justificado una vez mas la envidiable reputacion de sábio y de creyente, que entre nosotros disfruta. A la luz de la fé mas pura y de la mas sólida Metafísica, se examinan en este escrito todos los sistemas referentes á la Belleza, que han sostenido las escuelas filosóficas tanto antiguas como modernas; y todos son juzgados en él con la mas completa imparcialidad y la lógica mas severa. Esta obra que no vacilo en llamar fundamental, es una demostracion práctica de la perfecta analogía que entre la fé y la razon han encontrado siempre las mas sanas inteligencias. La juventud escolar de nuestras Universidades y de nuestros Seminarios tendrá en ella un precioso antídoto contra las ideas modernas que pretenden separar de la Religion revelada la ciencia de la Belleza. Por tan poderosas razones juzgo que V. S. I. puede dar el competente permiso, para que el Sr. Campillo mande, cuando guste, á la prensa sus "Lecciones de Calotecnia." Este es mi parecer, salvo el superior de V. S. I. cuya vida guarde Dios muchos años.—Oviedo 20 de Noviembre de 1878. Ilmo. Sr.:—José Maria de Cos, Canónigo Magistral." Asimismo certifico que á continuacion de la censura obra el siguiente decreto: "Oviedo 23 de Noviembre de 1878. En vista de la anterior censura damos nuestro permiso para que se publique el tratado titulado "Lecciones de Calotecnia" compuesto por el Dr. D. José Campillo y Rodriguez, Cate-

drático de esta Universidad, mediante á que de ella resulta no contener cosa alguna contra el dogma católico y sana moral. Lo decretó S. S. I. el Obispo mi Señor de que certifico.—Benito, Obispo de Oviedo.—Por mandado de S. S. I. el Obispo mi Señor: Dr. D. José Meseguer, canónigo secretario.”

Y para que conste, á petición del interesado, expido el presente que firmo y sello en Oviedo á 26 de Noviembre de 1878.—Dr. D. José Meseguer, Secretario.”

Cuando el autor estaba concluyendo estas lecciones, se publicó una disposición del Ministerio de Fomento, por la que es muy de alabar el actual ministro Excelentísimo señor Conde de Toreno, en virtud de la cual pueden los Claustros de las facultades respectivas dedicar á la publicación de obras, á su juicio importantes, bien de los catedráticos ó de los alumnos, parte de los derechos académicos que se destinan al material científico de las mismas.

Al objeto de obtener este auxilio para la publicación de la presente, la sometió al exámen del Claustro de esta Universidad, el cual por unanimidad acordó contribuir á su publicación con quinientas pesetas de que por el concepto expresado antes podia disponer la facultad de Filosofía y Letras de esta escuela.

Para ello se dió encargo de examinar la obra á los señores catedráticos de dicha facultad Doctores D. Inocen-

cio de la Vallina y Subirana y D. Justo Alvarez Amandi, quienes de conformidad emitieron el siguiente dictámen, de cuya redaccion se encargó el Sr. Alvarez Amandi.

” EXCMO. SEÑOR: Cábenos la satisfaccion de haber leído con toda detencion y cuidado el manuscrito titulado ”Lecciones de Calotecnia para un curso de Principios generales de Literatura y Literatura Española”, original del Dr. D. José Campillo y Rodriguez, Catedrático de la Facultad de Filosofia y Letras en esta Universidad Literaria. Y llevando á cabo el honroso cargo que nos ha sido cometido por el Claustro, comenzamos asegurando al Rectorado que la obra de nuestro estimado compañero, no solamente ha de contribuir entre las gentes doctas á acrecentar la merecida reputacion de que goza aquel en el Profesorado, sino que, una vez publicada y conocida, honrará seguramente á este Centro literario, y justificará nuestra determinacion de conceder al señor Campillo, como subvencion procedente de los derechos académicos de la citada Facultad, alguna cantidad, con la que, sinó en todo, pueda en parte atender á los gastos de impresion de su libro, conforme á las atribuciones que á los Claustros de Derecho y Letras concede el art. 44 de las Instrucciones dictadas por el Ministerio de Fomento en 15 de Agosto de 1877, para la ejecucion del Real Decreto de 10 del mismo mes.

” Entre los estudios llamados literarios, ninguno mas difícil, y á la vez interesante, que el del problema de la belleza. Se relaciona esta con las bellas artes y con las bellas letras, y para percibir y determinar la esfera de su extenso dominio se requieren sólida instruccion, meditaciones continuas, y subir á las elevadas alturas en

que la filosofía estudia las facultades anímicas. Todas estas cualidades revela á las claras el manuscrito del Sr. Campillo. Guiado siempre nuestro docto compañero por la más severa lógica, analiza las opiniones, examina los sistemas, y, llevando á todas partes su razonadora crítica, expone la teoría que cree más aceptable respecto al importantísimo asunto que puso la pluma en su mano. Al efecto da á conocer cuanto los sabios han dicho hasta ahora relativamente á la cuestion de la belleza; y, combatiendo ideas que logra evidenciar son erróneas, y poniendo un correctivo á las que por lo inexactas lo han menester, va desenvolviendo en sus Lecciones, con la originalidad de forma que el orden de éstas y sus epígrafos revelan, las doctrinas más acertadas y fundadas acerca de la que hasta ahora se ha venido llamando ciencia Estética, y el Sr. Campillo, con razon bastante, quiere que se llame y de hecho la apellida *Calotecnia*.

”No son desconocidas en la historia de las ciencias las investigaciones acerca de la naturaleza y caracteres de lo bello. Platon, en la antigüedad, dejó consignada su opinion sobre el particular, siendo en el fondo sus enseñanzas las mismas que la sana crítica hoy acepta; y así lo hace ver el Sr. Campillo, citando textos literales del filósofo griego, quien ya vió en la belleza algo suprasensible, y quiso apartar así de las mas nobles aspiraciones del espíritu humano todo sello materialista ó sensual.

”Pero los modernos filósofos y críticos, en número considerable, han hecho de la Estética ó Calotecnia un arma poderosa esgrimida en favor de las tendencias anti-espiritualistas, que, con mayor ó menor decision, revelan cuantos en este ó el otro ramo del humano saber están afiliados á la escuela positivista. Nuestro aprecia-

ble comprofesor no echa eso en olvido; y, rectamente juzgando que es deber sacratísimo del catedrático proclamar y enseñar la verdad ante todo, marca á la juventud estudiosa la senda que derechamente guia al término feliz de la resolucion del problema calotécnico, y aparta la noble inteligencia de los escolares de esos otros derroteros, quizá sembrados de flores, pero que visiblemente conducen al abismo del error y de la duda, ó á las cenagosas mansiones del sensualismo. Para lograr su intento no perdona el profesor ovetense medio alguno; y con valentía y resolucion ataca, total ó parcialmente, las teorías de Vischer, Nusslein, Ficker, Krug y otros autores extranjeros; al propio tiempo que, examinando las de los Sres. Revilla y Canalejas, entre varios españoles que tiene precision de citar, se aleja con franqueza de su modo de discurrir, patentizando, ya la falta de lógica, ya la falsedad absoluta que en los razonamientos de nuestros compatriotas á veces se halla.

” En nuestros dias la aspiracion del criticismo positivista, en materias literarias y de arte, más bien que á proteger y sostener la absoluta independendencia del genio dentro del libérrimo círculo de las formas, á que circunscriben sus adeptos la belleza, parece encaminarse á buscar para el mal, en todas sus esferas y manifestaciones, disculpa, ya que no benevolencia y amparo. Por eso urge dar la voz de alerta á los jóvenes que pisan nuestras aulas, y prevenirlos contra la falsía del sofisma, en que tan engañosas teorías se envuelven. Asi lo hace el libro de que se habla; consignando en él su autor su modo de pensar sobre punto de tanto interés en las siguientes decisivas palabras: ” Nosotros excluimos del arte todo lo que, siendo de suyo repugnante, torpe, indecoroso, y malo, no puede ser bello en sí, *cualquiera que sea la forma con que se lo engalané.*” (Pá-

gina 314 del M. S.) Por eso tambien manifiesta y prueba que es contradiccion palmaria la de los que, asegurando que "al poeta no le está prohibido pintar el mal en todos sus aspectos, *siempre que sean artísticos*," retroceden luego ante esa afirmacion tan desnuda como terrible, para decir que "lo único que le está prohibido es servirse del arte como de medio corruptor y enaltecer el vicio en sus obras" y que "tampoco ha de pintar el mal con simpáticos y halagueños colores." (Pág. 231) Consiguiente siempre el Sr. Campillo con sus teorías, al analizar el aspecto que la belleza presenta cuando se eleva á la region de la sublimidad, examina y rechaza las enseñanzas de Vischer sobre el sublime de mala voluntad, de Schiller sobre la sublimidad del suicidio, y de Nusslein sobre la sublimidad del mal y los monstruos morales.

"No es, ni puede ser, este dictámen un análisis de la Calotecnia de nuestro apreciable compañero; mas puede asegurarse al Rectorado que en las lecciones tantas veces repetidas se tocan, con lucidez de criterio y concienzudo análisis, cuantos problemas tienen relacion con el de la belleza; principiando por el concepto ó idea capital que debe presidir á estos estudios, mostrando luego los puros manantiales de toda belleza, indagando más tarde cuál es la belleza ideal y el ideal de belleza, exigiendo despues al artista—entre otras cualidades—"fé y amor sincero á la virtud" como necesarias para realizar debidamente su obra, estableciendo más adelante una metódica division de todas las artes bellas, y concluyendo, despues de otras muchas enseñanzas que sería prolijo enumerar, con un detenido exámen de las teorías que, respecto á la palabra ó lenguaje, exponen los filósofos sobre el origen de tan preciosa facultad.

"El Sr. Campillo no pierde de vista, al redactar sus

lecciones, el excelente y meditado estudio sobre Estética del sábio jesuita alemán Yungmann; y, para realizar bajo un plan original y propio su obra, acepta, no sólo el concurso de variadas publicaciones de autores extranjeros, sino la ayudan que puedan proporcionarle en España profesores tan distinguidos como Milá y Fontanals, Nuñez Arenas, Fillol y otros, de alguno de los cuales indica las ideas que juzga buenas, impugnando las erróneas, libre siempre de todo espíritu de escuela, y guiado por la mas severa imparcialidad.

” En una palabra, Excmo. Sr.: las ”Lecciones de Calotecnia del Doctor D. José Campillo y Rodriguez, por la erudicion que atesoran, por la hermosa cuanto variada doctrina que enseñan y difunden, y hasta por la forma castiza y elegante que revisten, son dignas, á nuestro juicio, de la honrosa distincion á que aspiran: y, como dicho queda en un principio, creemos que, una vez publicadas, no solo servirán para acrecentar la reputacion profesional de nuestro docto compañero, sino que enaltecerán el buen nombre y crédito de nuestra Universidad Literaria.—Este es el dictámen que, segun nuestro leal saber y entender, tenemos el honor de someter á la consideracion del Rectorado, á los efectos oportunos.—Dios guarde á V. E. muchos años.—Oviedo y Diciembre 31 de 1878.—*Dr. Inocencio de la Vallina.*—*Dr. Justo Alvarez Amandi.*—Excmo. Sr. Rector de la Universidad Literaria de Oviedo.”

En su vista, el Excmo. Sr. Rector de esta Universidad Literaria, D. Leon Salmean y Mandayo, se sirvió aprobar el acuerdo del Claustro ántes referido, en cuya virtud el autor de estas ”Lecciones” ha recibido para ayuda de su impresion las quinientas pesetas de que la

facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad podía disponer.

Faltaría por tanto á uno de los más sagrados deberes, sino consignara aquí mi profunda gratitud á las ilustradas personas, que tan benévolutamente han juzgado mi modesto trabajo, y al Excmo. Señor Rector y Claustro de esta Universidad, por el auxilio que para su publicacion me han concedido, haciéndome participar de los beneficios con que las, en esta materia acertadas reformas introducidas con levantado espíritu por el Excmo. señor Conde de Toreno, tienden á estimular la laboriosidad de los catedráticos y la aplicacion de los alumnos.

José Campillo y Rodriguez.

CURSO DE PRINCIPIOS GENERALES
DE LITERATURA

Y

LITERATURA ESPAÑOLA.

INTRODUCCION.

LECCION 1.^a

SUMARIO.—Diferentes acepciones de la palabra Literatura.—Exámen de algunas definiciones de la misma.—Definicion técnica de la Literatura.—Importancia y necesidad de su estudio.

Derivada inmediatamente del latin la palabra Literatura—*ars litteris actura*,—tomándola en su etimologia extricta, y saliendo esta de una lengua por lo menos de tercera formacion, tiene una significacion en extremo inexacta.

Atendiendo á ella tan solo, un escritor contemporáneo dice que la Literatura comprende todo aquello que necesita de letras; pero como con letras se escriben frecuentemente multitud de desatinos inconciliables con la Literatura, es evidente el absurdo de semejante acepcion de la palabra, que el mencionado escritor reconoce á renglon seguido al consignar que la Literatura solo

abrazas aquellas obras que se proponen como fin la belleza.

Igual origen reconocen la inexactitud con que se confunden las palabras literato y letrado, ó se llama genéricamente literato al hombre de letras. Verdaderamente todas estas ideas están como virtualmente contenidas en la etimología de la palabra; pero como esta procede de una lengua relativamente muy moderna y propia de un pueblo que, ni se distinguió por su inventiva en ningún género, ni por su originalidad y precision filosófica, ni menos por sus creaciones artísticas, se explica fácilmente la falta de exactitud de tales acepciones de la palabra Literatura.

De otras mas admisibles en que la misma se emplea, se deduce sin dificultad que puede significar tanto el conjunto de obras que constituyen la manifestacion escrita de la vida artística de los pueblos, como la suma de principios y conocimientos que constituyen la ciencia literaria.

Al decir que un hombre es un literato eminente, se habla en este último sentido, y cuando se afirma que los nobles caractéres de nuestra historia, se comprueban por nuestra Literatura, en la cual resaltan, es evidente que á la palabra Literatura se le da el primero de los expresados sentidos.

2. Esto nos induce, por mas que el rigor filosófico lo repugne, á examinar desde luego algunas de las definiciones que de la Literatura se dan, para fijarnos en la mas aceptable.

Los que la definen "ciencia de la poesia y de las artes," le dan sin duda una extension desmedida, puesto que no todas las artes caen bajo la jurisdiccion de la Literatura.

Los que limitan su concepto al de "arte que imita la

belleza por medio de la palabra ,” restringen demasiado y sin razon la idea de la Literatura , que es algo mas que simple arte de imitacion.

No son mas exactos los que la definen ” historia razonada de los adelantos del género humano ,” trayendo á la Literatura una rama de la filosofía de la historia , sin tener en cuenta que si bien la Literatura conduce por un trabajo reflejo al conocimiento de los adelantos del género humano ; este no es , sin embargo , su objeto inmediato , y directo.

Federico Schlegel la define diciendo : ” comprendemos bajo el nombre Literatura todas las artes y las ciencias , lo mismo que todas las obras y producciones que tienen por objeto la vida y el hombre mismo ; pero que sin tener por fin ningun acto externo , no obran mas que por el pensamiento y por el lenguaje y solo se manifiestan con la ayuda de la palabra y de la escritura.” Haciendo justicia á la alteza de miras y profundidad de pensamiento del meritorio autor de la Historia de la Literatura antigua y moderna , preciso es reconocer que esta definicion es por demás oscura y prolija y que extiende en demasía el campo de la Literatura.

La definicion de Fillol que dice que ” Literatura es la ciencia y arte á la vez que nos enseña á formar todo género de composiciones en prosa y verso , á conocer los buenos modelos en cada uno de ellos , y á estimar la influencia que estos han ejercido sobre la sociedad ,” peca por defecto en cuanto no comprende la parte científica de estos estudios , y por exceso por cuanto hace objeto directo de la Literatura el estimar , como él dice , la influencia que sobre la sociedad han ejercido los buenos modelos en cada género literario , lo cual , como ya antes hemos indicado , pertenece directamente á la historia de la civilizacion.

Los señores Revilla y Alcántara Garcia en la primera edicion de su Curso de Literatura la definieron diciendo, que "es la expresion artística de los estados de nuestra esencia, mediante la palabra," ó que es "el arte, cuyo medio de expresion es la palabra." Esta definicion, cuya filiacion germanesca, si es lícito usar esta palabra, salta á la vista, es quizá lo mas inexacta de cuantas llevamos examinadas. Un solo ejemplo basta para demostrarlo: la mujer desenvuelta que con palabras mas desenvueltas aún, expresa los estados libidinosos de su esencia, ó el mendigo que con afectados lamentos expresa artísticamente los estados lastimeros de su esencia, usando la locucion del señor Revilla, estarían por completo dentro del terreno de la Literatura, segun esta definicion. De lo que se deduce que hay graves riesgos en abandonar los gallardos giros de nuestra hermosa lengua, para sustituirlos con la logomaquia kraussista, que tan mal se aviene con la amena Literatura.

Con mejor acuerdo en la segunda edicion de su obra, el señor Revilla la define como "el arte bello, cuyo medio de expresion es la palabra, ó lo que es igual, como la realizacion, ó manifestacion artística de la belleza por medio de la palabra." En esta definicion ya caben los géneros objetivos que en la primera no habia modo de colocar. Tampoco hay en ella el sabor kraussista que en la anterior se nota, lo cual no deja de ser una mejora; pero está, sin embargo, bien lejos de ser exacta. La Literatura no es solo la manifestacion, ó realizacion artística de la belleza por medio de la palabra. Es antes que eso conocimiento de la belleza, y es tambien apreciacion de la belleza realizada; y como sobre estos dos fines de la Literatura nada dice la definicion de los Señores Revilla y Alcántara, es notorio que dicha definicion tiene mas de atildada que de precisa.

No es mas exacta la del Sr. Canalejas, que en su Curso de Literatura general la define diciendo que "la Literatura es la manifestacion artística del pensamiento humano por medio de la palabra." El ser manifestacion artística es una cualidad de la obra literaria, pero no definicion de la Literatura.

3. Nosotros, teniendo en cuenta el objeto sobre que la Literatura versa, ó sea la belleza, y las operaciones que nuestra alma puede ejecutar respecto á ella, que se reducen á conocerla, producirla y apreciarla, y comprendiendo en la definicion el doble concepto de ciencia y arte, la definimos "ciencia y arte á la vez que nos enseña á conocer, producir y apreciar la belleza en las obras literarias."

Por obra literaria entendemos toda composicion que se propone la belleza como fin, ó en la que entra esta como medio preferente.

4. Aceptamos como legítima la importancia que para la Literatura deducen varios escritores ya de que es la designada para facilitar el componer filosófica y artísticamente en todo género de escritos, como dice Fillol: ó porque forma y depura el buen gusto, desarrolla el ingenio y mantiene el equilibrio entre todas nuestras facultades, como consigna el Sr. Cano en sus meritorias lecciones de Literatura general y española. Ciertamente es, como dice el Sr. Revilla, que su estudio da al literato el conocimiento racional de los principios y leyes del arte que cultiva, le aparta de prácticas rutinarias, le impide caer en deplorables extravíos, y es causa de que sean sus obras mas acabadas y correctas que lo serían si, prescindiendo de toda educacion y cultura, se entregara al libre vuelo de su fantasía. Verdad es igualmente que la Literatura es útil al hombre científico, porque le facilita la mas bella y por consiguiente la mas amable y

atractiva exposicion de la verdad , bajo cuyo concepto en todas las esferas de la actividad intelectual y en todos los fines humanos es de mucho precio su bienhechora influencia : y que por cuanto mejora y dulcifica las costumbres , y sirviendo como de ilustracion poética de la historia , contribuye poderosamente al sostenimiento del carácter nacional de los pueblos.

Pero con ser tan interesantes los indicados fines y otros muchos análogos que la Literatura realiza , aún tiene en nuestro entender títulos mas nobles que la colocan al nivel de las mas importantes enseñanzas.

Para nosotros la verdadera importancia de los estudios está en proporcion directa de lo que estos contribuyen al mejoramiento de la naturaleza humana por el perfeccionamiento de nuestras facultades. Y si á partir de este supuesto , el hombre como inteligente aspira á lo infinito , buscando en la verdad absoluta el fin de su inteligencia por los estudios científicos , y si como ser moral tiene en el bien absoluto el último fin de su voluntad , y el medio de realizarle en el cultivo y práctica de las ciencias morales ; como sensitivo debe aspirar á fin igualmente noble y digno de nuestra naturaleza. La Literatura por consiguiente , presentando al hombre como supremo fin de su sensibilidad la belleza infinita y absoluta de Dios , llamándole por tanto á los purísimos é inefables goces que su contemplacion proporciona , ennoblece la naturaleza humana , y sublimando , por decirlo así , la facultad que mas aproxima al hombre al resto de la creacion , le eleva á Dios como sensible. En resumen , siendo las facultades fundamentales de nuestra naturaleza la inteligencia , voluntad y sensibilidad , si por la primera aspira el hombre á la verdad absoluta , y por la segunda á la absoluta bondad , legítimo y noble es que por la sensibilidad aspire á la absoluta belleza , y por todas

tres armónicamente á Dios, en quien aquellas se encuentran en toda su plenitud. La Literatura abriendo tan ancho y hermoso horizonte para la facultad mas limitada, reivindica con legítimo derecho el puesto de honor que le corresponde en el concierto de los estudios científicos.

Con lo dicho basta para demostrar la necesidad de su estudio; pero bueno será tener en cuenta que así como nuestras facultades todas juntas armónicamente constituyen nuestra naturaleza, sin exclusion, ni aun oposicion, estando bien ordenadas, del propio modo su cultivo excluye tambien toda idea de oposicion entre las diferentes enseñanzas que le realizan, y es vana por consiguiente la pretension de preferencia que cualquiera de ellas presume reclamar. Ramas del frondoso árbol del "saber", son todas de la misma naturaleza, y deben vivir en la cariñosa relacion de deferencia, respeto y ayuda mútua, que establece la fraternidad científica.

LECCION 2.^a

SUMARIO.—Division de esta asignatura.—Clasificacion de los diferentes estudios.—Verdadera significacion de la palabra "Humanidades." Por qué decayeron entre nosotros.

1. Para dividir la Literatura se han adoptado diferentes bases, que no creemos de gran utilidad reproducir.

Teniendo en cuenta la definicion que de la Literatura hemos dado y el triple aspecto bajo que puede ser considerado su objeto, la dividimos en tres partes que denominamos Calología ó Calotecnia, (Estética) Teoria de la produccion literaria (Preceptiva) é Histórico-crítica. La primera comprende el conocimiento de la belleza y

de los principios y leyes permanentes de su manifestacion : la segunda el de los géneros literarios y modo de producir en ellos la belleza : la parte histórico-crítica , juzga de la belleza realizada en las obras literarias , y aplicada de una manera especial á la Literatura nacional , será , segun nuestro plan , la historia crítica de la Literatura española.

2. La clasificacion de los estudios en agradables , frívolos , necesarios y útiles de que hace mencion el abate Andrés , es notoriamente inexacta y arbitraria , por cuanto pretende determinar la naturaleza de los estudios humanos por una apreciacion individual variable segun la aplicacion , ó consideracion subjetiva de los mismos.

D'Almbert al clasificarlos en estudios de imaginacion , de juicio y de memoria , se aproximó mas , sin duda , á la base de una racional clasificacion , si bien la hizo incompleta , é inexacta. Si para sus miras de renovacion religiosa convenia preterir los estudios morales , nosotros que vemos con claridad que la idea religiosa es la mas preponderante en los pueblos en todos los tiempos , no podemos aceptar semejante criterio.

Tomando por base para la clasificacion la relacion de los estudios con las facultades fundamentales de nuestra naturaleza , los clasificaremos en noológicos , ó didácticos , que tienen por objeto la investigacion , ó exposicion de la verdad para satisfacion de la inteligencia ; morales , que se dirijen al conocimiento y ensenanza del bien , como norma y último fin de la voluntad , y literarios , que tienen por objeto el conocimiento y realizacion de lo bello , como único digno objeto en que se satisfagan las aspiraciones de nuestra sensibilidad.

3. Aunque con diferentes nombres esta distincion de los conocimientos humanos la han hecho siempre todos

los pueblos cultos. Con el de "humanidades", por ejemplo, los que se llaman literarios, en época no muy lejana tuvieron entre nosotros un brillantísimo desarrollo y alcanzaron una perfección que hoy se echa de menos, apesar de los títulos que las facultades de Ciencias y de Filosofía y Letras pueden ostentar con razón más, á nuestro modo de ver, por la perfección de los métodos de investigación y enseñanza, que por la extensión y solidez de sus conocimientos. (1)

En la actualidad las Humanidades tienen mas reducidos límites y se comprenden bajo este nombre solo aquellos conocimientos que, sin constituir por sí una ciencia, son preparación conveniente para el ulterior cultivo de la inteligencia en ciencias determinadas, y aunque elementales, como se adquieren en la segunda enseñanza, hacen al hombre mas apto para la realización de los fines humanos.

(1) Por lo que hace á la de Filosofía y Letras, preciso es reconocer que su organización en España es tan imperfecta, que no puede corresponder á su brillante título. Comprende, y en ello nada vemos de censurable, cuatro grupos de enseñanzas: estudios filosóficos, estudios históricos, estudios lingüísticos y de Literaturas. Pues toda la filosofía que en ella se enseña está reducida á un curso de metafísica; en lenguas se estudia un curso de lección diaria de griego y otro de hebreo, ó árabe, y en historia otro igual de Historia universal, y de Historia de España, con lo cual y un curso de lección diaria de Literatura general y española y otro de lección alternada de Literatura latina y un curso de Geografía histórica, se puede aspirar al grado de Licenciado. Cualquiera comprende que con tan lijeros estudios, ni se puede ser filósofo, ni literato, ni lingüista, y menos sólido historiador. Por lo cual sería muy de desear que á estos estudios se les diera el conveniente desarrollo y que á los que á ellos se dedican se les ofreciera y facilitara mejor porvenir que el que en la actualidad les está reservado, que no es en verdad muy apropiado para estimular la vocación que para dedicarse á ellos se requiere.

Que estos estudios tuvieron entre nosotros en el siglo XVI y parte del XVII un desarrollo notable y eran mas extensos que en la actualidad los conocimientos que en ellos se adquirirían, es un hecho de notoria evidencia. Los nombres de Luis Vives, Arias Montano, Nebrija, Simon Abril, y de tantos otros humanistas españoles distinguidos, dan de ello elocuente testimonio. Todos nuestros clásicos de esa época son humanistas consumados. Garcilaso de la Vega, por ejemplo, del que no se sabe que hiciera más estudios que los de humanidades, y que murió á los treinta y tres años, es admirable por los conocimientos que revela de los clásicos griegos y latinos, cuyas obras le eran enteramente familiares. Lo mismo se observa en Fr. Luis de Leon, Herrera, Villegas, Lope de Vega, Quevedo y en general en todos los escritores clásicos de nuestra Literatura.

La decadencia actual de estos estudios no es menos notoria que su pasada grandeza. Querer explicar este fenómeno por la falta de espíritu filosófico de nuestros escritores, como lo da á entender el Sr. Lista, sobre ser injurioso para una nacion eminentemente filosófica, como la nuestra, es contraproducentem, puesto que esa falta de espíritu filosófico se atribuye principalmente al siglo XVI, el siglo precisamente de mas esplendor y gloria de nuestra Literatura.

Decir, como lo hace Tenneman, que la decadencia de nuestra Literatura por falta de filosofía es debida á que nuestros padres miraban á la filosofía, tan luego como se separaba de la teología como ciencia mundana y peligrosa, impropia del varon cristiano, es, en nuestro sentir, censurable ligereza.

Presentar como causas de esta decadencia "el fanatismo de nuestros padres y las trabas de la época", como lo consigna un escritor contemporáneo, es decir una

torpe vulgaridad que desmienten los hechos. Si con eso se quiere dar á entender que el predominio entre nosotros de la idea religiosa católica y la influencia de nuestras instituciones políticas, ó sea la monarquía cristiana de la edad media, aunque á estas se añada la de la Inquisición, fueron la causa de la decadencia de estos estudios, nosotros debemos poner un correctivo á esa impía tendencia á desprestigiar sin razon y hacer injustamente odiosas las grandes instituciones políticas y la noble y acendrada fé cristiana de la edad media, de lo cual tanta gloria reportó España. No pretendemos, ni deseamos que lo pasado tal y como fué, sea el ideal cerrado de la vida de nuestra nacion; pero consideramos altamente injusto y poco racional que se busque la explicacion de nuestra pequeñez presente en lo que fué causa de nuestra grandeza pasada. Más razonable fuera utilizar la fecundidad de aquellas grandes ideas é instituciones, de aquellos nobles y caballerosos sentimientos, de aquel acendrado patriotismo, depurándolos de las asperezas que los acompañaban y conciliándolos así con los progresos legítimos que alcanza la edad presente y con los ulteriores que puedan hacer los tiempos venideros.

Una sola reflexion basta para demostrar lo infundado de la opinion que combatimos. Acaso nunca fué tan exaltado el sentimiento religioso en nuestra pátria como en el siglo XVI; esa fué tambien la época en que mas fuerza tuvieron la monarquía pura cristiana y el tribunal de la inquisicion. Ese es sin embargo el siglo de oro de nuestra Literatura. Pasó ese siglo, y la monarquía pura y cristiana se debilitó hasta llegar á ser monarquía democrática indiferente á toda idea religiosa, y aun llegó á desaparecer por completo la institucion monárquica: el tribunal de la inquisicion decayó hasta desapare-

cer, y el sentimiento religioso amenguó y se entibió su fervor por causas que no queremos examinar, hasta llegar al presente glacial escepticismo, y la Literatura decayó, sin que haya fundado motivo para esperar una próxima restauracion literaria. La consecuencia de todo esto para la cuestion en que nos ocupamos es bien clara: ni el fanatismo, ni las trabas de la época de que tratamos se pueden racionalmente alegar como causa de la decadencia de los estudios literarios, ó de las humanidades, como entonces se los llamaba.

La mayor perfeccion de estos en el siglo XVI y su ulterior decadencia no es un fenómeno que solo en España se realice, sucede lo propio en todas las naciones de Europa, aunque sea preciso confesar con pena que en España la decadencia es mas marcada que en muchos de los demás pueblos cultos. Es por consiguiente un fenómeno social, humano, que no se puede explicar por causas parciales de localidad. Es preciso por tanto buscar su explicacion en causas sociales así mismo, generales, humanas. Una de ellas pudiera ser la que indica el señor Lista en su Ensayo crítico y literario, á saber: el "filosofismo del siglo pasado que, destruyéndolo todo, solo nos ha legado la política, que seca los afectos y sostiene guerras sin término."

Verdaderamente cuando se extingue la fé en las grandes ideas, inútil es pedir al corazon helado por el escepticismo el entusiasmo que conduce al sacrificio por las nobles empresas: y noble empresa y de sacrificio es la de dedicar y consumir la inteligencia y la vida en los estudios literarios, cuya ocupacion en España por una aberracion inconcebible y por la estrechez de miras de quien debiera remediarlo, conduce directa é infaliblemente al hospital, ó anda muy cerca.

Los que hallan bueno que á titulo de servicios políticos

ó por los prestados en publicaciones que á veces más méritos tienen para habérselas con el Código y la justicia, que para demandar una recompensa, sea posible llegar á los gobiernos de provincia y las Direcciones, y por análogos pasos se ascienda á veces hasta á los ministros, ¿qué mucho que abandonen unos estudios tan penosos como los literarios, que si dan alguna vez honor al que los cultiva, pocas dejan de conducirle á la miseria?

Pero aunque esto sea una triste verdad entre nosotros, como no en todas las naciones sucede lo mismo, no basta, en nuestro entender, para explicar el fenómeno que nos ocupa.

Sin acudir á un pesimismo desconsolador, nosotros hallamos su explicacion en causas de un orden más alto.

La idea religiosa cristiana y católica era en el mundo culto la que en el siglo XVI influía más en la vida de los pueblos, determinando por decirlo así, la direccion de su actividad. En ese mismo siglo esta idea sufrió una contradiccion terrible que le suscitó la reforma protestante. Buscó esta sus auxiliares en las lenguas sábias, y en los estudios históricos y geográficos, para justificar sus caprichosas interpretaciones de los libros santos. Los católicos que nunca rehuyeron la lucha, en cualquier terreno en que los contrarios se la hayan suscitado, no abandonaron el campo de las humanidades que aquellos escogieron; y en esta noble lucha, España, la nacion Católica por excelencia, la patria de los innumerables mártires, no podia llegar la última al palenque; y si los protestantes se envanecen con los célebres humanistas Melancton y Erasmo, ella puede presentarles en frente á los no menos célebres Nebrija, que dijo como la última palabra en lo relativo á la lengua latina, Arias Montano, el mas célebre orientalista de aquellos tiempos, Luis

Vives y Simon Abril, humanistas distinguidos y celebrados por propios y estraños, á cuyo lado figuran honrosamente el docto padre Mariana, árbitro del proceso de Montano, y cuyos conocimientos en lenguas sábias admiran, lo propio que sucede con todos nuestros grandes escritores del siglo XVI. Asi se explica racionalmente que en ese siglo adquirieran las humanidades tan extraordinaria importancia y lograrian tanta perfeccion. Las cosas han cambiado: aquella exaltacion religiosa desapareció, ó por lo menos decreció sobre manera en toda Europa; la influencia en España del catolicismo, al que tanto debemos, se debilitó hasta el punto de que en pleno santuario de las leyes se haya dicho con poca prudencia y menos verdad y justicia, por un político eminente, que " España necesitaba más de ingenieros mecánicos, é industriales, que de teólogos y moralistas "— hoy es posible que haya rectificado su juicio aquel político—y es natural que á cambio tan importante y trascendental en las ideas, siga una nueva direccion en los espíritus. Por eso privan hoy la política y los estudios de Ciencias de aplicacion. Por que en una sociedad descreida y materializada por el racionalismo, es natural que se prefiera lo que produce utilidad y goces inmediatos, á lo que despues de asíduos trabajos solo produce, al menos para los cortos de vista, deleites ideales.

Comparando sin embargo lo que nuestra amada pátria fué con lo que es, fácilmente se comprende que hay aberracion lamentable en divorciar asi la ciencia, como ahora se dice, de la religion, y en condenar y procurar el que desaparezca el antiguo noble idealismo cristiano de nuestro pueblo, que con notoria torpeza pasa desapercibido para muchos hombres de gobierno, y del que se burlan otros, ya que no le persigan con la pertinaz obstinacion de la ignorancia malvada.

LECCION 3.^a

SUMARIO.—Clasicismo y Romanticismo en Literatura.—Juicio crítico de estas escuelas.—¿Son necesarias las reglas para componer bien?

1. Por clasicismo en Literatura se entiende la teoría de aquellos que dicen que las composiciones literarias en todos los géneros han de sujetarse estrictamente á los preceptos derivados de los clásicos griegos y latinos. La razón y la experiencia rechazan semejante teoría por su estrecho criterio. Sin negar el debido tributo de consideración á que son acreedores los clásicos de las diferentes literaturas, preciso es reconocer que no hay para que cerrar á estas los caminos de mejoramiento y progreso á que deben aspirar, cuando su asunto es precisamente de los que mejor se prestan al ejercicio de la libre y progresiva actividad humana. Y á esto equivaldría el asegurar que, habiendo dicho los clásicos la última palabra en asuntos literarios, la humanidad está en el deber de seguir estricta y rigurosamente sus preceptos. Un solo ejemplo confirma esto con hechos notorios. Los clásicos griegos y latinos consignaron el precepto riguroso de las tres unidades dramáticas, y Horacio dijo: "*neve minor, neu sit quinto productior actu fabula quae, posci vult, et spectata reponi*". Sin embargo, ni hoy se observan rigurosamente las tres unidades dramáticas, ni es de necesidad que los dramas tengan cinco actos para ser buenos, antes la razón aconseja que los actos deben ser tres.

Así como creemos, y luego lo haremos ver por lo que se refiere á la Literatura, que es absurdo é irracional oponerse sistemáticamente á la tradición y romperla bruscamente, de la propia manera tenemos por cierto

que aferrarse á ella y tomarla por ideal único y cerrado de la vida, es oponerse sin motivo racional al espíritu progresivo de la humanidad, que aspira constante y legítimamente á un ulterior mejoramiento en todas las esferas de su libre actividad.

2. La noción del romanticismo no es tan fácil de determinar. Algunos entienden por romanticismo la aplicación á la Literatura del espíritu filosófico del siglo anterior. Para apreciarle rectamente, bueno será tener en cuenta que D'Alembert dice " que ese siglo merece mucho menos de lo que se piensa el honor, ó la injuria que se le hace al llamarle siglo filosófico por excelencia, ó por burla". El abate Andrés (1) dice que " el furioso deseo de tantos presuntuosos de querer parecer filósofos, despreciando la autoridad de nuestros mayores, abatiendo los misterios sagrados de la religion, y no haciendo caso de los preceptos, ni de las leyes divinas y humanas, puede ser una justísima razon no solo para hacer burla, pero aun para abominar del espíritu filosófico que quiere reinar en este siglo".

El romanticismo es, segun Tissandier " la aplicación de todas las materias del sensualismo del siglo XVIII á la poesia y á las artes". Sus medios de acción son, segun el citado escritor, el teatro, la novela, y los periódicos, por los cuales ha logrado entrada y aun ser el espíritu que domina en los salones del gran mundo, y en muchos círculos literarios; cuenta con asociados, escuelas y pandillas, cuya enseñanza y crítica es tal, que sus principios encierran toda la elasticidad de conciencias, cuyo único Dios es el interés. El romanticismo es en resúmen, en opinion de este escritor " el angel de

(1) Historia de Toda literatura, tomo 2, cap. XV.

falsa luz con que se ha disfrazado el sensualismo actual, construyendo para halagar el espíritu un mundo imaginario de pasiones en el que sin cesar y en círculo brillante bullen todos los crímenes y todas las infamias ”.

Si se tiene en cuenta que los más genuinos representantes del romanticismo son los novelistas y muchos de los dramáticos franceses del siglo pasado y del actual, se comprenderá fácilmente que debieron ser muy poderosos los motivos que determinaron á Tissandier á juzgar tan severamente el espíritu de sus compatriotas. Y al observar la perseverancia con que el romanticismo, sin reparar en medios, falseando constantemente la historia y menospreciando el pudor, procura el desprestigio de la religion, y sus grandes instituciones, y familiarizar á los que á sus lecturas se dedican con toda clase de liviandades, se comprende y explica fácilmente la viveza con que Tissandier habla de él.

Pero este es el romanticismo considerado principalmente bajo el aspecto de su significacion y tendencia social. De él es una como rama, ó aplicacion el estrictamente literario, que nosotros debemos examinar. Asi pues, se llama romanticismo á la escuela que proclamando la soberania y la libertad absoluta del genio, considera las reglas como trabas, niega su eficacia, y rompe con toda tradicion.

3. El juicio de estas escuelas se hace con solo enunciarlas. Del clasicismo ya hemos dicho lo bastante para demostrar que no es aceptable por el absolutismo que envuelve. Pocas palabras bastarán para hacer ver lo absurdo que á su vez es el romanticismo.

La vida humana en todas sus esferas es resultado de una vida y trabajo anteriores, que es locura imaginar que se pueden pasar por alto. La vida de la humanidad ni se ha hecho, ni se hará jamás así, como á saltos,

y por improvisaciones absurdas. En la vida del género humano, ni ha habido jamás, ni puede haber solución de continuidad. Y así como la existencia física del hombre de hoy es inconcebible, digan lo que quieran Darwin y los partidarios de la generación espontánea, sin la existencia de otros hombres, nuestros progenitores, del propio modo el estado actual del mundo, ó sea la actual vida científica y literaria, es inexplicable sin el esfuerzo y trabajo acumulados, que ella resume, de la edad antigua y de la media. Querer, por tanto, romper con ellas, ó hacer caso omiso de todas las enseñanzas que estas nos trasmitieron, es locura extravagante. El romanticismo no merece otro dictado.

4. Lo dicho nos excusa de entrar en prolijas demostraciones acerca de la conveniencia de las reglas para componer bien. Lejos de ser ellas trabas para el genio, son causa de que el genio brille más. Sin duda que se requiere más genio para componer según y conforme á reglas, que para escribir à capricho de *omni re scibili*, como lo hacen ciertos eruditos de pacotilla. Verdad es que para los verdaderos genios las reglas suelen ser estrechas; pero es candidez excesiva, ó soberbia intolerable suponer que cada cual es un genio eminentísimo y por tan vano título pedir la abolición de las reglas. Esto conduciría á la más tenebrosa anarquía en el campo de la Literatura y haría imposible la crítica racional.

Participamos sobre este particular de las opiniones del Sr. Fillol, y como él creemos que conviene poner de manifiesto el mal, para que le remedie quien tiene en su mano el poderlo hacer. La superficialidad de los estudios y el escepticismo dominante, el predominio de los intereses materiales y el olvido en que están los intelectuales y morales, son síntomas, como dice este escritor, que "acusan en la sociedad actual un materialismo

tan grosero ó más que el de griegos y romanos”. Por él se explica la escasa afición que hay y el tédio que causan los estudios sérios y trabajos profundos, á lo que induce además el mal ejemplo de ver que es fácil medrar sin necesidad de grados académicos, que tanto cuesta adquirir bien, y sin oposiciones, que tanta vida quitan, y sin exámenes que tantos sobresaltos causan. Cuando se ve que hombres llenos de títulos académicos y merecimientos literarios y científicos arrastran la lánguida vida que en España tiene el profesorado, por ejemplo, mientras personajes de dudosa valía política, y de muy controvertibles virtudes, ascienden tan fácilmente á hombres de importancia y ocupan altos puestos, y se burlan desde sus trenes de las modestas abejas de la ciencia ¿qué mucho que haya románticos que griten, y casi tienen razon, abajo las reglas, abajo los títulos y pruebas de aptitud?

CALOTECNIA.

LECCION 4.^a

SUMARIO.—Definicion de la Calotecnia.—Por qué se debe desechar el nombre de Estética dado á esta parte de la Literatura.—Cuál es el procedimiento mas adecuado para formar la idea de la belleza.—La belleza no es una cualidad puramente formal.

1. Entendemos por Calotecnia lo mismo que de ordinario se designa con la palabra Estética, ó sea, la teoría de la belleza y de las leyes permantes de su manifestacion.

2. Baumgarten fué el primero que en 1750 dió á estos estudios el estraño nombre de Esthética, descono-

cido y no usado hasta él ni por la escuela socrática, ni por la neoplatónica, ni por la socrática cristiana, que tan profundamente estudiaron todo lo relativo á la belleza. El nuevo nombre, sin embargo, confirmado y autorizado por Kant, por más que luego protestó de su significación sensualista, se hizo como técnico, y fué aceptado por los más de los tratadistas.

Apesar de esto Krug conviene en que es impropio y debiera de sustituirse por el de Calología, y cuantos escritores modernos tratan de esta materia, están conformes en que es inadecuado para expresar la teoría acerca de la belleza. Milá y Fontanals, en su *Estética*, dice que se debería sustituir esta denominación por la de Caliestética, y mejor Calología. L'Eveque llama á esta palabra desgraciada, é impropia, aunque admitida por el uso; y omitiendo otros escritores de actualidad, el señor Revilla dice que "la moderna filosofía ha dado con notoria impropiedad el nombre de Estética á la ciencia de la belleza, que debería llamarse Calología.

Resulta, por consiguiente, que reconocido por tirios y troyanos que la palabra exótica Estética es impropia, por todos, sin embargo, se la conserva por respeto acaso á Baumgarten y más aun á Kant y sus discípulos. Nosotros á quien ninguna solidaridad de ideas nos une con estos, y que creemos que lo que es impropio y malo para una cosa debe desecharse sin contemplación, y que sobre considerar esta palabra por demás impropia, la creemos peligrosa por la tendencia materialista que encierra, á la que su uso fácilmente acostumbra, y á cuyo sostenimiento compromete, creemos también llegado ya el caso de romper con ella y con sus patronos. Pero por lo mismo que son estos los ídolos de ciertas gentes, no lo haremos sin justificar bien nuestra determinación.

Las palabra esthética, esthético se derivan de la grie-

ga *stézos stezeos*, de donde sale el adjetivo *estezicos*, *estezicé*, *estezicon*, que cambiando por una regla natural de eufonia la aspirada *z* en la fuerte de su órgano *t*, produce la palabra *estética*, *estético*, así como *patética*, *patético* salen de *pazos pazeos*. Y significando *stézos stezeos* como en latin *pectus pectoris*, el pecho, resulta que *estética* y *estético* es lo mismo que *pectoral*, ó lo que se refiere al pecho, así como de *pazos*, *pasion*, sale *patético*, es decir lo que se refiere, ó mueve las pasiones. No hay para que decir que segun su genuina etimología, la palabra *estética* es en extremo impropia para expresar lo relativo á la belleza.

Por eso, sin duda, despreciando el precepto de Horacio, quien aconseja que si la necesidad obligara á introducir palabras nuevas, estas "*graeco fonte cadant parcé detorcta*", se procura con excesiva violencia hacer salir á esta del futuro *aiszesomai* del verbo griego *aiszanomai*, que significa sentir, conocer; del cual sale *aiszesis aizzeseos*, que significa sentimiento, conocimiento: de lo que dedujo Baungarten que "*Estética es la ciencia de la percepcion sensitiva*".

Para colmo de la arbitrariedad con que Baungarten formó esta palabra, le puso en el centro una aspiración *h* que ninguna razon filológica justifica, por cuanto ni en *stézos*, ni en *aiszesis* hay tal aspiracion, que solo sirve para hacer más oscura y enrevesada la palabra.

Creemos por tanto que la palabra *Estética* debe ser sustituida por otra más adecuada, y por cuanto es cosa admitida el tomar del griego el tecnicismo científico, en la lengua griega la buscaremos. En ella efectivamente hay las palabras *calología*, que directamente significa tratado de la belleza, de *calos*, bello y *logos* tratado, y *Calotecnia*, que con la misma propiedad significa instruccion, enseñanza acerca de la belleza, de *calos* y *tecné* que sig-

nifica instruccion, enseñanza. De las dos usaremos indistintamente por cuanto dan ambas una idea clara del objeto de estos estudios, sin envolver, como la de Estética, el gérmen de un sistema sensualista.

3. La idea de la belleza puede deducirse de principios admitidos á priori, como base de un sistema metafísico, ó inducirse de la observacion y experiencia de los efectos que lo bello causa en nosotros, relacionándolos con las instrucciones derivadas del sentido comun y otras enseñanzas.

Lo primero podrá parecer más científico y más brillante; pero lo segundo es sin duda más seguro y menos expuesto á errar. El procedimiento puramente deductivo en esta materia, puede fácilmente conducir, y de hecho así ha sucedido á muchos, á considerar como bello no precisamente lo que lo sea en sí mismo, sino lo que se cree que debe serlo por razon del sistema preconcebido. Y puesto que la belleza es algo real por sí misma, independiente de toda deducccion subjetiva, no se debe fiar la acertada formacion de su idea al apasionamiento y obcecacion de los sistemas filosóficos, y de metafísica.

4. Aunque anticipando ideas, que en lugar oportuno han de tener el conveniente desarrollo, hemos dicho ya que la belleza es algo real por sí misma, y esto nos induce à impugnar la teoría de los que dicen que es una cualidad puramente formal.

El Sr. Revilla emite con toda franqueza esta opinion, diciendo en las páginas 26 y 27 de sus Principios generales de Literatura "La belleza reside en la forma, es una cualidad formal". "Todos los objetos bellos pueden considerarse divididos en dos grandes grupos, á saber: objetos materiales, sensibles, ú objetos espirituales": añadiendo que "todas las cualidades que constituyen lo bello toman su nombre de los primeros, y por trasla-

cion se aplican á los segundos". Nosotros tenemos sobre esto una conviccion diametralmente opuesta. Creemos que la belleza es algo puramente espiritual y real por sí misma y que los objetos fisicos en tanto son bellos en cuanto presentan cualidades, ó notas que conforman con esta belleza espiritual. Por la misma razon la forma es solo, en nuestro entender, y únicamente con relacion á los objetos sensibles bellos, el medio de trasmision, ó de hacer inteligible para nosotros su belleza, pero no la belleza misma. Y si en estos la forma es condicion necesaria para la percepcion de su belleza y aun para la existencia de esta, no por eso es legítimo el deducir que la belleza es una cualidad puramente formal.

Por lo que hace al orden ideal y al moral, ¿cómo podría esto decirse? Todos hallamos que son bellísimos los rasgos heróicos de abnegacion patriótica y de sacrificio moral. Y ¿cómo podrá decirse que en estos casos la belleza es solo una cualidad formal? El acto de Guzman el Bueno es bello, no precisamente por la forma en que le ejecutó, sino en sí mismo y por la grandeza de alma que revela, y en aquella ó en cualquiera otra forma siempre sería bello: y por la misma razon el binomio de Newton no es bello tan solo por su forma, como dice el Sr. Revilla, sino por sí mismo, por la profundidad de pensamiento y trascendencia que encierra y por otra multitud de conceptos independientes por completo de su forma.

LECCION 5.^a

SUMARIO.—Análisis de la idea de la belleza.—Su concepto subjetivo.—Concepto objetivo de la belleza.—Composicion de ambos y definicion total de la belleza.—Fundamentos de esta definicion, é impugnation de la teoría racionalista de que la belleza es una cua-

lidad puramente formal indiferente á la bondad, ó malicia intrínseca del objeto en que reside.

1.º Todo lo que se refiere á la sensibilidad tiene mucho de inefable y difícil de exponer; y siendo la belleza el último fin, el verdadero objeto de la sensibilidad, bien se comprende que no ha de ser cosa fácil el exponer su concepto. Por eso, sin duda, ya en su tiempo decia Sócrates: "*Jalepa ta kala*" todo lo bello es difícil. En compensacion tambien, se puede asegurar que todo lo difícil es bello.

2.º Por más que no sea imposible concebir á priori la idea de la belleza, lo cierto es que de ordinario se excita en nosotros por el sentimiento de lo bello que la precede. Antes de toda reflexion y de toda elaboracion intelectual, y para muchos hombres, sin que llegue nunca el caso de esta elaboracion intelectual, se hace sentir la belleza. La presencia de los objetos en que aparece, sin concepto prévio de la misma, produce en el hombre, por inculto y rudo que sea, un placer inefable, un bienestar que le hace recrearse en su contemplacion. Este sentimiento es puro, desinteresado, no envuelve la idea de posesion, ni uso para reportar utilidad, ni satisfacer torpes deseos. El sentimiento de la belleza coloca á nuestro espíritu en una especie de éxtasis, que le hace simpatizar con el objeto bello, y desear como intimar en él y penetrarle, y á medida que esto logra, se excita el deseo de reproducirle. Este sentimiento es comun á todos los hombres, y la mayor ó menor intensidad del puro placer que causa, varía únicamente segun la mayor ó menor delicadeza de la respectiva sensibilidad.

No sucede lo mismo con la idea de la causa que le produce. Para la formacion de esta se requiere ya cierta

reflexion, é indagacion racional, que no todos son capaces de hacer. Por eso, si todos los hombres sienten la belleza, son muy pocos los que se forman de ella una idea clara.

3. De lo dicho se deduce el concepto subjetivo de la belleza, bajo el cual "son bellos aquellos objetos, cuya contemplacion produce en nosotros, como dice el señor Nuñez Arenas, un movimiento gradual y apacible, conforme con nuestras facultades, que principia por atraernos, nos hace luego intimar en ellos, y por último nos excita á reproducirlos, ó crear otros análogos, pura y desinteresadamente".

4. Pero es evidente que este no es el concepto, ó idea total de la belleza. Conocido su efecto sobre nosotros, la indagacion científica exige que se investigue qué es lo que nos causa tal efecto, qué es la belleza en sí misma.

La propia experiencia nos enseña que el error, por cuanto implica perturbacion para la inteligencia, es repulsivo: que el mal, el vicio y las personas, ó cosas en que aparecen, son, bajo tal concepto, objeto de aversion para la voluntad, y que toda deformidad física, ó desarmonía en los seres ofende y molesta aun á los sentidos. Ninguna de estas cosas excita la simpatía, y menos produce el placer extático, de contemplacion pura, de recreacion desinteresada que causan los objetos bellos. De lo que naturalmente se deduce, que ni el error, ni lo malo, ni lo deforme pueden ser bellos.

¿Qué es por consiguiente la belleza en sí misma? "La belleza es una centella de la hermosura de Dios, que resplandece en el objeto bello", como dice Proclo: "es el recuerdo de la esencia, que vió el alma en otro tiempo cuando acompañaba á los Dioses y subia al ser verdadero", como en su brillante lenguaje dice Platon en el

Diálogo de Fedro: ó como dice en otro lugar: " Lo divino es lo bello, lo verdadero, lo bueno y cuanto se le asemeja ": ó como dice Aristóteles: " bello es lo que siendo bueno, es deleitoso precisamente por que es bueno ".

Si á estas autoridades se agrega el hecho de constante experiencia individual, á saber: el irresistible atractivo que para nosotros tiene la virtud, el encanto que nos causa lo que es perfecto, lo deleitoso que nos es contemplar la armonía de los seres, cuyas notas constituyen la bondad real de los mismos, habremos construido el concepto objetivo de la belleza, que por lo dicho es " la bondad íntima y perfecta de los seres ", no precisamente considerada como relacion de la cosa con su fin, sino como expresion de su pura y perfecta naturaleza.

Pero esta idea de la belleza puramente objetiva, no pudiendo ser conocida sino por intuicion directa, sería de escasa aplicacion si se prescindiera de su forma manifestativa, por la cual se hace perceptible para las personas que, sin llegar á las regiones por que se espacia el génio, tienen sin embargo una sensibilidad y gusto bastante finos y educados para apreciar sus encantos y recrearse en ellos, si se la pone á su alcance en una forma adecuada.

Así, pues, ni por solo el elemento objetivo, ni por solo el subjetivo, ni aun por la union de ambos, si se prescinde de la forma de manifestacion, se llegaría al concepto pleno de la belleza artística. La forma manifestativa es en esta un elemento de que no se puede hacer caso omiso; por lo que á poder nosotros dar mas extension á estas Lecciones, de buen grado trataríamos de una especial manera lo relativo á las formas manifestativas de la belleza.

Reconstruyendo ahora en una composicion superior el doble concepto subjetivo y objetivo de la belleza que

el precedente análisis nos ha dado, y contando con lo que en la belleza artística vale la forma de manifestación, tendremos la total idea de la belleza, que definiremos diciendo: "la verdadera belleza es la intrínseca bondad perfecta de los seres, en cuanto conocida en forma adecuada nos causa placer".

5. No se nos oculta la fuerte oposición que nuestra idea de la belleza suscitará por parte especialmente de aquellos que la quieren constituir en una cualidad puramente formal, independiente de la bondad, ó malicia intrínseca del objeto, para poder hacer compatible la belleza, atributo esencialmente divino, con el error, el mal y aun el crimen.

Precisamente por oponernos á la impía tendencia del escepticismo aplicado á la Literatura, que pretende que la belleza sea indiferente al bien y al mal, á la verdad y al error, es por lo que con toda decision aceptamos la definicion que de la belleza da el insigne Yungmann, á quien nuestros racionalistas desdeñan, porque, segun á alguno hemos oido, el modesto profesor de Teología en la Universidad de Insbruk, y jesuita además, no puede ser autoridad en esta materia.

Nosotros, sin embargo, no nos desdeñamos, antes bien tenemos á mucha honra el ir en compañía del sábio jesuita que pone en la bondad la esencia de la belleza. Si, como dice Platon "lo divino es lo bello, lo verdadero, lo bueno", como resumiendo lo consigna en su diálogo el Banquete: si como afirma S. Agustin "es fuerza reconocer que hay sobre nuestros espíritus cierta unidad original, soberana eterna, completa regla esencial de lo hermoso, la cual busca el arte en sus distintas funciones", y como confiesa Winckelman, "La belleza suprema reside en Dios", y "la idea de la belleza se perfecciona en razon de su conformidad y armonía

con el Ser Supremo, con ese Ser que la idea de la unidad, y de la indivisibilidad nos hace distinguir de los cuerpos”: si en resolución la belleza es algo divino, ese *quid divinum* que se revela por el arte, ¿cómo ha de ser la belleza indiferente al mal y al bien, á la verdad y al error? ¿Cómo menos aún podrá resaltar más en los grandes crímenes, como pretenden algunos? De ningún modo.

Cuando en el lenguaje inspirado y en el profano, en el de los sábios y en el de la generalidad menos docta, pero sana, son sinónimos bueno y bello, y el texto latino de la Vulgata, hablando de la creación dice "*vidit Deus cuncta quae fecerat, et erant valde bona*", y el griego de los setenta "*Kai eiden ó Zeos á epoyese, Kai eiden oti Kala*", es decir que en lenguaje de la escritura lo mismo es llamar á la creación buena que bella, y si los más como los menos sábios con las locuciones almas bellas, bellos corazones, acciones bellas, todas entienden expresar una misma idea, esto es, almas virtuosas y santas, corazones puros y generosos, acciones meritorias y honestas, en resolución almas buenas, corazones buenos y buenas acciones, ¿por qué no se ha de proclamar con energía que la esencia de la belleza está en la bondad perfecta de los seres, y que es incompatible con el error y el mal? (1).

(1) Esta nuestra doctrina está conforme con lo que sobre la naturaleza de la belleza expone el Sr. Milá y Fontanals al decir: "en la realidad objetiva no puede haber diferencia entre lo bello y lo bueno, entre lo malo y lo feo". Estética, página 46.

LECCION 6.^a

SUMARIO.—La belleza reside y se manifiesta en los seres materiales y en los inmateriales, pero en estos de una manera mas perfecta y permanente.—Su esfera propia es el orden moral.—La belleza es algo suprasensible que solamente la razon puede conocer.—Exposicion y refutacion de la idea sensualista que de la belleza dan Baugarten, Wischer y otros escritores ingleses y alemanes.

1. Como si el Autor de la naturaleza quisiera llamar-nos á la contemplacion de su belleza infinita, por toda la creacion parece que ha querido derramar raudales de ella.

La plácida aurora, que precursora del astro vivificador, esmalta con perlas los prados y hace sonreir á toda la naturaleza, es sin duda alguna bella: bello es el refulgente sol, á cuya vista abren las flores sus cálices, y ostentando sus riquísimos matices, embalsaman el ambiente con embriagadores aromas: bello es el cielo alumbrado por los suaves reflejos del melancólico astro de la noche: bella es la risueña primavera, bello el canto de las aves no aprendido: bello es el inocente niño que duerme en la cuna con la sonrisa de los ángeles en los lábios: bella es la prudente y sábia ancianidad y bella es tambien la alegre y esperanzada juventud.

Pero á poco que se medite, fácil por demás es observar, que cuanto mayores son las perfecciones de las cosas creadas, más fugaz es su existencia. La primavera, es, cierto, la más bella, pero tambien la más breve, la más inconstante de las estaciones: el ruiseñor no canta tres meses completos en cada año: el ramillete de flores más preciado no conserva su fragancia veinte y cuatro horas: el momento en que la encantadora, casta y pura virgen ostenta la plenitud de sus hechizos, mar-

ca la hora en que empieza su decadencia: los más brillantes fenómenos de la naturaleza pasan con una rapidez vertiginosa, y de la más preciosa de las bellezas que aparecen en los cuerpos se puede muy bien decir lo que de la rosa cantó el delicado Rioja:

Tan cerca, tan unida
está al morir tu vida,
que dudo si en sus lágrimas la Aurora
mustia tu nacimiento, ó muerte llora,

No sucede lo mismo con la belleza de las cosas suprasensibles, en los órdenes intelectual y moral.

Newton fijando la ley de la gravitacion universal, Arquímedes pidiendo á sus verdugos que le concedieran unos instantes de vida para legar á la posteridad un nuevo principio que arrancó á la naturaleza: Sócrates tomando la cicuta por no hacer traicion á su conciencia, que le afirmaba en la creencia de la unidad de Dios, el Capitan Auvernia dejándose traspasar el pecho, pero salvando á sus compañeros de armas, Guzman el Bueno ofreciendo en el altar de la independencia de la patria y del honor acrisolado el más difícil de los holocaustos, son no solamente bellos, sino sublimes: y aún son más, son eternamente bellos, perpétuamente sublimes. De su grandeza nunca se dirá, como de la del impío "*transivi et ecce non erat*".

Con esto queda demostrado que residiendo y manifestándose la belleza en los seres materiales y en los inmateriales, en estos aparece de una manera más perfecta y permanente: y al observar cuanto mayor es su excelencia en los actos de virtud heróica, tambien puede asegurarse que la esfera propia de la belleza es el orden moral. Por eso dijo Ciceron "que la belleza espiritual es

una misma cosa que la virtud, y que entre ambas solo existe una diferencia de mero concepto ” (1).

2. Apareciendo la belleza en los seres materiales y en los inmateriales, en las personas y en las cosas, en los pensamientos y en los actos, es evidente que es algo que pudiéndose afirmar como cualidad comun ó todas estas cosas, no es propiedad exclusiva de ninguna de ellas. Es por consiguiente una categoría universal, como la virtud, la verdad y el bien, la cual, residiendo en su plenitud en Dios, se manifiesta parcialmente en las obras de sus manos. Por eso Platon en el Banquete dijo con entera verdad: ” La belleza que reside en un cuerpo cualquiera es hermana de la que se encuentra en los demás; porque la que reside en todos los cuerpos es una é idéntica ”: añadiendo en otro lugar: ”¿Cuál no seria el destino del mortal á quien fuese dado contemplar lo hermoso sin mezcla en su pureza y sencillez, no revestido ya de carne y colores humanos, ni de todos esos vanos atavíos condenados á perecer? ¿A quién fuese dado ver frente á frente bajo su forma única la belleza divina? ”.

3. Esto demuestra con notoria evidencia que la belleza es algo suprasensible que solo puede ser conocido por la razon, y en manera alguna por los sentidos. Estos nos instruyen, es verdad, de algunas cualidades físicas de los objetos, que perciben por sí mismos. Así, por ejemplo, por la vista percibimos los colores, por el oido los sonidos, por el tacto la dureza y resistencia de los cuerpos; pero las ideas de relacion, como la de causa de estas mismas impresiones, la general de causa y efecto, la del fenómeno con su ley, la del acto con su

(1) De Offic. c. 27, núm. 95.

fin, no las perciben, ni nos las enseñan los sentidos, por que estas, como suprasensibles, escapan y superan á su facultad preceptiva; estas solo por la razon podemos conocerlas. Y puesto que, como hemos demostrado, la belleza es de esta misma naturaleza suprasensible, es evidente que solo por la razon puede ser conocida.

En vano será que se diga que el objeto bello produce por sí placer y nos agrada su simple presencia, aun antes de toda operacion racional cognoscitiva, para deducir de ahí que la belleza está en la forma exterior del objeto y es por consiguiente algo material, que los sentidos perciben; por que es bien distinta cosa por cierto de la belleza la propiedad de agradar que tienen muchos objetos, y por que no es lo mismo percibir el agrado que causa el objeto bello, que percibir su belleza, que es la verdadera causa de este agrado. Por eso es que, si todo lo bello es agradable, no todo lo agradable es bello, y que si todos perciben el agrado que causa el objeto bello, no todos perciben su belleza.

4. Esto nos induce naturalmente á exponer y refutar la teoría sensualista, é idea de la belleza que, como consecuencia de aquella, emiten Baumgarten Wischer, Krug, Solger y algunos otros ingleses y alemanes.

La doctrina de Baumgarten y Wischer puede resumirse, como lo hace Yungmann, en esta fórmula: "Belleza es la forma del fenómeno que corresponde con la ley ingénita del apetito sensitivo", y por consiguiente "bello es todo lo que agrada á los sentidos".

Los escritores ingleses, representados por Edmundo Burke y Solger, son mas explícitos todavía y proclaman acerca de la belleza un sensualismo más torpe aún y descarado. El primero en sus Investigaciones Filosóficas acerca de la belleza y del sublime dice "que la belleza, por lo menos en la mayor parte de los casos, es una pro-

piedad particular de los cuerpos que por un modo mecánico, obra sobre el alma, mediante los sentidos": el influjo de esta propiedad, añade, se reduce "á relajar las partes sólidas de nuestra máquina, á dilatar y ablandar las fibras de la sensibilidad, de suerte que con mayor facilidad se ejerciten, sin experimentar cansancio".

Solger presenta así la explicación de la esencia de la belleza: "El instinto de sociedad nos conduce á las cosas con que nos juntamos de grado y fácilmente á todo lo que nos mueve en esta dirección por medio de la simple aprensión. De esta virtud, dice, está datado lo que de suyo es tierno, y sin embargo vigoroso, lo redondo y oval, lo que encierra fuerzas débiles, aunque no cansadas, todo lo que es pequeño sin mezquindad, y por último, toda cosa que posee cualidades análogas á las anteriores. Con esto, añade, acude á nuestros nervios una actividad que se ejercita de un modo fácil, la cual no trae consigo tensión alguna, antes en reposando la tendencia, produce una dulce, aunque no atenuante relajación". Y para terminar descripción tan indigna de la belleza, concluye diciendo: "La pasión que un objeto tal despierta en nosotros, se llama amor, amor así mismo bello" (1). Por eso mismo define Burke la belleza, diciendo que "es la propiedad que tiene un cuerpo de producir amor, ú otra pasión semejante", así como Baumgarten había dicho antes que "belleza es la forma del fenómeno que corresponde con la ley ingénita del apetito sensitivo".

Tan cínico y grosero es el sensualismo que en orden al concepto de lo bello se proclama en esta teoría, que más que una refutación en nombre de la ciencia, mere-

(1) Erwin, 1, pág. 26.

ce una protesta en nombre de la decencia y de la dignidad humana. Si la belleza fuera lo que dice Solger y el amor bello lo que enseña su maestro Burke, ¿qué razón habria para que no fueran bellísimos los amores del mono, ó de cualquier animal? Si el amor bello consiste en la dulce y no atenuante relajacion que produce el reposar la tendencia en el objeto apetecido, ¿por qué se ha de negar ese dictado á toda complacencia sensual? Esa dulce relajacion, esa complacencia en lo que conforma con la ley ingénita del apetito sensitivo, como á la belleza llama Baugarten, la encuentran el beodo en la embriaguez, el iracundo en sus venganzas, el libidinoso en sus lascivias, como la encuentra el puerco en revolcarse en un lodazal; y la decencia y la dignidad humanas rechazan el considerar á estos seres ni á estas cosas como ejemplos de belleza. De semejantes teorías solo debería decirse lo que acerca de los réprobos aconsejó á Dante su guia: "*Non ragionam di lor, ma guarda e passa*"; pero al ver que se las consigna con aparato filosófico, y que tienen ardientes partidarios, y que por la decadencia en que está el sentimiento religioso informan la vida de un no escaso número de personas, preciso es ocuparse en ellas, aun á riesgo de mancharse, para que se vea cuán bajo está el nivel moral de la sociedad, y para que entiendan aquellos en cuyas manos está la direccion de los pueblos, que es llegado el caso de procurar á la sociedad una reaccion moral que la salve de perecer en el piélago inmundo del sensualismo materialista á que conduce la falta de fé.

LECCION 7.^a

SUMARIO.—Primera division de la belleza en absoluta y relativa.—Subdivision de esta en objetiva y subjetiva.—Diferentes clases de cada una.—Exposicion y refutacion del idealismo y realismo absolutos.—Ideas de Platon acerca de esto.

1. La belleza puede considerarse ó en su plenitud, en su totalidad esencial y una, belleza absoluta; ó en la parte en que se manifiesta en el conjunto y organismos de la creacion, belleza relativa.

La primera existe solo en Dios. Es aquella de la cual dice Platon que "existe por sí y en sí misma, eterna y absolutamente, de la cual participan todas las demás bellezas, sin que su nacimiento, ó destruccion, le ocasionen la menor disminucion, el menor aumento, ni la modifiquen en algo". Nosotros presuponemos y damos por cierta la existencia de esta belleza, á la que se han de referir y de cuya naturaleza han de participar todas las bellezas relativas, dejando su estudio y exposicion á la Calotecnica teológica, de la cual parece más propia.

2. El objeto de nuestro estudio es la belleza relativa: y la consideramos ó como objetiva, esto es, real en sí y exterior, é independiente de nosotros: ó como subjetiva, esto es, real y efectiva en nosotros mismos: y una y otra se subdividen en física, intelectual y moral.

3. La observacion confirma la existencia de estas diferentes clases de belleza. El encanto que producen los magníficos panoramas de la naturaleza, la armonía admirable de los astros que pueblan la bóveda celeste, la brillantez de los mismos, no proviene sino de la belleza real que la creacion ostenta, con independencia absoluta de toda accion del hombre; belleza por consiguiente ob-

jetiva física. Igual realidad objetiva tienen las bellezas intelectuales y morales que otros hombres realizan ; por eso es bello el sistema copérnico y lo son las grandes creaciones artísticas , siéndolo con belleza intelectual objetiva : de la propia manera que Codro sacrificándose por dar la victoria á su pueblo , es bello con belleza moral igualmente objetiva.

Pero si esto es cierto , no lo es menos que cada uno , por lo que se aproxima en más , ó en menos al tipo físico perfecto de su especie , tiene en sí belleza física subjetiva , y que la intelectual y moral , que se manifiestan en las grandes obras del ingenio y del arte y en los rasgos heroicos de la virtud , tuvieron antes realidad interior en la mente y voluntad de los hombres privilegiados que los realizaron , siendo entonces para ellos bellezas intelectuales y morales puramente subjetivas ; por eso el arquitecto , por ejemplo , contempla y se recrea en la belleza del edificio que aún no ha construido , y el compositor músico en la melodía que aún no ha escrito , y Cervantes se regocijaba en las gracias de su obra , que aún no habian salido de su mente , y todo hombre de genio se recrea en la hermosura de su creacion , tanto como despues padece cuando , al realizarla al exterior , encuentra que la limitacion de medios de que dispone en la vida real , no le permite dársela tan perfecta y pura como era la de su creacion ideal. Por eso Virgilio encargó á Augusto que quemara su *Enéida* y por eso es verdad , como muchos dicen que en la poesía hay tanta , ó mas realidad que en la historia.

4. De lo dicho en el párrafo anterior se deduce que son falsos asi el realismo , como el idealismo en calología , como lo son en filosofía , por lo que tienen de absolutos. Supone el primero que no hay mas belleza que la real objetiva , ó sea la que la naturaleza nos ofrece y

se puede apreciar por los sentidos. Lo absurdo de esta doctrina se demuestra con solo observar que esa es la belleza mas fugaz y transitoria, y lo mismo los goces que proporciona, mientras el mundo intelectual y el moral, en los esfuerzos gigantescos de un génio como el de Newton y Pascal, una imaginacion como la de Homero y Dante, y corazones tan generosos como el de Guzman el Bueno y los héroes de Numancia, ofrecen verdaderos arsenales de bellezas intelectuales y morales, en que toda alma grande puede recrearse perpétuamente.

5. Un escritor contemporáneo, en el lenguaje que le es característico, expone la teoría idealista en estos términos: "es la de aquellos que, negando la belleza objetiva, lo refieren todo al espíritu, y diciendo *que trabajan de cabeza*, desprecian todo lo real, y por consecuencia hasta la misma naturaleza". Dice además este escritor, que el origen de esta teoría sostenida por Kant y sus discípulos, debe tomarse ya en Platon, quien decía, "que si algo habia capaz de enaltecer la vida, era solo la contemplacion de la belleza absoluta, y que la vida del hombre que no conoce lo bello, no es más que un sueño". Comprendemos que el respetable escritor tenga por idealista absoluto á Kant, que negando la realidad de los juicios sintéticos á priori, naturalmente habia de asentar que el juicio de lo bello independiente de todo conocimiento lógico y sensual es puramente subjetivo, lo cual conduce á la negacion de la existencia real de la belleza. De la misma manera han de venir á parar á un idealismo trascendental Hegel, para quien no hay más realidad que la idea absoluta, y Fichte, para quien el yo es la única realidad. Pero decir que Platon es de los que, " *trabajando de cabeza* todo lo refieren al espíritu y desprecian la belleza objetiva, todo lo real

:

y hasta la misma naturaleza”, es sin duda notorio agravio contra toda razon y en mal lenguaje inferido al gran filósofo. Verdad es que, Platon pone la esencia de la belleza en algo puramente ideal y espiritual, puesto que afirma, como es cierto, que la belleza divina es la forma única de toda belleza, y que la belleza en su plenitud sustantiva reside en Dios; pero de ahí deducir que dice, que es de los que trabajan de cabeza y niegan la belleza real y objetiva, es pura arbitrariedad, ya que no sea desconocimiento de lo que sobre esto dejó consignado el que con más lucidez trató en la antigüedad esta materia. Platon admitió como relativa y parcial la realidad de la belleza objetiva, tanto que enseña que se tome esta como medio de elevarse á la total belleza espiritual. Sobre esto es terminante lo que en el Banquete, citado por Nuñez Arenas, dejó consignado. Despues de establecer que la belleza absoluta y perfecta reside en Dios, dice textualmente: ” para llegar á esta hermosura perfecta, es menester principiar por las terrestres, y fijos los ojos en la suprema, elevarse á ella sin cesar, recorriendo, por decirlo así, todos los grados de la escala: de un solo cuerpo hermoso á dos: de dos á los demás: de los hermosos cuerpos á los bellos sentimientos: de los bellos sentimientos á los bellos conocimientos: hasta que de unos en otros, se llega al conocimiento por excelencia, que no tienen otro objeto que lo bello mismo y que acabamos por conocerlo tal como es en sí”.

Quien esto enseña no es de los que dicen *que trabajan de cabeza* y niegan la belleza objetiva y todo lo real, por más que diga que la vida sin el conocimiento de la belleza es un sueño y que si algo hay capaz de enaltecer la vida del hombre, es la contemplacion de la belleza absoluta.

LECCION 8.^a

SUMARIO.—Condiciones fundamentales de la belleza.—La unidad, variedad y armonía, siendo condiciones sin las cuales no puede existir belleza, por sí solas no la constituyen.—Se requiere además una expresión conveniente.—Diferentes clases de objetos bellos.—Condiciones que han de tener para serlo.—En que consiste la verdadera belleza del hombre.

1. Sobre las condiciones fundamentales de la belleza no hay tan empeñadas disputas como acerca de otros puntos de Calotecnia; y es si no unánime, bastante general la opinión que asienta que las expresadas condiciones son la unidad, variedad y armonía. Nosotros, sin embargo, hallamos deficiente esta doctrina y nos proponemos demostrar que, siendo efectivamente la unidad, variedad y armonía condiciones sin las cuales no hay belleza posible, no bastan por sí solas para constituir la belleza.

2. Por lo que hace á la unidad, es cosa clara que es condicion indispensable. La unidad si no es la esencia misma del ser, es por lo menos condicion de existencia de tal manera esencial, que sin ella nada se concibe existente con existencia individual; es una nota por la que el ser se sustantiva en sujeto determinado, individuo y diferente de los demás de su género, ó especie: y es obvio que lo que de este modo es condicion de existencia en los seres, lo ha de ser también de su belleza, y aun de la belleza en sí misma.

Por eso dijo Horacio con entera razón hablando de las composiciones literarias "*Quodvis sit simplex duntaxat, et unum*" y S. Agustín respecto de la belleza asentó como principio inconcuso, que la unidad es la forma de toda belleza "*omnis porro pulchritudinis forma unitas est*".

Pero esta unidad esencial, así considerada, confundiendo con la esencia del ser, para nosotros, sin la variedad, sería como si no existiera, por cuanto las esencias íntimas de los seres escapan á nuestra penetración; por otra parte sería una identidad monótona del mismo ser, que le quitaría todo atractivo. La unidad calotécnica, por consiguiente no existe sin la variedad por que se nos manifiesta. Es por lo mismo indispensable que en el objeto bello haya variedad.

Con igual evidencia aparece que no basta que en el objeto haya unidad y variedad para que sea bello. Es preciso que esta variedad, ó partes del objeto bello se compenetren y vivan, por decirlo así, dentro de la unidad por medio de la armonía. Es por tanto la armonía la exacta y relacionada proporción de las partes entre sí y con el todo, en cuya virtud las que forman la variedad, siendo cada una de por sí una entidad sustantiva, por la relación de armonía se componen en la síntesis superior que constituye el todo bello, que supone y exige la variedad en la unidad. Resulta por tanto, como dice el Sr. Nuñez Arenas, que en el objeto bello la unidad es la esencia, la variedad la forma, y la armonía la vida. Cualquiera de estas condiciones que falte, hace desaparecer la belleza. Esto es verdad: sin unidad, variedad y armonía no hay belleza posible.

3. Pero ¿es por ventura igualmente cierto que donde quiera que concurren estas tres condiciones existe por necesidad la belleza? Creemos firmemente que no. Si á esto no reúne el objeto el tener una expresión conveniente, esto es, que en su misma forma exterior exprese que en su esencia hay algo conforme con nuestra naturaleza, ó con los fines de nuestras facultades, el ser, la persona, ó cosa en que tal suceda, con unidad, variedad y armonía podrá ser, ó indiferente, ó perfecta.

mente feo. La falta total de expresion le hará indiferente, y si aquella no es conforme con los fines de nuestras facultades, si es siniestra, ó malvada su expresion, el objeto será perfectamente feo. Al hablar de la belleza del rostro humano comprobaremos esto con ejemplos tomados del órden físico. Por ahora los presentaremos tan solo el órden intelectual y moral. El esfuerzo del ingenio empleado en hacer una composicion dirigida á subvertir el órden social por la perversion de las ideas, producirá una obra en que habrá unidad variedad y armonía; pero en la cual no habrá belleza, antes notoria fealdad, por su siniestra expresion. El crimen horrendo de Tropman tiene unidad en lo que le constituye en tal crimen, variedad, en la diversidad de actos con que se realizó, y armonía en la proporcionalidad y relacion de estos actos entre sí, y su compenetracion para constituir el compuesto, ó unidad superior, "crimen de Tropman": y sin embargo este crimen es no ya una cosa fea, pero aun horrible, por que expresa y revela una perversidad y ferocidad de alma que repugna á nuestra naturaleza. De lo expuesto se deduce que si el alma se deleita al concebir y comprender la unidad, variedad y armonía de los seres, para que este deleite sea el puro de la belleza, es preciso que los seres tengan además una expresion conveniente, pues solo entonces son verdaderamente bellos.

4. Siendo la belleza una categoría universal, de la que participa toda la creacion, las diferentes clases de objetos bellos se determinarán por la diversa clase de la naturaleza de los seres. Bajo este concepto en la creacion solo hay sustancias, ó seres puramente espirituales, sustancias corpóreas, y la síntesis, ó compuesto de ambos, naturaleza humana, el hombre. Las diferentes clases de objetos bellos se reducen por consiguiente á estos

tres órdenes, objetos bellos espirituales, objetos bellos corpóreos, el hombre, compuesto superior de cuerpo y espíritu.

¿Qué condiciones han de reunir estos objetos para ser bellos? Antes de exponer detalladamente las peculiares de cada uno, creemos de importancia consignar los dos siguientes principios: 1.º Los seres espirituales y corpóreos, para ser bellos, han de tener y expresar algo que conforme con las superiores excelencias de la naturaleza humana. 2.º El hombre, para ser bello, ha de revelar y expresar en el más alto grado posible estas mismas superiores excelencias de la naturaleza racional, por su perfeccionamiento intelectual y moral, que es la verdadera hermosura del alma.

Por lo que hace al orden espiritual es inconcuso el primer principio que hemos asentado. Ciceron en el libro de *Officiis* le consignó expresamente diciendo: "en el mundo espiritual es bello lo que hace consonancia con aquellas excelencias de la naturaleza humana, merced á las cuales descuella el hombre entre todos los demás seres dotados de sensibilidad". Esto supuesto, creyendo nosotros, segun la filosofía cristiana, que la hermosura del alma la constituyen la sabiduría y la virtud, adornadas con el conocimiento de la verdad: allí resaltará más la belleza, donde con más energia se destaquen la perfeccion de la inteligencia y la pureza moral. Las ciencias y las artes, cuando tal hacen, son un verdadero destello del "*lumen vultus Domini signatum super nos*," que nos enseña la Escritura, y por eso precisamente son bellas. No es por consiguiente dudoso que en el orden espiritual es bello, como dice Ciceron, lo que hace consonancia, ó conforma con las superiores excelencias de la naturaleza humana.

No aparece tan clara la verdad de este principio

en lo que se refiere á los objetos materiales : y no faltará quien extrañe que hagamos depender la belleza de estos de que expresen, ó contengan algo que conforme con las excelencias de nuestra propia naturaleza. Y sin embargo nada hay más cierto. La propia individual observacion lo comprueba. La presencia de los objetos físicos bellos, nos agrada y produce alegría; pero una alegría que en el primer momento no reconoce causa, es por decirlo así, *inconscia*. Pero cuando nos paramos más en la contemplacion y meditacion del objeto, si descubrimos sus excelencias y si por ventura percibimos en él la virtud de una inteligencia ordenadora de su regularidad, de una actividad libre; si en él descubrimos gémenes de vida y movimiento, que necesariamente referimos al ser racional en las obras del arte, y á la sabiduría divina en las de la naturaleza, entonces aquella primera alegría inconscia se convierte en purísimo gozo razonado, al ver que el objeto nos revela la inteligencia y poder del hombre, y en último término y siempre la inteligencia, poder y bondad de Dios. El siguiente ejemplo no deja la menor duda sobre esto. Un telescopio de Herschel, un aparato electro-magnético para telégrafos, son, sin duda alguna, objetos bellos. Su simple presencia nos causa agrado; pero sin ulterior investigacion este agrado no se diferencia del que nos causa cualquier otro objeto análogo; más al considerar que estos aparatos son como la condensacion del saber humano en ciencias físico-matemáticas y del trabajo de muchas generaciones, y que el primero lleva en sí un progreso admirable para la astronomía y el segundo de tal manera ensancha y engrandece nuestro propio ser, que de moradores por la naturaleza de un solo lugar, nos convierte por la ciencia como en habitantes y moradores de todo el mundo, puesto que en todo él podemos instantánea-

mente hablar y como movernos por medio de la palabra; aquel primer tibio agrado se convierte en intenso gozo, en vivísimo entusiasmo, que nos produce más que el instrumento en sí, el poderoso esfuerzo que revela de la inteligencia humana. Lo propio sucede en los objetos naturales. Bella es la flor y agradable á la simple vista, y bellos son los astros con sus rutilantes luces; pero ¿cuánto no aumenta el placer que nos causan, al contemplar el infinito poder y la insondable sabiduría de Dios que su creacion revela?

De lo dicho se deduce que tambien en los objetos materiales es cierto que su belleza procede de que haya en ellos algo que exprese, ó conforme con las naturales y superiores excelencias del hombre, ó del Creador. Por eso dijo con verdad Plotino: ¿" Percibe por ventura el alma algun objeto que tiene algun parentesco con la belleza, ó que siquiera ostenta alguna huella de él? Cuando eso acaece, el alma siente alegria y deliciosa admiracion, por que en tal caso atrae á sí lo que ve y piensa en sí misma y en sus propias excelencias " (1).

Y si en los objetos que están fuera del hombre la belleza consiste en que tengan algo que exprese las superiores excelencias de la naturaleza humana ¿habrá para que demostrar que la belleza del hombre consiste en reunir en el más alto grado estas excelencias por el cultivo y perfeccionamiento de sus facultades? Esto no necesita demostracion. El hombre siente un irresistible impulso al saber, por eso es ignominiosa la ignorancia inexcusable: y el vicio es naturalmente odioso y no hay quien de él no se avergüence, si conserva alguna dignidad. Por el con-

(1) Plotino: De pulchritudine, citado por Yungmann, volumen I. pág. 112 de la Traducion de Orti Lara 1873.

trario, el profundo saber lleva consigo la admiración y respeto que de grado prestamos todos á los verdaderos sábios, y la virtud es tan encantadora, que hasta el vicioso y criminal la ensalzan; por que al fin y al cabo, el alma humana es naturalmente buena, y por viciada que esté, siempre conserva algun resto de su natural bondad, "*anima enim est naturaliter boniformis, agazoeides*", esto es, similar al bien, como dice S. Agustin.

Si pues el saber y la virtud forman el encanto del alma, es innegable que el hombre, para ser bello, ha de expresar en el más alto grado posible su perfeccionamiento intelectual y moral, que son las verdaderas excelencias de la naturaleza humana.

LECCION 9.^a

SUMARIO.—Efectos que causa la belleza sobre nosotros, ó sea emoción calotécnica (estética).—La belleza atrae legítimamente á nuestro corazón y es causa de que amemos á los objetos en que aparece.—Diferencia entre el amor á lo bello y el que excitan las cosas bajo otros respectos.—Cuál es la verdadera causa de la emoción que nos produce la belleza.—Diferencia entre la sensación y el sentimiento de lo bello.

1. Explicado el concepto de la belleza y sus condiciones fundamentales, el orden lógico nos lleva á examinar los efectos que sobre nosotros causa, ó sea la emoción estética, á que nosotros, por las razones expuestas en la Lección cuarta, llamamos Calotécnica.

Lo primero que la simple observación nos hace ver acerca de esto es que los objetos bellos excitan en tal concepto de bellos y no por razón de finalidad, todas nuestras simpatías, nos atraen poderosamente. Tan cierto es esto, que precisamente de esta propiedad pretende algun escritor derivar la etimología de la palabra

belleza, en griego *Kalos* (1), y es verdad como dice el Areopagita que "todo tiende, todo se siente llevado hácia lo bello y lo bueno, hácia lo universalmente amable".

2. Es de tal manera cierto y admitido por todos que la belleza nos hace amar á los objetos en que aparece, que difícilmente se hallará punto de ninguna ciencia puramente racional, en que tan concertadas y de acuerdo esten todas las opiniones. Ciceron en una de sus cartas familiares dice: "créeme, nada hay mas bello, mas amable que la virtud". Plotino, despues de enumerar las cualidades que enaltecen al hombre, las cuales resume en la virtud, como hermosura del alma, dice: "estas dotes cautivan nuestra admiracion y nuestro amor, y las llamamos bellas". Máximo de Tiro concreta más esta idea cuando dice: "Ama por ventura el amor otra cosa fuera de la belleza? No por cierto, pues alli no habria amor donde se buscase algo que no fuese la belleza"; por lo que este mismo escritor da la siguiente delicada definición del amor: "Entendemos por amor la complacencia en la belleza; por el contrario demos el nombre de apetito á la inclinacion al deleite". De aquí es que lo mismo para la escuela socrática, que para la neoplatónica, que para la filosofía cristiana, bello y amable son palabras sinónimas, expresivas de ideas que se presuponen necesariamente. De lo cual se deduce no solo que la belleza es naturalmente amable para nuestro corazon, sino que este no puede amar sino á la belleza.

3. Si ahora se pretendiera averiguar por qué la belleza es amable, y lo son los seres en que resplandece, podríamos contestar como cuentan que contestaron Só-

(1) Dionys. Areop. De divin. Nom. c. 4.

crates y Aristóteles al ser interrogados sobre lo mismo: "esto solo pueden preguntarlo los ciegos". Efectivamente, es tan inseparable la idea del amor de la de la belleza, que á la simple presencia de esta nace aquella con impulso irresistible. De ahí que los objetos bellos sean universalmente amados por toda clase de personas, así por las doctas, como por las menos instruidas.

Nosotros, sin embargo, en nuestro deseo de aquilatar estas ideas, á fin de que la generosa juventud para quien principalmente escribimos, de la de la belleza deduzca únicamente afectos puros y nobles, como corresponden á almas generosas, penetraremos con Yungmann en esta materia, procurando buscar una razon satisfactoria para ese amor desinteresado que la belleza despierta.

Es un hecho innegable que todo ser ama á lo que se le asemeja: Aristóteles dice: "que no hay cosa alguna que no se alegre con lo que le es igual". Ciceron afirma asi mismo que "ninguna cosa estrecha más el vínculo del amor que la conformidad entre las almas honestas": porque como él, dice, "teniendo ellas unos mismos deseos y una sola voluntad, todas ellas se gozan en el bien de las otras"; de ahí, como el mismo Ciceron afirma en otro lugar, que "para la amistad vale más la semejanza de costumbres que el parentesco".

Siendo esto así, cuando el alma encuentra la belleza, descubre en ella y los objetos en que aparece, aquellas superiores excelencias de regularidad, orden, armonía, perfeccion, bondad, fuerza activa, inteligente y libre, que conforman con su propia naturaleza, se vé como retratada en los objetos bellos, encuentra en los mismos destellos claros de la belleza de Dios á que constantemente aspira, y al ver que bajo este concepto son algo divino, y como sobre nosotros "está sellada la luz del

rostro del Señor", se identifica con ellos y los ama como de su propia naturaleza.

4. Para mayor esclarecimiento de esta materia conviene tener en cuenta que los objetos excitan nuestro amor por dos conceptos muy diferentes: ó por sí mismos, por sus intrínsecas y naturales excelencias y sin razon de finalidad, ó por causa de esta finalidad, es decir, por la relacion en que están con nuestras necesidades, esto es, por la conveniencia, utilidad, ú otra análoga exigencia nuestra que satisfagan. El primero se llama amor de benevolencia, que se puede definir "complacencia en un objeto por el objeto mismo". Este es el amor perfecto, purísima fuente del verdadero gozo que causa la belleza, y del cual dice S. Agustin, que "gozar es amar una cosa por sí misma" en el que bien claramente se ve que el gozo no es fin, sino causa del amor con que nos inclinamos al objeto. El otro de que hemos hablado, esto es, el amor que tenemos á las cosas, porque en estas hallamos la satisfaccion de una finalidad de conveniencia, utilidad, lucro, ú otras análogas, es amor de concupiscencia, amor imperfecto, en el que el gozo no es causa, sino fin por que amamos, ó mas bien, apeteceemos, deseamos el objeto, y cuya mayor, ó menor legitimidad y nobleza depende de la mayor ó menor legitimidad y nobleza de ese mismo fin; porque naturalmente hay gran diferencia y es muy distintamente estimable el amor con que el avaro ama al dinero, que aquel con que el buen hijo ama al retrato de su padre, ó á cualquier objeto, por insignificante que sea, que como memoria le dejó este al morir.

5. La emocion de lo bello se produce en nosotros mediante tres actos que importa mucho no confundir. Al revestir lo bello forma sensible, mediante la cual

obra sobre nuestros sentidos , produce en ellos una impresion , que trasmitida al alma , se convierte en sensacion , á la que sigue un estado afectivo de alegría , de ese primer placer estático , que podria llamarse inconscio , en virtud del cual nos recreamos en la pura y simple contemplacion , ó espectacion del objeto bello. Pero esta no es todavia la total emocion calotédica , ó de lo bello. A medida que la contemplacion del objeto excita el deseo de penetrar , ó intimar en él , como sucede con todo lo que nos es simpatático , el alma con los elementos que le suministran la impresion , sensacion y placer causados por el objeto bello , construye y se eleva al juicio de la belleza del objeto , y al afirmar entonces la existencia de la belleza , porque ya no solo la siente , si que además la conoce , aquella primera alegría se convierte en gozo purísimo y total emocion de lo bello , la cual por consiguiente es producida por un juicio ; por cuanto , como ya hemos dicho en la Leccion sexta , el conocer la belleza es propio tan solo de la razon.

La rapidez con que se suceden estos diferentes actos , y el hábito de realizarlos sin apenas darnos cuenta de ellos , es causa de que muchos los confundan , tomando á la sensacion , y el sentimiento que preceden al juicio de lo bello , por la total emocion de la belleza , que solo despues de este juicio se recibe.

Lo expuesto en la Leccion sexta al impugnar la idea sensualista que de la belleza dan Baungarten , Vischer y otros escritores , es aplicable al caso actual , para demostrar que la sensacion no puedè confundirse con el sentimiento de lo bello. La primera es ocasion , pero no causa del sentimiento de la belleza. Este proviene del juicio en cuya virtud el alma conoce lo bello , cuando esto viene de fuera por medio de los sentidos ; asi pues , si la sensacion y el sentimiento de lo bello coinci-

den en muchas ocasiones, no son por eso una misma cosa. En el orden espiritual esto es por demás notorio. Cuando presenciarnos la ejecucion de un rasgo heróico de patriotismo, ó se nos exponen pensamientos bellos, la vista y el oido ni siquiera reciben inmediatamente ningun placer en muchos casos; ellos son únicamente medios por que nos apercibimos, ó instruimos de tales actos, ó pensamientos; pero la belleza de estos quien la percibe es el alma, y al conocerla es cuando se causa la emocion calotécnica, ó de lo bello. Esta, como dice el Sr. Revilla (1), no es el agrado sensual, ni es causada, sino motivada por los sentidos; estos perciben el objeto bello, pero el espíritu es el que goza y se recrea en su belleza, al contemplar las perfecciones y excelencias que le hacen bello. Y esto aun en el orden físico. Así, por ejemplo, el oido percibe la bella composicion poética que se le recita, y la impresion agradable de la música que á su alcance se ejecuta; pero ¿ cómo será posible confundir esta sensacion agradable con la vivísima emocion que en el alma causan tales composiciones? Las cadencias de la poesia y las vibraciones de la música producen, sí, en el oido una impresion agradable; pero esta no pasa de ser ocasion, ó motivo para que se produzca en el alma el sentimiento, ó emocion de lo bello.

(1) Parte 1.^a

LECCION 10.

SUMARIO.—Belleza de los objetos físicos.—Division de estos.—Belleza de la luz, de los colores y demás objetos de óptica.—Belleza de los objetos acústicos.—Apreciación artística de las diferentes partes de la música.

1. En la Lección sexta dejamos demostrado que la belleza es una categoría universal, de la cual, por lo mismo, participan todos y cada uno de los objetos de la creación en mayor ó menor grado, según que su bondad y perfección es absoluta, esto es, completa del ser en sí, ó sola respectiva, ó relativa. En esta Lección vamos á examinar la belleza en los objetos creados; pero en la imposibilidad de hacerlo en cada uno individualmente, los dividiremos, clasificándolos con la mayor amplitud posible.

2. Con relación al estudio de su belleza la primera y más natural clasificación que ocurre es en objetos de óptica y objetos acústicos, en razón á que la vista y el oído, siendo de suyo los sentidos más instructivos, bien puede decirse que son los únicamente instructivos respecto de la belleza de los objetos físicos. Unos y otros de estos pueden ser simples, ó compuestos. Cuando el objeto de óptica es simple, su belleza se determina por la pureza, é intensidad del elemento que le constituye y la regularidad en las formas del mismo. Por eso aparecen tan bellas á la simple vista las cristalizaciones geométricas de las sales, la pureza, brillo y riqueza de los minerales, y los cambiantes de luz que ofrecen las facetas de los diamantes y piedras preciosas.

Cuando el objeto es compuesto, á estas naturales excelencias de sus elementos ha de agregar las de apta



disposicion y acertada combinacion , de que resulten la mayor armonía , movimiento y vida posibles.

3. Entre los objetos de óptica simples en que más esplendorosa aparece la belleza , la luz figura sin duda en primer término. Por la tenuidad de sus elementos parece la luz un cuerpo semi-espiritual , si vale expresarse con esta antinomia , y es como una transicion de la materia al órden espiritual.

La actividad prodigiosa , con la cual la luz del sol recorre 4000 leguas por segundo , su accion vivificadora , puesto que con su calor anima á toda la naturaleza , su virtud iluminativa , que nos hace visibles los infinitos encantos de la creacion , su pureza misma y la gradacion con que aparece blanca y risueña en la aurora , roja y ardiente en el medio dia , ténue y melancólica en el ocaso , la hacen aparecer como el álito de Dios que anima al mundo en los diversos grados de su vida. Por eso dijo San Juan que " la vida era la luz del hombre ".

Cuando se condensa en llamas , con sus graciosas y esbeltas pirámides , tendiendo siempre á elevarse : cuando se dilata en anchos fuegos , ó se divide en mil brillantes chispas de oro , siempre y de todos modos es de agradable solaz y recreativo entretenimiento para el alma , que ve reflejadas en ella muchas de sus propias excelencias. Y si convertida en fulgurante rayo , ó en tremenda llama de erupcion volcánica , nos abruma con su imponente grandeza , su misma avasalladora fuerza nos recuerda la omnipotencia de Dios y nos abisma en la contemplacion de lo sublime.

Consecuencia de la belleza de la luz es la de los colores que , en resúmen , no son otra cosa que la luz diversamente reflejada por los cuerpos. Los colores ó son simples , como los cardinales que refleja el arco iris , ó

compuestos de la combinacion y mezcla de los simples y distinta gradacion de los efectos de luz. En el primer caso la belleza del color proviene exclusivamente de su tono, esto es, de su pureza é intensidad. En el segundo entran ademas la artística, ó natural oportuna combinacion, la rica variedad y concordancia de que resulta lo agradable del conjunto, y su aptitud para expresar lo que debe. Por eso es que los colores simples enérgicos, é intensos atraen y seducen fuertemente al niño, al hombre inculto y al salvaje, mientras que el hombre culto halla mayores encantos en los colores compuestos y combinados, en que no suele haber tanta irradiacion de luz. La razon de esto es que la belleza de los colores simples está en su natural excelencia, ó sea en su pureza, é intensidad, que la vista percibe inmediatamente, al paso que la de los compuestos procede de una combinacion de elementos, para cuya apreciacion se requiere un juicio, que los niños, los salvajes y los hombres incultos no están en condiciones para formar.

Al considerar los colores no en sí mismos, sino en las superficies que los reflejan, ó sea en las figuras, nuevos elementos y condiciones vienen á ensanchar el campo de su belleza; tales son, como dice oportunamente el Sr. Milá y Fontanals, el tamaño, las líneas, proporcion, órden, movimiento, y *posible vida*, que en nuestro concepto debe añadirse.

El tamaño debe ser proporcionado en dimensiones á las que son propias del género. Si el tamaño es excesivamente grande, fácilmente degenera en deforme, y si, por el contrario, es diminuto, apenas si se puede apreciar su belleza.

Las líneas del objeto bello determinan su configuracion, de la que es condicion esencial que sea regular,

;

esto es, que obedezca á una regla dada, y esté hecha segun ley. Por cuanto la regularidad resalta más en las figuras geométricas terminadas por rectas, creen algunos que estas son las más apropósito para producir la belleza. Hoggard por el contrario, llama á la curva ondulante y á la espiral líneas de belleza y de la gracia. Nosotros creemos que las líneas, de por sí, no tienen valor intrínseco bello, absoluto, puesto que la belleza de estas, depende de su aptitud para el designio con que se las emplea; pero desde luego haremos observar que las rectas, por su rigidez, é identidad, cuando predominan en la figura, le dan cierta monotonía y como dureza; por el contrario las curvas ondulantes, la espiral, la parábola, la elipse y aun la misma circunferencia envuelven una idea de mayor soltura y libertad, y como que propenden á expresar el movimiento y la vida. Por consiguiente, puesto que la recta es tan apropósito para expresar la fijeza y solidez, y la curva, especialmente en la circunferencia, para expresar el movimiento vário, libre y animado, sin dar un valor absoluto á las ideas de Hoggard, se puede decir con él que "toda línea de belleza ha de ocupar un término medio entre la recta y la circunferencia, y más, ó menos próximo á la una, ó á la otra, segun la parte que toque á la solidez, ó al movimiento": y es notorio, como dice el mismo escritor, que á ninguna de las flexiones que median entre la circunferencia y la recta se la debe privar de la parte que le corresponda en la expresion de la belleza.

Por proporcion se entiende la razonada relacion de dimensiones de las diferentes líneas que determinan una figura. No es posible acerca de esto consignar reglas fijas y exactas; pero sí se debe tener en cuenta que tanto perjudica para la belleza la aproximacion á la

unidad, como una desviacion de esta exagerada. Asi pues, tan deforme es una razon en las líneas de 99 á 100 por lo que se aproxima á la unidad, como la de 1 á 100 por lo que se separa de ella. Por eso la naturaleza en sus bellas creaciones huye de estos extremos, y el gallo por ejemplo, ó la esbelta garza, con sus regulares proporciones son más bellos que el rechoncho y macizo pato y el por demás estirado flamenco, ó la cigüeña.

El órden en las figuras se obtiene por la conveniente colocacion de las partes análogas y dependientes en la debida relacion, y de él es poderoso elemento la euritmia ó simetría, que es la correspondencia de partes iguales, ó equivalentes. Cuando esta correspondencia es repeticion de proporciones interiores constituye el ritmo.

El movimiento real de los objetos de óptica es, sin duda ninguna, un elemento de belleza, siempre que sea fácil y desembarazado sin pesadez, al propio tiempo que sin violencia; por eso si es bella la soltura con que la perdiz corre, es molesta la pesadez con que la tortuga se arrastra, y si es bello el fácil vuelo de la golondrina y el gilguero, no lo es lo mismo el del murciélago, ó del ave de rapiña.

Pero no es este movimiento el que como condicion de belleza hemos asignado á los objetos de óptica. Entendemos por movimiento en las figuras esa como vida que resulta en ellas, cuando de la proporcionada relacion de las partes, y muy especialmente por su apta disposicion expresiva, sin rigidez ni dureza, como sin una excesiva flojedad, ó blandura, resulta para el conjunto, como para todas y cada una de las partes una expresion tal, que por ella parece como que se traduce el pensamiento del compositor. A esto es á lo que llamamos nosotros movimiento y posible vida de los objetos.

de óptica, exigible especialmente en la pintura y estatuaria, y que es la meta á que el arte debe aspirar.

4. Belleza acústica es la que tienen los sonidos, ora simples, ó combinados. Esta se distingue de la óptica por que no es permanente en los objetos como aquella. Su expresion á veces tiene valor real objetivo, como sucede en el canto de las aves y en los gritos de los animales: otras es convenido y por lo mismo puramente subjetivo, derivado de ciertas analogías que en ellos creemos encontrar, y más especialmente del efecto que nos causan: por eso decimos que es alegre el murmurio de la fuente y la cascada, y horrísono el estampido del trueno, ó del cañon.

Cuando el sonido es simple, hablando de los sonidos propiamente musicales, su belleza la constituyen el volumen, ó intensidad de la voz, ó sonido y su buen timbre, ó pureza. En él deben distinguirse el ritmo, que le constituye el movimiento ordenado, y la melodía, que es el acuerdo de sonidos sucesivos y modulados en orden á la mayor expresion. En los sonidos compuestos la belleza la constituye la armonía, que no es otra cosa que el acuerdo de sonidos simultáneos. Consideradas en composicion estas diferentes cualidades de los sonidos, constituyen la música.

5. ¿Conviene distinguir en ella estos tres diferentes fines, la ejecucion, la armonía y la melodía, ó expresion. La ejecucion, siendo meritoria, por lo que tiene de puramente mecánica, es menos estimable que la armonía. Esta por el orden que supone, y la intervencion de la razon reguladora del compositor, es ya algo más espiritual y estimable; pero la verdadera esencia del arte, la verdadera belleza de la música está en la expresion. Por ella se habla directamente al sentimiento, y como este es la verdadera esfera de la belleza, esta es

la parte verdaderamente artística, el *quid divinum* de la música. Cuando el compositor sabe sentir y comunicar á las notas musicales tal fuerza de expresion, que al oirlas, nos identificamos con su propio sentimiento, y el cantante, ó el que ejecuta la concepcion, sabe ser animado intérprete de ella, entonces es cuando el alma goza en el celestial lenguaje del sentimiento que la música le habla.

LECCION 11.

SUMARIO.—Belleza de los seres orgánicos.—Belleza de los seres animados.—Belleza de los seres espirituales.—Belleza del hombre.—Belleza total de la creacion.

1. Si, como queda demostrado en la Leccion anterior, existe la belleza en la luz, los colores y los sonidos, lo propio que en los seres inorgánicos, su esfera se ensancha sobre manera al entrar en la region de la vida, que empieza en el reino vegetal, para terminar en el hombre. Las plantas con la rica variedad de sus organismos y multiplicadas funciones vitales de absorcion y asimilacion para el crecimiento, con su actividad para reproducirse y multiplicarse, constituyen una superior esfera de orden y armonía en que abundan los encantos para el alma. El árbol con su esbeltez y gallardía, las flores con sus delicados matices y riquísimos aromas, las praderas con su fresca verdura y lozanía, son como el perfumado manto en que se envuelve la magestuosa obra de Dios, la madre Naturaleza. Si á esto se agrega cierta como expresion psicológica que las plantas y las flores tienen, en cuya virtud el poeta encuentra en algunas de ellas una como vision moral, segun la oportuna expresion del Sr. Fernandez Espino,

por la que la violeta es para él modesta, el clavel activo y la rosa símbolo de la belleza de la mujer, así como en la ortiga ve el de la envidia y en el sauce y el ciprés el de la melancolía y la tristeza; por más que en esto haya mucho de apreciación subjetiva, es indudable que la vida que aparece en el reino vegetal, por la riqueza de su varia y múltiple combinación ensancha sobre manera la esfera de la belleza.

2. En más alto grado aún aparece esta al entrar en el reino animal. En él se juntan y combinan los elementos físicos y los anímicos, y su belleza es por lo mismo físico-psíquica, esto es material y anímica (y no espiritual, á la vez como dice el Sr. Revilla). Los encantos de la luz, y los matices delicados de las flores los reflejan con más fuerza y energía el insecto en sus vivos cambiantes de colores, las aves en su brillante plumaje y algunos brutos en sus pintadas pieles; pero á esto agregan una mayor fuerza vital, el movimiento libre, la expresión de sus aptitudes, la energía de los instintos, que á ser libres, difícilmente se distinguirían en más de uno de la razón. La regular y elegante fábrica que algunos ostentan, por ejemplo, el caballo, los instintos de otros, como el perro, el gracioso vuelo de unas aves, el canto de otras, elementos son que avaloran en alto grado la superior belleza que aparece en el reino y los seres animados.

Una observación, á nuestro ver, de importancia, conviene consignar aquí. Por más que la fuerza psíquica es un elemento importante de la belleza del reino animal, como al fin y al cabo, por más que sea mucha la fuerza de percepción que algunas especies poseen, no entra en el orden moral, á cuyos umbrales se pára, por no ser verdadera inteligencia y por su falta de libre albedrío, lo que principalmente determina la belleza

de los seres de este género son sus excelencias físicas. Por eso teniendo el mono y el elefante mayor fuerza psíquica, revelada por una superior fuerza perceptiva, son, á no dudar, menos bellos que el pavo real y el faisán, cuya fuerza de comprensión es notablemente menor; y el leal sabueso, apesar de su noble instinto de fidelidad, es así mismo menos bello que el sanguinario tigre y el arrogante león. Y aún es de notar además que las excelencias físicas por que los animales aparecen bellos, son cosa muy distinta de su perfección zoológica. De ahí que muchos moluscos, zoófitos y equinodermos, en que la vida animal es rudimentaria, puede decirse, y no pocos anulares, ó articulados sean mucho más bellos que animales vertebrados, que están mucho más altos en la escala zoológica. De lo que naturalmente se deduce que en la apreciación de esta belleza el elemento subjetivo entra por mucho más de lo que ordinariamente se cree.

3. A medida que se asciende en la escala de la creación van aumentando los grados de la belleza. Por eso hemos visto que, si son bellos los seres inorgánicos, lo son más que estos los del reino vegetal y más que los de este los del mundo animado, y pronto veremos que en mayor escala se halla todavía la belleza en el orden espiritual. La razón de esto es que, siendo la belleza un atributo esencialmente divino, y siendo las cosas bellas en la misma proporción en que por su intrínseca perfección y bondad se acercan más y expresan mejor la esencial perfección y bondad de Dios, á medida que se asciende en la escala de la creación, forzoso es que se ascienda en la de la belleza.

Y como el orden espiritual está más próximo á Dios, por cuanto es de su misma naturaleza, es evidente, que en él ha de resaltar la belleza de un modo superior.

4. En cuanto á la de este órden, bajo cuyo nombre entendemos todo lo que sin forma exterior corpórea es aprendido y reconocido por el alma como perfecto y bueno, y por lo tanto bello, sin incluir en este concepto á lo sobre humano, esto es, á Dios y las naturalezas angélicas, no porque no tengan una superior y aun suprema belleza, sino por que el exámen de esta no corresponde á un tratado como el nuestro: en cuanto á la belleza espiritual repetimos, conviene tener en cuenta que solo se refiere al pensamiento, al sentimiento, ó á la voluntad en ejercicio.

No participamos de la opinion del Sr. Revilla, segun el cual estas facultades consideradas en abstracto, ni son bellas, ni feas y solo parecen tales cuando se ejercitan. Para nosotros aun en sí mismas son bellas estas facultades; pero el estudiarlas en este órden abstracto nos parece estéril por completo. Y por cuanto el espíritu es naturalmente activo, cómo tal examinaremos su belleza.

Por lo mismo que el espíritu es esencialmente activo y la actividad es fuerza, creen algunos que donde quiera que esta se manifiesta ora en extension, ó bien en intensidad, allí aparece en mayor grado la belleza espiritual. Esta doctrina necesita alguna rectificacion. Verdad es que para que haya belleza espiritual es preciso que aparezca ejercitada con la mayor fuerza posible la actividad del espíritu y que por eso son bellos los pensamientos profundos, los sentimientos enérgicos y las determinaciones inquebrantables y firmes de la voluntad. Pero entiéndase bien que esto no es siempre y absolutamente cierto, y sí tan solo cuando esta actividad fuerte y enérgica del espíritu se ejercita en órden á su fin, esto es, cuando se dirige á la verdad, á lo bueno y á lo honesto. Por eso es que la rebelion de Satán, aun descrita con la

brillantez que lo hace Milton, por más que revele una poderosa energía del espíritu del mal, nunca será bella en sí misma, y lo propio sucederá con una poderosa inteligencia puesta á servicio del error, y con una exquisita sensibilidad ejercitada en torpes deleites. Habrá en tales casos extension, é intensidad en el ejercicio de la fuerza activa del espíritu, pero en manera alguna habrá en esto belleza. Para nosotros, por lo mismo, es cosa fuera de duda que la belleza espiritual reside y se manifiesta especial, por no decir únicamente, en los productos, y no en la forma de la actividad del espíritu. Cuando ésta dé por resultado el descubrimiento, ó mejor afirmacion de la verdad en el órden intelectual, la enseñanza, ó práctica de la virtud y el bien en el más alto grado posible en el órden moral, ó por la sensibilidad conduzca al hombre á buscar en Dios y su contemplacion los purísimos goces á que debe aspirar, entonces y solo entonces diremos que hay belleza espiritual. Pero si por el contrario, lo repetimos, la actividad del espíritu se ejercita de tal modo que sus productos son error, maldad, ó torpeza, en ese caso siempre y absolutamente, sea la que quiera la extension, ó intensidad de la fuerza activa del espíritu y por brillante y seductora que sea la forma de esta misma actividad, por cuanto no se ordena á su fin, la fuerza del espíritu asi ejercitada será una perturbacion, nunca una belleza espiritual.

4. Esto nos facilita el determinar en qué consiste la belleza del hombre. Síntesis este y armoniosa composicion del órden físico y espiritual, mundo en pequeño, *microcosmos*, como con razon se le considera, por su doble naturaleza precisamente ha de participar de la belleza física y de la espiritual; y rey de la creacion que Dios puso á su servicio, faltaría algo á su perfeccion y dignidad si no poseyera una y otra en un grado eminente y su-

perior al de los demás seres en que la hemos examinado.

Su recta y noble actitud y posición, lo proporcionado de sus formas, la riqueza de su variedad de organismos, su agilidad, la gracia y aptitud de sus movimientos, y sobre todo esto la fuerza de expresión de su rostro, le dan una inmensa superioridad sobre el reino animal, bajo el punto de vista de su naturaleza física. Añadiendo además la superioridad de su inteligencia, que es el único ser dotado de razón, y que está, dirigida por su libre voluntad, le da el señorío del mundo material y extiende indefinidamente sus esferas de acción por el orden intelectual y moral, la excelencia misma de ser el único ser moral, la superioridad de su fin y lo adecuado de los medios que para alcanzarle tiene especialmente en su razón y libertad, se concibe fácilmente por qué Dios dejó su creación para el último día, por qué le formó de elementos naturales y le animó con aliento de su espíritu, por qué quiso que á su creación concurriera la Sacrosanta Trinidad, y por qué, en fin, después de haber creado Dios al hombre, descansó, ó mejor cesó en su obra, dejando al hombre como acabado remate de ella, y obligado por lo mismo á la conservación de las excelencias que adquirió en su noble origen. Esto demuestra la superioridad y bondad intrínseca y por lo mismo la superior belleza que el hombre tiene sobre todo lo creado.

Examinando ahora por separado sus bellezas, para reunir las después en la armoniosa síntesis en que en él se ostentan, desde luego es de notar, que su belleza física cede la superioridad á su belleza moral, siendo casi imposible estudiar aquella con separación de esta. Ciertamente que el hombre, como ser físico, puede ser considerado con relación al tipo más perfecto y acabado de su especie y recrearse el alma en su contemplación, puesto que

puede exceder en belleza aun al Apolo de Velvedere; pero no se pierda de vista que aun esta misma belleza física del hombre toma su principal fuerza de la expresion psíquica y de la excelencia moral de su alma, expresada ó retratada en su natural espejo, que es el rostro. El hombre más hermoso, si carece de fuerza expresiva de su vida anímica, nos es indiferente, en cuanto esto advertimos: y la mujer de más seductores encantos, si por ventura expresa en su semblante una alma baja y liviana, si al verla pudo conmovernos, al reconocerla nos causa aversion y repugnancia. Tan cierto es que la belleza del rostro humano consiste en la buena expresion de su fuerza anímica; lo cual justifica el que algunos pongan la belleza física del hombre no en el cuerpo, sino en la fuerza vital que el mismo expresa. Nosotros creemos que teniendo el cuerpo humano de por sí belleza física, esta se realza sobre manera por su buena expresion: y cuando en esta resalta la excelencia de la naturaleza moral del alma, entonces esta expresion constituye por sí misma la belleza del hombre en el orden más estimable, que lo es sin duda la belleza moral. Por eso es cierto que el rostro de Sócrates, apesar de su demacracion y aun deformidad física, era bellísimo al tomar la cicuta, y horrible cuando espiró, como refiere Platon: y el mismo Sócrates dijo con razon del contra-hecho Teetes: "Tú eres bello, Teetes, y en manera alguna feo, porque bello es el que tiene una alma bella".

Resumiendo lo dicho sobre la belleza del hombre resulta: que esta es física y moral, determinada la primera por las perfecciones de su cuerpo y la segunda por las excelencias de su alma: que dada la armonía con que en él se componen el orden físico y el orden moral, el hombre es tanto más bello, cuanto con un conjunto físico más perfecto y acabado, mejor expresa la superioridad de

una alma inteligente, sensible y virtuosa: que aun de su misma belleza física el principal elemento es la buena expresion: que en esta consiste la belleza del rostro humano, y por último, que la belleza que al hombre dignifica es la belleza moral.

5. Para terminar esta Leccion diremos que la naturaleza en sn conjunto grandiosa, é imponente en sus creaciones inorgánicas, rica y variadísima en organismos en el reino vegetal, fuerte, animada y poderosa en el zoológico, esplendente y magestuosa en el mundo sideral, y con el hombre en el órden moral por fin y término de tantas grandezas, resumiendo en magnífico conjunto las bellezas todas de la creacion, es ella tambien bellísima, y muestra por doquiera la belleza inagotable del Creador. Por eso es verdad que "los cielos cantan la gloria de Dios y las obras del firmamento anuncian su mano".

LECCION 12.

SUMARIO—Belleza ideal, é ideal de belleza.—El ideal de la belleza.—Una teoría absurda sobre el ideal de la belleza.—Teoría de Don Alberto Lista sobre el ideal de la belleza.—Teoría de Victor Cousin.—Teoría de Fillol.—El ideal de belleza se forma por inspiracion.—En qué consiste esta.

1. En la Leccion sétima digimos de la manera elemental que entonces convenía, que por belleza ideal entendíamos, en oposicion á la física, la que el alma percibe en los objetos, ó fuera de ellos con independendencia y sin intervencion de los sentidos. Ahora es ocasion de penetrar más en esta idea y determinar en qué consiste el ideal de belleza, que no es lo mismo que el ideal de la belleza.

Conviene para mayor claridad consignar que la belleza ideal puede referirse á tipos de géneros, órdenes, é individuos, siendo siempre el mismo el procedimiento para llegar á la formacion de su idea. Cuando contemplamos, por ejemplo, un cuadro de superior excelencia, una accion heroica, ó un esfuerzo de la inteligencia que nos suministra una nueva verdad, ó nos esclarece la que, apenas percibíamos, decimos espontáneamente que estas cosas son bellas con belleza ideal, y efectivamente es así. Pero el alma no se conforma y aquieta lo mismo si se pretende imponerle que esto es lo acabado, lo total y completamente bello del género, ó especie, ni aun en el individuo á que se refiere; porque naturalmente supone que sobre los grados de aquella belleza que contempla, caben otros superiores, y lo propio le sucederá con otros ejemplares que se le presenten. El alma siempre concibe un más allá, un grado superior, aun en sus propias creaciones. Así pues, en estos órdenes lo que percibe es la belleza ideal; pero no el ideal de belleza, y menos aún por lo que luego diremos, el ideal de la belleza.

Ciceron en el libro del Orador nos suministra la idea más clara posible de este último. En el número diez del capítulo tercero dice: "al modo que en las formas y figuras exteriores hay en la mente del arquitecto algo perfecto y excelente, á imitar cuya imágen se refiere cuanto cae bajo los sentidos: de la misma manera vemos en el alma el ejemplar de la perfecta elocuencia, cuya efigie buscamos en el oído". Generalizada esta idea, que sobre un orden especial nos da Ciceron, quien la refiere tan solo al ideal del orador, llegamos á formar con la mayor claridad posible la del ideal de belleza, el cual es por lo mismo "la concepcion por el alma de la perfeccion y excelencias de un género, orden, ó individuo en grado tan eminente, que le colocan muy por encima de la

realidad ordinaria. El ideal de belleza así concebido , pocas veces , acaso nunca es realizado ni aun por el mismo espíritu que le concibe ; por que es difícil , si no imposible , que en los medios materiales de expresion de que necesariamente habrá de servirse , encuentre adecuidad y suficiencia para realizar su concepcion ideal. Por eso es frecuente que un artista rompa una obra que admira á los que la contemplan , y por eso Virgilio encargó en su testamento á Augusto que echara al fuego la Eneida.

Más no por esto se crea que es perdido y estéril el esfuerzo empleado en la formacion del ideal de belleza. El que á él llega , si no realiza toda la que concibe , realiza por lo menos alguna que no existía y estimula y facilita sobre manera á los demás el dar un paso adelante en el ilimitado campo de la belleza , contribuyendo poderosa y eficazmente al perfeccionamiento y sublimacion del espíritu en que centellea el génio. Y no concluye aquí lo que sobre la belleza ideal se concibe. Lo dicho se refiere tan solo á la belleza relativa , que corresponde á la perfeccion y bondad relativa tambien , única posible en toda la creacion , incluso el hombre. Pero sobre esta perfeccion y bondad relativas , están la perfeccion y bondad absolutas , que constituyen la plenitud , la totalidad omnímoda y absoluta de la belleza , plenitud que el espíritu no solo concibe como posible , si que aún más , afirma como necesaria con necesidad metafísica ; por que si del ideal de belleza que él concibe afirma con toda seguridad que es relativa , es precisamente por que con la misma seguridad se revela á su conciencia , como postulado necesario de la razon , la existencia de la belleza absoluta , de la belleza de Dios , á que referir aquella.

La concepcion , pues , de esta plenitud de belleza que se deduce , y que nuestro espíritu exige como de nece-

sidad metafísica, pero que no percibe con distincion, por que excede infinitamente á su capacidad, constituye el ideal de la belleza, entre el cual y el simple ideal de belleza hay tanta distancia como de lo finito á lo infinito.

Pero repetimos la anterior observacion, no se tenga por inútil el esfuerzo que nos conduce á la concepcion del ideal de la belleza. Ciertó que este reside solo en Dios y que no es posible en la vida actual, no ya su realizacion, pero ni aun su clara percepcion. Mas no se pierda de vista que si al ideal de la belleza no puede el hombre aspirar, tampoco sabe donde concluye el límite del ideal de belleza, y pues con tal seguridad afirma la razon la existencia de la infinita, y para la finita no hay mas límite que aquella, estas ideas abren un horizonte vastísimo, é inacabable para la perfectibilidad del espíritu humano, siempre en direccion á Dios.

2. Como es por desgracia hartó cierto el dicho de un sábio de la antigüedad, de que no hay absurdo, por grande que sea, que no haya salido de la boca de algun filósofo, no es de extrañar que haya habido quien diga que el ideal de belleza se forma por un procedimiento mecánico, que consiste en irse grabando en el alma las ideas bellas segun se van recibiendo; y como unas profundizan más que otras, al cabo de algun tiempo las más profundas desalojan y hacen saltar á las más débiles, quedando por las primeras constituido el tipo ideal, ó el ideal de belleza, que es lo mismo.

Para que tan extraña teoría fuera cierta, se necesitaría que lo fueran así bien los absurdos siguientes: que el alma fuera una sustancia material ductil, susceptible de esta especie de incrustacion de las ideas, ó que fuera una cosa como la cera, en que se grava fácilmente lo que se quiere: que las ideas, viniendo hechas del exte-

rior, fueran tambien algo material que asi se adhiriera, ó grabara en el alma: que fuera esta, ó hubiera en ella una especie de receptáculo, que como material, sería precisamente oscuro, y en el que, sin embargo se verian las ideas. Esta teoria hace imposible el recuerdo calotécnico, puesto que segun ella, el alma no puede tener más ideas acerca de la belleza que las actuales, que como más profundas, se han grabado, haciendo saltar á las menos profundas. Y como esto y otras mil cosas análogas, é igualmente absurdas, sería preciso suponer, para que fuera viable tan extraña doctrina, no hay para que nos ocupemos más en rebatir este engendro del más grosero materialismo.

3. D. Alberto Lista y otros muchos con él, dicen que en la formacion del tipo ideal, ó del ideal de belleza el alma sigue una especie de procedimiento químico intelectual, pudiera decirse. Consiste este procedimiento en recoger por medio de la atencion, la reflexion y la memoria, los diferentes elementos de belleza de cada género, ó especie, ó de diferentes individuos de ellos, y reuniéndolos luego en otro nuevo que con aquellos se forma, se constituye el ideal, que viene á ser como un nuevo producto obtenido por una especie de destilacion intelectual, segun lo viene á consignar el Sr. Gil Zárate, que sigue esta opinion, la cual tal como queda expuesta, presenta el Sr. Fillol en su curso de Literatura.

Esto no es suficiente para formar el tipo ideal, ó ideal de belleza. No puede este limitarse á esa especie de condensacion de la belleza puramente natural, imposible en muchos casos, y que excluye la idea de creacion que anima al arte. El génio, como dice Platon, con la mirada fija en la belleza infinita, procura por la natural elevarse á aquella, lo cual no es posible en esta teoría, que reduce el ideal de belleza á la reunion en un solo indivi-

duo de los elementos bellos que el alma encontró diseminados entre diferentes. Con esta teoría conviene en lo sustancial la del Sr. Revilla sobre el tipo ideal de la belleza natural y en cuanto á la belleza física no deja de ser fundada en la observacion, aunque no sea cierta siempre y en todos los casos.

La teoría del Sr. Lista, aceptable como medio de procedimiento, es deficiente para elevar al espíritu á esas superiores contemplaciones en que el génio ve, como en mirteriosa intelectual aparicion, la belleza que despues procura reproducir en la obra de arte. Para que esto pueda hacerse de una manera inteligible para los demás hombres importa y mucho que por el procedimiento del Sr. Lista se depure y aquilate, y en lo posible se condense la belleza natural que ha de servir de medio de expresion de esa otra sobre natural, ó por lo menos preternatural que el génio alcanza en sus felices momentos de superior intuicion.

4. El autor antes citado expone así la teoría de Jouffroy y Victor Cousin acerca del ideal de belleza. Le fijan, dice, en lo absoluto existente entre lo real y lo infinito, ó sea Dios, depurado de sus formas visibles, segun Cousin, por medio de dos abstracciones, una mediata, comparativa, ó colectiva, que juntando las semejanzas por medio de la separacion de las diferencias, constituye la idea general, y otra inmediata, que despoja luego al objeto de lo material, y le eleva á lo bello puro, absoluto, ó ideal. Así mientras la belleza real puede ser vista, la ideal solo puede ser concebida, y formar por tanto la riqueza del espíritu, dando por resultado que el artista que no posea este rico tesoro, solo tendrá á su alcance lo material y perecedero, y jamás podrá elevarse á grandes concepciones". Dejando al señor Fillol el mérito que le pueda corresponder por su

:

exposicion del idealismo de Jouffroy y Cousin en esta materia, y partiendo de esta exposicion, que nosotros mismos no hemos podido hacer por no tener á nuestra disposicion una biblioteca pública en que registrar las obras de estos escritores, sin lo cual el catedrático en España tiene por precision que carecer de multitud de libros, que en la suya debieran figurar, diremos acerca de esta teoría, no que sea inútil por oscura, y por carecer de medios de expresion, como dice Fillol, sino que es arbitraria, é inadecuada para la formacion del tipo ideal.

Poner este, como lo hace Cousin, en un absoluto existente entre lo real y lo infinito, es pura arbitrariedad destituida de todo fundamento. En el mundo no hay término medio entre Dios, el ser absolutamente infinito y la creacion omnilateralmente y *usquequaque* finita. Ese absoluto intermedio es una creacion fantástica de Cousin, la cual carece de toda realidad. Por otra parte el complicado mecanismo de abstracciones por que Cousin pretende sacar del absoluto intermedio entre lo infinito y lo finito, el absoluto bello, ó ideal, sobre que se apoya en el vacío, por que no hay tal absoluto intermedio, es un procedimiento tan acompasado y enrevesado á la vez, que es imposible aplicarle á la formacion del tipo ideal. El génio, que es quien únicamente llega hasta él, ve con intuicion más ó menos clara, segun su intensidad y energía, una belleza superior, que es lo que constituye el ideal, que procura despues realizar; pero no saca este ideal como de entre los tornillos de una máquina por el reposado y calculador procedimiento de Victor Cousin. Verdad es, como él dice, que el que no se eleve á la belleza ideal, solo tendrá á su alcance lo material y perecedero, y no será capaz de elevarse á grandes concepciones; pero que á la

belleza ideal se llegue por los medios que Cousin arbitra, segun expone su teoría el Sr. Fillol, nos parece fantasmagoria de todo punto inaceptable.

5. El Sr. Fillol en la ya citada obra, poniendo el ideal de belleza en lo absoluto, expone así su teoría: "Juzgamos que esta ley absoluta de lo bello no es más que la ley moral, eterna, eterna ley del cielo, como la llama Milton, segun recuerda Lista, conformidad indeclinable de lo que es con lo que debe ser y término natural de toda perfeccion artística". Con esto el referido autor expone, y acertadamente, en nuestro sentir, la naturaleza, ó ley de la belleza, que tambien nosotros con Yungmann hacemos radicar en la intrínseca bondad y perfeccion del objeto; pero es evidente que deja intacta la cuestion sobre cómo se forma el tipo ideal, ó el ideal de belleza.

6 y 7. Nosotros creemos que el tipo ideal no se forma por ninguno de los medios indicados, ni por algun otro procedimiento análogo. El ideal de belleza se forma por inspiracion: y entendemos por esta "esa superior fuerza intuitiva de las almas en quienes brilla el génio, en virtud de la cual en los momentos en que se excita su poderosa imaginacion, perciben por una manera superior y más clara que los demás hombres los atributos y perfecciones divinas, de donde toman las brillantes revelaciones que hacen despues por medio de sus creaciones en las esferas del arte, de la ciencia, ó de la moral".

El poeta, cuyo espíritu anima á todo génio creador, nace, dice la filosofía comun de la humanidad. Horacio dice que poeta es aquel, "*ingenium cui sit, cui mens diviniior et os magna sonaturum*". Y efectivamente esa *mens diviniior* es la que le hace capaz de grandes inspiraciones, en las que, como dice Ovidio, "*est Deus in no-*

bis, agitante calescimus illo”: ó como dice Ciceron, ” *inspirari est mentis viribus scitari, divino spiritu afflari* ”. En estos momentos dichosos de las almas privilegiadas y favorecidas por Dios con la luz del génio es cuando se ve y se forma el ideal de belleza, que se refleja despues en las grandes creaciones. Por eso es verdad lo que de Fidias dice Ciceron, esto es, que al hacer las estátuas de Júpiter,   Minerva, no miraba   ningun modelo que tuviera delante, y al cual imitara, sino que *ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat*. Este es el verdadero ideal de belleza,   que nunca se llegará por medios artificiosos, y solo s  por la inspiracion.

Asi lo consigna expresamente Miguel Angel cuando dice: ” Como prueba y ejemplo de mi vocacion, al nacer me fué dada la belleza, faro y espejo para mi de dos artes. Se engaña el que otra cosa crea: ella sola lleva mis ojos á aquella altura en que se me apareció para que la pintara y esculpiera. Juicios temerarios y locos son los que sacan de los sentidos la belleza que conmueve y que levanta   los cielos   todo sano entendimiento. Los ojos enfermos no pasan de lo mortal   lo divino, ni suben adonde es en vano pensar subir sin la gracia ”.

Miguel Angel tiene razon. Al ideal de belleza no se llega por los frios y calculados procedimientos de Victor Cousin: el ideal de belleza se ve y se siente por el poderoso esfuerzo de la energía del alma, que como gracia concede Dios   algunos hombres, para que mejor y con más segura mirada escruten sus adorables atributos. Esta es la fuente de toda inspiracion, aqui est n los ideales de toda belleza posible; por que, como con razon dice Tomás Reid en su Ensayo sobre el gusto: ” Toda

cuanta belleza resplandece en el mundo visible, no es más que una emanacion de la invisible”, esto es, de la belleza de Dios.

LECCION 13.

SUMARIO.—Facultades que intervienen en la formacion del tipo ideal.
—Funciones de la inteligencia.—Influencia de la imaginacion.—
—Sus diferentes modos de obrar.—Exposicion de sus distintas funciones.

1. Por más que en la Leccion anterior hemos dicho que el ideal de belleza se forma por inspiracion en los momentos en que el génio desarrollando una superior energía, ve por una manera más clara y excreta con más intensidad las perfecciones de Dios, de donde toma las que su bella creacion puede tener, todo lo cual en resolucion no es sino un superior esfuerzo de la inteligencia, no por eso ha de entenderse que la inteligencia es la única facultad que interviene en la formacion del tipo ideal, ó del ideal de belleza.

2. Desempeña en esta operacion tambien funciones importantísimas la imaginacion. Si esta con su fuerza de fantasía, por la cual entendemos la facultad, ó aptitud que tiene para dar forma exterior á las superiores creaciones del alma, no acomodara el ideal de belleza á las condiciones perceptivas del hombre en la vida real; si por efecto de esa facultad esquemática que la imaginacion tiene, no contribuyera la fantasía á dar como cuerpo y realidad á esas superiores intuiciones del espíritu en los momentos de inspiracion, quedarian estas reducidas á puras abstracciones é idealizaciones, bellísimas si para el sujeto que las concebía, pero perdidas por completo para los demás hombres, á quienes en manera alguna les

seria posible comunicárselas , por que no tendría medios para hacérselas percibir.

Pero desde el momento en que la fantasía da á esas creaciones puramente ideales una forma esquemática acomodada á las facultades perceptivas del hombre en la vida actual, forma que se determina por leyes , máximas, ó sentencias profundas en el órden intelectual , por actitudes y combinaciones expresivas en el físico , y por algo que mueve y estimula los nobles afectos que determinan á la práctica de la virtud en el órden moral , desde este momento , repetimos , aquella belleza puramente ideal concebida por el alma , sin dejar de ser ideal , tiene ya cierta como forma sensible , bajo la cual puede ser representada y percibida por los demás hombres. Y como la imaginacion puede crear estos esquemas en todos los órdenes , por eso es verdad que para todos ellos puede haber y de hecho hay ideales de belleza : por eso los hay para la vida , para la humanidad , ideales para el hombre , y para cada uno de sus estados , para las relaciones de la sociedad con el Poder , y en resolucion para todos los fines y medios de la vida.

Cuando la imaginacion no auxilia convenientemente á la inteligencia á dar forma á las intuiciones superiores de esta , para hacerlas inteligibles , sobrevienen esos estados de verdadera angustia y tormento para las almas superiores, en los que, entreviendo bellezas tambien superiores, ni aun á sí mismas se las pueden representar con claridad , cuanto más hacer que de ellas participen los demás hombres.

El ideal de belleza es por lo expuesto el resultado de la actuacion superior y armónica de la fuerza creadora de la imaginacion y la inteligencia. Es como dice muy bien el Sr. Revilla , un arquetipo de perfecta , ó por lo menos superior belleza representada al alma en formas

interiormente sensibles, el cual sirve de ejemplar, ó modelo para la creacion de la belleza artística, ó de criterio para valorar y juzgar las bellezas reales.

3. Para la más fácil inteligencia de lo expuesto bueno será consignar aquí cómo entendemos nosotros la imaginacion y sus funciones con relacion al tipo ideal.

Es la imaginacion una fuerza, ó funcion especial de la virtud activa del alma, reproductora y creadora á la vez, por la que esta se representa en forma únicamente para ella visible, las imágenes de los objetos reales que ha percibido, unas veces con tal exactitud que parecen la realidad natural y otras separándose de ella más, ó menos: ó bien esas formas interiormente visibles nuevas, análogas unas veces, y por completo diferentes otras de cuanto la realidad le ofrece. Esta facultad del espíritu por muchos desatendida y á la que algunos dan el desdeñoso dictado de "la loca de la casa", desempeña sin embargo, como hemos visto, funciones importantísimas en la formacion del tipo ideal de belleza, y en otras esferas, aunque á primera vista parezca una paradoja, determina los hechos más trascendentales de la vida, así en el individuo, como en las sociedades.

4. La realidad de las funciones de la imaginacion se nos impone como un hecho de constante experiencia individual. Nadie hay que al tocar los desencantos de la vida, no se represente en su interior las personas y las cosas que excitaron sus deliciosas ilusiones: nadie que en sus melancolías no haya como platicado con la belleza esquiva, que cree tener delante, ó la fortuna adversa que le vuelve la espalda. ¿Quién cuando se encuentra lejos de su pátria, ó de las personas que le son más queridas, no se ha representado á estas en su torno y ha conversado con ellas y á veces hasta tendido sus brazos para estrecharlas? ¿Quién no ha visto en su ima-

ginacion seres y cosas distintas, aunque parecidas á la realidad, ó enteramente nuevas y que nada se parecen á esta? Pues si todo esto es de constante experiencia individual, el hecho de la existencia de la imaginacion como fuerza reproductora de las imágenes del mundo real, ó creadora de formas para el mundo ideal, es innegable. Su influencia en la creacion del tipo ideal ya la hemos visto, su trascendencia en la vida no se puede desconocer, si se considera que las resoluciones más enérgicas en cada individuo suelen ser determinadas por cosas, que solo en su imaginacion tienen realidad. Si Alejandro no se hubiera imaginado ser otro Aquiles y no hubiera como entrevisto que los pueblos todos podian formar una sola fraternal familia, cosas únicamente reales en su imaginacion, posible es que la historia no registrara sus maravillosas empresas; y si Carlo Magno no se hubiera representado en su fantasía el nuevo sacro imperio romano de Occidente, acaso no fueran hechos reales sus magníficas conquistas.

Si pues la gran influencia de la imaginacion en la vida es innegable, lo que importa es estudiar esta fuerza en su modo de obrar, para evitar que sus creaciones degeneren en quimeras.

Consideramos á la imaginacion, como la compañera inseparable de la inteligencia, su verbo en las profundas meditaciones, como su encarnacion en las abstracciones más abstrusas, que en la imaginacion reciben formas manifestativas, sin las cuales no serían inteligibles. Pero en estos momentos es de observar que la actividad del espíritu se ejercita por sí misma y casi sin la cooperacion de los órganos del elemento físico del hombre; por eso Arquímedes no se dió cuenta de que entraban en su estudio y estaban en torno de él los sicarios que al poco tiempo le dieron muerte; y por eso

es frecuente observar que los hombres que se hallan en tales situaciones no oyen, si se les habla, y á veces ni ven aunque miren á los objetos, ni se aperciben de lo que junto á ellos pasa.

Viven en estos momentos una vida como espiritual únicamente y las intuiciones que tienen, son de la misma espiritual naturaleza. Los eschemas por consiguiente en que la fantasía da entonces forma á estas intuiciones, tienen que apartarse mucho de la realidad, que por el momento apenas tiene en cuenta la inteligencia: y de ahí la novedad de las formas, las verdaderas creaciones que tales hombres presentan despues al mundo exterior.

Pero si la abstraccion mental fué tan intensa, que prescindió por completo el alma de la vida real y de toda influencia del organismo, entonces los eschemas, ó formas son del todo diferentes de la realidad, en cuya vida el hombre los llama monstruos, ó quimeras, lo propio que á las que forma cuando en el organismo experimenta perturbaciones violentas, ó desarreglo en sus funciones instructivas, como sucede en las vigiliass, y en las enagenaciones.

La imaginacion reproductiva no es para nosotros otra cosa que la memoria imaginativa.

5. Resultan por tanto los siguientes modos en las operaciones de la imaginacion; como reproductiva obra de conformidad con el mundo real exterior, y á veces tambien con el así mismo real interior que constituyen las creaciones del espíritu. Como creadora sus eschemas, ó imágenes se apartan de la realidad en la misma proporción que la inteligencia profundiza en el mundo espiritual. Cuando estas formas se apartan mucho de la realidad y son difícilmente perceptibles, con frecuencia son llamadas monstruos, ó quimeras, sin

que sea esto siempre verdad. De tales calificaron los hombres de su tiempo á las brillantísimas intuiciones y admirables imaginaciones de Colon, y despreciaron *sicut aegri somnia* aquellas imaginaciones que revelaron un nuevo mundo: y es posible que en la actualidad calificuemos de un modo análogo á muchas imaginaciones, que acaso sean una realidad tangible en el porvenir. Nosotros no encontramos otro contraste para aquilatar el valor de estas imaginaciones, que confrontarlas con la razon. Si esta no las repugna, son posibles; por que todo lo que es conforme á razon es posible y es de esperar que llegará á ser realidad.

De lo dicho fácilmente se infiere cuánta es la importancia de la imaginacion y la necesidad del estudio de sus funciones, que si influyen mucho en la formacion del tipo ideal, no influyen menos en todos los órdenes de la vida.

LECCION 14.

SUMARIO.—Lo sublime.—Es de la misma naturaleza que lo bello.—Concepto subjetivo del sublime.—Concepto objetivo.—El concepto de lo sublime.—Cómo todo sublime prueba la espiritualidad del alma y la dualidad de nuestra naturaleza.—Se resuelve al fin en una fuerza predominante, que aunque rompe la armonía, no hace deforme al objeto.—Diferentes clases de sublime.—Sublime matemático y dinámico.—El sublime no es igualmente apreciable para todos los hombres.

1. Cuando la belleza se nos presenta, no de esa manera armónica y conforme con nuestras facultades, que hace que el hombre entero goce y se recree con su espectáculo, por que no excede su capacidad perceptiva, sino en un grado de intensidad tal, que por el predominio de una fuerza especial que en ella campea, nos pro-

duce á la vez que un gozo intenso, cierta como admiracion y sobrecogimiento y á veces hasta cierta pena, ó terror religioso, entonces estamos en la region de lo sublime, ó es sublime la belleza que tales efectos nos produce.

2. Lo sublime por consiguiente, siendo de la misma naturaleza que lo bello, es diferente de la belleza, bajo el concepto subjetivo, en que no obra sobre nosotros de la manera apacible y conforme con nuestras facultades que lo hace esta, sino preponderando los elementos espirituales sobre los físicos, de tal modo que mientras para el alma es la representacion de lo infinito que la arrebatá, que atrae poderosamente su meditacion y estimula intensísimamente su cariño, es para los sentidos una fuerza de tal manera superior, que sobrepuja y excede la cápacidad perceptiva de estos, de donde proviene esa impresion de pena y á veces de verdadera admiracion, y aun espanto y terror que junto con el intenso goce espiritual nos producen algunas especies de sublime.

3. Hay por consiguiente en el sublime rompimiento de la armonía que constituye la parte principal de la belleza; pero esta desarmonía lejos de constituir fealdad, es causa para nosotros de un gozo más intenso, por que produciéndola siempre y en todo caso el predominio de una fuerza, si no infinita, más próxima á lo infinito que la que desarrolla lo simplemente bello, la excelencia de esta unidad superior que tiene mucho más de divina que la de la belleza ordinaria, suple con ventaja la falta de armonía más aparente que real que hay en el sublime. Y decimos más aparente que real, por que en los más de los casos, esa desarmonía que se nota, no existe en el objeto sublime, sino en el sujeto que le percibe por dos medios de muy distinta capacidad, el alma que constante-

mente aspira á lo infinito y que goza más intensamente en lo que más se aproxima á él, como sucede en lo sublime, y los sentidos, de limitadísima capacidad perceptiva, que se ven como avasallados por este, que les ofrece y presenta mucha más cantidad ó fuerza, y en último término mucha más fuerza ya en reposo, ó bien en ejercicio, que la que pueden ellos soportar. De ahí que mientras el alma por la contemplacion de lo infinito que el sublime le ofrece se recrea con un gozo intensísimo, los sentidos sufren cierto sobrecogimiento y á veces hasta dolor, de que proviene esa admiracion y pena y aun en ocasiones terror, que á la par de aquel gozo espiritual se padece ante el objeto sublime, como sucede especialmente en el sublime dinámico.

4. Esta dualidad de afectos no solo diferentes, pero aun en muchas ocasiones opuestos, que la contemplacion del sublime nos excita, es una prueba evidente de la dualidad de nuestra naturaleza. Si en esta no hubiera más que el elemento material, como pretenden algunos, rigiéndose sus afectos por las impresiones que en los órganos causara lo sublime, recibiría el natural afecto agradable, ó desagradable, análogo á la naturaleza de la impresion recibida, pero en manera alguna otro opuesto á la naturaleza de dicha impresion á la vez; y sin embargo esto es precisamente lo que sucede con lo sublime, y lo que no deja duda de que nuestra naturaleza la constituye la union de dos bien distintos elementos, el cuerpo y el espíritu.

De lo dicho hasta aquí se deduce que es sublime la belleza en concepto objetivo cuando aparece en un grado tan superior, que superando la capacidad perceptiva de los sentidos, solo puede ser apreciada por el alma, por lo mismo que lo sublime se aproxima y refleja más inmediatamente lo infinito: y en concepto subjetivo

es sublime toda belleza cuya percepcion va acompañada de cierta admiracion y respeto, que inspira una como veneracion y aun terror religioso, por la presencia de una fuerza infinita, ó próxima á lo infinito, que supera y avasalla la capacidad perceptiva de los sentidos.

5. Siendo, como se ve, el sublime de la misma naturaleza que lo bello, se divide del propio modo que la belleza, en físico, intelectual y moral, segun el diferente de estos órdenes en que aparece, no por que su naturaleza sea distinta en cada caso.

6. El sublime físico se subdivide en dos clases: sublime por cantidad, á que algunos llaman matemático y sublime por razon de la fuerza, ó dinámico, entre los cuales no hay una diferencia esencial. Lo sublime matemático, ó por cantidad presupone lo grandioso, lo magestuoso, lo magnífico y otros conceptos análogos, y pudiera definirse: "una superior y extraordinaria grandeza no deforme, cuya contemplacion sorprende á los sentidos que ó no la abarcan, ó lo hacen con gran dificultad". El océano en calma, las grandes alturas por sí mismas, y los inmensos horizontes que desde ellas se descubren, pudieran muy bien servir de ejemplos de esta especie de sublime, cuya naturaleza se determina por una gran fuerza estática, considerada cuantitativamente tan solo, teniendo por carácter especial la permanencia.

El sublime dinámico se determina por el desarrollo activo de las grandes fuerzas de la naturaleza. Las conmociones producidas por las expansiones subterráneas del aire, del fuego, ú otros agentes, las erupciones volcánicas, las grandes tempestades marítimas, ó atmosféricas, son ejemplos de esta especie de sublime, cuyo carácter especial consiste en ser transitorio.

7. El sublime físico en sus dos aspectos y más espe-

cialmente en el dinámico, no es igualmente apreciable para todos los hombres. Se requieren para ello condiciones de temperamento y carácter que determinen una independencia de espíritu que no á todos es fácil manifestar. Para la apreciación de este sublime es indispensable prescindir de lo que constituye sus variedades y de la aplicación de estas, para fijarse en la unidad de fuerza predominante, como objeto de contemplación, lo cual ni á todos, ni en todas las ocasiones es dado hacer. Pretender que el labrador que con la deshecha tormenta ve desaparecer los frutos con que ya contaba como premio de sus asíduos trabajos, ó querer que el padre que desde el puerto sigue con ansia la marcha de la embarcación en que va un hijo, ú otra persona querida, si por ventura el mar se alborota y la tempestad se desencadena y las olas maltratando aquella nave, amenazan constantemente la vida de los que en ella van, pretender, repetimos, que este labrador, este padre y los que corren los riesgos de la tormenta dejen de pensar en las variedades de aplicación, esto es, en los graves peligros que corren y que los aterran, para únicamente pensar en la unidad de fuerza predominante y que en su misma grandeza es como un reflejo de la omnipotencia de Dios, en cuya contemplación se recrea el alma, es pedir una cosa que estos sujetos no pueden hacer, sino por rarísima y extraordinaria excepción: y ello prueba con toda evidencia que para la apreciación de este sublime se requieren las condiciones subjetivas que antes hemos indicado y que no todos los hombres pueden reunir.

Pero con ser tan grande, magestuoso é imponente el sublime físico, bien se puede decir con Yungmann que es el menos apropiado para excitar afectos de respeto y admiración, y por lo menos es cierto que no es el más apropiado para ello. Por grande que sea la altura de una

montaña y por extenso que sea el horizonte que se descubre desde el punto más elevado ; por incalculable que sea la grandeza del océano y la fuerza de los desencadenados elementos, el alma ante semejantes espectáculos no se anonada, ni aun se siente abatida y menos subyugada : concibe sin violencia cantidades mayores aún, y fuerzas todavía más intensas : y aún la posibilidad de dominar y sobreponerse á estas fuerzas. Por eso emprende el explorador la ascension á las altísimas cimas de las más elevadas montañas, y se interna por los desiertos, y se lanza al mar contra el furor de la borrasca, y encadena el rayo. Si á tales fuerzas y espectáculos los llama y tiene por sublimes, no lo hace tanto por lo que son en sí, como por el testimonio que dan de la omnipotencia de Aquel que los dirige.

Y á la verdad, ¿ á cuánta distancia no queda todo este imponente poder del de quien dijo : " *yi or uayi or* ", "haya luz y hubo luz", y que así instantáneamente convirtió la oscuridad horrible del caos en brillante panorama iluminado por la esplendente luz del sol ? Por eso es cierto, que sin dejar de ser verdad que el mundo corpóreo tiene no pocos encantos, que llegan á veces hasta lo sublime, la verdadera esfera de este se encuentra, como la de lo bello, en el órden moral.

En el órden intelectual se nos manifiesta igualmente el sublime allí donde el esfuerzo de la inteligencia es tan poderoso, que supera con mucho á toda concepcion ordinaria, y se formula en principios fecundos, máximas y sentencias profundas, ó concepciones gigantescas, que producen luego esas obras del arte, esos descubrimientos de las ciencias, que arrancan á la humanidad una forzosa, aunque no violenta admiración y respetuosa veneracion, que de buen grado tributa á los hombres en quien Dios quiso que brillara el génio,

De lo dicho se deduce que la fuerza y la grandeza son elementos inherentes, ya que no digamos únicos del sublime, y que en último término el sublime se determina por una unidad de fuerza, predominante, puesto que las grandes masas y las extraordinarias extensiones no son otra cosa que fuerzas en reposo.

Pero debe entenderse que no toda fuerza, ó grandeza constituye sublimidad, sino tan solo aquellas intensísimas fuerzas, y extraordinarias grandezas, que siendo bellas en sí mismas, esto es, buenas en sí y por razón del fin, aunque rompen al parecer la armonía en el objeto, en modo alguno le hacen deforme, como sucede precisamente cuando esa fuerza predominante no es bella en sí, por no estar ordenada á fin legítimo, tal, por ejemplo, como la que se desarrolla para perpetrar un gran crimen, la cual ya hemos dicho que podrá hacer al sujeto monstruoso, pero nunca sublime.

LECCION 15.

SUMARIO.—Verdadera esfera de la sublimidad.—Sublime moral.—Le constituye la práctica de la virtud en grado eminentísimo.—Exposicion y refutacion de la teoria de Vischer acerca del sublime de mala voluntad.—Exposicion y refutacion de la teoría de Schiller sobre la sublimidad del suicidio.—Contradiccion del Sr. Revilla en esta materia.—Refutacion de la doctrina de Nussleins acerca de la sublimidad del mal y de los monstruos morales.

1. Como ya en otra Leccion hemos dicho, la verdadera esfera de la belleza está en el orden moral, y no siendo distinto de lo bello en naturaleza lo sublime, claro es que su esfera propia y directa ha de ser este mismo orden moral, por que, como dice Yungmann, en él es donde se encuentra en su más glorioso esplendor la belleza finita, tratándose de las cosas creadas.

2. No hay efectivamente nada más digno y admirable que el hombre luchando consigo mismo y venciendo sus pasiones, manifestando así la integridad de la fuerza de su libertad moral. Cuando el perfeccionamiento moral y el cumplimiento del deber llevan consigo la abnegación y sacrificio del sujeto en actos, como el de Guzman el Bueno, ó requieren una grandeza de alma como la del hombre justo que nos describe Horacio, entonces la libertad moral se muestra en toda su estimable grandeza; y si en estas tremendas luchas triunfa el hombre, aunque sea sacrificándose por amor á Dios y por la pura idea del deber que este le impone, como sucede á los verdaderos mártires, se habrá llegado al último grado del sublime moral, que consiste en la práctica de la virtud en grado heróico, el cual si llega hasta lo trágico produce un deleite espiritual indescriptible.

Esta sana doctrina encuentra sin embargo una gran oposicion que le suscitan de una parte los sensualistas y de otra ciertos racionalistas que pretenden con empeño hacer al sublime compatible con el mal, y lo que es más extraño aún, que agotan el arsenal de los paralogismos, intentando en vano hacer ver que el sublime, mejor que en lo moralmente bueno, se encuentra y resalta en el crimen, en las malas pasiones, en el mal en una palabra. Como esto sin embargo, así, en toda su crudeza, es demasiado fuerte, y suscita una repugnancia invencible en toda conciencia recta, se ha suavizado la expresion y se lo pretende hacer pasar bajo la especiosa fórmula del sublime de mala voluntad, usada con predileccion por Vischer, á quien un docto profesor nuestro llama el grande, el admirable organizador de la Estética moderna.

3. La inmensa trascendencia que en el órden moral tiene esta doctrina, exige que de ella hagamos un aná-

:

lisis detenido. Dice Vischer en su tratado de lo sublime y lo cómico: "La fuerza de la naturaleza humana, por cuya virtud la voluntad junta consigo misma la violencia de los afectos, como testimonio que son de su querer, es cabalmente el principio de donde procede la sublimidad del mal. Por que de esta suerte se prueba en lo malo la misma libertad del sujeto que así mismo admiramos en el bien; y el efecto estético, si bien podría sufrir la modificación consiguiente á la diversidad del fin, de ningun modo resultará más débil. Este efecto crece con el grado y las consecuencias del mal; y así una absoluta rebelion contra Dios, como en el caso de Prometeo, ó del Fausto de la tradicion popular, es estéticamente más perceptible que la más bella energía del bien" (1).

Es verdaderamente para inquietar á la conciencia menos asustadiza el que tales doctrinas se sustenten en el libro y en la cátedra y que tengan ardientes partidarios. Verdad es que no ha habido aberracion, ni extravagancia, que no haya tenido los suyos. Yungmann considera el sublime de mala voluntad "como un fragmento desprendido del delirio de algun frenético". Pero aunque tan allá no se vaya, no es posible desconocer que la conciencia moral se subleva contra esta paradoja, que no resiste al más ligero análisis.

Segun Vischer el mal realizado por el hombre á impulso de la violencia de las pasiones, es sublime y se agranda esta sublimidad en la misma proporcion en que aumentan las desastrosas consecuencias del mal; por que con ello, lo mismo y aun mejor que con la más bella energía del bien se prueba la libertad del sujeto. Es-

(1) De lo sublime y lo cómico pág. 75 de la edicion de Stutgard, y en su *Estética* vol. 1, párrafo 107 "Del sublime de mala voluntad".

traño razonamiento es el de Vischer. Dado que fuera verdad que por la práctica del mal se probara la libertad del sujeto lo mismo que por el ejercicio de la virtud: ¿cómo, sin embargo, se legitimará que por el empleo de nuestra libertad para el mal, tanto más se eleva á lo sublime este precioso don, cuanto más terribles son las consecuencias de los crímenes cometidos? Esto es absurdo y contrario á la naturaleza moral del hombre. A ser cierta la paradoja de Vischer, ¿por qué la sociedad erigiría estátuas á los héroes de la virtud, mientras para los grandes criminales levanta patibulos?

” El poder pecar, como enseña Santo Tomás, no es de esencia de la libertad, sino defecto de la misma ”: por eso se concibe la libertad de Dios y de los bien aventurados, por más que no pueden pecar. Pero aun prescindiendo de esto. Es contra toda razon suponer que el hombre eleva la libertad á su máxima excelencia, hasta sublimarla, en razon directa de la violencia de las pasiones, cuando por ellas se lanza á la perpetracion del crimen y más profundiza en las desastrosas consecuencias de este. Si fuera cierta la paradoja de Vischer, Tropman y el hombre Lobo serian eminentemente sublimes; y esto no hay quien lo resista, ni es posible oir sin indignacion tales aberraciones.

No, no es así como se prueba y dignifica la libertad humana, sino cuando por ella procura elevarse el hombre á lo infinito, y arranca á la naturaleza sus misterios, y á la ciencia sus verdades y lucha y triunfa del mal, y en el combate con las malas pasiones alcanza la más difícil de las victorias, vencéndose á sí mismo y dominándolas, y en la práctica de la virtud llega hasta el heroismo, sacrificándose, si es preciso, primero por Dios, despues por sus hermanos en bien de la humanidad, por la pátria, si esta le exige su vida, ó por su propia per-

feccion , para realizar por completo su naturaleza. Cuando el hombre ejecuta estas , ó parecidas acciones , entonces sí que nos muestra en toda su belleza el sublime espectáculo de la libertad humana dignificada , no cuando abusando de ella , se revuelca en el fangoso lodazal de los vicios , ó se engolfa en los horrores del crimen , arrastrado por el torbellino de las pasiones.

Si por otra parte , se tiene en cuenta que lo sublime es por su misma naturaleza atractivo y amable , que tiene algo que arrebatara nuestra admiracion y nos arrastra á imitarlo , que la idea de sublime es inseparable de la de heróico y glorioso , si todo esto se tiene en cuenta , evidentemente aparece que la teoría del sublime de mala voluntad , así para la moral social , como en el órden político conduce á consecuencias funestísimas. Vischer por tanto al presentar bajo nueva forma la audaz doctrina que veinte años antes habia ya enunciado Krug al decir que " el sentido moral , manifestándose en obras y palabras , puede llegar á ser sublime , no solo en el bien , sino tambien en el mal " , y Ficker y Nussleins , parafraseando de diversos modos los razonamientos de Krug , más que innovadores y grandes organizadores de la Estética moderna , como pomposamente se los llama , son , segun nuestro modo de ver , grandes perturbadores , que subvierten por completo el órden moral en que más brilla la sublimidad.

4. Casi al propio tiempo que Vischer daba á luz su especiosa teoría acerca del sublime de mala voluntad , presentó Federico Schiller otra análoga , que conduce al mismo resultado , por la apología que en ella se hace del suicidio.

En su tratado " De la razon del deleite en los asuntos trágicos " , escribia lo siguiente : " el arrepentimiento , " el remordimiento , aun en su grado más alto , que es

” la desesperacion , son moralmente sublimes , por que
” jamás pueden ser sentidos , sin que allá , en el fondo
” del culpable no esté despierto un sentimiento sobre-
” manera laudable de lo justo y de lo injusto , un senti-
” miento que protesta contra los más vivos estímulos del
” egoismo. Y ¿ qué cosa puede haber mas sublime que
” la desesperacion , la cual todos los bienes de la vida y
” aun la vida misma los reduce á polvo por no sufrir y
” hacerse sordo á la voz del juez íntimo que le condena ?
” Si el varon virtuoso sacrifica en caso necesario su
” existencia por obrar conforme á la ley moral , ó si el
” culpable, oprimido por los remordimientos, la destruye
” por su propia mano , para castigar en sí mismo la vio-
” lacion de esta ley , en ambos casos el corazon es igual-
” mente movido á una alta estima de la ley moral : si
” entre ambos puede haber alguna diferencia , sería sin
” duda á favor del último ; por que la razon de obrar
” bien puede en algun modo hacer más fácil al hombre
” virtuoso su resolucion , y es sabido que el mérito moral
” de una accion está en razon inversa de la propension,
” ó del deleite que inclinan al ánimo á ejecutarla. El
” arrepentimiento y la desesperacion que se siguen al
” crimen , nos muestran el porder , más tarde sí , pero
” no con menos fuerza. Un hombre que se desespera por
” haber traspasado la ley moral , vuelve por este mismo
” caso á la sumision debida al deber violado : y cuanto
” más terrible se manifieste su remordimiento , tanto
” mayor es la fuerza con que le vemos respetar la ley
” moral que-traspasó ”.

Nussleins se expresa con igual crudeza. En su ” Cien-
cia del arte ” dice textualmente : ” En la lucha con el
mundo exterior , ó con el destino el alma muestra una
sublimidad moral , renunciando á toda dignidad exter-
na , y aun á la vida terrena , cuando la vé manchada con

alguna culpa, aunque haya sido cometida sin advertencia. Lo inmoral no excluye lo sublime. Todo heroísmo lleva en sí impreso el sello de lo sublime, aunque no siempre. Por esto son objetos de nuestra admiración, como caracteres sublimes Medea, Catilina y otros cien monstruos de la historia, y finalmente el Satán de Milton". Ficker reproduce esta misma doctrina y Lenke, el abreviador de Vischer, en su "Estética popular" asienta como principio que "bajo el punto de vista moral, así lo bueno, como lo malo está patente al sublime": y finalmente, como si sobre la materia ni siquiera dudas pudiera haber, el Sr. Revilla en su Literatura, segunda edición, dice con admirable aplomo: "Un hombre que se suicidara por una idea, ó un sentimiento de indudable grandeza (como Caton por ejemplo), puede ser sublime; pero si se suicidara por un motivo fútil, resultaría ridículo á causa de la desproporción existente entre la perturbación que envuelve el suicidio y la pequeñez de su causa" (1).

Tal es la última palabra, la novísima doctrina de los calotécnicos modernos, doctrina funesta, cuya misma absurdidad nos dispensaría de impugnarla, si no viéramos con dolor, que ó por la novedad, ó por lo que tiene de atrevida, encuentra patrocinadores y secuaces, principalmente entre aquellos en quien un racionalismo irreligioso ha creado una como predisposición favorable á todo lo que de un modo, ú otro hostiliza los principios, ó la moral del cristianismo.

Así esta, como la razón natural reprueban y condenan el suicidio imputable, que Schiller á fuerza de paradojas pretende hacer pasar como sublime. Por de

(1) Parte primera, página 43, nota.

pronto no es posible dar por cosa cierta que el suicida ponga fin á sus dias ” por no poder sufrir los estímulos del juez interior que le acusa y por castigar en sí mismo la violacion de la ley moral”, como Schiller dice. El hombre que respeta la ley moral y estima en lo que valen los estímulos de una conciencia recta, en la contrariedad, en los reveses de fortuna, en las grandes é inesperadas desgracias, no acude al suicidio para poner fin á sus males, antes sacando de sí mismo fuerzas en proporcion de la intensidad de estos, los afronta valerosa y resignadamente, y en la esperanza segura de que Dios no deja sin castigo injusticia ninguna, ni deja tampoco de premiar ningun acto de virtud, encuentra el fundamento de una santa resignacion, que le eleva y dignifica tanto más, cuanto con mayor heroismo resiste los embates de la adversidad. Esto sí que es sublime, á la par que cristiano. Pero comparar con el que así obra al soberbio que por no sobrellevar la pobreza á que le reduce la pérdida de su fortuna, por ejemplo, se suicida: al que pone fin á sus dias por que habiendo cometido un crimen, teme la accion de la justicia; al hombre, en fin, que contrariado en sus propósitos, busca en el puñal, ó el veneno el remedio de su mal, es una verdadera insensatez. Estos actos acusan soberbia, cobardía, corrupcion, predominio en fin de las malas pasiones en quien los ejecuta, y son tales personas despreciables por lo apocado de su corazon, ó á lo sumo dignas de lástima, pero jamás admirables: nunca, ni para nadie su conducta puede tener el irresistible atractivo de lo sublime.

Apenas se concibe que en estado de sereno juicio diga Schiller que entre el suicida y el mártir, si alguna diferencia hay bajo el punto de vista de la moralidad del acto de privarse de la vida, está aquella de parte del suicida. Por de pronto el mártir no se priva él de la vi-

da, se la quitan sus verdugos; pero aparte de esto, ¿para quién será mas admirable Judas colgándose de un árbol, que S. Esteban muriendo por no renegar de aquel á quien Judas vendió? El miserable que pone fin á sus dias por no querer resistir á la adversidad, ¿será por ventura mas sublime y digno de estima que el héroe de la resignacion cristiana, que conformándose con la voluntad de Dios, no se abate en la desgracia, antes considerándola como estado de prueba, ó medio para alcanzar mayor merecimiento, lucha con ella valerosamente y la vence, ó sucumbe abrazado á la cruz del dolor, que es el patrimonio de la humanidad? No: esto no puede decirse en estado de serena razon, y es de creer que al consignarlo así Schiller, se hallaba en uno de esos momentos de vértigo que produce el apasionamiento por un sistema.

Solo así, se concibe que, para cohonestar y aun sublimar la desesperacion y el suicidio, diga este escritor que "la desesperacion que sigue al crimen nos muestra el poder de la ley moral; que el hombre que se desespera y se mata por haber traspasado un deber moral, vuelve por este solo caso á la sumision del deber violado, y que cuanto más terriblemente se manifiesta su desesperacion, tanto es mayor la fuerza con que la vemos respetar la ley moral que traspasó".

Esto sí que traspasa ya los límites de lo absurdo y de lo paradójico. No: el que desesperándose, pone fin á su vida, no vuelve por este mismo caso á la sumision debida al deber moral violado: lo que hace es violar de nuevo este deber, escandalizando y ofreciendo un pernicioso ejemplo á la sociedad. No es verdad que el suicidio sea "la justicia que hace en sí mismo el culpable, por haber violado el deber moral", como dice Schiller, antes como dice Yungmann de acuerdo con el

recto y comun sentir de la humanidad, el suicidio es el rompimiento absoluto con Dios y con la conciencia, con la virtud y con la ley moral: á la desesperacion solo se llega cuando en el corazon del culpable se ha extinguido por completo el sentimiento de lo justo; y sus móviles, cuando es imputable, son la cobardía, la soberbia, y un egoismo malvado. El suicida, diga Schiller lo que quiera, nunca pasa de ser un criminal cobarde, con frecuencia vulgar, que solo inspira desprecio y aversion, á lo sumo lástima: y es notorio que no son estos los afectos que en nosotros excita lo sublime.

De lo dicho fácil es inferir cuán absurda y perniciosa es la teoría del sublime de mala voluntad, lo mismo si se toma con Vischer por fundamento de ella el que da testimonio de la libertad humana, que si se dice con Schiller que "es la justicia que en sí hace el culpable de la violacion de la ley moral".

5. En cuanto á la teoria da Nussleins poco basta para refutarla. Monstruo y sublime son dos palabras anti-téticas, completamente contradictorias. Lo monstruoso envuelve la idea de imperfeccion y deformidad en alto grado, y es por lo mismo incompatible con lo bello, que excluye toda deformidad, é imperfeccion intrínseca. El efecto que en nosotros causa lo monstruoso es de repulsion y aversion, inspira horror: lo sublime por el contrario, es una belleza en grado eminentísimo, envuelve una perfeccion superior; y aunque en lo sublime no se dé la tranquila armonía de lo simplemente bello, no es en manera alguna deforme, por que haya en él una unidad predominante: su efecto sobre nosotros es simpático en alto grado, nos atrae con violencia, y lo amamos con entusiasmo: y por lo mismo que lo sublime, es una más enérgica manifestacion de lo infinito, es tambien lo que más nos aproxima á Dios, lo que eleva nuestro ser

á su más alta grandeza. ¿Cómo, por consiguiente, podrán ser sublimes los monstruos morales de Nussleins?

6. Finalmente lo que dice el Sr. Revilla de que el suicidio por causas de verdadera grandeza, como el de Caton, puede ser sublime; pero que si las causas son fútiles será ridículo, nos parece un juicio emitido muy á la lijera y que no se compagina bien con la doctrina del mismo escritor acerca de lo bello. En las páginas 83, 84 y otras dice expresamente que lo intrínsecamente malo no puede ser bello por la perturbacion moral que en sí encierra; y siendo esto así, como nosotros lo creemos tambien con el Sr. Revilla, no se concibe como el suicidio podrá nunca ser sublime, á menos de afirmar que el suicidio no es intrínsecamente malo. La falta de demostracion del juicio aventurado por el señor Revilla nos dispensa de entrar en ulterior refutacion, que por otra parte se encuentra en lo que dejamos dicho sobre la teoría de Schiller.

LECCION 16.

SUMARIO.—Conceptos relacionados con la belleza.—Por analogía.—Lo gracioso.—Lo agradable.—Lo bonito, ó lindo.—Lo útil.—Por oposicion.—Lo feo.—Lo cómico.—Lo ridículo.—Lo feo no es un concepto trascendental.—Lo ridículo no es un momento, ó grado de la belleza.

1. Es un hecho de experiencia individual, que muchos objetos, sin ser realmente bellos, nos producen efectos parecidos á los de la belleza, lo cual supone que han de tener alguna analogía, ó semejanza con aquella: y por la propia experiencia nos consta que otros obran sobre nosotros por una manera opuesta; de lo que naturalmente se deduce que á los primeros corresponde un concepto análogo, y á los segundos otro

opuesto al de la belleza; pero que unos y otros están relacionados con ella.

A la primera clase corresponden lo gracioso, lo agradable y lo útil: á la segunda lo cómico, lo ridículo y lo feo, cuyos conceptos vamos á exponer.

2. Lo gracioso tiene una doble significacion, puesto que lo mismo puede expresar la aptitud intrínseca del objeto para producir el efecto de lo cómico, gracioso propiamente tal, que aquellas otras cualidades caleológicas, que sin hacerle bello, determinan en nosotros una recreativa simpatía hácia la persona, ó cosa que las posee, agraciado.

En las personas es debido este efecto á un especial predominio de expresion compatible á veces aun con la fealdad física de las mismas; por eso de personas verdaderamente feas, en este concepto decimos con entera verdad que son por extremo graciosas. En otras ocasiones es la gracia un realce especial de la belleza, proveniente de la correspondencia que ella significa de la persona hermosa hácia el natural y legítimo amor que en nosotros excita; por eso si el inocente niño, ó la encantadora doncella corresponden con una sonrisa á la natural simpatía que les manifestamos, su belleza se nos presenta realzada con los encantos de una gracia que aviva fuertísimamente esta simpatía.

La gracia por tanto se determina por la idea de expresion benévola y en correspondencia con la simpatía que la persona excita, ó por su belleza, ó por el predominio de otras cualidades morales que posea, como la viveza, la ingénua y candorosa expresion y otras análogas.

En los objetos físicos se determina la gracia por cierta como suavidad y delicadeza que revelan sus líneas, tintas ó contornos.

Con la idea de lo gracioso en las personas tiene mucha semejanza el concepto de la elegancia; pero este no se determina tanto por la expresion, como por lo selecto de ciertas formas, como ademanes, ropage, ornato y movimientos, que provienen más que de cualidades internas del sujeto, de cierta oportuna eleccion y empleo de elementos aislados de belleza.

3. Una de las propiedades mas características de la belleza es el deleite que la contemplacion del objeto bello nos produce, por lo cual lo bello es causa de nuestro legítimo amor. Por eso lo agradable guarda alguna analogía con la belleza. Pero fuera absurdo confundirlo con ella. "El deleite es, como dice Aristóteles, la accion libre de una facultad no impedida", y proviene de la conveniencia del objeto con nuestra aptitud perceptiva; nos es comun con todos los seres sensibles, por cuanto todo ser dotado de sensibilidad encuentra placer en los objetos en que se satisface su natural tendencia. Y pues el placer caleológico es algo espiritual y más puro, procedente del conocimiento y contemplacion de la belleza, es evidente que á esta no se la puede confundir con lo agradable; por que si es verdad que todo lo bello es agradable, no es lo mismo cierto que todo lo agradable sea bello, por más que el sensualismo de la escuela inglesa, representada por Solger, ponga la esencia de la belleza en la "dulce aunque no atenuante relajacion que produce el reposar en la tendencia la actividad que acude á nuestros nervios y que se ejerce de un modo fácil en presencia de las cosas con que nos juntamos de grado y fácilmente".

4. Lo útil que algunos ponen como fundamento de la belleza de las cosas, apenas tiene relacion alguna con ella, y aun en los más de los casos su concepto verdadero es diametralmente opuesto al de la belleza. Es

útil una cosa en cuanto usada, satisface una necesidad de la vida, lo cual implica en los más de los casos el deterioro y aun destruccion de la cosa útil, como sucede, por ejemplo, con los manjares y los vestidos, ó el cambio y pérdida de la cosa útil por la necesaria, como en los metales amonedados. Lo útil supone el uso y consiguiente menoscabo del objeto, lo cual es incompatible con el concepto de la belleza, que termina en la sola contemplacion del objeto bello. Si pues lo bello es útil, por que satisface una necesidad moral del hombre, no por eso todo lo útil es bello.

5. Lo feo es lo diametralmente opuesto, lo contrario de lo bello, y es obvio por lo mismo que su concepto se formará por oposicion al de la belleza. Si pues, bello, por lo que hemos dicho, es lo que siendo bueno, nos deleita en tal concepto de bueno, ó en cuanto lo contemplamos como tal, es evidente que feo es lo malo, en cuanto aprendido como tal, nos causa aversion, repugnancia, horror.

Lo malo por lo mismo no es un concepto positivo, ni aun una mera negacion: es como dice nuestro insigne Suarez, "la carencia en el objeto de una perfeccion que debia tener". No es por tanto lo feo, como no lo es lo malo, una propiedad positiva de la cosa, ó persona, en quien reside, sino como dice Yungmann, "una privacion, una falta de bien".

6. De aquí se deduce que lo feo, como lo malo, ó más bien la fealdad y el mal no son conceptos trascendentales, esto es, conceptos categóricos que, teniendo total y plena realidad en un primer principio, como la belleza, se manifiesten parcialmente en todos los seres. Para esto seria preciso reconocer y suponer un primer principio total y absolutamente feo y malo, concepto metafísico imposible, y que no se puede afirmar sin

retroceder al error de los maniqueos de los primeros siglos de la iglesia, ó al dualismo persa representado en los dos principios Ormuz y Ariman, trasunto á su vez del dualismo indio representado por Brahma, el Dios creador, y Schiva, el Dios destructor. Nada hay por lo mismo totalmente feo; y si esta afirmacion parece contradecir al concepto que á la generalidad merecen algunos seres, como la abubilla, el mono, el camello, el raton, la araña y otros análogos, esta contradiccion desaparece desde el momento en que se establezca la gran diferencia que existe entre repugnante, ó desagradable y propiamente feo. Las condiciones especiales de temperamento en las personas y el desconocimiento en que estamos del total organismo de la creacion, y por lo tanto de los fines que estos seres realizan, podrán justificar la repugnancia y desagrado que á personas determinadas producen; pero en manera alguna legitimar el falso concepto de que son total y absolutamente malos, ó feos.

4. No siempre la fealdad y el mal aparecen con esos caratères pronunciados que nos los hacen repugnantes y aborrecibles: á veces consiste la fealdad en faltas, ó perturbaciones inofensivas, digámoslo así, y que súbitamente percibidas por la inteligencia, excitan la hilaridad, produciendo un placer que se asemeja en sí al de la belleza, pero que procede de opuesta razon, que el de esta. Cuando tal sucede, se está en la contemplacion de lo cómico, ó ridículo, que es propio de estados, situaciones, ó actos de seres inteligentes. Resumiendo, combinando y extractando acerca de esto las ideas de Aristóteles, Krug y Kant, podríamos definir con Yunnmann lo cómico ó ridículo diciendo que es " toda falta, ó perturbacion que va contra las leyes de la razon especulativa, ó práctica, y que per-

cibimos súbita á inesperadamente, siempre que esta falta ó perturbacion no sean de tal gravedad, que nos produzcan pena, miedo ú horror ”.

El placer que esto nos produce es originado más por un movimiento orgánico, que por un juicio. El extraño contraste y la sorpresa que nos causa la desproporcion que hay entre la forma y el fondo, y lo súbitamente que la percibimos, excita en nosotros la hilaridad y nos recrea.

5. Mas no por eso podremos decir con Ficher que ” lo cómico pertenece al concepto estético en general, ni con Vischer, que el placer que nos causa es el placer de la belleza, ni con Revilla que ” lo cómico representado por el arte, puede convertirse en bello ”. Lo cómico es en sí mismo una falta, una perturbacion y desórden, mientras la belleza implica á su vez las ideas de perfeccion y bien, de órden y armonía. Podrá por tanto el arte al representar lo cómico, aumentar el agrado que lo bello produce; pero nunca convertirlo en bello, por que á esto se opone su misma natureleza, que implica imperfeccion y desórden, esto es fealdad, aunque inofensiva. Lo cómico, por lo tanto, no es, ni puede considerarse como un momento de la belleza.

LECCION 17.

SUMARIO.—Conceptos relacionados con la sublimidad.—No toda gran fuerza y extraordinaria grandeza suponen sublimidad.—Lo terrible y que causa espanto no envuelve tampoco la idea de lo sublime, antes la contraría.—Tampoco puede decirse que hay sublimidad allí donde hay una belleza que se comprende, pero que no acierta á explicar.—El silencio, la soledad y oscuridad, si pueden ser accidentes que hagan resaltar lo sublime, no son por sí elementos de sublimidad.

1. De la propia manera que, segun hemos demostrado en la Leccion anterior, hay ideas que tienen algo de comun con la belleza, pero que no son la belleza misma, hay otras en las cuales, entrando algun elemento que tambien se da en lo sublimidad, no son sin embargo por ello solo sublimes. Tal sucede, entre otras, con las que se expresan en los epígrafes de esta Leccion. Hay entre ellas y lo sublime alguna relacion, alguna cualidad que les es comun; pero que no produce identidad, y solo sí, bajo algun aspecto, semejanza, que importa no confundir con aquella.

2. Asi, pues, si todo lo sublime es extraordinariamente grande, y supone un grande esfuerzo, no por eso toda gran fuerza, ni extraordinaria grandeza implican, ni dan de sí sublimidad.

Si en el órden físico reconocemos lo sublime matemático, constituido, sin duda, por la grandeza y la extension, aparte de que esto en último análisis no deja de ser una gran fuerza en reposo, no por eso legitima el decir que toda grandeza física es sublime, y menos la absurda idea de que lo simplemente grande en el espacio sea lo sublime. Si lo que realmente, ó por esfuerzo de nuestra facultad de abstraer llega á tener

esa extraordinaria grandeza, no principia por ser bello en sí mismo, nunca por mucho que se lo extienda y agrande, se hará sublime. Así, por ejemplo, un defecto físico en el hombre, como en cualquier objeto de la naturaleza, ó del arte, si real, ó mentalmente se le extiende y agranda hasta obtener una extraordinaria grandeza, llegará á ser una extraordinaria deformidad, una monstruosidad sorprendente, pero nunca una cosa sublime.

En el órden moral tienen estas ideas la misma aplicacion, pero con mayor trascendencia aún. Ya en la Leccion décima quinta hemos visto con qué imperturbabilidad y aplomo asienta Nussleins que "todo heroismo lleva en sí impreso el sello de lo sublime", y qué deplorables consecuencias deduce de este, al parecer, exacto, é inofensivo apotegma, aducido por él para legitimar la pretendida sublimidad de los monstruos morales.

Si por heroismo entendiera Nussleins lo que la razon dicta, y á lo que así llama el recto comun sentir del género humano, esto es, toda virtud que convierte en héroe al que la practica, por la excelencia y magnanimidad que revela; toda virtud llevada á un grado eminentísimo de piedad, cariño, generosidad, patriotismo, ú otras análogas: si esto entendiera Nussleins por heroismo, nada tendríamos que oponer á su afirmacion. Toda virtud de este género y todo heroismo que ella produce, llevan en sí impreso el sello de lo sublime.

Pero si por heroismo se entiende todo esfuerzo violento, aunque conduzca á las monstruosidades morales de que este autor nos habla; si en ese esfuerzo no hay algo recto y noble que le justifique; si de él no resulta algun ejemplo digno de imitarse, antes por el

:

contrario sus efectos y el fin con que ese esfuerzo se emplea, lastiman la ley moral, á que el hombre tiene el inexcusable deber de acomodar todos sus actos, nunca entonces, por grande que ese esfuerzo sea, se convertirá en sublime.

Si el crimen vulgar es repugnante por lo inmoral, y cualquiera error es repulsivo por la perturbacion intelectual que envuelve; cómo el crimen y el error elevados á un grado máximo por un extraordinario esfuerzo producido por la perversidad, ó la aberracion, se convertirán en sublimes? Nunca, ni de ningun modo. Tales esfuerzos producirán las mayores monstruosidades morales, ó intelectuales, pero nunca serán sublimes en ningun orden en que se los considere.

Siendo esto inconcuso ante la recta razon, es evidente la falta de exactitud con que un apreciable escritor, nuestro compatriota, dice acerca de esto que "son sublimes los sentimientos y actos de extraordinaria grandeza". Esta afirmacion solo puede hacerse en el sentido en que creemos que la hace el referido escritor, esto es, dando por supuesto que esos grandes actos y sentimientos, no estén en oposicion, antes eleven y dignifiquen lo que del hombre exige la naturaleza racional y moral de que está dotado, y para cuya realizacion le han sido dadas las superiores facultades que le ennoblecen.

3. Lo sublime, por lo mismo que es una como especial presencia y manifestacion de lo infinito, lleva consigo y hace sentir al que le contempla, cierta superioridad imponente y austera, á veces hasta brusca y violenta, como sucede en el desencadenamiento y choque de las fuerzas de la naturaleza en las tempestades, en las erupciones volcánicas y en otros fenómenos análogos, de donde nace esa admiracion y respeto con

que se le contempla , respeto que lleva consigo un como temor religioso , que suele en estos casos aproximarse al terror ; pero está muy lejos de consistir, como pretende Edmundo Burke, en el terror y espanto que ciertos objetos , ó fenómenos producen , y menos , si como este escritor lo hace , se quiere explicar este terror por el efecto mecánico que sobre la vista , ó cualquier otro sentido nos causan.

Cierto que la fulguracion del rayo afecta á la vista de una manera penosa , y que la detonacion de las descargas eléctricas de las nubes y las explosiones volcánicas producen con frecuencia verdadero terror y espanto , lo propio que , los desbordamientos de los rios y las grandes tempestades marítimas ; pero aparte de que no á todo sublime acompañan estas circunstancias, propias especialmente del sublime físico dinámico , aun en este mismo sucede que lejos de ser tal sublime por producirnos ese terror y espanto , deja de serlo para nosotros desde el momento en que bajo ese aspecto consideramos el fenómeno.

Para la apreciacion de lo sublime se requieren , como ya en otra Leccion hemos dicho , ciertas condiciones que no todos los que le contemplan reúnen , ni aun en todas las ocasiones las pueden utilizar los que las poseen. Es indispensable para la recta apreciacion de lo sublime una serenidad de espíritu producida por la independendencia que á este da el prescindir de toda accidentalidad de aplicacion del fenómeno en que aparece , hablando del sublime dinámico , para fijarse únicamente en la unidad de fuerza que en él predomina y en la cual resalta esa como infinidad y omnipotencia que le constituye en tal sublime , independendencia de espíritu que ni siempre , ni todos los hombres pueden tener.



Quien al contemplar el desbordamiento de un gran río, una tempestad marítima, ó los fenómenos de una erupcion volcánica, ve tan solo en el primero el aislamiento que para las inmediatas riberas lleva consigo y en los otros los fieros daños con que amenazan á los hombres, natural es que sea presa del terror y el espanto y mal podrá apreciar lo que de sublime hay en tales fenómenos. Esto último únicamente podrá hacerlo el que, prescindiendo de estas variedades de aplicacion, que justifican en muchos casos tales impresiones, pueda con independencia de espíritu sobreponerse á ellas, para contemplar la fuerza casi infinita de la naturaleza que tales fenómenos revelan y que haciéndole ver cuanta es la omnipotencia de Dios, que dispone de estas mismas fuerzas á su voluntad, le abisma naturalmente en la meditacion de lo infinito, que entrevé en estos fenómenos con religiosa veneracion.

Desde el momento, pues, en que descendiendo de esta superior deleitosa contemplacion de lo infinito que lo sublime encierra, se fija el espectador en las ideas inferiores de utilidad, ó daño que lo sublime puede causar, desaparece la contemplacion de lo que hay en el fenómeno de sublime, y puede en muchos casos sobrevenir con entera legitimidad la idea de lo terrible y espantoso. Pero por esto precisamente es por lo que el terror y espanto lejos de producir la sublimidad, la contrarían.

Y si aun en el órden físico y en el sublime dinámico esto es verdad, más aún resalta en los órdenes intelectual y moral. Los grandes esfuerzos del génio y las heroicas resoluciones de la voluntad no han menester de ese cortejo de accidentalidades terribles y espantosas que para algunos llevan los fenómenos en que se revela alguna especie del sublime físico. Y si bien es verdad

que á estos momentos sublimes no llega el hombre sin gigantescos esfuerzos de la inteligencia y sin tremendas luchas de afectos que ponen á prueba la energía de su recta voluntad, lo sublime intelectual y moral no está precisamente en la contemplacion de estas contradicciones, sino en la magestuosa y potente resolucion con que unas y otras se superan en el momento solemne de arrancar á la naturaleza una ley, ó de ejecutar uno de esos actos de virtud heroica que llevan consigo la admiracion de todos. Lejos por tanto de producirse la sublimidad por el terror y espanto que ciertos fenómenos nos causan, estos contrarían y menoscaban grandemente la sublimidad de tales fenómenos.

4. Tambien sucede que en lo sublime, por lo mismo que hay esa como especial presencia y manifestacion de lo infinito de que antes hemos hablado, el alma que para ello tiene energía suficiente, ve una belleza tal en intensidad, que no la acierta á explicar; pero esto no justifica la opinion del Sr. Gil y Zárate, tal como la expone Fillol, y segun la cual "la sublimidad consiste en una belleza que se concibe, pero que no se acierta á explicar". Hay en esta opinion el defecto de explicar la naturaleza del sublime, no por lo que este es en sí, sino por una accidentalidad del sujeto que le percibe, esto es, por la deficiencia en este de medios expositivos de la belleza que concibe; y esto haría que el sublime variara segun la capacidad que para exponerle tiene cada sujeto que le contempla, y aun pudiera conducir al absurdo de que se llamara sublime á todo lo que se concibe, pero que no se acierta á explicar; de cual, resultaría que lo que quizá no pasara de una belleza ordinaria, si, por ventura el que la contemplara no acertaba á explicarla, podría con razon llamarla sublime. La opinion por tanto del Sr. Gil y Zárate es

cierta, como enunciativa de una cualidad del sublime, porque efectivamente en este hay siempre algo que se concibe y no se acierta á explicar; pero no es admisible como expositiva de la esencia de lo sublime, por que evidentemente no toda belleza que se concibe, pero que no se puede explicar, puede llamarse sublime.

5. Por último el citado Sr. Fillol, en su Curso de Literatura general, presentando ejemplos de sublime físico, pone como uno de los que, al parecer le merecen especial predilección, "las escenas magestuosas y graves de la naturaleza en que haya silencio, soledad, ú oscuridad". Nosotros creemos que si el silencio, la soledad y oscuridad pueden ser accidentes que hagan resaltar más el sublime, ellos por si no son, ni pueden ser elementos de sublimidad. La oscuridad implica la falta de acción del astro vivificador de la naturaleza, la soledad y el silencio suponen, ó falta completa de vida, ó por lo menos falta de actividad y de ejercicio de fuerzas: y como lo sublime consiste precisamente y siempre en la presencia de una unidad de fuerza predominante, casi infinita, ó por lo menos en muchos grados superior á la que de ordinario se ve desarrollar, es evidente que la soledad, la oscuridad y el silencio por sí, no solo no son sublimes, pero aun hasta son opuestos á lo sublime. Lo que hay, en nuestro entender, acerca de esto es, que cuando el sublime proviene de la extraordinaria fuerza que el sujeto ha menester desarrollar, y esta ha de ser necesariamente mayor ejercitada en la soledad, la oscuridad y el silencio, que en otras circunstancias, vienen aquellas accidentalidades á hacer más solemne lo sublime; pero no en modo alguno á constituirlo. Así por ejemplo, el capitán Julio Gerard, saliendo al desierto en Africa á provocar las iras del león, para ostentar después la piel de este como trofeo de su pericia en el

manejo de las armas y de su extraordinario valor y serenidad , es por ello indudablemente sublime ya ; pero haciéndolo él solo , en medio de la oscuridad de la noche , el desamparo en que acomete la arriesgada empresa y la mayor dificultad que para ella ofrecen las sombras de la noche , hacen más solemne su situacion , y como que aquilatan lo que en ella hay de sublime ; pero no por que esta soledad , oscuridad y silencio sean por sí sublimes , sino por que obligan al intrépido cazador á desplegar aún más fuerza de espíritu , que la que de suyo requería la peligrosa caza á que Julio Gerard se dedicaba con predileccion , y por tanto no es de extrañar que los incultos árabes que veian en él como un nuevo Hércules destructor de las fieras que les destrozaban los ganados , le tuvieran como por un hombre sobrenatural , un semidios.

De la propia manera , si la tranquilidad y soledad de la noche son tan apetecibles para la contemplacion de la sublimidad que nos revelan los astros por sí y por su maravilloso concierto , no es por que esa soledad y silencio aumenten en un átomo siquiera dicha sublimidad , sino por que facilitan su contemplacion por la libertad en que nos dejan de todo aquello que durante la actividad del dia nos la impide. Resulta , por tanto , lo que antes decíamos , que la soledad , la oscuridad y el silencio son accidentes que pueden dar cierta como solemnidad á lo sublime , hacerlo resaltar más ; pero no pueden en modo alguno ser considerados por sí como elementos de sublimidad.

LECCION 18.

SUMARIO.—Gusto.—Sus diferentes clases.—El natural y empírico es esencialmente vário.—El racional, ó correcto obedece á leyes permanentes y es por el que se ha de guiar la crítica calotécnica.—En qué sentido son ciertos los axiomas "sobre gustos no hay disputa" y el opuesto de "á todos gusta lo bueno".—De qué condiciones depende la perfeccion del gusto.—Génio.—Sus cualidades fundamentales.—Diferencia entre el génio y el talento ó ingénio.

1. La palabra "gusto" en Calotecnia se usa en un sentido metafórico y traslaticio, por la analogía que tiene lo que por ella se expresa con lo que significa en el sentido usual extricto en que de ordinario se la emplea. En este pertenece, como dice el Sr. Nuñez Arenas, á los sabores, en cuanto que por ella se entiende la facultad que tiene el hombre de percibir los de los manjares y el agrado, ó desagrado que estos le producen, segun su naturaleza, ó más bien segun la aptitud orgánica de quien los percibe. Pues de la propia manera que el hombre está dotado de esa facultad para percibir los sabores de los manjares del cuerpo, está dotado de otra análoga para percibir y apreciar los sabores de los manjares del espíritu, la cual por la identidad de funciones que desempeña, recibe igual y justamente, el nombre de gusto, que en un sentido general podría definirse "la facultad que tiene el hombre de percibir el placer que la belleza produce".

2. Esto puede hacerlo el hombre de dos maneras muy diferentes, que importa mucho distinguir. Por que ó ese placer le percibe de una manera espontánea, natural, empírica, é irreflexiva, por el simple efecto que la presencia del objeto bello produce en los sentidos, á lo cual puede llamarse gusto natural empírico, ó por el

contrario ese placer proviene de una elaboracion mental, por la cual el alma , elevándose de las impresiones del objeto bello á la idea pura de la belleza, al reconocerla y afirmarla por este medio , ó por intuicion directa, siente el placer puro , espiritual de lo bello en sí , á lo cual puede llamarse " gusto racional , correcto , ó á priori " .

La primera de estas dos maneras de gusto no es razonada y ella podrá , á lo más , ser ocasion de que el hombre se eleve al conocimiento de la belleza ; la segunda se funda en las leyes invariables del juicio ; y mientras en el gusto natural el placer puede ser ocasion de elevarse á la percepcion de la belleza , en el gusto correcto el placer es efecto de la percepcion y afirmacion de esa misma belleza.

La existencia de estas dos clases de gusto es evidente. Son muchas , muchísimas las personas que, para juzgar de la belleza artística ; no emplean otro criterio que el que se deriva de ese gusto que nosotros llamamos espontáneo , natural , irreflexivo , las cuales afirman , sin razon , que tal ó cual objeto de arte " es bello por que les gusta " . Otras y son las menos , de las impresiones que el objeto de arte les produce se elevan á la idea pura de la belleza de aquel objeto , y al reconocer que las leyes fundamentales de la belleza están realizadas en él , dicen con mejor razon " , este objeto me gusta por que es bello " .

3. La primera de estas dos clases de gusto es completamente ilegible y necesariamente vária para diferentes sujetos y aun para cada uno, segun las diferentes circunstancias. Producto exclusivamente de la manera como el objeto bello afecta al organismo de cada uno, de la disposicion de este , más que de la naturaleza íntima del objeto depende el que cause agrado ó desagradado. Pasiva como es el alma al recibir la impresion

que en los órganos producen los objetos exteriores, cuando aquella impresion está en armonía con la disposicion perceptiva del sentido que la recibe, el alma es necesariamente afectada de una manera agradable; y por el contrario el afecto será con igual necesidad desagradable cuando aquellas impresiones no estén en armonía con la disposicion receptiva del órgano correspondiente, sobre lo cual no cabe ley, ni precepto de ningun género. Si á uno, por ejemplo, por extraño que esto sea, le gusta mas el ingrato sonido de una gaita, que las melodías de una orquesta, ejecutando un trozo de música clásica, por ningun razonamiento, ni precepto dejará de complacerse más en oír la gaita que la banda; y si la gente rústica, é indocta se complace más en los chafarrinones de los colores fuertes, que en las medias tintas y oportunas combinaciones de luz y sombra en que suele estar la mayor belleza de los cuadros, en vano será querer que aquello no les guste; les gusta por que sí, y este es bastante razonamiento para ellos.

4. He aquí en qué sentido es verdadero el aforismo vulgar de que tanto se abusa: "Sobre gustos no hay disputa"; "De gustos nada hay escrito". Ciertamente tratándose de ese gusto espontáneo, irreflexivo, é inconscio, producto exclusivamente de la impresion que, en los sentidos causan los objetos, "sobre gustos no hay disputa". Si hubiera un hombre tan extravagante que le gustara la paja tanto como á otro el faisán, con la misma razon diría el primero que á él le sabia bien la paja, como afirmaría el segundo que á él le gustaba el faisán; de la propia manera que si en asuntos literarios, ó artísticos á uno le gustan más las extravagancias del gongorinismo, y la arquitectura churrigueresca, que las delicadas concepciones de Rioja ó el severo

estilo de Juan de Herrera, el que gustara más de estos últimos, ninguna razon tendría con que hacer que al otro no le gustaran los primeros. Le gustan, por que le gustan y no ha menester más razon: "Sobre gustos no hay disputa". Tal es el valor real que tienen estos aforismos, con los cuales se pretende por algunos justificar el absurdo y hasta la inmoral tendencia del arte en algunas ocasiones, pretendiendo que sus producciones son bellas y estimables por que á cierto público le gustan.

Pero es evidente que un gusto como este, que prescinde por completo de toda enseñanza de la razon, que es por necesidad vário, no solo de sujeto á sujeto, pero aun para cada individuo en diferentes momentos; por que la música, por ejemplo, que deleita á un hombre sano, á ese mismo hombre le enfada y mortifica, si por ventura está sufriendo una fuerte cefalalgia; un gusto como este, enteramente ilegislable y anárquico, no puede ser el barómetro por que se mida la belleza artística, ni puede ser en modo alguno el fundamento de la crítica literaria.

La belleza, como ya en otras Lecciones hemos demostrado, es algo real objetivo por sí misma; aunque nosotros no sepamos reconocerla y apreciarla, es tal belleza. Es por otra parte algo suprasensible, que por lo mismo solo puede ser conocido por la razon, la cual ve en ella el último fin de una de nuestras facultades, la suprema aspiracion de la sensibilidad, que, como la inteligencia y la voluntad, tiende naturalmente á lo infinito. Por consiguiente, si el objeto de estas facultades no se reconoce tan solo por hechos de experiencia individual, sino que puede ser aprendido á priori, y su apreciacion está sometida á las invariables reglas del juicio, lo propio ha de suceder con la belleza. Existe

por tanto un criterio para la apreciacion de esta , que aunque tomando ocasion para ejercerse de los fenómenos que la belleza produce sobre la sensibilidad , no depende precisamente de lo que en esta hay de contingente y vário , sino que se rige por las reglas permanentes del juicio. Este criterio es el que constituye el gusto correcto ó racional , que podria definirse " la facultad que tenemos de reconocer experimentalmente ó á priori , conforme á las leyes del juicio , la belleza y de recrearnos en el placer purísimo que este reconocimiento produce ". En virtud de esta facultad racional , y de conformidad con lo que en la Leccion octava dejamos asentado , allí donde así en las obras del arte como de la naturaleza encontramos esa unidad , variedad y armonía , que determinan la perfeccion del ser , y en su forma esa expresion de su bondad , que nos hace ver en él un reflejo de los atributos divinos , en virtud de este gusto racional afirmamos con entera seguridad de juicio que allí existe la belleza , ó que tal objeto es bello.

Si como objeccion á esta doctrina se nos preguntara que en ese caso por que son tan vários los juicios caleológicos , la contestacion es bien obvia. Por que la intensidad y extension de las facultades perceptivas , y la fuerza de intuicion varía en los diferentes hombres ; por que no siempre son acertados los puntos de vista bajo que cada uno las ejerce , y por que en estos juicios es mucho más fácil el error por la parte que en ellos toma el corazon agitado por los afectos que el objeto le excita. En todo caso no son más vários los juicios acerca de la belleza , que acerca de la bondad y de la verdad ; y si apesar de esto nadie dirá que estas no se han de apreciar por el criterio permanente que dan las leyes del juicio , tampoco será justo por ello desconocer

igual criterio para apreciar la belleza y ejercitar la crítica artística, ó literaria.

Esta doctrina encuentra su corroboracion en la conformidad y universalidad con que es admitido el axioma " A todos gusta lo bueno", el cual por sí solo demuestra la objetividad real de la belleza, que mal podrá por consiguiente depender del efecto agradable, ó desagradable que en el sentido de cada uno produzca. Este axioma encierra un profundo sentido de verdad. Siendo el alma *naturaliter boniformis*, como dice San Agustín, reflejándose en ella destellos de los atributos divinos, por haber sido creada á imagen y semejanza de Dios, al descubrir el bien, que es lo que en último análisis determina la naturaleza de la belleza, por que ve en él un destello de aquel supremo á que aspira, le ama y se complace en él. Por eso es tan cierto que " A todos gusta lo bueno", de donde naturalmente se infiere que esta apreciacion no se ha de hacer por el gusto espontáneo, irreflexivo é inconscio que se funda en la afeccion subjetiva, si no por el racional y correcto que, partiendo de esta, se apoya en las leyes permanentes del juicio.

6. De lo dicho se infiere que el gusto caleológico racional y correcto es una mezcla de sentimiento y juicio. A no partir del primero, se ejercitaría penosamente, con pesada lentitud y con escasa precision. Para el frio cálculo pasarían entonces desapercibidos muchos, al parecer, insignificantes puntos y detalles de la belleza, que animados por el amor que el sentimiento excita, abrillantan extraordinariamente el esplendor de aquella. Y si el sentimiento á su vez no se atemperara y regulara por las leyes del juicio, la pasion no razonada nos llevaría en muchos casos á estimar como bellezas quizá grandes monstruosidades. De lo cual naturalmen-

te se deduce que si el gusto, como el amor, "no se enseña, si no que se inspira", es notorio que puede aleccionarse para su perfeccionamiento por el de los dos factores que le constituyen. Todo lo que conduzca á hacer la sensibilidad más delicada y esquisita y á extender y acrecentar el caudal de conocimientos, para enriquecer el juicio, contribuirá poderosamente al perfeccionamiento del gusto. Para que este, por tanto, pueda alcanzar toda aquella limpidez y rectitud que le permitan pronunciar fallos seguros sobre tan delicada materia como la belleza, cuyos destellos andan de ordinario confundidos y revueltos entre los falsos fulgores de la belleza aparente, ha menester una educacion basada en el cultivo de los principios científicos de la Calología, y en la familiaridad con las obras maestras, en cuyo exámen y estudio encontrará aquellos realizados. Y pues que esto á tan pocos es dado conseguirlo, claramente se ve con cuanta lijereza, é irreflexion se lanzan muchos por el campo de la crítica artística y literaria, que tantas condiciones ha menester para ser bien ejercitada.

Si el Magistrado no puede dictar fallos rectos sin el conocimiento teórico del derecho, y sin la práctica de los negocios, y el ingeniero ha menester agregar al conocimiento profundo de las matemáticas y la física el conocimiento práctico de las obras clásicas en los géneros á que se dedica, es evidente que el que con gusto correcto haya de ejercitar la crítica artística y literaria, al conocimiento de los principios generales de la Calotécnia ha de agregar tambien el perfeccionamiento de ese mismo gusto por el estudio y manejo continuo de las obras clásicas de las diferentes bellas artes, para cada una de las cuales se requiere así mismo una educacion y aprendizaje especial.

7. Por génio en general se entiende esa fuerza creadora del espíritu, en cuya virtud los dotados de una superior energía, logran una más clara é intensa intuición de la verdad, del bien ó de la belleza, y cuya fuerza llevada por el entusiasmo hasta la inspiración, los hace producir esas maravillas de las ciencias, de la historia, ó de las artes, que hacen de Platon, Carlomagno y Rafael, por ejemplo, un como triunvirato que representa las tres fases y direcciones distintas que el génio puede tomar.

Contrayéndonos á lo que directamente es propio de este tratado, génio en Calología es la fuerza del espíritu creadora de nuevas y superiores formas para representarnos bellezas superiores por él únicamente concebidas en esa esfera más próxima á lo infinito en que los que le tienen se colocan en los momentos de inspiración, en esos momentos felicísimos en que, segun Ciceron, obran inflamados por espíritu divino, ó en que como dice Ovidio, "*Est Deus in nobis, agitante calescimus illo*".

El sentimiento de lo bello es esencialmente expansivo y fecundo. Cuando el génio descubre la belleza de un objeto, no se contenta con recrearse en ella y con adorar sus encantos. Ante su contemplación un mundo de bellezas nuevas, ó análogas se descubre para su imaginación, bellezas que el entusiasmo producido por el amor á lo bello le lleva á reproducir para recreo suyo y encanto de los demás hombres. El que sienta dentro de sí esta fuerza de intuición de la belleza y que así sienta enardecerse su espíritu á vista de ella, ese obra á impulsos del verdadero génio.

No es este producto del mayor saber posible, como dice un escritor contemporáneo. El génio no se adquiere, es don especial de Dios, es esa *mens divinior* que

dice Horacio , á la cual ayuda el mucho saber , pero que este no crea en modo alguno. El que obra á impulsos del verdadero génio , crea esas bellezas superiores que son el encanto y la norma de los demás hombres, y aunque para esto le ayuda mucho la educacion que adquiere con el estudio y el saber , nunca puede ser sustituido por estos.

8. Los caractéres propios del génio , son la espontaneidad , autonomía , originalidad y habilidad técnica ó de ejecucion.

Espontaneidad. La contemplacion de la belleza por sí misma , y sin necesidad de estímulo alguno exterior, y menos por coaccion alguna que no es posible , lleva al génio á reproducirla por medio de una forma que su imaginacion le sugiere : y al obrar así , lo hace como llevado insensiblemente de una fuerza superior que á ello le arrastra. Y esta su espontaneidad no desaparece ni aun cuando obra para realizar bellezas determinadas que se le exigen ; pues aun en este caso se reserva siempre la libre creacion de la forma en que ha de realizar tal belleza.

Autonomía. Hé aquí una propiedad del génio , con frecuencia bastante mal entendida. El génio es sin duda libre en sus creaciones ; pero esto no significa en modo alguno , como pretende el romanticismo , que no ha de obrar conforme á leyes. Si aun en sus sublimes arrebatos y característicos extravíos , como dice el Sr. Nuñez Arenas , no respetara y se sometiera á las condiciones fundamentales de la belleza , sus creaciones por lo extravegantes y faltas de armonía , dejarían de excitar ese interés , respeto y admiracion que llevan siempre consigo las obras por él inspiradas.

Lo que hay acerca de esto es que el génio puede crear sin que preexistan leyes del género en que se

ejercita , ó ir contra las existentes , cuando estas no se apoyan en lo que hay de fundamental en la belleza del género á que se refieren. Mas no por eso obra entonces el génio caprichosamente y sin sujecion á ley : en el primer caso las crea y á las por él creadas se somete: en el segundo sustituye las existentes con las que su poderosa intuicion le hace ver como mejores , y á estas conforma sus creaciones. Homero y el Dante en sus admirables poemas no obedecieron á leyes preexistentes , que para sus géneros no se conocian ; pero ellos al crearlas , las observaron y sancionaron con sus admirables producciones. De la propia manera nuestro Lope de Vega , rompiendo los estrechos moldes en que los clásicos y clasicistas tenian encerrado el género dramático , obró contra las reglas preexistentes ; pero por cuanto estas no arracaban de lo que hay de fundamental en la belleza de dicho género , debieron desaparecer y desaparecieron , para dar lugar á las condiciones del teatro moderno que Lope de Vega en su poderoso génio vió con toda claridad. El génio , por tanto , es autónomo , es decir , legislador de sí mismo , pero no libre en el sentido de que no se ha de someter á ley alguna.

Originalidad. Por lo mismo que el génio supone una superior energía del espíritu que ve la verdad , la belleza , ó el bien de una manera mucho más perfecta que los demás , que abarca , por decirlo así , del infinito inmensamente más que el resto de los mortales , sus obras llevan un marcado sello de originalidad , que se manifiesta tanto como en lo nuevo de la idea fundamental de la creacion , en las brillantes formas de que la reviste , y tambien en cierta , como infinidad , ó por lo menos ilimitacion que sus obras tienen por lo universal de los caractéres que suelen describir , por lo vasto y profundo de sus asuntos , que el génio hace que

:

sean de interés de actualidad siempre y para todos. Por eso el Quijote revela en su autor un poderoso gé-
nio, por que encierra una lectura sabrosa é interesante para el sábio y para el ignorante, para los que gozan y para los que sufren, para el niño y para el hombre; por que con él se recrea tanto la razon como el senti-
miento, y hay en él tambien tanta poesía é idealismo, como prosa real de la vida.

En las obras que, como esta, son producto del gé-
nio, hay tal profundidad de sentido, están como indica-
das y entrevistas tantas bellezas, grandezas tales de pensamiento, que parece que este no acaba nunca de penetrarse y desenvolverse: de donde provienen esa multitud de interpretaciones á que las obras del gé-
nio dan siempre lugar. El gé-
nio en sus vastas concepciones no se limita á accidentes propios de localidad, ó de per-
sonas, comprende como la manera entera de ser de un pueblo, ó de una época, é idealizándolos, los eter-
niza, digámoslo así, en formas que nunca perecen. Tal es la significacion, por ejemplo, del Dante al descri-
bir en su comedia la Italia republicana y teológica de la edad media, y de Calderon al pintar tan enérgica y delicadamente en sus dramas la exaltacion del senti-
miento religioso católico del pueblo español.

Habilidad técnica. Las creaciones del gé-
nio fueran estériles, por que carecerían de medios de expresion, si este no reuniera la habilidad técnica ó de ejecucion correspondiente. La creacion ideal ha menester una forma exterior en que se manifieste y haga perceptible, y por consiguiente sin el fácil manejo de este material, no sería posible que brillara la obra del gé-
nio. En esta parte es donde el gé-
nio es susceptible de más educa-
cion, y ha menester tomar del exterior todos aquellos medios auxiliares, que facilitan el cultivo de las cien-

cias ó artes análogas, el general del espíritu y el particular de la lengua, ó medio especial de que se vale. Pero acerca de esto sucede tambien que cuanto más poderoso es el génio, mayor facilidad encuentra para todo ello. El dicho de Horacio "*pleno manant de pectore verba*", puede generalizarse á todas las demás artes. Si la inspiracion facilita al poeta la forma más adecuada de sus versos, la verdadera inspiracion parece que así mismo pone en las manos del artista los medios mejores de realizarla. Pero naturalmente esto no excluye, antes por el contrario exige la educacion y trabajo correspondiente para completar en esta parte el génio.

9. De este se diferencia el talento, más en la extension que en la diversidad de naturaleza de su fuerza creadora. El talento es tambien un génio, pero menos penetrante por decirlo así, aunque más reflexivo que el que anteriormente hemos descrito. Aquel en alas de su espontaneidad delinea bellezas que entrevé: el talento llena todos los contornos de estos dibujos. El génio acomete impetuoso obras gigantescas que maravillan por su grandeza y novedad: el talento siguiendo las huellas de aquel, suele brillar por lo correcto y exacto de sus producciones, que no adolecen nunca de los extravíos que las del génio suelen revelar. Imitador de ordinario del génio el talento, es en cierto modo á la vez como el corrector de los defectos de las obras de este. Así, por ejemplo, el génio de Lope de Vega en la poesía dramática es á la vez que imitado, corregido y como completado por el talento de Alarcon, que si menos lozano é impetuoso, más reflexivo y correcto, hace obras más interesantes aún y más perfectas que las de aquel. Brilla el génio por una superior originalidad, el talento de ordinario por un mejor gusto, que es como el moderador de los extravíos característicos de aquel.

la representacion de esta , ha de estar hecha á imitacion de ella , ó sirviéndole esta de modelo. Este efecto le produce la imágen , ó por que conviene con su ejemplar en esencia , siendo como una reproduccion de él , como sucede con la dramática en general , donde los personajes hablan y obran como los reales , ó los ideados por el poeta , ó en el hombre al imitar y reproducir el gesto , la accion , ó la voz de otro hombre : ó la imágen refleja solo la figura de su ejemplar , como sucede en toda copia bien hecha : ó la imágen solo tiene de comun con su original alguna propiedad necesaria , como las notas musicales con relacion á la voz humana , ó á otros sonidos. De lo que resulta que hay tres clases de imágenes , cada una de las cuales sirve de medio de expresion á una diferente arte , puesto que la dramática y la música , que de esta forma parte , se sirven de las primeras , las artes gráficas y plásticas de las segundas , y la música de las de la tercera clase para alguno de sus fines. Por signo se entiende todo aquello que sirve para producir en el alma la idea , ó la representacion de otra cosa , con la cual no tiene semejanza , pero sí alguna relacion. Y segun que esta relacion es natural , esto es que entre el signo y la cosa significada hay una dependencia íntima , esencial , como entre el grito y el dolor agudo , la respiracion y la vida ; ó esta relacion es convenida y extrínseca , proveniente del acuerdo en cuya virtud tiene aquella significacion , como la palabra , de ordinario , con la idea , los signos son ó naturales , ó convencionales. La música usa en la mayoría de los casos de los primeros de estos signos , y la poesía de los segundos.

3. Tales son los medios de que el génio se puede valer para hacernos inteligibles sus creaciones. Y respecto de ellos bueno será consignar que son tanto más aptos

para ayudarle , cuanto más perfectos y bellos son por sí mismos , como cosa real y aun corpórea que son : y por lo mismo , que por ningun concepto ni aun el verdadero génio debe descuidar el estudio y perfeccionamiento de estos medios , que determinan la habilidad técnica , sin la cual se pierde en gran parte la virtualidad de aquel. Así , por ejemplo , el poeta de mayor estro , sin el conocimiento y fácil manejo de la lengua y de los recursos retóricos , marcharía penosamente en la exposicion de sus creaciones , y el más inspirado escultor se desgraciaría por completo sin el conocimiento de la anatomía humana , como el pintor que desconociera el modo de combinar los colores y las reglas del dibujo , por mucha que fuera su intuicion de la belleza , nunca produciría cuadros que reflejaran sus intuiciones. Si el génio es verdad que "nace , y no se hace" , el estudio y la educacion calotécnica le ayudan , perfeccionan y dirijen notabilísimamente para la manifestacion exterior de la belleza.

4. Sobre si esta puede producirse en el escrito , suscitan dudas aquellos materialistas , para quienes la belleza es algo sensible y corpóreo que solamente los sentidos y en especial la vista , pueden percibir , segun cuya grosera doctrina no pudiendo la palabra escrita pintar , ni sensibilizar la belleza , no la puede producir. Además del error fundamental de esta doctrina , al considerar á la belleza como una cosa material , error que dejamos refutado en diferentes Lecciones , adolece de otro no menos importante en cuanto á los efectos de la palabra escrita. Ciertó que la palabra no pinta en el sentido de dar á los cuerpos colores perceptibles por la vista ; pero en cambio describe y explica la naturaleza y condiciones de estos , de modo que sirve para formar de ellos ideas más perfectas y acabadas que las que se deducen de su simple vision. De ahí que más de una vez se hayan

visto ciegos de nacimiento que han tenido acerca de ellos ideas más exactas que muchos que los contemplaban. Es precisamente la palabra un medio tan casi espiritual, que lleva inmensas ventajas á todos los demás de que para la exposicion de la belleza se puede el hombre servir. Los que emplean la pintura, la estatuaria, la música y demás bellas artes, son por extremo limitados, y aparte de que son más materiales, nunca pueden expresar, al menos directamente, más que una faz, ó un momento, ó posicion del objeto bello; pero la palabra, en su cualidad de forma externa del pensamiento, de tal manera se acomoda á la expresion de este, que nos le dá á conocer por completo en su íntima naturaleza y bajo todos sus aspectos, y al consignarle por escrito, como que le eterniza. Por eso es que la palabra sirve, no solo para darnos á conocer una faz ó posicion de la belleza, como la pintura, ó la estatuaria, ni un momento de esta como la música, ni un solo objeto bello, sino la belleza de los géneros y especies, más aún, la belleza en sí misma, en la posible universalidad de ella que al hombre es dado conocer. Como que en último término y segun en la Leccion sexta dejamos demostrado, la belleza es algo suprasensible, que solo la razon puede conocer, es evidente que es un objeto de conocimiento, más que de percepcion sensual, y por lo mismo, que siendo la palabra la forma natural de la manifestacion de este conocimiento, el pensamiento hablado, como muchos con razon la llaman, tanto pronunciada, como escrita, es no solo apropósito para producir la belleza, sino el medio más apropósito para ello. Por eso, como á su tiempo veremos, es la poesía la primera y principal de las artes liberales. De lo dicho naturalmente se infiere, que racionalmente no puede haber cuestion sobre si puede producirse la belleza en el escrito.

5. Mas para ello necesariamente habrán de observarse ciertas reglas, que sería exageracion considerar como medio seguro para producirla. La belleza por medio de la palabra la produce tan solo aquel "*ingenium cui sit, cui mens divinius*", como dice Horacio; las reglas solo sirven para ayudar á este, para dirigirle y encauzarle, evitando sus extravíos.

De las muchas que acerca de esto se hallan en diferentes tratados, nosotros tenemos por principales las siguientes:

1.^a Viviendo la Literatura por la belleza y para la belleza y siendo la mision del arte embellecer lo bello, el asunto literario ha de ser de suyo y por su misma naturaleza bello.

Nosotros, por consiguiente excluimos de los dominios del arte todo lo que siendo de suyo repugnante, torpe, indecoroso y malo, no puede ser bello en sí, cualquiera que sea la forma con que se lo engalane.

2.^a Partiendo de este inexcusable principio, la obra literaria, para ser artísticamente bella, ha de reunir las cualidades siguientes: unidad, que se determina por la convergencia y oportunidad con que todo lo que la constituye ha de contribuir á la exposicion y desenvolvimiento de un solo plan, de un pensamiento fundamental, de una accion predominante, de un sentimiento, ó del carácter y virtudes de un héroe, que sea el verdadero protagonista, segun la diversa índole de la obra. En todas ellas el precepto de Horacio "*Quodvis sit simplex dumtaxat, et unum*", es de rigorosa aplicacion.

Esta unidad no solamente permite, sino que exige la variedad, que sin el centro comun de aquella á que referirse, fuera confusa, y haría la obra heterogénea. La unidad por tanto no excluye, antes supone y demanda la variedad de aspectos y circunstancias, de afectos y

accidentes, de cualidades y notas por que se completa y hace más comprensible la accion, ó el sentimiento cantados, ó la alteza y respetabilidad del personaje descrito. Por la misma razon esta variedad, que es como el cuerpo de la belleza, constando de miembros, cada uno de los cuales es de por sí algo real, ha de tener tambien algo de peculiar y característico en cada uno, por lo cual hace posible no solo la distincion entre estos, pero aun la oposicion, y per consiguiente el contraste, con el cual se evita la monotonía que hace cansado y aun insostenible el fijar por mucho tiempo la atencion en un solo punto ó aspecto de las cosas.

Esto envuelve y lleva necesariamente consigo la armonía, condicion esencial de la belleza, que se obtiene por la conveniente proporcion de las partes entre sí y con el todo. Pero esta armonía no depende solo de lo que pudiera llamarse exacta observancia de las leyes geométricas en la distribucion del plan; requiere algo interior que haga como compenetrarse y prestarse mútua ayuda á las partes, lo cual constituye lo que puede llamarse vida de la obra artística, vida que se refleja en la expresion con que el todo y cada una de las partes revelan la inspiracion que da energía, animacion y movimiento á la obra verdaderamente artística. El génio que la inspiró parece como que se entrevé en el tono, enlaces y rasgos especiales que determinan su carácter, que es como el sello de la inspiracion del autor. De lo cual se deduce lo que ya en otras Lecciones dejamos consignado, esto es, que la expresion es condicion esencial de la belleza. Ella es efectivamente la que nos da á conocer el pensamiento, la idea generadora de la obra de arte, y los afectos que en el corazon del artista promovió su inspiracion. Si esta falta, por mucha que sea la habilidad técnica ó de ejecucion, la obra será fria, é incolora y nunca

excitará el vivo interés que irresistiblemente causa la verdadera obra de arte. Pudiera por tanto sobre esto formularse la siguiente ley: " el mérito artístico, y por consiguiente la belleza de una obra está en razon directa de su mayor expresion.

3.^a Por más que el fin directo del arte no son ni la verdad, ni el bien, como solamente lo verdadero y bueno puede ser bello, la obra de arte ha de ser verdadera y moral ó buena. Esto, sobre todo en las obras poéticas de que aquí tratamos, ha menester alguna explicacion. Si la obra poética es de carácter didáctico, entonces su verdad ha de ser real y estricta: si idealiza y embellece cosas humanas, le basta la verdad relativa, ó verosimilitud: si expresa sentimientos, á la vez que estos han de ser reales, cabe en ellos la idealizacion y cierta como racional exageracion: y si la obra es de pura creacion de la fantasía, basta para su verdad el que no repugne á las leyes del espíritu.

6. En cuanto á que la produccion literaria ha de ser moral y buena, nosotros la afirmamos sin restriccion de ningun género; y por más que acerca de esto hemos dicho ya bastante al analizar la idea de la belleza en la Leccion quinta, aun insistiremos aquí sobre ello con ocasion de las ideas que sobre el particular enuncia un escritor contemporáneo. Dice este que si bien el someterse á la ley moral es condicion indispensable en toda produccion literaria, el encaminarse al bien solo es propio de las oratorias y didácticas que versen sobre materias del órden moral. Hay en esta doctrina la vacilacion y contradiccion que en este órden de ideas se nota siempre en el meritorio escritor. La rectitud de su corazon parece que le impulsa á proclamar la moralidad como condicion inexcusable de la belleza en toda obra literaria, y ciertos resábios y reminiscencias

de escuela le arrastran despues á poner cortapisas y restricciones á esta universalísima ley, sin parar mientes en las contradicciones en que incurre. Por que es notorio que si, como dice con entera razon nuestro apreciable compañero, " el conformarse á la ley moral es precepto á que ha de someterse toda produccion literaria ", el decir despues, y casi á renglon seguido, que " el encaminarse al bien solo puede ser obligatorio en las obras oratorias, y en las producciones didácticas que al órden de las ciencias morales pertenezcan ", es una contradiccion notoria, que revela poca fijeza de principios en punto tan trascendental. ¿ Por ventura podrá ser moral, ni obedecer á la ley moral lo que no se encamina al bien ? Si una composicion no didáctica, ni oratoria, hace la apología del mal, ó por lo menos le presenta con el atractivo de la belleza, se conformará con esa ley moral, " someterse á la cual es precepto á que, segun el Sr. Revilla, ha de sujetarse toda produccion literaria ? Es de notoriedad que no.

Por que el poeta no ha menester ser un moralista, nos parece contra razon sostener que las obras poéticas no necesitan encaminarse al bien, como resueltamente afirma el Sr. Revilla. Sin que el poeta se convierta en moralista, ni " sus obras en monótona pintura de virtudes, ni cátedra de moral ", nosotros creemos contra lo que nuestro estimable compañero sostiene, que el poeta está obligado á moralizar, si no directamente y como fin que inmediatamente se proponga con sus producciones, de la manera indirecta, pero segura, que resulta de embellecer tan solamente lo noble y justo, lo santo y bueno, en una palabra de cumplir la mision del arte que, como ya antes hemos dicho es " embellecer lo bello ", con lo cual insensiblemente se conduce al hombre al bien. Decir que al poeta no le está prohibido

” pintar el mal en todos sus aspectos , siempre que sean artísticos ”, y á continuacion añadir que ” lo único que le está prohibido es servirse del arte como de medio corruptor , y enaltecer el vicio en sus obras ”, y que ” tampoco ha de pintar el mal con simpáticos y halagüenos colores ”, es contradecirse notoriamente. ¿ Por ventura es posible ” pintar el mal bajo todos sus aspectos , siempre que sean artísticos ”, y no pintarle con halagüenos colores ? ¿ Se concibe el pintar al mal bajo todos sus aspectos artísticos , sin excitar hácia él las simpatías que la belleza promueve ? Y por último , si artístico en este caso tanto vale como bello , ¿ no es notorio abuso de lenguaje hablar de aspectos artísticos del mal ?

Por estas y otras muchas consideraciones nosotros creemos firmemente que el poeta , como todo escritor literario está obligado á moralizar y dirigir al bien por lo menos de la manera indirecta que hemos dicho , familiarizando al hombre con la contemplacion y embellecimiento de aquel ; y si de las obras del arte no se puede desterrar en absoluto el mal , por que tampoco lo está de la vida , su intervencion solo puede cohonestarse ó como contraste para que más brille la virtud , ó como medio de hacerle más aborrecible y esto siempre con prudente moderacion .

A estas condiciones generales ha de agregar la composicion literaria un gran interés , el cual puede provenir ó de la importancia de su fondo , en el cual se refleje el génio por lo trascendental del pensamiento , por esa como infinitud é ilimitacion que suspende y admira en las obras de este , ó por la novedad y brillantez de la forma , que aun careciendo la obra de aquellas cualidades , hace que en ella se fije la atencion de una manera especial , por que en dicha forma ha sabido la ins-

piracion imprimir tanta verdad y expresion, que parece como que por ella se trasluce y entrevé el pensamiento, la idea generadora de la obra.

Contribuye tambien á sostener el interés de esta el que su asunto se exponga en la forma gradual de verdadero climax ascendente, en el cual unas partes vayan como conduciendo á las otras, cautivando cada vez más poderosamente la atencion del espectador por la graduacion de afectos más vivos que á cada momento produzca en cualquiera orden á que la composicion pertenezca; así por ejemplo, si esta es lírica, las imágenes serán cada vez más expresivas y animadas, á medida que es más vivo y enérgico el sentimiento que domina al poeta: en la oratoria y didáctica el razonamiento ha de tomar más fuerza y decision segun que va creciendo el interés de fondo, y en la novela, la dramática y el género épico, haciendo resaltar sentimientos más acentuados y situaciones más solemnes, segun la accion se vá complicando y se vá haciendo más conmovedora: y así en los demás géneros respectivamente, á lo cual naturalmente debe acompañar una mayor y creciente energía, viveza y colorido en la diction que contribuya poderosamente á sostener el interés ya de suyo excitado por la importancia del fondo.

De este modo tendrá la obra literaria en conclusion, como acertadamente sobre esto dice el Sr. Revilla, unidad y variedad con armonía, y como natural consecuencia, orden proporcion y regularidad, vida, expresion y carácter, originalidad, é interés, cualidades características de la obra literariamente bella.

7. Lo dicho para la produccion de la belleza en el escrito, es aplicable así mismo para producir la sublimidad, la cual, como en diferentes ocasiones hemos consignado, es de la misma naturaleza que lo bello;

por lo que nos limitaremos aquí á algunas consideraciones , ó más bien observaciones que le son peculiares.

1.^a En ella como de la belleza digimos , lo que se pretenda presentar como sublime , lo ha de ser en realidad. De no ser así , todos los esfuerzos que al intento se hagan serán inútiles , ya que no produzcan el efecto contrario , justificando el axioma que dice que " de lo sublime á lo ridículo no hay más que un solo paso " .

2.^a Lo sublime en una composicion literaria no puede exigirse en el todo y cada una de las partes , como la belleza. Supone lo sublime un estado preternatural en el que lo realiza , un esfuerzo vehementísimo del génio , que no es posible se sostenga por mucho tiempo y menos en todo el curso de una composicion de alguna importancia. Para que esta sea sublime basta con que lo sean la concepcion ó plan , algunos de sus pensamientos , situaciones determinadas y rasgos característicos especiales , siempre que el resto de la composicion corresponda á las leyes de la belleza. Por eso es sublime la Hiliada de Homero , por más que no todo en ella sea de tan subido precio como la despedida de Hector y Andrómaca , por ejemplo , y por lo mismo no deja de ser sublime el Quijote por que en él se encuentre algo que se preste á las censuras de la crítica.

3.^a Lo que en algunos tratados suele ponerse como fuente de la sublimidad , ó sea lo que en los mismos se llama grandiosidad de los pensamientos , el frecuente uso de lo patético , la aplicacion propia de las figuras , la de los tropos y bellas expresiones , y el cuidado de la buena estructura de los períodos y combinacion musical del lenguaje , no merece en nuestro concepto la estimacion que Longino y algun otro escritor le dan. Lo primero más suele conducir á la hinchazon en el estilo que á la sublimidad : y lo demás , si es de apreciar para

la exposicion de la tranquila belleza, tiene muy poca aplicacion en el arrebató que lo sublime produce.

El verdadero sublime ha de estar en la alteza y profundidad del pensamiento, en lo noble y heróico de la accion, en la energía y nobleza del carácter, en la altísima dignidad del sentimiento. Cuando esto falte, todos los tropos y figuras, y cuanto atildamiento de forma se imagine, será completamente ineficaz para llegar á lo sublime.

4.^a Para la expresion de este importa mucho individualizarle, presentándole bajo la forma en que más resalte: y para ello nada hay tan conveniente como la concision de la fórmula en que se le expresa, para no debilitar su energía, y más si resalta en esta, como con frecuencia se observa, el contraste que casi siempre se produce entre lo ténue, por decirlo así é insignificante de algunas de estas fórmulas, con la grandeza, energía y extraordinario poder que exige el pensamiento que encierran. Tal sucede, por ejemplo, en el tan conocido verso de la Corona trágica de Lope de Vega:

El que freno dió al mar de blanda arena.

En él es notabilísimo el contraste entre lo movedido y deleznable de la arena y el efecto que, mediante la Providencia de Dios, produce, de hacer que contra ella se estrellen las olas y en ella acabe su espantosa furia. Pero en este órden nada hay tan sublime, ni en que tan admirable sea el contraste como en el *Yi or* de la creacion de la luz, tal como en el texto hebráico se expresa. Efectivamente: el signo más diminuto é insignificante del alefato hebreo expresando el acto de la creacion, que supone toda la omnipotencia de Dios en ejercicio, y para la creacion de un elemento

por tantos conceptos admirable como la luz, el empleo de esta rapidísima fórmula "haya luz y hubo luz", más larga ya con estos signos que con los hebráicos, que constituyen una fórmula intraducible á ninguna lengua en su extraordinaria concision, puesto que aún la traduccion directa á la nuestra "haya luz y hubo luz", es mucho más larga que la original *yi or, ua yi or*, es sin duda alguna el ejemplo más acabado que puede presentarse de concision, energía y contraste para la expresion de lo sublime, aun acudiendo á la Biblia, que es una fuente inagotable de sublimidad.

8. Prescindiendo de otros muchos preceptos que para la produccion de lo sublime suelen acumularse, para terminar esta Leccion diremos que los sentidos calotécnicos por excelencia son la vista y el oido, como los más instructivos. El gusto y el olfato á servicio inmediato y exclusivo como están de necesidades físicas del cuerpo, tienen muy escasa relacion con la belleza, y el tacto, aunque algo más instructivo, no lo es en el orden de ideas á que la de aquella corresponde, por que lo espiritual no se palpa; y si bien tampoco se oye, ni se ve, es lo cierto que la vista y el oido, para instruirnos, parece como que sacándonos de nosotros mismos, nos hacen penetrar en la esencia, ó por lo menos en las cualidades esenciales del objeto bello, en las cuales vemos con los ojos del alma, si se puede usar esta antinomia, directamente su belleza. Por eso los consideramos como los sentidos calotécnicos por excelencia.

LECCION 20.

SUMARIO.—Arte y sus diferentes clases.—Concepto del arte bello.—Diferentes medios que emplea para la realizacion de la belleza y diversas artes que de aqui dimanar.—Fines del arte.—Relacion de las bellas artes con la verdad y el bien.—Fundamento de la mayor excelencia de las bellas artes.—Orden gerárquico de estas, conforme á dicho fundamento.

1. La palabra arte , como todas las muy usuales , no tiene un concepto enteramente claro y determinado. La filosofía escolástica definia el arte diciendo que " es la coleccion de reglas y preceptos para hacer bien alguna cosa ". Esta definicion , que para ser exacta debería decir : coleccion de reglas y preceptos que ayudan á hacer bien alguna cosa , como oportunamente advierte el señor Milá y Fantanals, comprende solo el arte en sí mismo , y objetivamente considerado , y se refiere de ordinario más á las artes mecánicas que á las liberales de que luego hablaremos. Los que la definen " la habilidad habitual que tienen algunos hombres para hacer determinadas cosas conforme á reglas y mejor que los demás " , le definen en un sentido puramente subjetivo.

Sin ser completas de por sí estas definiciones, tienen sin embargo un gran fondo de verdad , puesto que comprenden elementos é ideas , que realmente concurren en la de arte. La verdad con que se dice que para hacer bien una cosa es preciso observar las reglas del arte, ó que en tal obra están rigurosamente observadas estas reglas, demuestra bien que en el arte hay algo objetivo, principios, leyes ó reglas reconocidas como tales, á que el artista debe someterse libremente. Del propio modo que la verdad con que se afirma de ciertas personas que tienen mucho arte, y de sus obras que están

;

hechas con arte , demuestra que en este hay algo subjetivo , la habilidad , el talento especial del artista , su manera particular de ser y hacer en cosas determinadas metódica y regularmente y por lo mismo mejor que la de otros hombres.

2. Resulta por consiguiente que en la idea de arte entran como elementos así lo real exterior, como lo ideal interior del sujeto, viniendo á ser por lo mismo el arte el punto de union de ambos : y puesto que él no puede obrar sin materia en la cual se ejercita , como tampoco sin ideas, á las cuales dá forma y expresion por medio de aquella , el arte es como la conjuncion de la materia y del espíritu , ó más bien , este informando libremente á la materia. De lo que se deduce que el arte en realidad corresponde exclusivamente á la naturaleza racional , ó es propio solo del hombre.

A ello no se opone el que los castores , por ejemplo , las abejas , las hormigas y las aves construyan sus moradas y nidos conforme á reglas que le dan esa uniformidad y relativa belleza que como objetos reales ostentan; por que ni esas reglas son préviamente reconocidas ni libremente empleadas. El instinto es el que lleva fatalmente á los irracionales á obrar como lo hacen : por eso en sus producciones no hay ni variedad, ni progreso. Y si de sus obras, ó de algunas al menos se dice que están hechas con mucho arte , es por que la naturaleza ó instinto hace en ellas lo que en las del hombre la razon, la libertad y la reflexion , al reconocer las leyes, emplearlas con deliberacion , y dirigir la obra á fines determinados y preconcebidos.

Si pues , el arte no es una mera actividad , ni una mera habilidad , si no las dos cosas á la vez , y presupone reglas conocidas como tales y libertad y reflexion en el empleo de estas para fines determinados , la defini-

cion completa del arte será : " el libre ejercicio de la actividad humana conforme á reglas y leyes reconocidas como tales , produciendo obras que se dirigen á un fin determinado y preconcebido " .

3. En atencion al elemento humano que prepondera en las artes , ó segun que en estas se ejercitan con preferencia las fuerzas físicas del cuerpo , ó las espirituales del alma , es frecuente dividir las artes en mecánicas , ó serviles , y bellas artes , ó artes liberales . Los escolásticos decian : " las artes que tienen por objeto obras que se efectuan con las fuerzas del cuerpo , son en cierto modo serviles , por cuanto el cuerpo está servilmente sometido al alma , y el hombre , segun su alma es libre . " Aunque esto sea cierto , no es fácil tirar una línea divisoria entre las artes mecánicas y las liberales ; porque es difícil determinar donde concluye la accion del espíritu en las obras de arte : y bien puede asegurarse que esta distincion de las artes carece de un sentido absoluto ; por que en rigor no hay arte de las llamadas mecánicas , en la cual no intervenga de una manera más ó menos notable el espíritu del artista para la transformacion de la materia , como asimismo no hay arte liberal , por espiritual que sea , que no se sirva de elementos sensibles para expresar sus ideas . Partiendo pues de esta como compenetracion que hay entre todas las artes y del sentido no absoluto en que sobre esto hay que hablar , sin tener á arte ninguno por servil , puede en general decirse que son mecánicas las artes que se dirigen á satisfacer con sus obras las necesidades de la vida física , y liberales las que se dirigen al cultivo del espíritu , ó más bien á la satisfaccion de sus necesidades .

Mas como esto no se hace nunca de una manera absoluta , é independiente por ninguna de las artes , y en

ello van envueltas como fin, la belleza, la utilidad, ó ambas cosas, resulta en atencion á este fin una triple division de las artes en bellas, útiles y bello-útiles que tenemos por muy aceptable, siempre que no se entienda en términos absolutos; por que ni la belleza deja de algun modo de referirse á la utilidad por lo que eleva nuestra naturaleza, ni la utilidad física de la obra excluye á la belleza. Así pues la poesía que inmediatamente se dirige á lo bello, la didáctica, cuyo fin es lo útil, y la elocuencia en la cual lo bello es inseparable de lo útil, demuestran con toda evidencia lo fundado de esta division de las artes por razon del fin.

Pero esto último si sirve para distinguir las artes liberales de las mecánicas, está muy lejos aún de expresar el concepto del arte bello. La necesidad y existencia de este se deduce de la legítima y nobilísima aspiracion del hombre á percibir el puro y espiritual deleite que la belleza engendra, y si ese espiritual deleite nos le proporcionan la naturaleza con sus admirables encantos y el mundo moral con sus inmortales producciones, natural es que haya un arte que refiriéndose á unas y á otras tenga por objeto facilitarnos ese gozo purísimo del órden espiritual. Tal es el arte bello, en cuyo sentido usaremos únicamente esta palabra en adelante, y que puede definirse "la produccion y manifestacion por el hombre de la belleza suprasensible."

Si á este nuestro concepto del arte bello quisiera oponerse que hay artes que solo se dirigen á la imitacion y reproduccion de la belleza física, como la pintura de paisage, y de retratos, la escultura humana, la estatuaria y otras, nosotros diremos que, sobre no poder nunca ser esas artes exclusiva y perfectamente imitativas, y menos reproductivas de la belleza física exterior, por que siempre hay en esta algun elemento que no se

presta á la perfecta imitacion y reproduccion, aunque estas se hagan de la manera más acabada posible, no por eso deja de dominar en dichas obras la manifestacion de la belleza suprasensible. Por que al ser imitadas por el artista, no lo son de la manera informe y confusa en que en la naturaleza se ofrecen de ordinario los elementos bellos revueltos y mezclados con las imperfecciones y deformidades que la materia suele ofrecer, al modo que tampoco ofrece la misma naturaleza los minerales sin impurezas de que la habilidad del hombre los despoja: y aunque se pretenda hacer la imitacion bajo el punto de vista de la mayor realidad posible, siempre será esta bajo la forma y modo de ver superior en que el artista la concibe; y la obra será tanto más artística y estimable, cuanto mejor exprese esta superior y peculiar manera de concebirla. Por eso sucede que reproduciendo varios pintores un mismo paisaje, ó haciendo el retrato de una misma persona, cada uno hace una obra que se distingue de la de los otros; en todas hay un sello especial de la idealidad de cada artista en el modo de concebir la belleza del original, y reproduciéndole todas con la mayor exactitud posible, suponiendo verdaderos y meritorios artistas á los autores, aquella obra será más estimable que con más energía y verdad exprese esta idealidad, que en nada por otra parte cambia, ni desfigura al original.

Por los medios de que se valen las bellas artes para producir la belleza y la manera como obran sobre nosotros, se dividen en artes ópticas, ó del espacio, y artes acústicas, ó de los sonidos, sin que por eso se rompa la unidad del arte bello, por cuanto esta diferencia depende tan solo de que el medio empleado por unas, ó por otras afecta á la vista, ó al oido, únicos sentidos verdaderamente calotécnicos. Las ópticas segun que se

egercitan en objetos en reposo ó que están en movimiento, se pueden subdividir en estáticas, é dinámicas. Forman las artes ópticas estáticas la Gráfica, la Pintura, Escultura, Estatuaria, Arquitectura, arte de Jardinería y otros, y las dinámicas la Mímica, Gimnástica y Baile.

Las acústicas son la música y las que emplean la voz humana, como medio de expresion, y por consiguiente, la poesía, ó arte literario y la declamación.

Como indicacion general de la naturaleza de estas diferentes manifestaciones del arte bello puede decirse con el Sr. Milá que la Gráfica y Pintura se sirven de formas ópticas aparentes imitativas: la Escultura y Estatuaria de formas sólidas imitativas: la Arquitectura de formas sólidas no imitativas y la Mímica, Gimnástica y Baile de movimientos y posiciones del cuerpo humano expresivas, ó significativas.

4. Sobre el fin del arte la Filosofía moderna proclama ideas que por su absolutismo han menester alguna rectificacion. En la crítica del juicio estético de Kant, como en las obras de Krug, Nussleins, Esser y otros escritores, con frecuencia se leen pasajes como los siguientes: "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 se sirven de las bellas artes para algun fin, impídenles remontar su vuelo libre y sin límites": "El principio creador en el artista obra solo para sí, y no con respecto á ningun otro": La verdadera obra de arte suele ser absoluta, consistiendo en un todo acabado en sí mismo, que no tiene fuera de sí con cosa alguna la relacion del medio con el fin". De este conjunto de máximas ha salido sin duda el pretencioso apotegma de que "el arte vive única y exclusivamente por el arte y para el arte".

Hay en estas afirmaciones manifiesta exageracion de un principio cierto. Es este á no dudar, que el fin próximo y directo del arte es la realizacion de la belleza y el facilitar al hombre el purísimo placer que su contemplacion ocasiona; pero de aquí deducir esa independenciam que con exagerado y falso absolutismo desliga el fin total del arte de toda relacion con los demás fines humanos, que no pueden menos de influir en él, es, á nuestro modo de ver, error manifiesto. Por de pronto bien se puede asegurar con Yungmann, que lo que no tiene en sí el principio y causa de su existencia, tampoco puede tener en sí la razon de su última finalidad. Además preciso es no perder de vista que la vida humana no se hace con tal independenciam de los diferentes fines entre sí, que ninguno de ellos pueda considerarse como absoluto. El que persigue como inteligente, lo mismo que al que se dirige el hombre como ser moral, de la propia manera que el en que se cifran las aspiraciones de la sensibilidad, juntos, ayudándose y como compenetrándose, constituyen armónicamente la finalidad total de la naturaleza humana, y no es posible suponerlos separados, é independientes y absolutos en la realidad de la vida, como por un esfuerzo de la facultad de abstraer los puede concebir nuestra razon.

Ademas la obra artística, al realizar la belleza, ofrece al hombre un objeto que á la vez que le recrea, y por que le recrea, necesariamente le excita afectos, que le conducen á actos y aun á hábitos, que tienen notoria influencia en la vida. Por eso es tan cierto que las bellas artes dulcifican las costumbres, y que depurando los sentimientos, acostumbran á los espíritus á familiarizarse con los grandes ideales, lo cual les dá esa bienhechora influencia social que todos les reconocen de buen grado. Para que pudiera razonablemente proclamarse ese abso-

lutismo con que se dice que la obra artística tiene en sí misma su fin , sin relacion á ninguno otro , sería preciso que el sujeto que percibe la belleza fuera distinto del que está obligado á practicar el bien y á proclamar la verdad ; pero pues que esto no es así , y el mismo sujeto que contempla la belleza es el que afirma la verdad y realiza el bien , la obra artística no puede estar desligada de toda relacion con lo verdadero y lo bueno , la obra artística no puede menos de ser educadora siempre , aunque en diferentes grados , segun los distintos géneros.

Si la obra de arte , á partir de esa decantada independencia , al recrear al hombre con su belleza , le indujera á error por la falsedad , ó le pervirtiera con lo inmoral de su asunto , ¿ cómo podría dejar de ser responsable de tales efectos á pretexto de que ella tiene en sí misma su fin ? Y puesto que estos efectos los puede producir , como de hecho los produce con sobrada frecuencia , y lo mismo puede producir los opuestos , cuando con la verdad y el bien que su asunto implica , siembra por decirlo así , de flores el campo de la ciencia y el camino de la virtud , es indudable que el total y último fin de las bellas artes se realiza en lo que contribuyen á la perfeccion de las facultades fundamentales del hombre , facilitándole la realizacion del destino que Dios le ha impuesto ; y por consiguiente que el fin de las bellas artes , ó sea la realizacion de la belleza está íntimamente ligada y en estrecha relacion con la verdad y el bien.

Las bellas artes por otra parte son el ejercicio reflexivo y meditado de las superiores facultades con que Dios quiere dotar á los hombres de verdadero génio. Y ¿ cómo el ejercicio de tan nobles facultades podrá imaginarse desligado de la obligacion en que como ser racional y libre está el hombre de encaminar todos sus actos hácia la verdad y el bien ? Por ventura se puede suponer que

esto último es exigible de él como inteligente y volitivo, pero no al ejercitar su fantasía? Ya lo hemos dicho anteriormente, en la realidad de la vida no es posible esa separacion de los fines humanos, que haría de cada individuo tantos sujetos, como facultades le adornan, y que daría de sí el absurdo de suponer que el que siente hace una vida absoluta y sin ninguna relacion con el que piensa y quiere. De lo dicho fácil es deducir que las bellas artes tienen un fin inmediato y directo y otro mediato y reflejo: que si por el primero se dirigen á la realizacion de la belleza, por el segundo están en el deber de contribuir al triunfo de la verdad y del bien, con los cuales nunca pueden legítimamente aparecer en contradiccion.

Si alguna vez las bellas artes, cuando no obran en la plenitud de su alteza y dignidad, pueden aparecer indiferentes al bien, por ejemplo, la pintura de retratos, de paisaje, ó de reproducciones históricas de cosas, al parecer indiferentes, ó una composicion musical sobre asuntos que no envuelven sentido moral, sobre que aun en tales casos cabe discutir si la obra es del todo indiferente al bien, no por eso se justifica que en sus grandes creaciones, "la obra artística ha de tener en sí absolutamente su fin, sin que pueda servir de medio á su vez respecto del bien sobre todo", ni "que á la inspiracion se le impida remontar su vuelo libre y sin límites por que de ella se sirva el hombre para algun fin": ni menos se puede convenir con Victor Cousin, que resumiendo las anti-cristianas tendencias del racionalismo germánico y del sensualismo inglés sobre esta materia, en su tratado "De lo verdadero, lo bello y del bien", dice: "Que es imposible asentir á la teoría, que confundiendo el sentimiento de lo bello con el sentimiento moral y religioso, pone al arte á servicio de la religion y de la

moral, y le dá por objeto hacernos mejores y elevarnos á Dios”.

Sin confundir el sentimiento de lo bello con el moral y religioso, se puede muy bien exigir que lo bello conduzca á hacer al hombre religioso y moral: el que del fondo mismo de la belleza nazca un sentimiento piadoso que mueve al hombre á pensar en los atributos divinos, que vé como reflejados en la obra bella, no quita á esta un ápice de su belleza, antes la abrillanta; y el que haya esta relacion de generacion entre el sentimiento de lo bello y el moral y religioso, no supone la confusion de unos con otros, como sin fundamento afirma Víctor Coussin. Y en cuanto á que el arte se dirija á mejorar al hombre y elevarle á Dios, ¿qué mision más digna podría señalársele? ¿Por ventura amengua su mérito por que sus mejores inspiraciones las haya tomado siempre de asuntos religiosos? ¿Acaso pierde la catedral gótica su belleza por que con sus ojivas y la finura de sus esbeltas columnas, que se adelgazan cuanto más se elevan, está como predicando la espiritualidad de nuestra santa religion y siendo elocuente testimonio de la constante aspiracion del hombre de elevarse á su creador? No en modo alguno: antes esa superior expresion y lo que con ella conduce á mejorar al hombre, haciéndole más religioso y elevándole á Dios, es precisamente el fundamento de su estimable belleza.

Lo propio sucede en los demás géneros. Los versos de oro de Tirteo, por ejemplo, no dejan de ser bellísimas composiciones líricas, por que de ellos se sirviera aquel general para enardecer el patriotismo y valor de sus soldados: el canto de Moisés al paso del Mar Rojo no pierde tampoco su admirable sublimidad, por que á la vez que obra poética subjetiva, sea un himno de gracias al Dios libertador del pueblo de Israel, como tampoco

las odas de Fray Luis de Leon á Felipe Ruiz y á la Ascension, ni la de Herrera á la batalla de Lepanto dejan de ser preciosísimas joyas literarias, por que inspiradas principalmente en la piedad y el sentimiento cristiano, contribuyan con la mágia de sus encantos á robustecer el sentimiento religioso y á elevar al hombre á Dios.

Resumiendo lo expuesto sobre este interesante punto, diremos en conclusion: que si el poeta y el artista no están obligados á investigar y discutir verdades, ni á ser predicadores de religion y moral, á ellos, como á todos, y más por sus propios talentos que á otros, obligan la religion y la ley moral á emplearlos para el triunfo de la verdad, del bien y del orden universal. A esto no se opone la mision que el arte tiene de realizar en primer término la belleza, antes de esto mismo se deduce; por que no habiendo entre lo bello y lo bueno diferencia sustancial, sinó de concepto, la belleza debe conducir al bien. Las bellas artes, por lo mismo, sin abdicar de su libertad, realizando como fin inmediato suyo la belleza, pueden y deben á la vez como fin mediato contribuir al triunfo de la verdad y del bien; y contra lo que dice Victor Cousin, se ennoblecen y dignifican cuando por este medio contribuyen al mejoramiento del hombre, elevándole á su Creador.

6. Sobre el fundamento de la excelencia de las bellas artes y del orden gerárquico en que deben enumerarse, no están acordes tampoco las opiniones. Algunos ponen aquél en el placer que producen y colocan por lo mismo en primer término á la música. Nosotros no podemos aceptar esta teoría. Precisamente bajo el punto de vista que mayor placer produce la música, es, á nuestro modo de ver, bajo el que este arte es menos liberal y realiza menos belleza. Ese mayor placer sin duda alguna que le produce con la ejecucion y la armonía, que son

las partes más mecánicas del divino arte de Orfeo: cuando este más se eleva como arte bello no es precisamente en los pasajes en que más armonía desarrolla, y más ejecución requiere, sinó cuando por la melodía y con notas aisladas, no pocas veces hasta inarmónicas, aunque no desentonadas, expresa enérgica y fielmente los sentimientos del compositor, ó del personage en quien se los supone. Entonces es cuando acaso, sin recrear tanto como con las grandes armonías, conmueve al que sabe apreciar esta parte espiritual de la música, excitando en él sentimientos análogos á los que aquella expresa.

Otros, partiendo de que la claridad es el fundamento de la excelencia artística, ponen en primer término la pintura. No es más aceptable esta opinion que la anterior. Aparte de que aún en la pintura misma la claridad no tiene un valor absoluto bello, por que no siempre son más bellos aquellos cuadros que mayor irradiación de luz revelan, no es posible desconocer que reducida la pintura á la representación de perspectivas en situaciones y momentos determinados, dispone de medios muy limitados para darnos á conocer en su totalidad el objeto mismo que representa.

Nosotros, prescindiendo de otras teorías, y á partir de lo que dejamos demostrado sobre el fin del arte, recordando que la misión de este es realizar y darnos á conocer la belleza suprasensible; como que esta no puede ser directamente representada por imágenes y solo sí expresada por signos, ó por imágenes que hagan veces de signos, creemos que la excelencia relativa de las diferentes bellas artes depende de su mayor expresión por la facilidad que para ello les da el medio de que se sirven.

En tal concepto consideramos como la primera de las bellas artes á la poesía por las grandes ventajas que la palabra, y en especial el lenguaje poético lleva á todos

los demás medios de expresion de que disponen las otras bellas artes. Lo dicho acerca de esto en la leccion diez y nueve nos dispensa de entrar aquí en la exposicion de estas ventajas.

En segundo lugar colocamos la música, y de esta en primer término el canto. Por más que la palabra tiene, como medio de expresion, toda la superioridad que hemos dicho, ella al fin no expresa directamente sentimientos, sinó ideas: y aunque así en la conversacion, como y más especialmente en la declamacion es diversamente modulada y con los diferentes tonos aumenta su fuerza expresiva, esto no pasa de ser un elemento necesario del lenguaje hablado, como el vehículo indispensable de la palabra, que forzosamente ha de tener alguna entonacion al ser pronunciada. Es por lo mismo este tono un auxiliar inseparable y subordinado á la palabra misma, y aunque ayuda á la expresion de aquella, él por sí carece de valor directo expresivo.

En la música, y especialmente en el canto no sucede así: los tonos más sostenidos y con más regularidad combinados, tienen por sí un valor real no subordinado á la palabra: ellos hablan el lenguaje especial del sentimiento y de los afectos: y el dolor y la alegría, el pesar y el contento, la melancolía y la satisfaccion de ánimo encuentran en los tonos de la voz humana, aun prescindiendo de la palabra á que acompañan, un intérprete tan claro á veces como las ideas en la palabra articulada. Y aún hacen más estos tonos de la música y en especial de la voz humana, pues que no se limitan á darnos á conocer el estado de ánimo, la pasion ó afecto que domina al que canta, ó más bien que dominaba al compositor, sí que además por la natural propension que tenemos á reir con el que rie y llorar con el que llora, excitan en los que escuchan afectos análogos: por eso si la pin-

tura requiere vida, y la poesía revela génio, para la música se requiere alma, esto es sentir y saber expresar el sentimiento.

Después de estas artes deben colocarse las plásticas y gráficas. Aunque plástico, por su derivación del verbo griego *plasso*, significa lo que se refiere á imágenes materiales hechas con masas blandas, ó materias susceptibles de modelación, como las maderas, el mármol y otras piedras, por lo cual bajo el nombre de artes plásticas se entienden generalmente la escultura y estatuaría, al lado de estas y primero que ellas debe colocarse el arte dramático. Este como aquellas, es esencialmente pragmático, puesto que se refiere á la reproducción de acciones, y tiene la ventaja de servirse de imágenes de la primera especie de que hablamos en la lección anterior, y además la de reproducir estas acciones en toda su plenitud y de una manera completa, porque á ella le es posible la continuidad. En cambio su efecto es fugacísimo, dura tan solo mientras dura la representación. Como con razón dice Schiller: "aquí el encanto desaparece con el artista; y como el sonido espira en el oído, así la ficción huye luego de ante los ojos."

La estatuaría á falta de otras excelencias de la dramática de que carece, tiene sobre ella la ventaja de fijar y eternizar, digámoslo así, en formas sólidas aisladamente ó en grupos las bellezas más eminentes de cualquiera representación en el momento en que llegan aquellas á su más alto grado, cuyos momentos debe elegir siempre el estatuario.

El arte gráfico consta de dos partes que de ordinario se confunden sin razón: la gráfica propiamente tal ó sea el diseño ó dibujo, y la pintura ó colorido que viene á completar á aquella. Que son cosas distintas aunque íntimamente relacionadas estas dos partes lo prueba el

hecho del mérito que desde luego se reconoce en los buenos bocetos, como del no menos cierto de que mientras hay cuadros apreciables por el dibujo, pero de escaso mérito por la pintura ó colorido, hay otros en que la excelencia de éste hace fácilmente pasar por los defectos del dibujo.

Si se nos preguntára por la excelencia relativa de las artes plásticas y gráficas, en verdad que dudáramos al contestar. Si la proyeccion de los cuerpos en el espacio, las tres dimensiones de que la escultura se sirve y las formas directamente imitativas que emplea, le dan una gran fuerza de expresion de la belleza física del cuerpo especialmente, la pintura con los lineamentos y colores tiene medios más adecuados para la expresion de la vida: y si Fidias daba á las estátuas de Júpiter y Minerva tal expresion de célica magestad, que al decir de Quintiliano, con ella aumentaba la respetabilidad y veneracion de aquellas divinidades, y Rafael entusiasmado con su Estátua de Moisés, la golpeaba con su martillo en la rodilla hasta hacerla saltar, á la vez que decia "ahora habla Moisés," las grandes obras de la pintura, como las Venus Uránias de Apeles, las Vírgenes de Murillo, el cuadro de la Cena del mismo Rafael y otras análogas tienen tal espiritualidad y fuerza de expresion, que arrebatan aún más que las obras de la escultura, en las cuales nunca hay tanta expresion de vida; por lo cual nosotros en último término damos la primacía al arte de Apeles y Murillo, sobre el de Fidias y Berruguete.

LECCION 21.

SUMARIO.—Asunto del arte.—Realismo é idealismo en las bellas artes, —Relaciones entre el arte y la verdad: verdadero objeto de las artes imitativas y refutacion de las teorías que las reducen á la sola produccion y expresion de la belleza corpórea.—Falsa idea que de la plástica dan Lemke, Ficker y algunos otros.—Refutacion de la doctrina de estos escritores acerca del desnudo en la plástica.

1. El asunto del arte, el objeto sobre que puede versar, es más vasto aún que el de la ciencia. Lo verdadero, lo mismo que lo puramente imaginario, lo muy conocido, lo mismo que lo ignorado de los más, la realidad exterior objetiva, lo mismo que el mundo interior subjetivo del espíritu, todo absolutamente cuanto existe y puede existir bajo el punto de vista de su belleza, y segun que esta puede ser concebida por el alma, todo es objeto del arte, cuya mision es realizar toda la belleza y solamente la belleza que el espíritu concibe. El asunto por tanto del arte lo mismo pueden ser pensamientos, actos, ó voliciones, que representaciones que el espíritu se haga del mundo exterior; todo ello en mayor ó menor escala, segun la naturaleza respectiva de cada arte particular, por que la mision del arte en general es realizar la belleza ideal, é idealizar la real.

2. Sobre esto hay verdadero acuerdo entre cuantos tratan esta materia; pero no sucede lo propio al determinar sobre que asuntos concretos ha de versar el arte, qué clase de bellezas ha de realizar. Coincidiendo todos en que lo mismo puede manifestar la belleza real objetiva, que la ideal subjetiva, hay quien sostiene que solo debe ocuparse en la realizacion de la primera, mientras otros con igual absolutismo defienden que únicamente la segunda es objeto digno del arte. El realismo, é idealismo absolutos

que al examinar la idea de la belleza refutamos ya en la Lección sétima, aparecen de nuevo aquí, dando lugar á lo que se llama realismo, é idealismo en bellas artes. Del falso principio de que el arte debe limitarse á reproducir la belleza real objetiva, han salido máximas tan poco exactas como las siguientes: " El arte es la imitacion de la naturaleza": " La obra artística se ciñe á imitar": " El principal placer artístico nace de la imitacion": " El arte debe producir el efecto de la realidad".

Este lenguaje de la escuela realista, envuelve una manifiesta exageracion de un principio-cierto. Es este el de la necesidad en que el artista se halla de reproducir con la mayor fidelidad que pueda la belleza natural sensible, como medio de expresion de la suprasensible que está llamado á realizar. Por mucha que sea la fuerza de intuicion del génio, y la belleza ideal que por la misma conciba, esta su inspiracion sería perdida, esteril y baldía para los demás, si para expresarla no se sirviera de los medios que acomodados á nuestra capacidad receptiva ofrece la naturaleza, pues por ellos únicamente se nos puede hacer aquella inspiracion inteligible. Y como estos medios son las mismas bellezas físicas naturales, y la perfeccion de los medios conduce tanto á la mejor expresion y realizacion del ideal, es notorio que el artista ha menester ante todo reproducir é imitar con la mayor verdad posible la belleza natural. Pero reducir á esto solo el fin del arte, es limitarle arbitrariamente su esfera, esterilizando nuestra facultad de crear nuevas bellezas, y de combinar las reales de manera que resulten otras iguales y en muchas ocasiones superiores á las que la misma naturaleza nos ofrece. Sin la intervencion de la fantasía creadora, la obra de arte es siempre fria é incolora, y reducidas las bellas artes á la simple imitacion, resultaría el absurdo de que una figura de cera se-

ría una obra de arte más estimable que otra análoga de mármol, y que la fotografía sería un arte liberal más mérito que la pintura.

El arte pues, inspirado por el génio, es algo más que la imitacion de la naturaleza, aunque implica y presupone esta imitacion. Tan cierto es esto, que á veces hasta perjudicial es á la obra de arte el exceso de imitacion, y cuando por esta el cuadro se hace atildado y lamido, vale menos que cuando en él campea esa enérgica valentía del génio que, atenta á su inspiracion, no se cuida de ciertos nimios detalles de la realidad.

Por otra parte, si la belleza natural, aun en su totalidad, es limitada y por lo mismo imperfecta, ¿ á qué quedará reducido el arte, si no ha de hacer más que imitarla y reproducirla, teniendo en cuenta que esto nunca lo puede hacer de una manera completa? Si como dice Ovidio, en los momentos de inspiracion del artista *est Deus in nobis, agitante calescimus illo*, ¿ para qué le servirá á aquél esta divina inspiracion y el ver en esa superior comunicacion con lo infinito bellezas mejores que las que la naturaleza y vida real le ofrecen, si él no deberá hacer otra cosa que imitar y reproducir estas con la mayor verdad posible, verdad que nunca será completa? ¿ Por qué en este caso se exigirá al poeta y á todo artista esa *mens divinius*, sin la cual, segun Horacio, no hay poeta ni verdadero artista? Mas, pues que la intervencion del génio en las bellas artes es indudable, y la aspiracion constante del génio es lo infinito y suprasensible, es evidente que el arte no puede reducirse á la sola imitacion y reproduccion de la belleza natural, como sin razon pretende el realismo: su mision es por medio de esta hacernos saborear las superiores delicias de la belleza suprasensible.

Y si bien es verdad que hay bellas artes que son pre-

dominantemente imitativas, como la pintura de paisaje y la estatuaria, aun en estas, por lo que en la Lección anterior hemos dicho, hay siempre una notoria tendencia á la composición, en cuya virtud el conjunto de la obra propende siempre á la expresión de un pensamiento superior. Tenemos esto por tan cierto, que firmemente creemos que las bellas artes declinan de su verdadero rango y nobleza á medida que dejando de tener como medio la belleza natural, aspiran á reposar en ella como fin. El arte no es, en nuestro entender, verdaderamente tal, si no realiza libre y hábilmente las ideas del espíritu, por lo cual la belleza real de que se sirve no puede menos de ser medio de expresión de la supransible de esas mismas ideas.

Si por consiguiente el realismo absoluto es insostenible en las bellas artes, no lo es menos el idealismo de igual manera absoluta entendido: ya se entienda por él lo que sirve de base á un romanticismo anárquico, esto es, que el génio en alas de su inspiración no ha menester someterse á regla alguna, con lo cual muchos disculpan el falseamiento de la naturaleza que algunos artistas hacen, cuando creen idealizarla, ó la exageración con que se pretende que únicamente lo completamente perfecto puede ser objeto digno del arte, lo cual será siempre una desmedida exigencia contra la que conviene mucho precaverse. Idealizar lo real no es falsear la naturaleza, es interpretarla bellamente, pero sin desnaturalizarla, y esta interpretación, por lo mismo, ha de hacerse sin traspasar exageradamente los límites de la realidad. Si los pintores y poetas gozan en esto de cierta libertad para ejercitar su fantasía, sin la cual no se concibe el arte, esta libertad tiene sus límites en lo que exigen la naturaleza de los seres contingentes. Por eso si el observador Horacio dice: *Picto-*

ribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas, tambien añade: *sed non ut placidis coeant immitia, non ut serpentes avibus gementur, tigribus agni:* ni que, como oportunamente dice el Sr. Revilla, se pinten árboles de hojas azules, ó montañas de bermellon.

Por otra parte la exigencia de una completa y absoluta perfeccion en todo lo que ha de ser objeto del arte, es exorbitante y desmedida. Verdad es que el legislador del buen gusto entre los romanos no admite medianías en la poesía y por lo mismo en las artes, al decir *mediócribus esse poetis non dii, non homines, non concessere columnae*; pero entre una vulgar medianía y una absoluta perfeccion hay multitud de grados que el arte ha menester recorrer, para acercarse á la última en lo posible. El idealismo, por consiguiente, lo mismo que el realismo son sistemas falsos en lo que tienen de absolutos, por que ni en la imitacion y reproduccion de la belleza natural es posible prescindir de la intervencion del idealismo del artista, ni en la realizacion de la ideal pueden ser preteridas la naturaleza de las cosas contingentes por que se expresan, ni las exigencias de nuestra propia naturaleza, que nunca debe aparecer como divorciada y en oposicion con la realidad física en que vive.

3. Esto conduce naturalmente á examinar la relacion que hay entre las bellas artes y la verdad. Ya en la Leccion anterior hemos dicho que las bellas artes no pueden considerarse desligadas de contribuir á la armonía universal, cooperando al triunfo de la verdad y del bien. Pero siendo en esto tan fácil la exageracion, que las convertiría de bellas en artes didácticas, debemos consignar aquí, que la verdad exigible á las bellas artes, no es la verdad filosófica, ó realidad efectiva de sus

asuntos. Aun siendo estos completamente ficticios, pueden tener verdadera belleza. Con solo considerar que la belleza ideal en que se inspira el arte, no corresponde á ningun objeto real exterior, se comprende bien que en las bellas artes no es de rigor la verdad filosófica, exigida la cual, no habria bellas artes posible. La verdad exigible en estas, ya en Lecciones anteriores lo hemos dicho, es de diferentes grados segun la naturaleza del asunto que tratan: por punto general, bátales la relativa ó verosimilitud, esto es, que si lo que les sirve de asunto no existe tal como ellas lo presentan, no repugne su existencia, por cuanto esta sea no solo posible, sino de desear que fuera así, por que supone una mayor perfeccion á que se puede aspirar. Y cuando el asunto es de pura creacion ó fantasía, bátales que no esté en contradiccion con las leyes del espíritu, ó con las condiciones esenciales de aquellos seres con quienes deba tener alguna relacion. Por eso aunque en la naturaleza no existen esfinges, centauros, náyades y otras creaciones análogas, pueden sin embargo ser estas representaciones objeto del arte, el cual respecto á ellas solo estará obligado á presentarlas de modo que no repugnen ni contradigan á lo que el espíritu racional exige de tales idealizaciones.

4. De lo hasta aquí expuesto fácil es deducir la falsedad con que Lessing y muchos de los estéticos modernos señalan como fin de las artes figurativas "la belleza corpórea", ó como este escritor resume sus ideas, que pasan por aforismos en muchos manuales: "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". El razonamiento de Lessing es especioso y merece conocerse para desentrañar lo que hay en él de paradógico: y tambien por que, siendo este escritor un

jefe de escuela, á quien siguen sumisamente Lemcke, Ficker, Nussleins y otros varios, lo que se diga en refutación de la doctrina del llamado por Lemcke "gastador de la vida espiritual de los tiempos modernos", sirve para refutar igualmente á los demás sensualistas ó realistas de menor cuantía.

Segun Lessing "El destino de todo arte bello solo puede ser lo que sin el auxilio de ningun otro arte le es dado ofrecer á nuestra consideracion: y como las artes figurativas son las únicas que nos pueden ofrecer la belleza de la forma, síguese, segun él, que esta belleza es y no puede menos de ser el fin en que aquellas artes se terminan: deduciendo en conclusion que este destino, tratándose de la pintura, no es otro que la belleza corpórea".

Siendo cierto que las artes figurativas son las únicas que pueden ofrecernos la belleza de forma, es á todas luces falso que esto haya de ser el último y único fin de dichas artes; por que no es cierto que el fin de todo arte sea aquello que él solo puede producir, entendido así, en el absolutismo que esta fórmula encierra. El objeto de un arte ó potencia cualquiera no es todo lo que solo este arte ó potencia pueden producir, ó hasta donde llega su actividad, sinó tan solo lo que deben producir, segun el destino para que al sugeto se ha concedido tal actividad, y al arte tal facultad. De no ser así, y si por que, segun Lessing, el objeto de un arte ó una facultad debe ser lo que ellos solos pueden realizar, resultaria cierto este modo de discurrir: puesto que el hombre, por que es libre, es el único ser que, abusando de su libertad, puede conculcar la ley moral, el destino de la libertad humana es únicamente conculcar esta ley. Desde luego aparece lo absurdo de tal razonamiento, por cuanto el destino de la libertad humana, no es todo lo que ella sola

puede hacer, sinó lo que conforme á la naturaleza moral del hombre debe hacer. De la propia manera el destino de las bellas artes no es precisamente lo que solo cada una de ellas puede hacer, sinó lo que debe hacer, segun lo que la naturaleza racional exige del artista.

Ahora bien: segun lo que esta naturaleza racional exige del artista, ¿puede el génio pararse en la sola produccion de la belleza corpórea por medio de las artes imitativas? Es evidente que no. Ya en su tiempo decia Orígenes que: "la belleza propiamente dicha no comprende la carne, que no es sinó deformidad:" y antes que él habia puesto Platon en boca de la estrangera de Mantinea estas hermosas palabras, que acusan lo poco que los pretenciosos calotécnicos modernos han progresado en esta materia: "Oh mi querido Sócrates, ¿cuál no sería el destino del mortal á quien fuese dado contemplar lo hermoso sin mezcla en su pureza y sencillez, no revestido ya de carne y colores humanos, ni de todos esos vanos atavíos condenados á perecer? á quién fuese dado ver frente á frente, bajo su forma única la belleza divina?"

Si pues la belleza es algo distinto y que está sobre la carne y colores humanos y demás vanos atavíos llamados á perecer, ¿cómo podrá la belleza corpórea ser el único fin de las artes figurativas? Por ventura la belleza que realizan estas artes ¿es distinta de la que realizan las demás? No en modo alguno, porque como el mismo Platon dice, "la belleza que se encuentra en un cuerpo cualquiera es hermana de la que se encuentra en los demás: por que la que reside en todos los cuerpos es una é idéntica." Las artes figurativas no pueden, por tanto, pararse en la belleza corpórea como fin: ellas, como todas las demás artes, deben tomar esta belleza sensible como medio de expresion de la suprasensible que el artista concibe.

Por no admitir esto último Lessing censura en las artes figurativas toda tendencia á la composicion, y de la pintura, cuando se ocupa en asuntos históricos, dice que "solo ha recurrido á ellos por obtener la belleza multiforme, puesto que su intento no es ni puede ser la exposicion de la historia." Cierto que la mision del pintor histórico no es pintar historia, mas no por eso es verdad que la pintura acuda á la historia tan solo para obtener la belleza multiforme, como dice Lessing, antes como con entera verdad observa Yungmann, el pintor acude á la historia para elevarnos á la contemplacion de la belleza suprasensible que él descubre en el hecho histórico, y es evidente que en el Pasma de Sicilia, ó en el cuadro de nuestro compatriota el Sr. Pradilla, que representa á Doña Juana la Loca y que tanto llamó la atencion en la última Exposicion de París, hay algo más que las bellezas parciales de las figuras que los componen: hay la expresion de grandes pensamientos y de los vehementísimos afectos que dominan á las personas que aquellas figuras representan. Y esto es algo más, mucho más que la belleza multiforme corpórea: en tales cuadros lo que extasía es el ver, como exhalada, la grande alma de los artistas, que así saben dar á conocer la profundidad de sus pensamientos y la intensidad de sus afectos.

4. Del falso, por exagerado, principio de Lessing acerca del destino de las artes figurativas Nussleins en su Filosofía del arte, Cárlos Lemcke en su estética popular y especialmente Ficker en su Estética, han deducido máximas con igual exageracion realistas, y por lo mismo falsas respecto á la plástica. "La imitacion, dicen, 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", y otras análogas: y Ficker más franco y resuel-

to aún afirma, como si en ello no cupiera duda, que "en la plástica domina lo real: la entidad corpórea debe entrar en ella en toda su plenitud: jamás debe sacrificar la figura á la expresion: la belleza de la forma es la cosa de más alto valor para el artista plástico." Y de los mismos principios deducen que la plástica debe ocuparse exclusivamente en figuras aisladas, y que todo ropage perjudica en la estatuaria, proclamando las excelencias del más completo desnudo en la plástica.

Acerca de cómo debe entenderse la imitacion en las bellas artes hemos dicho ya lo bastante para demostrar que en ella no debe poner el artista el último fin de la obra, y del propio modo creemos haber demostrado que la belleza de forma en tanto tiene valor, en cuanto contribuye á la expresion de la belleza suprasensible, y esto que hemos dicho de la belleza y de las artes imitativas en general, es completamente aplicable á la plástica ó estatuaria.

En cuanto á la afirmacion de Ficker de que en la plástica domina lo real, y que jamás debe esta sacrificar la figura á la expresion, nosotros tenemos una conviccion diametralmente opuesta; creemos que en ella, como en todas las bellas artes, la expresion es la base de su importancia. ¿Por ventura en el tan celebrado grupo de Laocoon vale más su belleza física, que á ninguna realidad corresponde, que la enérgica expresion con que por él se traduce el original pensamiento del poeta que ideó aquella creacion? Claro es que no. Y por si este nuestro modo de ver, por ser nuestro, pudiera parecer, como de hecho sería poco autorizado, queremos robustecerle con una autoridad tan respetable como poco sospechosa. Taine en su "Ideal en el arte" pone como fundamento de la excelencia artística el predominio de un carácter que se sobrepone á los demás, y como determinacion de este

la fuerza con que revela en las obras de arte la superioridad de su pensamiento. Y por lo que hace á la plástica, en su "Filosofía del arte", en el párrafo quinto hace las siguientes reflexiones que contradicen completamente las afirmaciones de Ficker. Despues de demostrar que la imitacion perfecta, ó lo más perfecta posible no determina la excelencia de la plástica, hace ver que tampoco consiste la excelencia de la obra en la estricta observancia de las proporciones, á cuyo propósito dice: "Considerad en la escuela italiana la principal obra de su gran artista Miguel Angel, las cuatro estátuas de mármol puestas sobre la tumba de los Médicis. Es verdad que en aquellos hombres, y sobre todo en aquellas doncellas que duermen, ó se despiertan, las proporciones de las partes no son las mismas que en los personajes reales. Como ellos no los hay en toda Italia. Hallareis, continúa, jóvenes hermosas, hombres bien formados, aldeanos de ojos brillantes y aire salvaje, que puedan servir para modelos de academia por la energía de su musculatura y la fuerza de su fisonomía; pero en ninguna parte hay en el dia ni los habia en el siglo XVI hombres ni mujeres reales parecidos á los héroes indignados, ó á las doncellas colosales y desesperadas que el grande hombre expuso en la capilla funeraria. En su propio génio, en su corazon fué donde encontró Miguel Angel aquellos tipos... Al escribir debajo del pedestal de la estátua dormida: *Dulce cosa es el dormir, y más aún el ser de piedra, mientras duren la miseria y la deshonra. No ver nada, y nada sentir es mi dicha: así nunca despertara*". Ah! *Habla bajo!*" expresaba Miguel Angel el sentimiento que le inspiró tales formas. Por eso al expresarle cambió las proporciones ordinarias, alargó el tronco y los miembros etc." Si pues por esta valiente expresion

aparecen aquellas estátuas como la obra maestra del gran escultor, y para dársela hubo Miguel Angel de cambiar, con aplauso de todos, las proporciones ordinarias, se ve con toda claridad cuán falso es el pretendido apotegma de Ficker de que "en el arte plástico domina lo real: que la entidad corpórea debe entrar en ella en toda su plenitud y que jamás debe sacrificarse la figura á la expresion".

No es más cierto que deba la plástica limitarse á presentar figuras individuales, caractéres tambien únicos, como dice Nussleins, ó "que falte á la producción artística la necesaria unidad cuando quiere la plástica formar grupos compuestos de muchas personas" como dice Krug. El error no puede ser más manifiesto. Si la agrupacion de figuras en la plástica puede debilitar algo el efecto que causan el reposo y equilibrio de estátuas individuales, en cambio, por la mayor composicion que supone, por lo que contribuye con ella á la mejor expresion de un gran pensamiento, y por lo mismo por la mayor belleza suprasensible que revela, la agrupacion bien hecha en la plástica es el máximum de lo que el arte puede realizar. Si esto necesitara alguna corroboracion, la encontraría sobradamente cumplida en la general estimacion que en el mundo artístico gozan las cuatro estátuas de Miguel Angel, el grupo de Laocoon y otras obras análogas. La razon de esto se halla en lo que ya hemos dicho, á saber, en que la plástica lo mismo que la pintura son artes esencialmente pragmáticas, esto es que tienden á la expresion de acciones.

5. En cuanto á la "alta importancia" y excelencias que Ficker, Nussleins, Krug y demás realistas quiere conceder al desundo en la plástica, nosotros no podemos reconocerla, ni convenir en esto con los citados escritores. Derivan esta del error por nosotros demostra-

trado que envuelve el principio de que " el destino de las artes figurativas es la belleza corpórea, y sola la belleza corpórea:" á partir del cual " nada habrá tan bello como el cuerpo humano, cuya belleza se menoscabará cubriéndole con cualquiera ropage". El razonamiento de Krug, seguido por Ficker y Nussleins, no es para satisfacer á nadie. Dice aquel en su Estética: " el pintor y el escultor presentan la belleza ideal en el más gracioso desnudo. Todo lo demás que añadan por via de adorno, incluso un hermoso ropage, solo servirá para disminuirla. El vestido está destinado únicamente á remediar una necesidad, hora física cuando es abrigo, hora 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 todavia es mayor la conformidad de este con su propia necesidad". Cárlos Lemcke declama de este modo: "¿ por ventura 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?" Nó ciertamente; pero no por eso se justifica el completo desnudo en la plástica. Por la degradacion que al par de nuestra naturaleza moral sufrió la física por el pecado original, hay algo en nuestro cuerpo esencialmente impúdico, que siempre deberá aparecer velado. Si á Lemcke y demás partidarios del desnudo no los satisface esta razon, no podrán dejar de conocer que su teoría pugna con la invencible repugnancia que causa la completa desnudez del cuerpo humano, y el rubor que naturalmente ocasiona: y esto aún hecha abstraccion de lo que excita las pasiones. En verdad que de seguro que ni Krug ni Lemcke dejarían á sus hijas visitar, ni estas lo querrian, un

museo de escultura en que las figuras todas estuvieran completamente desnudas. Hay algo en nuestra naturaleza que invenciblemente repugna la completa desnudez de todo el cuerpo. Si el decoro hace, aún á los salviajes, cubrir ciertas partes del cuerpo, no se concibe por que dice Krug que "el arte tiene derecho á exigir que nadie se escandalice de sus figuras desnudas". Nosotros creemos con H. Taine "que en un objeto debe imitarse alguna cosa, pero no todo". (1)

LECCION 22.

SUMARIO.—El artista.—Cualidades que debe reunir: Génio creador, ó fantasía.—Cualidades morales.—Cualidades intelectuales.—Cualidades de sensibilidad.—Inspiracion que de estas nace.—Educacion que debe recibir el artista.—Instruccion general y técnica de que debe estar adornado.—Vocacion artística.

1. Expuestos en las dos lecciones anteriores el concepto y asunto del arte y dilucidadas en ellas las diferentes cuestiones que se suscitan principalmente acerca del último, el órden natural de las ideas nos lleva á decir algo acerca del artista y de las cualidades que debe reunir.

Artista para nosotros es únicamente el que realiza la belleza por medio del arte, no precisamente el que ejecuta cualquiera de los que suelen llamarse primores del arte.

2. La primera condicion que aquel debe tener es ser real y verdaderamente artista. Horacio dice que únicamente es poeta aquel *injenium cui sit, cui mens divinior, et os magna sonaturum*, y este precepto de Horacio

(1) Philosophie de L.' Art: pág. 43.

acerca del arte por excelencia bien se puede generalizar á todo artista, puesto que únicamente lo será, como Horacio dice, aquel *ingenium cui sit, cui mens divinius*, esto es, aquel á quien Dios ha querido dotar de verdadero génio para ver la belleza de una manera más pura y perfecta que los demás, á quien ha dado una sensibilidad más exquisita y que por lo mismo se conmueve más y se agita ante la presencia de lo bello, y una fantasía enérgica y lozana que crea formas especiales para expresar estas sus superiores intuiciones y profundos y delicadísimos afectos. El que este génio creador tenga y por él sepa sentir ante la belleza que descubrirá con más facilidad que los demás hombres, y apasionarse por ella y excitado por el amor vehementísimo que le cause, arda en deseos de reproducirla, ó con ocasion de ella crear otra y otras superiores á impulsos de su inspiracion, ese es el verdadero artista. Y si estas cualidades le faltan, en vano querrá suplirlas con el ingenio y la habilidad y el trabajo asiduo. Quien no tenga este génio creador, será, como dice bien H. Taine, un buen obrero, un aventajado copista, pero no será nunca un artista verdadero. Su falta de génio se echará de ver en lo frio y alambicado de sus obras, que carecerán necesariamente, cualquiera que sea la habilidad técnica que revelen, de esa vida y movimiento que á las obras de arte comunica la inspiracion del verdadero génio.

3. Respecto á cualidades morales, sin exigir nosotros que el artista sea en su vida privada un dechado de virtudes, aunque en serlo nada perdería: sin exigirle tampoco que haya de considerar el ejercicio de su arte especial como una meditacion en las cosas divinas, por mas que haya artistas tan meritorios como un Juan de Fiésola, que decia que "pintar era meditar en el Salvador", y de quien se cuenta que nunca cogía los

pinceles sin haber hecho antes oracion: sin exigir nosotros tanta piedad y misticismo en todo artista, por mas que creemos que esto es lo que más eleva y ennoblece á las bellas artes, no se tendrá por excesivo que pidamos en todo artista por lo menos el sentimiento teórico del bien y la estimacion de la virtud, que reconozca y confiese el valor real de la moral y tenga por lo menos un regular amor al bien, el cual se refleje en sus obras, toda vez que, como ya hemos demostrado, lo bello es inseparable de lo bueno, aparte de que es indudable que el amor al bien es un manantial fecundísimo de inspiracion.

Si como dejamos demostrado en la Leccion sexta, la esfera propia de la belleza es el órden moral, y como dice Quintiliano, "no puede la mente dedicarse al estudio de lo bello, si no está libre de todos los vicios" (1), es evidente que el hombre de costumbres depravadas, el escéptico, que negando á Dios, no habla de la bondad moral sinó con desdeñosa ironía, no pueden elevarse á las esferas en que más pura y brillante resplandece la belleza. Con ella son incompatibles el escepticismo y la inmoralidad. Lo que de la pintura dice Federico Schelegel, es aplicable igualmente á todas las bellas artes, y por lo mismo á todo artista. Segun el meritísimo autor de las Ideas sobre el arte cristiano, "El sentimiento religioso, la devocion y el amor fué lo que guió la mano de los antiguos pintores y en vano se pretende restaurar el arte de la pintura, si la religion, ó por lo menos una filosofía verdaderamente religiosa y cristiana no restablece la idea del mismo". Para nosotros es indudable lo que el mismo escritor añade, á saber "que el artista privado de vida interior, que aca-

(1) Instit. Orat. 12.

so 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 puramente externa, é interiormente vacía y nula, lo cual se opone al arte, cuyo oficio es despertarnos en medio de tal vida y levantarnos al mundo elevado de los espíritus”. Y como esto es imposible sin fe, y sin un amor sincero por la virtud y el bien, por eso exigimos en el artista una y otro como base de sus cualidades morales, por mas que bien se le podría exigir tambien la virtud práctica, ó por lo menos la carencia de vicios que hizo esclamar á Juan Schrot: ” En verdad os digo, ó poetas, que jamás os llegareis al reino de la poesía, donde teneis por jueces á los ángeles, si no abatís vuestro orgullo, y si no sois puros como ellos” (1).

4. En cuanto á cualidades intelectuales, no podemos en modo alguno asentir á la opinion de los que dicen que el artista lo que necesita es únicamente génio, y que pues el artista nace y no se hace, no ha menester educacion intelectual. Esto es exagerar hasta lo absurdo ideas ciertas, pero no tan absolutas. Verdad es, y así lo dejamos ya consignado, que la primera cualidad del artista es el génio que le hace ser tal artista: y no es menos cierto que el génio no se adquiere si naturalmente no se tiene; más no por eso es verdad que el génio artístico no necesite adquirir toda la posible instruccion intelectual. Todo artista, pero especialmente el literario, por lo complejo que es el campo de la vida humana que él recorre, ha menester una instruccion general lo más sólida posible, así como acerca de la sociedad y del corazon humano y sus pasiones, si sus

(1) Entre dos niños.

creaciones han de tener verdadero interés y no han de degenerar en utopías absurdas ó engendros desarreglados. Si Lope de Vega, por ejemplo, á su instruccion teórica no hubiera agregado la práctica que acerca del mundo, de la sociedad y de los móviles de las pasiones le suministró su dramática y accidentada vida, no hubiera dado á su teatro aquella novedad y verdad en los asuntos, aquella nobleza y dignidad en los personajes, que tanto avaloran su dramática: de la propia manera que Virgilio no hubiera hecho tan preciosas descripciones de lugares y animales, á no ser un excelente naturalista: como tampoco se concibe un buen estatuario sin que posea regulares conocimientos de anatomía.

Por eso es un hecho constante que los grandes artistas han sido siempre, ó por lo menos muy generalmente, hombres instruidos y cultos: así como es igualmente cierto que más de un artista en quien brillaba sin duda la luz del génio, han caido en incorrecciones, anacronismos, é impropiedades, que solo se pueden explicar por falta de la conveniente cultura intelectual.

Por esto sin duda Horacio, á quien no se puede negar el buen gusto y sagacidad de crítica, en su carta á los Pisones asentó como axioma inconcuso que "el saber es el principio y fuente del escribir bien": *recte scribendi*, dice, *sapere est et principium et fons*: añadiendo á continuacion que "el asunto de la inspiracion poética debe buscarse en la Filosofía", dado lo cual, "las palabras, continúa, espontáneamente ocurrirán para expresar lo concebido" (1). Con razon dice por lo mismo Stolberg que "el verdadero filósofo y el poeta verdadero se dirijen á un mismo fin: y que el poeta que no

(1) Versos 309 y siguientes.

huella las sendas del filósofo, luego se extravía: y entre mirtos y doradas gr anadas correrá sin tino”.

Y lo que Horacio y Stolberg dicen de los poetas, es aplicable igualmente á todos los artistas; por que es indudable, como dice oportunamente acerca de esto el Sr. Revilla, que el conocer y el hacer van siempre unidos, y es tan necesario saber vivir, como saber pensar. En realidad á todo hecho precede una idea, como á todo historia precede una filosofía; los hechos verdaderamente humanos, no son otra cosa sino manifestaciones sensibles de las ideas. Si por consiguiente en la mente del artista no hay de estas un rico caudal adquirido por el cultivo de su inteligencia, en vano se buscará en sus creaciones ese interés que solo excitan las obras artísticas cuando son la expresion de profundos y grandes pensamientos.

5. No es menos cierto que el artista ha menester dotes especiales de sensibilidad y más particularmente el poeta. Lo mismo considerada bajo su aspecto puramente afectivo, que si se la considera como receptiva de toda clase de impresiones, tanto físicas como morales, una sensibilidad esquisita es siempre de desear en el artista, y esta es la que de ordinario le caracteriza. La belleza es sin duda tanto ó más para sentida y amada, que para conocida y expresada; por eso las almas verdaderamente sensibles á sus encantos, son naturalmente artistas y están más predispuestas á abrirse á sus impresiones, y fácilmente la adivinan allí donde los demás apenas la perciben.

Tiene además una fina sensibilidad afectiva la inmensa ventaja de facilitar extraordinariamente la expresion; pues como dice Blair, el verdadero sentimiento ” sugiere rasgos tan altamente expresivos, que no hay arte alguno capaz de imitarlos, que la más fina

observacion no alcanza á descubrir". La razon de esto la habia dado ya mucho antes el legislador del buen gusto entre los romanos, al consignar que el hombre por esa simpatía que produce la identidad de naturaleza, está dispuesto á reir con el que rie, y á llorar con el que llora; por lo cual el que quiere interesar á otro por una cosa, es indispensable que él primero se muestre verdaderamente interesado por ella. *Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent humani vultus: si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* dijo Horacio en su preciosa carta á los Pisones, y este su precepto durará siempre, por que se funda en la naturaleza misma del hombre; por lo cual siguiendo sus huellas dijo tambien con razon Hugo Blair: "Si el sentimiento no posee nuestro ánimo, si no sale del fondo del alma y subyuga el corazon del auditorio, deleitándole por su innata virtud, en vano os afanareis por echarle mano. ¡Aguardad impasibles! ¡Pegad, si podeis, con cola, aderezad 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 entretenga en tal objeto. Jamás lograreis que un corazon tome parte en los sentimientos, si lo que decís no sale del vuestro".

Y si como afectiva es una sensibilidad delicada facultad tan importante para el artista, no lo es menos como simplemente receptiva de impresiones. Bajo este aspecto excita poderosísimamente la fantasía del artista que al expresar la impresion recibida, la modifica enteramente y crea con ocasion de ella bellezas análogas ó superiores, por que esas vivas impresiones que del exterior recibe son las que más conducen á excitar su inspiracion.

6. Y lo mismo sucede cuando esta es producida por

la accion de las propias facultades del alma, sin que intervenga accion alguna exterior de los sentidos. La delectacion que produce al alma el contemplar el objeto bello por ella creado, trasciende con igual energía á la sensibilidad y encendiendo en el corazon el puro amor por aquella belleza, impulsa al espíritu á que la produzca al exterior por efecto de esa bienhechora propension expansiva propia y característica del sentimiento bello. Asi es como se produce en el artista la verdadera inspiracion, que no viene á ser otra cosa que la espontaneidad del alma puesta en ejercicio á impulsos del amor á lo bello excitado por una exquisita sensibilidad. Y ya que de la inspiracion hablamos, parecenos ocasion oportuna de rectificar algunas ideas equivocadas ó enteramente falsas que acerca de ella se suelen emitir.

Frecuente es suponer que la inspiracion es un estado preternatural, violento, una sobreexcitacion próxima á la locura, en que hay algo de misterioso y sobrenatural. Aunque algo de esto puede haber en ciertos momentos de inspiracion, no es sin embargo razonable formarse esta idea de ella. La inspiracion, como dice el Sr. Revilla, la produce naturalmente la emocion de lo bello, que es de suyo fecunda y excítenla impresiones que vengan del exterior ó producidas por el libre ejercicio de nuestras facultades, no supone precisamente un desordenado y como furioso arrebató, sinó la natural excitacion de las facultades que contribuyen á la creacion artistica. Por lo mismo es grave error el creer que la inspiracion es de tal manera libre, que no se haya de someter á regla alguna: que no es más fecunda y legítima cuanto más desordenada, como algunos románticos sostienen, sinó cuanto más sometida á principios racionales y á las reglas del buen gusto, y más

libre está de las exageraciones y quiméricas utopías en que, de no ser dirigida por la razón, incurrirá.

Para evitar todo error acerca de esto, conviene tener en cuenta que la inspiración verdadera es susceptible de diferentes formas ó grados. A veces es completamente armónica y tranquila, por cuanto no siendo excesivamente vivas las impresiones que la producen, contribuyen á ella en armónico concierto todas las facultades. Tal sucede por ejemplo en la excitada por la contemplación de los espectáculos serenos y tranquilos, á par que graves que con frecuencia ofrecen la naturaleza ó los fenómenos ordinarios de la vida intelectual y moral. Otras es arrebatada y como febril, producida por esos otros fenómenos que agitan violentamente el ánimo ocasionando el desequilibrio de las facultades, predominando aquella que es más directamente afectada, como sucede, por ejemplo, en la contemplación de las grandes catástrofes que en el mundo físico, lo mismo que en el moral produce el choque de violentas y encontradas fuerzas: de lo cual naturalmente se deduce que la inspiración, por razón de la causa que la excita, así puede ser objetiva, como subjetiva, y que solo respecto de la última es tolerable algo de esa violencia, y particular como desorden que los románticos extienden á toda inspiración, bajo cuyo nombre suelen entender también la hinchazón y vana afectación con que á veces se expresan algunos artistas, que faltos de inspiración verdadera, forman empeño en obrar y manifestarse como si en realidad estuvieran inspirados. Las obras producto de esta falsa inspiración son siempre frías, lánguidas y afectadas, degenerando frecuentemente en artificiosos engendros que nadie aprecia.

7. A pesar del poder del génio de que suponemos dotado al artista, ha menester este de una educación

general, como hombre que es antes que artista, y que consiste en la adquisicion de aquellos conocimientos útiles que hacen al hombre culto y como más apto para todos los fines humanos: y además otra especial teórica y práctica acomodada la primera á la naturaleza del arte á que se dedica y comprendiendo la segunda la historia y vicisitudes de ese mismo arte, y el conocimiento y estudio de los buenos modelos del mismo.

Tratándose del artista literario, aún es de necesidad algo más, como ya hemos indicado. El literato necesita conocer á fondo la sociedad en que vive, el mundo, el corazon humano y sus pasiones, y esto más por experiencia propia y trato de gentes, que por inducciones ni deducciones racionales. De esa manera, y sirviendo la realidad de la vida que conoce de contraste y piedra de toque de la idealidad que él crea en su mente, sus producciones, sin dejar de acomodarse á esa realidad, llevarán tambien una marcada tendencia á la mejor idealidad que concibe, conduciendo poderosamente al progreso y mejoramiento humanos. Hay géneros literarios, como la poesía dramática, la novela, la épica y otros, en que sin esta experiencia que dan la edad y un atento estudio y meditacion de la vida, no es posible adelantar un paso. Por eso se vé que las mejores creaciones de estos géneros son producto de la edad madura de sus autores.

A esta educacion general ha de agregar además el artista la técnica propia de su arte, ó sea el hábil manejo del medio en que ha de ejercitarle, ó material de que ha de servirse. Acerca de esto ya hemos dicho lo suficiente en la Leccion diez y ocho, al considerar la habilidad técnica como uno de los caracteres del génio: por lo que solo trataremos aquí del artista literario, á quien de una manera más especial se dirigen estas en-

señanzas. Bajo este aspecto necesita el literato ante todo el conocimiento y fácil manejo de la palabra que le sirve de medio de expresión: y no tan solo el que por la práctica adquirimos todos, con grandes defectos las más veces, sino un conocimiento profundo de la lengua en su esencia y principios fundamentales por el exacto conocimiento de las cuatro partes de la gramática: á lo que deberá agregar además el conocer las derivaciones y afinidades de esta misma lengua respecto de otras, ó sea poseer conocimientos filológicos que den razón del manejo que hace de la misma. Y esta parte de su educación debe completarse con el estudio y meditación de los modelos clásicos, sobre todo en el género ó géneros á que con preferencia se dedique; por que nada hay que produzca tan mal efecto como ver á una persona con aspiraciones de literata, y que empieza por no saber manejar la lengua en que escribe, y que no conoce los buenos hablantes, ni los escritores clásicos, ni aún de los géneros que cultiva. De lo que naturalmente se deduce que es preciso refrenar ese afán de inmoderada exhibición que en algunos jóvenes se nota, los cuales, sintiendo acaso los estímulos del genio, se lanzan prematura, é inconsideradamente á componer, sin haber adquirido el conjunto de conocimientos que solo el tiempo y la experiencia pueden suministrar, y sin los cuales las bellezas de la espontaneidad suelen verse deslucidas con lastimosas incorrecciones é inconveniencias.

Pero aun reuniendo el artista todas las cualidades que dejamos enunciadas, no sería tal artista si no tuviera otra que las hace á todas poner en ejercicio: tal es la *vocación*, por la cual entendemos no solo la disposición especial del sujeto y su mayor aptitud para un arte determinado, sino esa como irresistible fuerza é

impulso interior que lleva al génio á cultivar el arte para que nació: esa fuerza que hacia á Lope de Vega, cuando niño, no solo componer versos, sino dar á otros niños sus juguetes para que se los escribieran, puesto que él no sabía hacerlo aún: la misma que apartó á Virgilio de toda otra ocupacion que no fuera la poesía, y la que, segun la tradicion, obligó á Ovidio á contestar con un dístico á su padre al prometerle que no se dedicaría más á componer versos.

La obra de arte es obra de entendimiento, de sensibilidad y de voluntad á la vez. Esta última determina la vocacion: y es notorio que faltando ella, las otras serían inútiles. Por eso no todos los que tienen facultades artísticas son artistas, y sí única los que sintiéndose con ellas, quieren tambien ejercitarlas en órdenes preferentes. Mas si bien es verdad que sin vocacion no se puede ser artista, no siempre la vocacion es signo seguro de génio artístico. Lo que Horacio dice de los malos poetas es una prueba de ello evidente. La vocacion sin el génio, la esquisita sensibilidad y demás cualidades que dejamos consignadas como propias del artista, no pasa de uua aspiracion irrealizable.

LECCION 23.

SUMARIO.—La obra artística.—Facultades que concurren á su formacion.—Concepcion calotécnica ó artística.—Causas que la determinan y fin social á que tiende.—Libertad de que en ella goza el génio, y límites racionales de esta libertad en los diferentes géneros.—Periodos por que pasa la obra artística.—Diferentes formas de su manifestacion.

Las facultades que dejamos examinadas en la Leccion anterior, son esencialmente operativas cuando se reúnen en un sujeto, al cual mueven y determinan á la

produccion de la obra de arte , que no es otra cosa que el resultado de aquellas facultades puestas en ejercicio por el amor á lo bello.

1. Carece de fundamento, á nuestro ^{modo de} ver, la opinion de los que creen que las obras de las diferentes artes son producto cada una de una facultad especial , afirmando, por ejemplo , que las pictóricas son hijas de la fantasía, las didácticas de la razon , las poéticas del sentimiento, y así sucesivamente. Si esto fuera verdad , no hubiera obra artística que no adoleciera de gravísimos defectos. El pedagogismo , la frialdad y la desanimacion afearían á las que fueran producto exclusivo de la inteligencia, así como el desarréglo sería inherente á las puras creaciones de la imaginacion, ó fantasía. habría

La obra de arte , como obra racional humana , es producto del ejercicio armónico de todas las facultades : á ella contribuyen necesaria y proporcionalmente la inteligencia , la voluntad y ^{la} sensibilidad. Lo mismo el orador , cuando estimulado por el sentimiento de la justicia , pone ^á servicio de esta su palabra , que cuando el didáctico crea formas bellas para la exposicion de la verdad , y el poeta , cuando exaltada su fantasía por el sentimiento y contemplacion de la belleza , procura manifestarla en formas sensibles , siempre y en todos los casos , para la produccion de la obra de arte ponen en juego todas las ^{de} facultades : el conocer , viendo intelectualmente la belleza : el sentir , agitándose por el deleite de su percepcion : y el querer , estimulado por el afecto expansivo y reproductor , ó creador que el conocimiento y sentimiento de la belleza excita necesariamente en la voluntad. De lo que naturalmente se sigue lo que ya en otra parte dejamos consignado , á saber , la necesidad en que está el artista de cultivar con esmero todas sus facultades ; porque es notorio que , sin un conocimiento claro de la be-

lleza que se vá á realizar, sin verdadero amor y entusiasmo por ella, y sin una voluntad resuelta de superar todos los obstáculos hasta llevar á cabo la obra, la produccion artística es de todo punto imposible.

2. Partiendo de estos supuestos, la oportunidad nos lleva á examinar el procedimiento por que se realiza la obra de arte. Cuando el génio, estimulado por las causas que dejamos señaladas, llega hasta á la inspiracion, ve, merced á la virtud productora y reproductora de la imaginacion, diferentes como ejemplares intelectuales de la obra que se propone realizar, y eligiendo de entre ellos el más bello, ó componiendo con todos uno superior, le fija en su mente, determinando con él la concepcion calotécnica, que no es otra cosa que la determinacion intelectual del esquema ó prototipo de la belleza que va á realizar.

En cuanto á este, conviene advertir que debe elegir siempre una belleza de gran momento, ó de grado superior; por que en tanto es una obra verdaderamente artística, en cuanto excede y supera á la belleza ordinaria, que en el género estamos acostumbrados á ver.

Si á alguno le pareciere esto fantástica idealidad, le recordaremos lo que de Fídias afirma Ciceron, y que Miguel Angel decía de sí mismo: *essendo carestia é de buoni giudici, é di belle donne, io mi servo de certa idea que mi viene á la mente*, y que Fr. Luis de Leon, al empezar su más inspirada oda, diciendo: "... Y dejas Pastor santo etc.", bien claramente da á entender que en su mente se agitaban multitud de otras ideas, dando la preferencia á las que constituyen su tan sentida composicion.

3. Esta, que nosotros llamamos concepcion calotécnica ó artística, supone como causa un sentimiento fuertemente estimulado por algun hecho exterior, ó por la

accion misma de las facultades de nuestra alma: que á la vez que sirve para expresarla, tiende en las obras de arte de verdadera importancia, á un fin altamente social, ya por lo que contribuye á estimular el amor al bien, ó por lo que conduce á que el mal sea aborrecido, ó á estirpar vicios, ó errores que á las veces se señorean de las sociedades.

4. En la concepcion calotécnica el artista goza de distinta libertad, segun los diferentes géneros. Cuando aquella es puramente subjetiva, procedente ya del sentimiento, ó de la accion de cualquiera otra facultad, el artista se halla en completa libertad, así para la composicion del plan de la obra, como para la determinacion de las formas, personajes ó caracteres por cuyo medio se ha de desenvolver, dando á estos las cualidades y circunstancias, las virtudes y excelencias que convienen para sus fines. Pero siendo la vida humana el principal, aunque no el único asunto de su inspiracion, aun estas mismas creaciones tienen que obedecer á las leyes fundamentales por que aquella se rige, separarse de las cuales será siempre, por lo mismo, un gravísimo defecto. Así, por ejemplo, describir un héroe que sea un dechado perfectísimo de virtudes, sin el menor defecto, es en lo humano una verdadera aberracion. Un héroe, debiendo tener virtudes y cualidades eminentes, bajo su aspecto humano debe tener tambien algun defecto, sin el cual, por otra parte, carecería la obra de ése principio de oposicion y contraste, que tanto importa en géneros, por ejemplo, como la epopeya, el drama y la novela.

Estas creaciones, por tanto, ya que no se sometan á todas las leyes necesarias de la naturaleza contingente, deben observar, por lo menos, la de posibilidad y conveniencia, esto es, que si sus asuntos y los personajes

por cuyo medio los exponen, no son reales, al menos sean posibles, y conveniente que efectivamente fueran reales. La verosimilitud, pues, en el asunto y las personas, y el que estas hablen y obren siempre como á su carácter corresponde, es de necesidad inexcusable en estas creaciones, apesar de la libertad de que en ellas goza el génio.

Cuando el asunto de la concepcion calotécnica es histórico, el artista tiene harto mas circunscrito, aunque no enteramente cerrado el campo para la libertad de la idealizacion. No podrá, es verdad, falsear el fondo y circunstancias esenciales del hecho, ni los caracteres fundamentales de los personajes; pero conservando unas y otros, en circunstancias de menos importancia, en ciertos como lineamentos y perfiles de los personajes, que de ordinario escapan á la penetracion de la historia, sobre todo cuando estos conducen á esclarecer ciertos hechos de la vida íntima, que por mas que determinan multitud de actos del personaje, apenas aparecen en la narracion histórica, en estas y otras cosas análogas bien puede el génio combinar, añadir ó quitar, segun convenga para que resalte más la belleza suprasensible que trata de realizar.

Lo dicho en cuanto á cosas y personas, es por igual aplicable á las circunstancias de tiempo y lugar. Pintar, como lo hizo Vandick en un cuadro que representa al niño Dios en el pesebre, un Crucifijo á la entrada misma de la estancia en que nació el Salvador, es, sin duda, un anacronismo de tal cuantía, que no puede pasar sin censura, pero que Wiseman adelantara dos meses el decreto de Diocleciano y un año el martirio de Santa Inés, son variaciones dispensables, por lo que conducen al mayor perfeccionamiento de la concepcion artística.

Y aún en esta clase de asuntos puede á las veces con-

cederse mayor libertad al artista. No repugna que refiera aquél sucesos y catástrofes no sucedidos, en los cuales intervengan caracteres creados así mismo por él, y á cuyos sujetos dé nombres históricos, con tal que ni estas cosas pugnen con las creencias y tradiciones, y que dichas invenciones estén en armonía con el verdadero carácter y posicion de las personas cuyos nombres llevan. Esto ya lo consignó Horacio al decir en el verso 119 de su carta á los Pisones: *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*: y en el 125 y siguientes: *Si quid in expertum scenæ committis, et audes personam formare novam, servetur ad imum qualis ab initio processit, et sibi constet*.

Si, pues aun en las libres creaciones es necesario guardar ese respeto á la verdad y tradicion histórica, excusado parece decir cuán de censurar es la libertad con que muchos falsean los hechos históricos, para deprimir á veces grandes caracteres, á los cuales atribuyen faltas, vicios y flaquezas de que estuvieron exentos, como sucede con frecuencia al presentar en escena á Felipe II, por ejemplo, Gregorio VII, Alejandro III, y otros grandes caracteres análogos, en perjuicio de los cuales no es raro ver que no se repara en lo que prohíben el respeto y paz debidos á los muertos, y el octavo precepto del Decálogo.

Lo dicho hasta aquí comprende el primer período de la producción artística, el cual abraza, como se vé, la causa y fin de la obra, y la concepcion general ó plan de la misma, en lo que principalísimamente intervienen el sentimiento, como causa, la reflexion respecto al fin y la imaginacion, dando forma interior á lo sentido y visto intelectualmente.

Constituido así el ideal de la obra artística, para conforme á él componer y hacer aquella, es preciso for-

mar el plan de la misma y determinar los medios de expresion, que en música, por ejemplo, son las diferentes piezas musicales, la naturaleza, ó índole de estas, y el órden de su colocacion: en pintura la determinacion de la figura, ó figuras que formarán el cuadro, su actitud y diferente expresion por medio del dibujo y colorido, y el fondo ó medio general en que han de destacarse; y en la obra literaria la encarnacion, por decirlo así, de los caracteres ideados en personajes que hablen y obren conforme á lo que á cada uno corresponde: todo lo cual pertenece á las formas expositivas, de que luego hablaremos, y cuyo medio principal es el lenguaje, el cual en este caso exterioriza, y da en cierto modo cuerpo al esquema, ó tipo intelectual creado por la fantasía.

Mas, como desde luego se comprende que esta diversidad de operaciones no han de resultar completamente exactas en la primera elaboracion, por lo difícil que es armonizar la accion de la inteligencia, de la memoria y de la fantasía, que en ellas intervienen, es prudente y muy de aplicar el precepto de Horacio, segun el cual la obra artística debe guardarse por algun tiempo, para despues volver sobre ella y ejercitar la correccion y lima que siempre ha menester, y lo cual no han dejado de practicar nunca los grandes artistas de la palabra, lo mismo que los que han descollado en otras artes.

5. Resulta, por consiguiente, que la obra artística pasa por los siguientes periodos: 1.º Sentimiento de una necesidad que el génio observa, y propósito de satisfacerla con una obra bella: 2.º Concepcion calotécnica, ó idealizacion puramente intelectual, mediante la imaginacion del esquema ó tipo de belleza con que el artista piensa hacerlo, eligiendo entre las diferentes formas que acuden á su mente, aquella en que mejor se destaca la belleza: 3.º Plan de la obra por la determinacion de las

cosas, personas ó caracteres que reflejen dicha belleza: 4.º Realizacion de la misma, exteriorizando y dando vida artística á estas cosas y personas por medio de palabras, los colores, los sonidos etc. segun la naturaleza de la obra: y 5.º Correccion de la misma, para evitar aquellos defectos de plan, ó de ejecucion, sin los cuales dificilmente sale esta de la primera elaboracion; por lo cual ya que no digamos con Horacio "*Sí quid tamen olim scripseris nonnum prematur in annum, membranís intus positís*", siempre será verdad que es prudentísimo consejo el dejar como reposar por algun tiempo la obra hecha, para volver sobre ella y corregirla, pues como dice muy bien el citado escritor, entonces *Delere licebit quod non edideris, nescit vox missa reverti* (1): así se podrá borrar lo aún no publicado; pero palabra suelta no tiene vuelta.

Que tal es el procedimiento del génio en la produccion de la obra de arte, se evidencia con un ejemplo, para el cual nos servirá el drama de Calderon "*La vida es sueño*". Sin duda alguna la causa determinante de esta composicion fué el penoso sentimiento que en el alma del gran dramático produciría, como en toda alma generosa produce el contemplar los desmanes, errores y hasta crímenes que con frecuencia da de sí el desvanecimiento que causan las pompas y grandezas humanas, y de esta causa que supone el conocimiento de tamaños males, surge inmediatamente el propósito y fin de combatirlos, y de ahí la resolucion de la voluntad de hacer un drama a propósito para lograrlo: con lo cual ya se ven puestas en juego las tres facultades fundamentales sensibilidad, inteligencia y voluntad. A esto siguió naturalmente la concepcion de la obra y la accion de la imagi-

(1) Carta á los Pis. versos 386 y siguientes.

nacion para hacerla perceptible al entendimiento primero, despues de haber elegido entre las diferentes formas que se le representarían, la que consideró más adecuada para su fin. Creado así el tipo ideal de la obra, natural es que determinara Calderon el plan de la misma, idealizando primero y realizando despues los personajes en quien habia como de encarnar su pensamiento capital, así como aquellos otros accesorios que le sirven de complemento, haciendo que cada cual hable y obre como le corresponde, produciéndose al fin el plan y contextura total de la obra, que de seguro no se dió á la estampa, sin que fuera objeto de atenta correccion, dada la esquisita perfeccion con que está hecha. Así, mientras su capital pensamiento aparece personificado en Segismundo, á quien presenta primero como el hombre de la naturaleza, con pasiones vehementísimas, iracundo, violento, que atropella á todo el que se opone á su desenfreno, fiado en el poder y pompa que le rodea; que á las juiciosas y prudentes observaciones que se le hacen para contener sus demasías contesta :

Todo eso me causa enfado :
Nada me parece justo
En siendo contra mi gusto :

cuando aleccionado por la dolorosa experiencia de haberse visto de nuevo reducido á su primitivo miserable estado, posee real y verdaderamente el poder, temeroso de que sea esto acaso un sueño, como cree que fué lo primero, usa de este poder con toda la medida que la duda de su duracion le suscita, y ya no es el hombre que quiere matar á su ayo, ni atropella damas, ni falta al respeto á su padre, ni arroja por la ventana al que se opone á sus deseos, antes por el contrario, consideran-

do lo fugaces y percederas que son las grandezas humanas, la facilidad con que de ellas se cae y se tornan en desdichas, tanto que parece un sueño lo que en la vida pasa, recordando el sábio consejo de su ayo Clotaldo que le dice:

Aun en sueños fuera bien
Honrar entonces á quien
Te crió en tantos empeños,
Segismundo, que aun en sueños
No se pierde el hacer bien,

Se dice á sí mismo:

Es verdad; pues reprimamos
Esta fiera condicion,
Esta furia, esta ambicion,
Por si alguna vez soñamos.

De este modo, encarnando en lo que hacen y dicen los personajes el profundo pensamiento de su obra, y dando en ello vida real exterior á la concepcion calotécnica, hace ver á todos lo que él tan claro veia, á saber, que por cuanto tan movedizas son las pompas y grandezas humanas y tan fácilmente se pasa de la dicha á la desgracia y del poder á la miseria, y es la vida como sueño, en que se ven prosperidades que al despertar se evaporan, el hombre debe usar con prudencia y moderacion de la bonanza y prosperidad que por ventura alcance.

6. Por mas que nosotros no creemos que el arte, como dice el Sr. Revilla, sea tan solo creacion de formas, por que antes de esto es sentimiento vivo y percepcion clara ideal de la belleza, no por eso dejamos de reconocer que en las más de las ocasiones la creacion de formas es lo que determina el carácter artístico de la obra. Las ideas

y pensamientos que los artistas expresan y que constituyen la materia de sus obras, aun siendo bellas por sí mismas y altamente interesantes, si no revisten una forma bella, dejan de ser obras artísticas, y en poesía especialmente con harta frecuencia se ve que pensamientos triviales revisten un alto interés artístico por la bella forma en que se expresan, al modo que en pintura, por ejemplo, la brillantez y viveza del colorido dan valor á un cuadro endeble acaso por la expresion y quizá no del todo correcto en el dibujo. De lo que naturalmente se deduce que en el arte las formas de expresion y de manifestacion tienen belleza real de por sí y son decisivas para que se destaque la de la obra.

Entre estas diferentes formas ponen algunos en primer término las conceptivas ó imaginativas, ó lo que es igual, como dice el Sr. Revilla, "las concepciones y representaciones ideales, en que se concreta y realiza la idea ó pensamiento de la obra".

Siendo esto la verdadera concepcion calotécnica, la creacion ó invencion artística como dice el referido escritor, nos parece impropio y ocasionado á inducir á confusion llamarlo forma, y menos fundado aún el que se diga, como lo hace el Sr. Revilla, que estas formas son propias exclusivamente de la poesía. ¿Por ventura las demás artes antes de producir al exterior sus obras, no tienen estas mismas concepciones, estas verdaderas invenciones? Los ideales tantas veces repetidos, á que miraban Fídias y Miguel Angel, no eran otra cosa que estas concepciones, que luego manifestaron hasta donde pudieron por sus admirables obras. Nosotros, por tanto á estos momentos creadores de la fantasía que producen el ideal artístico, no los llamaremos formas conceptivas ó imaginativas. Toda forma supone un sujeto en quien resida, un fondo á que referirse, y lo que

nuestro ilustrado compañero llama formas conceptivas, ó imaginativas es precisamente el asunto mismo de la creacion artística, el ideal para quien luego busca el génio un medio ó forma de manifestacion, que al ser realizado, constituye la obra de arte. Nosotros por lo mismo solo llamaremos formas artísticas á aquellos medios que el génio crea para hacer exteriormente perceptible la belleza suprasensible ó ideal por él antes mentalmente tan solo vista.

Estas formas en los géneros literarios pueden ser *expositivas*, como en la dramática y la novela, en la cual los personajes mismos, segun van apareciendo y obrando, nos informan del contenido de la obra, haciéndonos á la vez percibir su trama ó contextura.

Será *enunciativa*, si el poeta, hablando por sí mismo, nos da á conocer sus ideas, afectos y pensamientos.

Narrativa, si se limita á la animada relacion de hechos, que no siempre necesitan ser reales.

Descriptiva, si enumera con tal viveza, animacion y verdad las partes de las cosas ó lugares, las cualidades y atributos de las personas, que parece como que nos las pone á la vista.

Dialogada, si la personalidad del poeta desaparece por completo, haciendo la exposicion de sus ideas por medio de personajes que él crea y en boca de los cuales pone sus propios pensamientos.

Epistolar, si el artista se nos da á conocer por medio de cartas que supone escritas á diferentes personas.

Todas estas formas están sometidas á otra general que les es comun á todas, que de ella se sirven como de último medio para exteriorizarse, esta es la forma expresiva ó significativa que constituye el lenguaje, que á su vez puede tener una forma *directa*, *figurada*, *rítmica* ó *prosáica*.

El valor real bello de estas formas de manifestacion es diferente segun los distintos géneros. En la didáctica y oratoria es tan solo medio subordinado al fin útil que estos géneros persiguen, y aunque de utilidad notoria aquél, se concibe que puede desaparecer en gran parte sin que la obra deje de tener verdadero interés é importancia, si bien esto no será en concepto de obra de arte.

En las obras poéticas no sucede lo mismo: la forma y el fondo se compenetran de modo, que separarlas es destruir la obra: y en ellas sucede que siendo esencialmente artísticas, más fácilmente se tolera el sacrificio en parte del fondo á la forma, que al contrario. Si al Quijote se le quita su forma, lo propio que á la Divina Comedia, desaparece toda su importancia, y es harto frecuente ver que una obra poética apreciablesima como tal, despojada de su forma, queda reducida quizá á un pensamiento trivial. La bella forma por tanto en las composiciones poéticas, ya que no digamos con el señor Revilla, que po sí sola constituye la creacion artística, sí se puede asegurar que es tan esencial, que sin ella no se concibe la obra de arte.

LECCION 24.

SUMARIO.—Influencias que determinan el carácter de la obra artística. —Teoría de H. Taine acerca de esto.—El público.—Sus distintas clases.—Respetando el artista al público en lo que debe, no ha menester ser su cortesano, antes más bien es su educador.—Crítica artística y literaria.—Leyes á que está sometido su ejercicio.

1. El génio á pesar de la fuerza creadora que le hemos reconocido y de que sin duda está dotado, al producir la obra de arte no está exento de diferentes influencias que contribuyen de una manera importante á determinar su carácter.

2. La teoría de H. Taine acerca de esto ofrece puntos verdaderamente luminosos, que, aparte del absolutismo con que este autor la presenta, son de verdadero interés y aplicación. Según este escritor en su "Filosofía del Arte" la obra de este no está aislada, y es indispensable buscar el conjunto ó conjuntos de circunstancias de que depende y que la explican.

El primero, según él, es que la obra de arte pertenece á lo que este escritor llama la obra total del artista, por cuanto todas las obras de cada uno tienen un marcado parecido; pues cada artista tiene un estilo que se distingue bien en todas sus obras, tanto que una persona algo versada, por él y sin necesidad de ver la firma del autor, puede decir de quién es la obra, y aún á qué período de la vida del artista pertenece.

A esto que llama Taine primer conjunto, hay que agregar el segundo que, según él, consiste en la escuela ó familia de artistas dominante en su tiempo, y en su país; por cuanto se observa que cuando aparece uno eminente, todos los demás toman su estilo, y son como satélites que giran alrededor de su planeta. Tales son Webster, Ford, Massinger y otros respecto de Shakspeare en literatura, Crayer, Everdingen, Van Dyck respecto á Rubens en pintura.

Este segundo conjunto, ó familia de artistas está á su vez comprendido en otro superior, que es el mundo ó sociedad que los rodea, cuyo gusto es el mismo que el del artista; por que el estado de las costumbres y del espíritu es el mismo para él que para el público, por cuanto los hombres no viven aislados. Los grandes artistas, dice Taine, solo lo han sido en cuanto su voz reflejaba la armonía de las múltiples, é infinitas voces de un pueblo que se reunía en torno de ellos. Taine ilustra esta su teoría con oportunos ejemplos, haciendo notar que Fí-

días, v. g., Ictino y los que hicieron el Partenon y el Júpiter olímpico, eran hombres que bajo todos los aspectos de su vida se parecían á sus conciudadanos, cuyos hábitos y creencias tenían, habiéndose educado en las mismas enseñanzas y ejercicios. Lo propio sucede según él en lo que llama la gran época española, que comprende todo el siglo XVI y mitad del XVII, la época de los grandes pintores Velazquez Murillo y Zurbarán: la de Francisco de Herrera, Alonso Cano y Morales: la de los grandes poetas Lope de Vega, Calderon, Cervantes, Tirso de Molina, Fr. Luis de Leon, Guillen de Castro y otros; de los cuales dice y con razón que entre todos han sido los más grandes artistas, aquellos que en más alto grado han poseído las facultades, el sentimiento y las pasiones de aquel pueblo monárquico y católico, del pueblo que venció en Lepanto, y asentó su dominio en Africa y combatía á los protestantes en Alemania, los perseguía en Francia y los atacaba en Inglaterra: que convertía y sujetaba á los idólatras del Nuevo Mundo, y echaba de su seno á los moros y los judíos, y prodigaba sus flotas y los tesoros de América y la sangre de sus mejores hijos en prolongadas cruzadas.

De aquí deduce Taine que para comprender una obra de arte, á un artista, ó á un grupo de artistas, es preciso representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo á que pertenecen. Las artes y los artistas, según él, aparecen y desaparecen en relación con la presencia, ó desaparición de estos estados del espíritu y de las costumbres: y tratando de confirmar esta su tesis con una erudita investigación histórica del estado de las bellas artes en los diferentes lugares y tiempos, resume así su pensamiento: " la obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial ó saliente, que envuelve una idea importante, con

más claridad, y más completamente que lo hacen los objetos reales. A este resultado llega empleando un conjunto de partes ligadas entre sí y cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las tres artes de imitación, la escultura, la pintura y la poesía, estos conjuntos corresponden á objetos reales”.

Mr. Taine en fuerza de ser sistemático, lleva más allá de lo justo las influencias que dan carácter á la obra de arte. Segun él la misión y obra del génio no es crear y dar forma exterior á la belleza suprasensible que él solo ve en los momentos de inspiración, sino modificar tan solo las relaciones del estado social en que vive, de la escuela á que pertenece, conforme á su propio carácter, y esto de una manera casi fatal. En la obra de arte desaparecen de este modo la iniciativa y espontaneidad del artista, que tienen que someterse á lo que las circunstancias les dan ya hecho en el fondo, en lo cual él no hace más que modificar y eso sistemáticamente las relaciones. Esto es notoriamente exagerado. Siendo cierto que en la producción de la obra de arte influyen el carácter y temperamento del artista, la escuela á que pertenece, y muy especialmente el estado de los espíritus y costumbres de la sociedad en que vive, y que es mejor el artista cuanto con más verdad refleja en sus obras este estado social, sobre todo ello está la idealidad propia del artista que puede muy bien sobreponerse, como de hecho se sobrepone en los diferentes tiempos, á todas las influencias que ella puede modificar, haciéndolas hasta cambiar de dirección. Sin esto desaparecería lo que hay de superior y como divino en la creación artística, y no tendrían las obras de arte esa legítima trascendencia social, esa misión educadora que todos les reconocen. Que el verdadero génio se sobrepone, aunque no desdeñe las influencias de esos que H. Taine llama

conjuntos, el mismo Taine lo viene á confirmar. Él efectivamente dice que Shakspeare es como una maravilla bajada del cielo, como un aerolito venido de otro mundo, y que en torno de él giran una docena de dramáticos superiores: y que Rubens es así mismo el astro que ilumina á los grandes pintores de la escuela flamenca: y lo propio pudiera decirse de Lope de Vega, con respecto á nuestros dramáticos, de Corneille respecto á los trágicos franceses y en general de todos los gefes de escuela. Y ¿qué significa todo esto sino que el génio en su espontaneidad tiene cierta superior originalidad que se sobrepone á cuanto le rodea, sin despreciarlo, ni dejarlo de tener en cuenta? La teoría de Taine, por tanto, es muy estimable por lo que conduce al perfeccionamiento de la crítica artística, que no se ejercitará bien si no se conocen y tienen en cuenta todos esos conjuntos de circunstancias que influyen en la obra de arte. Pero por ellas tan solo querer determinar el carácter de este y querer, como lo hace Taine, formar con ellos especies de climas intelectuales y artísticos, en cada uno de los cuales, como plantas indígenas, florecen obras determinadas, á la manera que en cada zona de los climas físicos prosperan también determinadas plantas, es, repetimos, un exceso y exageración de sistema opuestos por completo á la libertad del génio y á su creadora iniciativa.

3. Otra influencia á que no puede sustraerse el artista es la del público, el cual, aunque á simple vista parece puramente pasivo con respecto á la producción de la obra literaria, influye en ella de una manera notable. El artista efectivamente, no puede menos de tener en cuenta que su obra ha menester ser aceptada por sus contemporáneos, ó por las generaciones venideras, para quienes escribe, y que en su interés está el que lo sea por unos y por otras. La obra de arte, por lo mismo, ha de estar

concebida y ejecutada, y ha de contener un plan, ideas y pensamientos, que no susciten una marcada oposicion y repugnancia, antes por el contrario el interés y las simpatías de ese público, que en definitiva juzga de su mérito y del cual en muchos casos pende el éxito de la obra, que á veces no puede vivir sin la aceptacion inmediata de aquél. Por lo que se vé desde luego que el público limita en cierto modo la libertad del génio, al cual impone la necesidad de que sus obras no estén en abierta, é injustificada oposicion con los gustos y simpatías, con los hábitos y tendencias, con las ideas, creencias y aspiraciones que aquel tiene. Y decimos injustificada oposicion, por que, como luego diremos, en ocasiones, no solo pueden, pero aún deben el artista y hombre de génio contrariar, reprimir y modificar con sus obras el gusto y las tendencias de ese mismo público.

4. Y con esta su influencia crea el público no pocas, ni insignificantes dificultades para el génio. Por que es preciso tener en cuenta que este público puede ser ó el contemporáneo, esto es, aquel ante quien directamente se va á presentar la obra, y que con su aprobacion, ó censura tanto influye en el éxito de la misma; ó ese público es la posteridad, cuyo aplauso y aceptacion no puede menos de ambicionar legítimamente todo artista que aspira á eternizarse por la fama.

Uno y otro, pero más especialmente el primero, le componen personas cultas, ó inteligentes, con instruccion suficiente para emitir un juicio razonado sobre el mérito de la obra: ó aficionados con cierto amor y simpatías hácia las obras de arte, que faltos de criterio racional artístico por carecer de la instruccion suficiente, juzgan de pronto y ligeramente de la obra por la impresion que les produce, ó por ciertas reglas que ellos se trazan sin sujecion á principios científicos: ó son perso-

nas sin instruccion alguna, ajenas á toda nocion de la belleza y del arte, que solo suelen buscar en las obras de este un objeto de entretenimiento y recreo.

Todas estas clases de público hay, y á todas ellas, si puede, ha de agradar el artista con sus obras, lo cual desde luego se vé cuántas dificultades ofrece y cuántos obstáculos crea al génio, que produce para todas estas clases de personas, no ya nacionales tan solo, pero aún para los de otros pueblos y aún para la humanidad entera, puesto que la verdadera obra de arte es en rigor cosmopolita.

El público por lo mismo, si todo él ha de recibir con aplauso la obra de arte, impone al artista la necesidad de que su obra tenga un interés general y permanente de fondo por el planteamiento y resolucion de cuestiones, determinacion de caracteres, censura de vicios, ó apología de actos que siempre y en todas partes exciten el interés y la simpatía del género humano, si aspira á estimacion permanente. Para sus nacionales ha menester reunir y representar algun interés local, que casi siempre se encuentra en la union de las tradiciones gloriosas con los ideales del presente y del porvenir: para los puramente aficionados ha menester una belleza de forma que de pronto seduzca, y atraiga las simpatías, y para la gente indocta ha de tener la obra cierta como perspectiva bella que satisfaga á los sentidos, cuyo único recreo busca esta clase de público.

Bien se deja y sin esfuerzo ver que no todas las obras de arte pueden reunir todas estas condiciones para aspirar al aplauso de todos, puesto que solo á génios eminentísimos les es dado realizarlo: y es óbvio que cuando esto no se puede conseguir, el que en primer término se ha de solicitar con la obra de arte es el de las personas doctas, sanas y especialmente entendidas en el género.

Mas como estas de ordinario están casi siempre en grandísima minoría en el público que juzga de las obras de arte, cuya inmensa mayoría forman en los más de los casos personas indoctas, y no pocas veces de gusto pervertido, hé ahí que aumenta extraordinariamente la dificultad de que la obra del génio sea debidamente estimada. Conciliar en estos casos el gusto de personas ignorantes y pervertidas con el de las personas doctas, sanas y prudentes, no es posible: plegarse á las exigencias de las masas ignaras y viciosas fuera indigno é indisciplinable ni aun con el dicho de Lope de Vega de que tanto se abusa. El génio no es dado por Dios á los artistas para que le prostituyan, haciéndole cortesano de la ignorancia y de las malas pasiones, antes bien para que disipe aquella y enfrene estas. El artista y el escritor literario deben evitar, si pueden, en sus obras un choque innecesario y directo con los gustos y tendencias del público, que es acreedor á muchísimo respeto; pero cuando esto no puede ser, cuando la corrupcion del gusto por la perversion de las costumbres ha menester el correctivo que las obras de arte pueden imponer, el génio no ha de vacilar en aplicarle, aun á riesgo de la impopularidad que arrostrará, y que no será muy duradera, porque ese mismo público, aunque pervertido, no es esencial y totalmente malo, y pasadas las primeras impresiones, al fin la verdadera y buena obra de arte se impone, como se impone toda legítima superioridad, y modifica, corrige y encauza la mala direccion que el gusto suele tomar.

Los que se parapetan en el dicho de Lope de Vega para sostener que el poeta y el artista deben someterse á las exigencias del vulgo que de ordinario forma la mayoría del público, exageran y truncan contra razon el sentido de las candorosas palabras de aquel ilustre

escritor. Respetuoso en demasía con los preceptos clásicos, con los cuales sin embargo un como irresistible impulso le hace romper, á sí mismo se llama *bárbaro* por no seguirlos, y en igual sentido llama *nécio* al público que gustaba de sus obras, que iban contra los más de aquellos preceptos. El famoso dicho, pues, de Lope de Vega de "el vulgo es *nécio*, y pues lo paga es justo hablarle en *nécio* para darle gusto", está muy lejos de consagrar el innoble principio de que el *génio* artístico haya de plegarse y adular servilmente al gusto del público, aunque este se halle viciado y pervertido. Quien, como Lope de Vega rompió completamente con el gusto dominante en su tiempo en asuntos dramáticos, é impuso al público su nuevo sistema, inspirándole aficiones más nobles y delicadas, separándole de las insulseces, ó monstruosidades que hasta su tiempo constituían la materia de las representaciones teatrales, no puede decirse que adulaba á ese público, antes bien le educó y mejoró utilizando al efecto su inmenso talento y arrastrándole con los nuevos encantos con que embelleció la poesía dramática. Su tan mal apreciado dicho no revela, á nuestro ver, otra cosa mas que un exceso de respeto al clasicismo, y la consagracion en una fórmula más exagerada que intencionada, de lo que siempre será una verdad, á saber, que el poeta dramático, más que ningun otro artista, necesita respetar en lo que es justo al público contemporáneo. La razon de esto es obvia, ya por lo que dejamos dicho acerca de lo que el fallo del publico influye en el éxito de las obras, ya tambien por que si el público puede cuando se vicia su gusto, recibir del *génio* una enseñanza provechosa y moralizadora, él á su vez puede hacer otro tanto con el *génio*, cuando tomando este una mala direccion, encuentra en la censura de aquel

un correctivo, que le obliga ó separarse del mal camino por él emprendido. La influencia pues del público sobre el artista y de éste sobre aquel, es mútua, y puede ser altamente benefícosa para ambos. Así, pues, de hecho se ha visto que si el génio en ocasiones ha sabido enfrenar y contener la perversion del gusto del público, otras este ha impuesto á aquel sus ideales y tendencias, de los que ambos han reportado no pocos beneficios. El triunfo de la poesía popular sobre la erudita en nuestra literatura, primero, y el consorcio y fraternidad que entre ambas hizo prevalecer Lope de Vega, son una prueba evidente de lo benefícosa que puede ser esta doble influencia, guiada por la razon y el buen sentido.

5. Crítica en general es el juicio, ó apreciacion racional del mérito ó valor de una cosa en sí misma y con relacion á su género: por consiguiente crítica artística ó literaria será el juicio ó apreciacion racional del mérito ó valor de las obras artísticas ó literarias en sí mismas y segun el género á que pertenecen, y lo mismo en cualquier otro órden de ideas. Por eso hay crítica histórica, filosófica, jurídica, etc.

Debiendo ejercitarse conforme al gusto correcto, lo que acerca de este dejamos dicho en la Leccion diez y ocho nos dispensa de entrar en largas investigaciones sobre esta materia. Fundándose el gusto racional ó correcto en los principios inmutables del juicio relativos á la apreciacion de la belleza, es notorio que la crítica es un arte que aplica los principios de una ciencia. La primera condicion, por consiguiente, que ha de tener el crítico artístico ó literario, es el conocimiento de los principios científicos de la calotéenia, ó filosofía del arte.

Pero esto, siendo la base de una buena crítica, no

basta con respecto á la artística, ó literaria. Las obras de arte son producto del sentimiento tanto, ó más que de la inteligencia; por lo mismo su apreciacion no puede menos de pertenecer á estas dos facultades. Para juzgar, pues, debidamente una obra de arte ha menester el crítico conocer fundamentalmente los principios científicos de las bellas artes, las reglas y principios del especial á que pertenece la obra, la historia del mismo y los principales modelos en cada género. Además ha de estar adornado el crítico de una sensibilidad esquisita y bien educada que le haga, á presencia del objeto bello, como colocarse en condiciones análogas á las del artista que concibió y produjo la obra; el crítico ha menester tambien cierta como inspiracion para apreciar debidamente las bellezas y los defectos que la obra pueda tener. De lo cual se deduce naturalmente lo erróneo de la acepcior vulgar de la palabra " crítica " que muchos toman como sinónima de censura en mal sentido, de esfuerzo por rebuscar y hacer resaltar los defectos de una composicion, ú obra cualquiera de arte. Y está bien lejos de ser eso la verdadera crítica. El que á los conocimientos científicos de que antes hemos hablado reúne el sentimiento delicado propio del artista, interesándose por la belleza de la obra de arte, y asimilándose la idea y sentimiento que la inspiraron, hace bondadosamente resaltar sus encantos, y sin ser condescendiente con sus defectos, no pone el principal empeño en rebuscar estos, teniendo en cuenta que el artista es hombre. Esto no se opone en modo alguno á la justicia é imparcialidad con que la crítica debe ejercitarse, á lo que se dirige es á hacer que desaparezca, ó por lo menos á combatir el error de los que creen que la crítica exige un carácter uraño y regañon que por doquiera no ve más que defectos, y de los que mala-

mente confunden la crítica, sobre todo la artística y literaria, con la sátira y la caricatura.

Otro error sobre esta materia es el exigir que el crítico sea verdadero artista, negando la facultad de apreciar una obra de arte á quien no sea capaz de producirla. El crítico ha de ser artista, sí, por el conocimiento la belleza; pero no precisamente por que posea la habilidad técnica y de ejecución, que no ha menester, por que él no produce, ejercita su juicio y sentimiento sobre lo producido por otro: y se comprende perfectamente que se juzgue con acierto sobre las bellezas y defectos de las producciones artísticas y literarias, sin tener aptitud para realizarlas. Y aún se puede ir más adelante en esto. Siendo, como dice muy bien el Sr. Revilla, las obras de arte producto de las facultades intuitivas y creadoras de la fantasía especialmente, y predominando en la crítica las reflexivas, y como quiera que de ordinario el predominio de unas facultades se hace á costa de las otras, es natural, y así sucede con frecuencia, que los artistas no sirvan para críticos, y los críticos sean muy poco aptos para artistas.

Partiendo, según lo expuesto, de que la crítica tenga por base el conocimiento de los principios científicos del arte, debe ejercitarse bajo las leyes siguientes:

- 1.^a La crítica ha de ser justa é imparcial, lo cual si excluye toda afecion personal, de escuela, partido, ú otras análogas, no supone que el crítico ha de ser indiferente y frio ante la obra del arte. Sin faltar á la justicia é imparcialidad, puede muy bien, y así debe hacerlo, manifestar interés y aun entusiasmo por la belleza de la obra, y por lo mismo censurar sus defectos si los tuviere; y si la obra fuese de tal naturaleza que merezca reprobacion y dura censura, no por hacerla dejará de ser imparcial.

2.^a La crítica debe apreciar así el mérito absoluto, como el relativo de la obra, ya comparándola con otras del género, ó con otras del mismo autor, teniendo en cuenta lo que representa en el órden social, en el movimiento intelectual, artístico y literario el fin á que se dirige y los medios que emplea para realizarle.

3.^a Para juzgar racionalmente una obra artística ó literaria, y aun cualquiera obra del génio, el crítico no lo ha de hacer bajo el punto de vista del estado social y de civilizacion en que él se encuentra, sino colocándose en el lugar y tiempo en que la obra fué compuesta, y teniendo en cuenta el medio social, artístico ó literario en que el autor se halló al componerla; así la crítica será más justa é imparcial, toda vez que por lo que hemos dicho en la Leccion anterior, es indudable que todas estas circunstancias influyen poderosamente en las obras del génio, y en cierto modo forman parte de ellas.

4.^a El crítico sin desatender las justas consideraciones y aún exigencias del público, no ha de ser nunca cortesano de este. La verdadera superioridad que el crítico debe tener le obliga á encauzar con sus severos juicios los extravíos del público, lo mismo que los de los autores, ejerciendo así una alta mision educadora de aquel, y directora del movimiento intelectual grandemente provechosa.

5.^a Finalmente la crítica debe ser severa para con los defectos y circunspecta para con las personas. La censura de aquellos no supone la caricatura de estas. Teniendo en cuenta que el autor de la obra puede muy bien decir siempre con Terencio, *homo sum, humani nihil á me alienum puto,*” debe huir de todo ensañamiento personal, y no olvidar nunca la saludable máxima, según la cual la mision del crítico es *parcere*

personis , dicere de vitiis , si es que tiene que censurar estos.

LECCION 25.

SUMARIO.—El lenguaje.—Sus diferentes clases.—Opiniones acerca de su formacion.—El lenguaje articulado no es de invencion humana.—Pruebas deducidas de las enseñanzas de la fé.—Pruebas deducidas de la razon , de la historia y del estudio de las lenguas.—Breves indicaciones acerca de la clasificacion de estas.

1. El lenguaje en su más lato sentido pudiera definirse la manera en que los séres expresan lo que en ellos pasa. Pero es evidente que de este lenguaje que así conviene al hombre como á los irracionales , y aún á los séres orgánicos capaces de producir sonidos , no es del que habremos de tratar aquí.

2. Como la expresion de lo que en los séres animados pasa puede hacerse por medio de gestos , ó actitudes exteriores del cuerpo , ó por medio de sonidos producidos por el aparato vocal , resulta de aquí una primera division del lenguaje en mímico y oral. Y al propio tiempo , como los sonidos producidos por el aparato vocal pueden ser gritos inarticulados espontáneos , ó palabras articuladas , expresivas de ideas , afectos , ó voliciones , surge de aquí otra subdivision del lenguaje oral en articulado , é inarticulado ; este último consistente en interjecciones , ó gritos naturales que espontánea é irreflexivamente emitidos nos dan á conocer el estado afectivo del sujeto , constituyendo el primero el conjunto de palabras con que cada hombre expresa lo que piensa , siente y quiere , y esto no de una manera espontánea , sinó reflexiva , razonada , consciente.

De este último trataremos tan solo en esta leccion , por ser el propio del hombre , examinando la interesesan-

te cuestion de su origen á la luz de la fé comprobada por la razon y la historia, sin entrar en la investigacion filológica, más brillante que sólida y razonada, que en algunos tratados se hace de la clasificacion y marcha de las diferentes lenguas, asunto propio de un tratado de filología, y que en un libro de esta clase nunca puede tener el desarrollo conveniente (1).

3. Sobre el punto concreto del origen del lenguaje hay tres escuelas marcadamente distintas. La materialista, representada entre los antiguos por Lucrecio, y entre los modernos por Condillac y Volney; la llamada teológica, representada por los escritores católicos, y en los tiempos modernos muy especialmente por Mr. de Bonald, y la racionalista, á la cual pertenecen los más de los escritores que citamos en la nota anterior, y que en España es más ó menos claramente patrocinada por los Sres. Canalejas y Revilla en sus respectivos tratados de Literatura.

Suponen los materialistas y más determinadamente Volney en sus Ruinas, que despues de haber brotado los hombres de los gérmenes naturales, vivieron como arrojados al acaso sobre una tierra confusa y salvaje, huérfanos, abandonados por la mano desconocida que los habia producido, y que obedeciendo á la sola ley de la necesidad, inventaron desde luego ciertos gritos convencionales, que fueron las interjecciones, de donde

(1) Los que acerca de esto quieran ver extensos y luminosos tratados, pueden consultar á Klaproth, Enciclopedia moderna, artículo, lenguas: la Lingüística de Abel Ovelacque, y las otras de Grimm, Bunsen, Maax Müller, Humbold, Helmholtz, Schelegel: y entre los españoles El Catálogo de las lenguas del sábio jesuita Hervás y Panduro, y el tomo primero del Tratado de Literatura general del Sr. Canalejas, que da á estos estudios notable extension.

se elevaron poco á poco á las demás partes del discurso (1).

Partiendo esta doctrina del absurdo principio de la generacion espontánea del hombre, absurdo cada vez más desacreditado, por que apesar del aparatoso sistema de Juan Bautista Lamarck y del no menos pretencioso, ni menos falso de Darwin, la fé, la razon y la dignidad humana encuentran repulsivo el abolengo del mono que al género humano se asigna en estos delirios, la doctrina de los materialistas en cuanto al origen del lenguaje adolece en primer término de este absurdo y falsedad.

Pero aún prescindiendo de esto, envuelve una contradiccion irresoluble. Como observa muy bien Cantú al exponerla, ¿ por ventura para entenderse por medio de signos arbitrarios, aunque estos sean gritos, ¿ no se necesita hablar ya de antemano? Es evidente, por que sin un lenguaje prévio no es posible que la voz, ó grito con que un hombre significa arbitrariamente una idea, suscite esta idea misma en el espíritu de otro hombre, por que no existiendo entre la voz y la idea por ella expresada una relacion natural ni menos necesaria, es notorio que esa relacion arbitraria solo puede ser determinada por una enseñanza anterior, que supone el uso del lenguaje. Por eso hoy como siempre se observa que las palabras nuevas y las del tecnicismo científico carecen para los más de significacion hasta que por mútua enseñanza se determina qué es lo que significan.

Los modernos materialistas, suavizando, como dice el Sr. Canalejas, la rudeza de la anterior teoría, dicen que el hombre empleó primeramente los signos natura-

(1) César Cantú, Epoca 1.^a. Cap. III.

les, ó sean los gestos, que despues relacionó los gritos inarticulados con los gestos, dando así significacion á aquellos, y por último convirtió aquellas primitivas significaciones en un sistema convencional de signos artificiales, que empezando por las interjecciones, llegó hasta el período oratorio, gracias á un trabajo asídúo y á un perfeccionamiento continuado é incesante de este sistema de signos artificiales.

Esta doctrina, aunque más templada en la forma, encierra el mismo absurdo y falsedad que la anterior. Como ella supone un primitivo estado salvaje del hombre, en el que, careciendo este de lenguaje articulado, partiendo de los gestos y las interjecciones, por trabajo de pura reflexion se eleva hasta el lenguaje articulado, que se vale de signos arbitrarios. Pero es á todas luces evidente que semejante trabajo de reflexion para llegar á un invento el más admirable, como seria el de la palabra, es imposible absolutamente en ese supuesto primitivo estado salvaje, porque aquella difícilísima y complicada elaboracion racional supone un desarrollo intelectual y una fuerza de racionio que no se compagina con el estado en que se supone al género humano. Y además no por eso se sale del círculo vicioso de la anterior teoría. El determinar la naturaleza de las palabras y fijar su significacion, puesto que se los supone, como efectivamente son, signos arbitrarios, no se puede hacer sin un lenguaje prévio, en el que aquellos tengan ya valor determinado, con lo cual se vuelve al principio de la investigacion.

Esto, aparte de otras consideraciones, que más adelante exponaremos, demuestra lo irracional y absurda que es la teoría de los materialistas así antiguos, como modernos acerca del origen del lenguaje.

Los racionalistas pretenden haber resuelto esta cues-

tion, hecho caso omiso de la fé y aún contradiciendo lo que esta enseña, acudiendo á la espontaneidad del espíritu, á la cual y á la imaginacion atribuyen la formacion del lenguaje. Su manera de discurrir, si no muy sólida, es sin duda alguna muy ingeniosa y merece por lo mismo ser tenida en consideracion, dado por otra parte que no es posible negar que esta escuela ha hecho estudios sérios é investigaciones no poco prolijas en la filología comparada para venir á parar á esta su conclusion, con la cual en modo alguno podemos estar conformes.

Antes de combatirla, veamos como la expone entre nosotros uno de sus partidarios, escritor contemporáneo meritísimo, por más que su criterio filosófico, político y religioso sea para nosotros inaceptable. El docto catedrático, Sr. Canalejas, (1) refiriéndose á las teorías de Grimm, Humbold, Müller y Bunsen y en parte á las Heyse y Steinthal, asienta el hecho cierto, á nuestro ver, segun se deduce de la filología, de que las lenguas antiguas son esencialmente sintéticas, que proceden, por tanto, de lo compuesto á lo simple, y que pierden en complejidad y riqueza de formas gramaticales á medida que se separan de su origen y se opera en ellas un trabajo analítico. Por eso las lenguas modernas son mucho más escasas de formas y accidentes gramaticales que la latina y griega, y estas á su vez más que las lenguas Sanscritas y Zend. Este hecho para nosotros no ofrece duda de ningun género, y es notorio que contradice abiertamente la teoría del progreso lento y del desarrollo sucesivo de la formacion del lenguaje. Combinando este hecho con la espontaneidad

(1) Curso de Literatura general, parte 1.^a, cap. III.

humana, que se extiende así á la inteligencia, como á la voluntad y á la sensibilidad y demás facultades, abrazando la vida entera del hombre, dicen los racionalistas que si de alguna manera puede expresarse esta vida total del ser humano, la expresion no podia menos de ser sintética, eminentemente sintética, y de ahí el carácter sintético que ofrecen las lenguas primitivas.

Tiene más de ingeniosa que de sólida esta explicacion del carácter sintético de las lenguas antiguas á impulsos de la espontaneidad, por que es notorio que si toda esa construccion es elaboracion puramente humana, presupone un desarrollo intelectual y una profundidad de meditacion filosófica inconcebible en los primitivos tiempos á que esas lenguas se refieren; por que si en esos tiempos la espontaneidad del espíritu humano expresa como sabida, segun los racionalistas, la vida total y equilibrada del hombre, preciso será suponer en este un conocimiento racional y reflexivo de esa misma vida, cosa imposible en esos primitivos tiempos, como antes decimos. Esto aparte de que ese desarrollo intelectual y filosófico presupone de necesidad otro análogo del lenguaje, que en manera alguna se explica por la escuela cuya teoría examinamos.

Pero aunque se prescinda de estas observaciones, donde más claro á nuestro modo de ver, aparece lo arbitrario y la falta de solidez de la teoría racionalista es al explicar cuándo y cómo el lenguaje se presenta en la vida espiritual del hombre. Sucede esto, segun el señor Canalejas lo expone, " al llegar el espíritu humano en su existencia á tener conciencia entera y llena de todos sus actos sensitivos, volitivos é intelectuales. Al reconocer como suyos, dice, como causados por sí (*sponte sua*) los actos de su espíritu, los manifiesta en la misma forma de espontaneidad ". Pero el docto profesor no se hace cargo

de la peticion de principio de que adolece su razonamiento. ¿Pues qué, por ventura para llegar el espíritu humano á tener conciencia entera y llena de todos sus actos sensitivos, volitivos é intelectuales no ha necesitado ser instruido y de hecho lo ha sido, por el lenguaje? Esto es evidente: el conocimiento de la totalidad de la vida no se adquiere por alguna intuicion que pueda prescindir del lenguaje. Salvos los casos de inspiracion divina, las verdades y conocimientos de las diferentes esferas de la vida humana no se pueden adquirir sinó por una enseñanza que nos viene de fuera por medio del lenguaje: con lo cual la cuestion sobre el origen de este, apesar de la teoría racionalista, queda intacta, puesto que se le da por supuesto al llegar ese reconocimiento ó conciencia entera y llena del espíritu humano de todos sus actos.

Si fuera cierto que el lenguaje aparece y se forma espontáneamente por cada uno al tener conciencia entera y llena de los actos de sus facultades, sería cosa natural que, sin tener en cuenta la enseñanza exterior recibida por la palabra, al llegar á ese período de reconocimiento intelectual en que, segun la teoría que impugnamos, aparece y se forma espontáneamente el lenguaje, el de cada uno apareciera como suyo y característico de aquel sujeto, y ya que no sin relacion por lo menos con independencia absoluta de todo lenguaje anterior. Y sin embargo esto se halla en abierta contradiccion con la realidad de los hechos.

No existiendo el lenguaje humano, sino á título de abstraccion y generalizacion de nuestra mente, y en lo real sí únicamente las lenguas que hablan los hombres, lo que resulte cierto acerca del origen y formacion de estas, no podrá menos de serlo tambien con respecto á aquel. Pues bien: en cuanto al modo de formarse y ad-

quirirse el lenguaje particular que cada pueblo y cada individuo habla, la experiencia es constante y uniforme en todas partes: cada hombre habla el lenguaje que oye hablar, y bien se puede asegurar con César Cantú que si el hombre no oyera hablar, no hablaría nunca. Por que lo que se observa es no que el hombre ó el espíritu humano forme espontáneamente el lenguaje cuando llega á tener conciencia entera y plena de sus actos intelectuales, sensitivos y volitivos, como dice la escuela racionalista, sinó que desde que es capaz de pronunciar palabras, imita las que oye, y bien imperfectamente por cierto, y en fuerza de oír, imitar y repetir, rectifica ese primer lenguaje imperfectísimo para hablar el propio de las personas en cuya sociedad vive y se desarrolla, y nunca otro alguno: y si se observa tambien que los niños primero preguntan el nombre de las cosas y despues las palabras que expresan sus relaciones, de la misma manera exactamente que las personas adultas, aunque instruidas respecto á los objetos que ven por primera vez, esto si prueba que el caudal de voces en cada cual aumenta necesariamente en proporcion del de ideas que adquiere, tambien prueba que esas voces no las forma espontáneamente su espíritu, sinó que las recibe de la sociedad en cuyo medio adquiere las ideas; y si por ventura alguno se vé en la precision de inventar palabras nuevas para ideas tambien nuevas, con harta claridad se vé que esto no es producto de la simple espontaneidad del espíritu, como dicen los racionalistas, sinó de un trabajo de reflexion, debido en su mayor parte á la influencia del medio ambiente social en que vive; por eso se vé que en la formacion de palabras nuevas, más, ó menos se observa siempre el precepto de Horacio y que en todas las lenguas se forman estas en conformidad con los orígenes de las mismas, y se procura observar las

reglas etimológicas, para que la significacion de los elementos que las componen corresponda con las ideas que por ellas se pretende expresar. Y es notorio que todo esto es efecto no de la espontaneidad del espíritu, sino de la reflexion auxiliada poderosamente por una enseñanza que le dá la sociedad. De lo que naturalmente se deduce, que la formacion de cada lengua y del lenguaje de cada individuo no se deben á la espontaneidad del espíritu al llegar á tener conciencia entera y llena de sus actos, como dice la escuela racionalista, sino á un trabajo de educacion é instruccion que ejerce benéfica-mente sobre nosotros la sociedad en que vivimos, á la cual debemos todos los elementos de nuestra lengua. Y como que el hombre es el mismo en todas partes, y en todas partes y en todos los tiempos tambien cada lenguaje particular se formó por el procedimiento que dejamos expuesto, es procedente ya la generalizacion, y se puede por lo mismo decir que el lenguaje no le forma espontáneamente el espíritu al tener conciencia entera y llena de sus actos intelectuales, sensitivos y volitivos, como pretende la escuela racionalista, sino que es debido á una prévia enseñanza de otros hombres que á su vez le aprendieron por igual procedimiento, lo cual naturalmente conduce á una primitiva enseñanza recibida por el hombre al ser creado, y por consiguiente al origen divino del lenguaje, no solamente como facultad, sino como hecho efectivo de hablar, segun así lo enseña la escuela llamada tradicionalista ó teológica, entre nosotros católica, contra los materialistas antiguos y modernos y contra los racionalistas de todos los matices.

Pero si la doctrina de los racionalistas en cuanto al origen del lenguaje se apoya en fundamento tan poco sólido como el de la espontaneidad del espíritu humano, no es más consistente en su trabazon, podría decirse, ó sea al explicar cómo y en virtud de qué facultades se

ejercita esta espontaneidad del espíritu para producir la palabra. La imaginacion es, segun ellos, la facultad creadora de la palabra, que para esta escuela es forma directa, é inmediata de la idea que da á conocer. " Es indudable, dice el docto Sr. Canalejas, que al distinguir una especie de un género, un individuo de una especie, al separar algo relativo de lo necesario, al diferenciar una parte de un todo, al establecer cualquier límite ó determinacion, así en las ideas, como en los actos, así en los deseos, como en los sentimientos, *figuramos* lo limitado, lo distinguido, lo separado, dándole por el hecho mismo de la distincion una forma individual y concreta ". " Cada vez que trasportamos, añade, desde el sentido al entendimiento una imágen, así como cuando distinguimos, concretamos, ó individualizamos fenómenos racionales, reciben de la imaginacion una forma individual y aislada que expresan por la palabra, única forma, único modo de manifestacion que satisface á lo interior y á lo exterior del espíritu humano ".

El mucho respeto que nos merece nuestro ilustrado compañero no ha de ser causa bastante para que dejemos de impugnar su doctrina, que nos parece inaceptable. Para nosotros no solo no es indudable, pero ni aun siquiera posible que la palabra sea imágen, figura de las ideas. A ser esto cierto el lenguaje y la escritura, mejor que medios de expresion de ideas, serían verdadera ideografía, y resultaría que el lenguaje y escritura de los chinos que tiene esta tendencia, que aspira á que la palabra sea una forma gráfica de la idea, sería el más perfecto de los lenguajes, cuando precisamente en esa tendencia gráfica ponen todos los filólogos la causa de su imperfeccion y de su carencia de verdadera gramática. Pero aparte de esto, ¿ hay realidad en la brillante, pero á nuestro modo de ver, fantástica exposicion que hace el Sr. Canalejas de las funciones de la imaginacion para crear el

lenguaje? Creemos firmemente que no. Al distinguir un género de una especie, un efecto de su causa, al determinar, ó limitar cualquiera idea de relacion, no es cierto que por este solo hecho *figuremos* lo limitado, lo distinguido, lo separado, dándole en la distincion misma una forma individual y concreta, como dice nuestro apreciable profesor. De la figura es inseparable la idea de la extension, y ¿ cómo es posible suponer que al separar las ideas de causa y efecto, por ejemplo, y reconocer sus diferencias y afirmarlas, por este solo hecho nos representamos estas ideas como algo más, ó menos extenso, como tendrían que serlo si las palabras con que lo hacemos fueran figuras de ellas, como pretende el Sr. Canalejas? De admitir su teoría, preciso sería decir que los juicios no son la afirmacion de conveniencia, ó no conveniencia de un predicado á un sujeto, sinó el acto de ver si la figura del predicado y la del sugeto convienen entre sí. Pero además, ¿ hay posibilidad de percibir las ideas y hasta los sentimientos y deseos, como dice este escritor, como algo que tenga figura, algo extenso, algo que tenga forma exterior, ni aún para la imaginacion? ¿ Quién ha visto jamás la figura de un dolor, ó de un deseo? El dolor y el deseo se sienten, pero no se ven, ni aún imaginativamente. Puede sí la imaginacion crear espectros, ó fantasmas que nos causen impresion dolorosa, ó idealizar hechos, ó situaciones que exciten, ó satisfagan deseos; pero ni estos fantasmas, ni estas situaciones serán nunca la figura, esto es, segun la teoría que impugnamos, el verbo, la palabra del dolor.

Convengamos, por tanto, en que en esta exposicion de la forma en que es creada la palabra, segun los racionalistas, hay más de brillantez fantaseadora, que de solidez de raciocinio, tanto que hasta se viene por ella á desnaturalizar á la palabra misma, la cual no es figura de nada. Por que no es cierto, como dice el erudito ca-

tadrático, á quien impugnamos que "la palabra cuando nombra seres naturales externos, los representa al espíritu, y cuando nombra fenómenos espirituales los representa al espíritu de la propia manera, con la sola diferencia de que las formas en que las expone en vez de nacer de la accidentalidad material, se originan*de la *esencialidad* del hecho espiritual que representan." Nada de esto es cierto, repetimos: la palabra ni representa al espíritu cosas materiales, ni fenómenos espirituales. La palabra no es otra cosa que sonido exterior, ó articulación interior que por sí inmediata y directamente nada figurado representa, sinó que excita en el alma la idea que expresa en virtud de una enseñanza anterior, que la hace tener tal expresion, no porque ella la implique en sí misma.

Siendo por lo mismo la palabra únicamente expresiva de ideas, solo podría tener aplicacion la teoría racionalista que la convierte en figura de estas ideas, á partir de la doctrina ideológica de las ideas imágenes, doctrina enteramente desacreditada por lo absurda que es, y de la cual con todo rigor lógico dedujo David Hamme su absoluto escepticismo. La idea es nocion, es percepcion clara intelectual de las cosas tanto sensibles como supra-sensibles, pero no vision de la figura de unas y otras, figura en absoluto imposible respecto de las últimas. Por lo mismo la palabra es medio expresivo de unas y de otras, pero no manifestacion directa figurada de ellas.

Admitimos que para el uso racional, no para la formacion, como dice el Sr. Canalejas, de la palabra se ponen en ejercicio simultáneamente todas las facultades humanas; pero no podemos como él decir: "que esta accion de todas las facultades que concurren al origen de la palabra en el sujeto humano, no solo es simultánea, sino que es espontánea, nativa y propia de cada una de las facultades. No necesita, por lo tanto, dice,

ninguna de ellas una educacion prévia, una preparacion anterior al acto de hablar : le basta á la razon ser tal razon para gozar de intuiciones, para distinguir y separar : le basta á la fantasía ser tal fantasía, existir orgánicamente en el espíritu humano para dar forma determinada y sensible á la intuicion intelectual : le basta á la conciencia ser conciencia, para reconocerse como unidad del espíritu en la intuicion y en la forma de la fantasía : y basta que la forma concreta exista para que la voluntad imprima el movimiento necesario á los órganos fisiológicos de la palabra, para que esta se produzca en el espacio, resuene y haga comunicable la forma de la fantasía, y por tanto, la intuicion de la inteligencia. Nada hay aquí, concluye, de reflexivo, nada aquí de preparado por una educacion prévia: la natural actividad del espíritu humano, tan maravillosamente dotado por Dios, basta para que se produzca el fenómeno del lenguaje ”.

El apasionamiento por su sistema y el afan de á todo trance emancipar al lenguaje de una primera enseñanza que en cuanto á él recibió el hombre de Dios, ofuscan, á nuestro entender, al docto profesor hasta el punto de no dejarle ver que confunde el uso del lenguaje ya aprendido, con la invencion del propio lenguaje. Cierto es que en los más de los casos, cuando las facultades humanas llegan á la intuicion de las ideas, brotan espontáneamente las palabras; observacion que nada tiene de nueva, puesto que ya en su tiempo dijo Horacio: *optime provisam rem, verba non invita sequentur*, y en otro lugar: *pleno manant de pectore verba*, brotan de pecho lleno las palabras; pero esto es notorio que se refiere al uso de la palabra por el hombre enriquecido, con el auxilio de la vida social, de conocimientos, y por virtud de esta accion de la sociedad, del lenguaje ó palabras para expresarlos.

Si fuera verdad que cuando el espíritu alcanza conciencia entera y llena de sus actos, la imaginación espontáneamente le suministra las palabras correspondientes para expresarlos como forma directa é inmediata de ellos, no sucedería lo que tan frecuente es, á saber, que el sujeto se encuentre con gravísimas dificultades para expresar sus pensamientos, dificultades que de ordinario provienen de la pobreza misma del lenguaje.

¿Qué filósofo propiamente tal, ó poeta de alguna importancia no se ha quejado de estas dificultades que le suscitara la escasez de medios de expresión que el lenguaje le ofrecía? Pues esto no podría suceder si fuera cierto, como dice el docto catedrático de la Central, que "tan luego como tenemos en el entendimiento una especificación cualquiera, en el acto nos presenta la fantasía la manifestación sensible en la palabra". La experiencia constante nos demuestra lo contrario; ella nos dice y cada cual puede comprobarlo por sí mismo, que en muchísimas ocasiones el entendimiento percibe distinciones claras de ideas y pensamientos, y aun tiene intuiciones ciertas de pensamientos, verdades y leyes que no puede expresar por la escasez de medios que el lenguaje le ofrece. Tan cierto es esto que en esa carencia de medios de expresión de lo concebido ponen algunos la esencia de lo sublime, que, como ya hemos dicho en la Lección diez y siete algunos definen diciendo que "es una belleza que se concibe, pero que no se acierta á expresar": y aunque no sea cierto, como allí demostramos, que en esto consista la esencia de lo sublime, es verdad innegable que en lo sublime hay algo que se concibe, pero que no se acierta á expresar. Ahora bien, lo percibido en ese y otros casos, es intelectualmente visto, distinguido y determinado, y sin embargo, no se lo puede expresar con adecuación: por consiguiente no es cierto que "tan luego como tenemos en el pensamiento

una especificacion cualquiera, ó cualquiera individualizacion, en el momento mismo nos presente la fantasia la manifestacion sensible de aquella especie por medio de la palabra”.

Para terminar la impugnacion de la doctrina racionalista sobre el origen del lenguaje haremos una última observacion. Si la espontaneidad del espíritu al tener conciencia entera y llena de sus actos produjera el lenguaje á impulsos de la imaginacion, como los racionalistas dicen, entonces el desarrollo y perfeccion de las lenguas estaría en razon directa del perfeccionamiento del espíritu, y los hombres y los pueblos tendrían un lenguaje tanto más perfecto, cuanta mayor cultura y civilizacion alcanzaran; por que es notorio que cuanto más culto y civilizado es el hombre, más entera y plena conciencia tiene su espíritu de sus actos intelectuales, sensitivos y volitivos, por acomodarnos estrictamente al lenguaje de nuestros adversarios; y sin embargo, este hecho que la lógica exige, á partir de la teoría que impugnamos, le contradice la realidad de lo que la historia presenta; así, por ejemplo, mientras el *maya* y el *betoi* que hablan tribus americanas de escasísima cultura, ofrece una notabilísima perfeccion gramatical, pueblos cultísimos hay cuyo lenguaje en comparacion con el de estas parece un inculto y deforme dialecto.

4. De lo dicho, y omitiendo otras muchas consideraciones, que más adelante será ocasion de exponer, deducimos y á nuestro juicio con entera seguridad, que el lenguaje no es de origen humano.

Y al llegar á este punto de nuestra investigacion, no ocultaremos nuestra creencia sobre el particular, pertenecemos sincera y resueltamente á la escuela teológica tradicionalista, con la cual sostenemos que el lenguaje, no solo como facultad, sinó como acto efectivo de hablar, ha sido comunicado por Dios al hombre.

5. Tratando esta cuestion como creyentes, y segun la fe católica que profesamos, su resolucion aparece clara en demasía. A partir, como ella nos enseña, de la creacion del hombre por Dios, la cuestion sobre el origen del lenguaje deja de ser tal cuestion. La razon dicta que al ser creado el hombre por Dios, debió serlo en un estado perfecto y dotado de todos los medios necesarios para realizar y cumplir los altos fines que su naturaleza racional le impone. Y esto que la razon exige lo satisface la fe al decirnos que todo cuanto Dios creó es perfecto y bueno, y habiendo el mismo Dios constituido al hombre en gefe de la creacion, toda la cual puso á su servicio, no es racional suponer que creara al hombre imperfecto y sin los medios para realizar su naturaleza. Ahora bien: el lenguaje articulado es uno de estos medios de tal necesidad, que sin él fueran completamente inútiles y estériles las principales facultades con que Dios le dotó. ¿De qué le servirían la razon que tanto le ennoblece, y la sociabilidad que tanta perfeccion y poder le dá, si por el lenguaje no hubieran podido los hombres desde el primer momento de la vida comunicarse sus pensamientos, auxiliándose mutuamente en el desarrollo de la inteligencia y enriqueciendo sus conocimientos cada uno con los esfuerzos de los demás? Si no es posible pensar sin hablar oral ó mentalmente, es notorio que el uso de la palabra es tan integrante de nuestra naturaleza como el pensamiento mismo: y si este no se le debe el hombre á sí mismo, sinó que le recibió de Dios, lo mismo es preciso decir que recibió el lenguaje.

Y de hecho es cierto que así le recibió. En los capítulos primero y segundo del Génesis se dice no solo que Dios habló al hombre, sinó que éste habló tambien real y efectivamente á los pocos momentos de su creacion. En los versículos 19 y 20 del capítulo II citado se dice efectivamente que "despues de formados de tierra todos

los animales de la tierra y todos los volátiles del cielo, los presentó Dios á Adam para que viera cómo los llamaría: y que á todo lo de alma viviente que Adam llamó, aquel es su nombre: y que llamó Adam con sus nombres á los animales y á los volátiles del cielo y á todas las bestias de la tierra”. Y pues en estos primeros momentos de la vida Adam no pudo haber formado el lenguaje por ninguno de los calculados y lentos procedimientos que despues se han ideado para explicarle sin la intervencion de una enseñanza divina, es evidente que de esta aprendió el primer hombre el uso del lenguaje.

6. Bajo el punto de vista de la creencia católica con esto bastaría para afirmar el origen divino del lenguaje. Pero como este libro no es un tratado de teología dogmática, ni á todos hacen igual fuerza los fundamentos de los dogmas de nuestra sacrosanta religion, habiendo no pocos que rechazan expresamente todo dogmatismo, preciso será aducir pruebas en comprobacion de lo que la fé nos enseña. Y en este asunto abundan, como sucede en todas las verdades reveladas, segun oportunamente lo hace constar César Cantú.

” Si el hombre no hubiera oido hablar, dice este respetable escritor, habría permanecido privado de la palabra, como lo evidencia el hecho de los sordo-mudos que teniendo expedito para hablar el aparato vocal, no hablan, sin embargo, por que no oyen hablar. En ellos se observa además que teniendo conciencia entera y llena de sus actos volitivos, sensibles, é intelectuales, los cuales expresan por otros medios que el trato social les facilita, no hablan, sin embargo, el lenguaje oral, lo cual demuestra que este no es producido por la espontaneidad del espíritu, sinó que se aprende: y puesto que en esta enseñanza, subiendo de generacion en generacion, se llega hasta el primer hombre, antes que el cual

nada hay mas que Dios, preciso es reconocer que éste comunicó y enseñó á aquel el lenguaje.

Lo que como tradicion refiere Herodoto de que deseando Psanmético conocer el lenguaje primitivo de los hombres, hizo educar á dos niños sin que jamás oyeran hablar, y que ya crecidos, sintiendo un dia hambre, pronunciaron la palabra *vecos*, que en frigio significa pan, es una referencia que no reviste carácter de hecho histórico, ni es bajo punto alguno de vista aceptable. ¿Porque, á partir de la realidad del hecho, aquellos niños pedirían precisamente pan, y no cualquiera otro alimento? Y ¿por qué le habrían de pedir precisamente con la palabra con que le designan los frigios, y no con cualquiera otra de las que para designarle empleaba cualquiera de los demás pueblos? Si al menos hubieran empleado alguna palabra enteramente nueva, podria tener algun fundamento el decir que aquel lenguaje era el primitivo; pero habiendo pronunciado, caso que fuera verdad, una palabra frigia, es notorio que lo hicieron por que la habrían oido; de lo contrario sería preciso reconocer á la lengua de los frigios como el primitivo lenguaje del género humano: y no había para que la filología hubiera hecho tantos esfuerzos por llegar á descubrirle, para confesar al fin que este es por completo desconocido.

Si el lenguaje fuera de invencion humana, seguiría en su desarrollo el curso progresivo de todas las invenciones de los hombres, esto es, que empezando por poco y modestamente, sucesivamente, por el trabajo de los demás hombres y por los nuevos elementos con que estos los enriquecen, adquieren toda su perfeccion y completo desarrollo: por eso es cierto el apotegma de *nihil est simul et inventum, et perfectum*.

Pues en las lenguas sucede todo lo contrario: rechazan este perfeccionamiento sucesivo, y más aún el tomar

unas de otras lo que les pueda faltar. En todos los pueblos hay la propension á dar una antigüedad remotísima á su lengua, como á su historia, y en todos ellos se conserva cierto como respeto y veneracion á ese su primitivo lenguaje: por eso dice Quintiliano *vetera (verba) majestas quedam, et ut sic dixerim religio commendat*. Tan cierto es esto, que todos los pueblos cultos crean instituciones, academias que tienen por objeto no el perfeccionar el lenguaje, tomando de aquí ó de allí lo que pueda convenirle, sinó conservarle en su pureza y expurgarle de cualquiera elemento estraño que en él se introduzca.

Las lenguas no admiten sin alterarse, como se observa en los pueblos fronterizos, la mezcla y fusion de unas con otras, y rechazan, aunque pudiera convenirles, todo giro ó elemento de otra lengua; por eso las lenguas semíticas, por más que han vivido y viven en continúa comunicacion con las indogermánicas, no han tomado de estas, ni la movilidad de las raices, ni la rica variedad de las flexiones del verbo y nombre, ni la no menos rica de las conjunciones y preposiciones, que tan útiles son para acomodar el lenguaje á todas las fases del pensamiento: y el hebreo, por ejemplo, continua sin tiempo presente, y con sus tres únicos pretérito, futuro é imperativo, con sus raices trisílabas y cronométricas, que embarazan no poco la flexibilidad, y sin más conjuncion que el *vau*, con que expresa todas las relaciones que tantos otros medios de expresion tienen en las demás lenguas: lo cual prueba que estas en su desarrollo no siguen la marcha ordinaria de progresivo perfeccionamiento que llevan todas las invenciones humanas.

Confirma esto la observacion no menos importante de que las lenguas á medida que se apartan de su origen, pierden en sintetismo, energía y fuerza de expresion más aún de lo que ganan en riqueza de voces que puedan

adquirir, siendo más imperfectas cuanto más se separan de su origen; por eso las lenguas neolatinas son menos sintéticas y perfectas que el latín, este menos que el griego y el griego á su vez menos que el sanscrito, lo cual autoriza para creer que la lengua, ó lenguas que á esta precedieran serían más perfectas aún, y por consiguiente que la lengua primitiva del género humano debió ser la más perfecta. Ahora bien, ¿cabe en lo racional suponer que este lenguaje, que sería la más admirable de las invenciones, sea obra del hombre, cuyos inventos todos empiezan con suma imperfección, y que solo por un trabajo y observación asíduos logran los escasos mejoramientos que obtienen? Es evidente que no.

De la multitud y extraordinaria variedad de las lenguas tampoco se puede deducir prueba alguna en favor de la invención humana del lenguaje. Apesar de ellas Alejandro Humboldt, que viajó por todo el mundo y comparó por sí mismo las lenguas de los más de los pueblos, tiene por la más razonable la opinión de un lenguaje *revelado*. Con él coincide el parecer de la academia de Petersburgo, la cual de sus profundas investigaciones etnográficas deduce que todas las lenguas son dialectos de un lenguaje perdido y que bastan para impugnar victoriosamente á los que creen en una derivación múltiple del género humano; y hasta el mismo Rousseau considera el lenguaje como *un don de la divinidad*.

La causa de esta inmensa variedad de lenguas la filología y la ciencia humana no la explican; pero la fe viene á llenar este vacío, diciéndonos en el capítulo once del Génesis que cuando los descendientes de Noé quisieron edificar en el campo de Senaar una ciudad y una torre altísima que perpetuara su memoria, *erat taerra labii unius et sermonum eorumdem*, es decir que aquel pueblo hablaba todo uno solo y el mismo lenguaje. Por

eso Dios al ver aquella obra dijo : *eccè unus est populus, et unum labium omnibus*. Y conviniendo á sus providenciales fines que aquel pueblo cesara en su obra y se diseminara por todo el Universo, dijo el Señor : *Descendamus, et confundamus ibi linguam eorum, ut non audiat unusquisque vocem proximi sui. Atque ita divisit eos Dominus ex illo loco in universas terras* : "he aquí que es un solo pueblo y una sola lengua la de todos : vajemos y confundamos la lengua de ellos , para que cada uno no entienda la de su inmediato. Y de este modo los separó el Señor desde aquel sitio para todas las tierras ”.

No se nos oculta que el escepticismo racionalista acogerá con vana y desdeñosa sonrisa esta explicacion que la fe da de las dos mil lenguas y cinco mil dialectos que, segun Balbi y otros filólogos , se hablan sobre la tierra. Pero ¿ por ventura dan los racionalistas otra explicacion mejor ? Pues mientras no la den , y tenemos por seguro que nunca la darán , deben por lo menos respetar esta solucion que al para ellos irresoluble problema, nos da á los católicos nuestra santa fé.

Si, como observa César Cantù , las lenguas y por consiguiente el lenguaje , fueran invencion de los hombres, cada pareja , ó al menos cada familia hubiera compuesto su idioma , y no se notaría entre ellos relacion alguna, como sucede en las obras que los hombres ejecutan á capricho , ó por la libre espontaneidad de cada uno. Pero sucede todo lo contrario. Esa inmensa balumba de lenguas y dialectos están en la actualidad reducidos por la filología comparada á tres grandes familias , que si ahora parecen irreductibles , no por eso deja de ser razonable la opinion que las deriva de un primitivo lenguaje desconocido.

7. Para llegar á este resultado los filólogos han adoptado diferentes bases de clasificacion , siendo las principales la *etnogràfica* , que divide y clasifica las lenguas por los

pueblos que las hablan : la *genealógica* que lo hace por la derivacion que cree encontrar entre ellas : y la *morfológica* , que atiende para clasificarlas á la semejanza de estructura que el análisis da á la diferentes lenguas.

Como un mismo pueblo suele hablar diferentes lenguas , y á veces varios pueblos la misma , es notorio que la clasificacion etnográfica tiene por precision que ser muy inexacta. Por eso está generalmente desechada. La genealógica es así mismo muy insegura , por cuanto la semejanza de las lenguas no supone la generacion de unas de otras. Por eso está más generalmente admitida la morfológica. Segun ella , de todas las lenguas del mundo se forman los tres siguientes grupos : *lenguas monosilábicas* , ó *aisladoras* , *lenguas aglutinantes* y *lenguas de flexion* á que tambien llaman *orgánicas*. Con esta clasificacion conviene la que con tanta ó más solidez y con más sobriedad de tecnicismo presenta César Cantú. Segun él , y á partir de la dispersion del género humano por la confusion de las lenguas , época en que empieza la historia de estas , su inmensa variedad puede considerarse como una pirámide de tres cuerpos. Forman el primero las de raices y palabras monosilábicas , cuya gramática carece de analogía , puesto que aquellas carecen de todo accidente , y si alguna variedad de significacion pueden tener es solo en virtud de la construccion y del modo de pronunciarse. A este grupo pertenecen la lengua de los Chinos y sus derivadas y afines la *Annamita* , *Siamés* , la *Birmana* y *Tibetana*.

El segundo cuerpo le constituyen las lenguas *Indo-persa* , *greco-latina* y *godo-germánica* , con raices bisílabas y móviles , y que se combinan libremente , de lo cual resulta para estas lenguas un gran poder de vida , mucha fecundidad y extraordinario lujo en la gramática , siendo mayor su riqueza y regularidad cuanto más se acercan á la India. Ofrecen estas lenguas á la poesía una

maravillosa variedad de exposicion y de formas, y al lenguaje científico toda la precision y exactitud que ha menester.

En la cúspide de la pirámide, continúa Cantú, están las lenguas semíticas, que se esparcieron en la Palestina y la Siria, la Mesopotamia, Fenicia, Arabia y Etiopia, cuyas ramas principales son la *hebráica* con la *fenicia* y la *cananea*, la *arábiga* y la *etiópica*, de donde se han derivado las lenguas de la Abisinia, y el *pelvi* de la antigua Media.

Las raices en estas lenguas son invariablemente trisílabas, por cuanto cada una de las letras que la componen forma una sílaba: unidad y trinidad misteriosas, que con más frecuencia que la que de ordinario se cree nos ofrece la naturaleza en sus obras. Este procedimiento en la formacion de las palabras, les da una gran vitalidad y energía para la expresion; pero á su vez dificulta no poco las construcciones gramaticales. Careciendo estas lenguas de partículas y conjugaciones adecuadas para precisar las relaciones de las palabras entre sí, son duras en la construccion, y limitadas á las imágenes de accion exterior, no propenden por su índole á elevar el espíritu á las ideas abstractas y especulativas: en cambio son muy favorables y apropósito para sencillas narraciones históricas. Tal es la reduccion de las lenguas, que compendiada presenta el docto César Cantú. De ella se deducen las grandes é íntimas relaciones que existen entre las lenguas, que todas estas empiezan en el Oriente, y que en todas ellas se observa mayor perfeccion y regularidad á medida que á él se acercan, todo lo cual sería imposible si cada familia ó pueblo hubiera formado su lengua por sí y con independencia de los otros.

Para terminar esta Leccion ya harto larga, haremos una última observacion. Si el hombre formara por sí el lenguaje, resultaría que el primitivo lenguaje humano

se hallaría más puro y perfecto en aquellos hombres que apartados del trato social, viven esa vida semi-salvaje, ó del todo salvaje, que malamente se llama vida de naturaleza. Y sin embargo, la historia prueba todo lo contrario. Por ella se ve que los hombres á medida que se alejan de la vida social, van perdiendo el uso del lenguaje articulado. Los *pouliags* de la India son de ello un ejemplo harto palmario. La injusticia con que se hizo allí la distribucion por castas, colocó á estos desdichados, quizá los más tenaces en oponerse á la dominacion de los ários, en una condicion tan menguada, que como hasta con su vista ofenden, están en la precision de huir de todo contacto con las demás castas, que solo por verlos, tienen el deber de perseguirlos y exterminarlos; viven de dia encerrados en los troncos de los árboles, y de noche ponen hogueras para avisar su estancia, con lo cual nadie se les aproxima. Y ¿cuál es en cuanto á la lengua el resultado que este aislamiento produce? Cesar Cantú nos lo dice: que han perdido el uso del lenguaje articulado, usando tan solo interjecciones y gritos que se diferencian poco de los de los irracionales.

Si pues por una parte la observacion demuestra que las lenguas segun que se aproximan á su origen, son mas puras y perfectas, y por otra se ve que el hombre alejado del trato social y privado de la enseñanza que en cuanto al lenguaje este le facilita, lejos de perfeccionarse, llega hasta perder, ó poco menos, el uso de la palabra, es á todas luces evidente que este no se obtiene por el esfuerzo espontáneo de cada uno, sinó por una enseñanza tradicional, que nos lleva hasta el primer hombre, que por lo mismo no pudo recibirla sino de Dios.

FIN.



CAMPILLO

RECCIONES

DE CALOTER

G 66641