LA
BELLEZ
IDEAL

Ex Libris

Russell P. Sebold, III

FL DRPS FA/0928
0500772312
68
R.C.
Rarell Estebold, III

INVESTIGACIONES FILOSOFICAS SOBRE *LA BELLEZA IDEAL,* CONSIDERADA COMO OBJETO DE TODAS LAS ARTES DE IMITACION:

POR DON ESTEVAN DE ARTEAGA,
MATRITENSE, SOCIO DE VARIAS ACADEMIAS.

Nec verò ille artifex, cum faceret Jovis formam, aut Minervae, contemplabatur aliquem, è quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.

Cicero, *Orat.* 2.

EN MADRID
POR DON ANTONIO DE SANCHA,
MDCCLXXXIX.
Se hallará en su casa, en la Aduana Vieja.

INVESTIGACIONES FILOSOFICAS SOBRE *LA BELLEZA IDEAL.*

INTRODUCCION.

LA obscuridad espantosa en que la naturaleza envolvió todo lo que pertenece al principio físico de nuestras sensaciones, al origen de nuestras ideas, á la causa impulsiva de nuestros movimientos voluntarios, y á la accion imperceptible de las fibras del celebro en la grande obra de las abstracciones, es la causa de que no podamos responder á infinitas preguntas que pueden hacerse sobre la manera con que influye en nosotros la Belleza de los objetos. Sin embargo de la docta charlataneria con que muchos escritores han intentado escudriñar los mas apartados escondrijos del alma, y averiguar lo que en la presente constitucion del hombre es imposible reducir á reglas, se puede asegurar que la incer-

tidumbre acerca de esta y de otras importantes materias fué siempre la misma, y que á los ojos de un prudente esceptico, el primer eslabon de la cadena que añuda la serie de las causas, con la serie de los efectos, es, y será tan ignorado para nosotros, como lo era para los antiguos el origen del Nilo. Todos hablan de Belleza, y apenas hay dos que apliquen á este vocablo una misma idea. ¿Se trata de proferir aquella palabra? No hay imaginacion que no se regocije, oído que no se deleyte, corazon que no salte en el pecho; ni hombre que no manifieste en sus movimientos la inclinacion hácia las cosas que con ella se significan; como á la vibracion de una cuerda templada segun las leyes de la harmonia, corresponde en el ayre un trémulo y agradable sonido. Pero ¿se trata de aplicar la misma palabra á éste, á aquel, ó á otro objeto determinado? He aqui la variedad de juicios, la confusion de pareceres, la contrariedad de dictámenes. El Tártaro no va de acuerdo con el Africano, el morador de la Guinéa se opone al Moscovita, el Iroqués se rie del Aleman, y el Griego del Etiope. Y si de la aplicacion se pasa á querer averiguar su naturaleza, al instante se levanta una nube de opiniones tan opuestas entre sí, como lo son el cielo y la tierra:

las disputas se eternizan: el orgullo sistemático crece y se fortifica, y la filosofia que debiera llevar la antorcha delante de la verdad, y guiar sus pasos, es la que la precipita en la lóbregasima de las cavilaciones y de los sofismas.

Una disension tan general, y al mismo tiempo tan poco honrosa para la humana capacidad, nace de lo atrasada que se halla entre nosotros aquella parte de la metafísica que se llama pneumatología, ó sea ciencia de los espíritus, y especialmente la que trata de la esencia y propiedades del alma racional. Para conocer éstas cumplidamente, seria necesario poderse formar ideas adequadas de ella, tanto en su estado de separacion del cuerpo, quanto en su estado de union, y distinguir las facultades que la pertenecen como substancia separada, de las que la competen como substancia unida; pero el conseguir estas nociones es un empeño tan arduo para nosotros, como lo seria para un ciego de nacimiento comprehender la naturaleza y division de los colores. La experiencia no nos ilumina sobre el estado natural del alma antes de informar el cuerpo: la filosofia nos dexa en una perfecta ignorancia sobre sus exercicios y propiedades despues que se libra de las prisiones de la carne: y lo que la Religion nos enseña

sobre este punto, aunque basta para asegurarnos de su inmortalidad, y de su destino miserable ó dichoso, segun sus méritos; con todo eso, como el designio de ella no es hacer á los hombres filósofos, sino buenos; asi no es suficiente para que conozcamos los atributos que en aquel estado corresponden á nuestro espíritu.

Toda nuestra ciencia se ciñe, pues, á algunas observaciones sobre los efectos que resultan de la union del alma con el cuerpo, sobre las sensaciones que aquella recibe por medio de los sentidos, y sobre las ideas que se forma con ocasion de las sensaciones. Pero como el misterio de la union entre las dos substancias todavia no está (y es posible que no lo esté nunca) bastantemente aclarado, juntandose ademas el no saber con la exâctitud necesaria la parte que tienen los nervios en las sensaciones, y la precisa correspondencia de los movimientos del cuerpo con los del alma; asi nuestros conocimientos, aun en este ramo, son cortos, muy defectuosos, y sujetos á infinitas equivocaciones. Podemos, por exemplo, tener alguna certidumbre física de los objetos individuales, y de la impresion que hacen en nosotros; y asi todos los hombres se entienden quando pronuncian las palabras *escollo*, *rio*, *montaña*, porque todos unen

á ellas una misma idea clara y distinta. Pero quando se pasa de los objetos simples á los complexôs, y de las ideas sensibles á las abstractas, la certidumbre cesa, porque la formacion de estas últimas, depende, no tanto de la accion inmediata de los objetos sobre los sentidos, quanto de la operacion del entendimiento, la qual es diversa en cada individuo, como lo son la capacidad, el talento, la disposicion del celebro, y la coleccion de ideas anteriores, que sirven de basa á su raciocinio. De aqui nace el diverso significado en que se toman las palabras *gusto*, *honor*, *interés*, *instinto*, y otras semejantes, que cada uno interpreta segun sus principios, sus pasiones, su educacion, ó su ignorancia.

A esta última clase de ideas pertenece la de la Belleza; y de aqui nace la poca conformidad con que se habla acerca de su naturaleza y origen. Quien juzga de ella unicamente por el efecto que produce, y asi entiende por bello lo que deleyta. Quien la da una exîstencia real y física separada de todo objeto individual, y cree que sea una emanacion de la substancia Divina. Quien la entresaca de todo lo sensible, y coloca su esencia en la unidad. Quien la confunde con las abstracciones metafísicas, y la pone en la unidad junta con la va-

riedad, en la regularidad, en la proporcion y en el orden. Unos son de opinion que exîste realmente en las cosas; otros pretenden que no tiene mas exîstencia que la que le da nuestro modo de concebir. Aquel la hace absoluta é independiente; éste quiere que sea meramente comparativa, y que consista en la relacion de unas cosas con otras. Asi los hombres, quando se ponen á exâminar este punto, se hallan en el mismo caso en que se hallarian los que, entrando en el laberinto de Creta sin el hilo de Ariadna, se empeñasen en dar por sí solos con la cueva donde se ocultaba el Minotauro.

Aunque desembarazandonos de los estorvos que ocasionan la variedad y muchedumbre de opiniones, nos agarrasemos á una sola, juzgada por nosotros la mas verisimil, siempre quedaria en la qüestion una obscuridad invencible que no podrian aclarar la experiencia, ni la filosofia. ¿Cómo satisfacer, por exemplo, á las preguntas siguientes? ¿Las ideas que tenemos de la Belleza la son naturales ó adquiridas? Si hay algo de natural ¿qual es la linea de separacion que lo divide de lo adquirido? ¿Hay en la naturaleza una regla fixa para juzgar de lo bello como la hay para juzgar de la solidez, de la impenetrabilidad y de la extension? ¿Las ideas

que tiene el alma de la Belleza en su estado de union con el cuerpo, son las mismas que las que tendrá en su estado de separacion? ¿Los brutos tienen algun conocimiento de la Belleza analogo al nuestro? ¿Una criatura que tuviese un modo de ver y de oir diferente del humano, tendria las mismas ideas de la Belleza que tenemos nosotros? ¿Por qué la vista y el oido son los dos solos organos destinados á percibir la Belleza sensible? ¿Un hombre que tuviese mayor numero de sentidos, no descubriría en la naturaleza nuevas relaciones de Belleza, desconocidas á los que no tenemos sino cinco? ¿Lo que llamamos orden, regularidad, y proporcion en los objetos bellos, es propiedad intrínseca de los mismos objetos, ó solo diversidad de modificaciones de nuestro espíritu, nacidas del modo con que se suceden en él las ideas?

Ve aqui una cadena de qüestiones á que es imposible dar cabo, aunque se posean los talentos metafísicos de Platon, de Aristóteles, de Malebranche, de Leibnizio, y de Lock, juntos en uno. Y sin la solucion preliminar de las propuestas dudas, ó á lo menos de la mayor parte ¿cómo definir lo que es Belleza, ni averiguar lo que pertenece á su esencia y origen?

Por no incurrir en los inconvenientes que llevo apuntados, tomaré yo otro rumbo en la investigacion de la Belleza ideal, que sirve de argumento al presente Discurso. Sin embarazarme en indagar las causas, cuyos principios quedarán siempre ocultos en el pozo de Democrito, me detendré unicamente en el exâmen de los efectos como suceden en nuestra constitucion actual, y procuraré recogerlos, combinarlos, y compararlos: seguiré su influxo en las respectivas artes; y haré que la experiencia, práctica, y exemplo de los grandes artífices, sirvan de basa á mi teórica. Pasó, ó á lo menos debiera haber pasado, el tiempo en que las vanas especulaciones usurpasen el indebido nombre de verdadera doctrina. La gerigonza escolastica, que no contribuye sino á fomentar la obstinacion, el orgullo, y las preocupaciones del hombre, ha caido en el desprecio que se merece; y los progresos del entendimiento humano en estos ultimos siglos, ya que no han promovido quanto sería menester el conocimiento de las causas, por lo menos nos han enseñado á ser modestos, á confesar la propia ignorancia, á contentarnos con lo que puede saberse, y á fixar principios mas acomodados á la experiencia, y mas utiles para la práctica. De aqui nace que las ciencias

se han convertido poco á poco en experimentales. Ya no se aprecian las matemáticas sino por el uso que puede hacerse de ellas en las necesidades del hombre. La física ha dexado de ser sistemática, por ceñirse á la acertada observacion de los efectos naturales. Los grandes escritores de filosofia moral van conociendo, que el mejor modo de tratarla no es el de sentar principios aëreos, sino el de estudiar la naturaleza del hombre, siguiendola en las varias modificaciones que puede recibir de la educacion, del clima, de la religion, de las leyes, y demas circustancias. Y hasta la metafísica, sacudiendo el exôtico é inutil follage de que la habian cargado diez siglos de ignorancia, dexa ya sus sofisticas nulidades, para zanjar sobre la experiencia fundamentos mas sólidos.

Si esto sucede en las ciencias que tienen por objeto la especulacion ¿con quanto mayor motivo se debe procurar suceda en lo que toca á las bellas artes, y bellas letras, cuyo ultimo fin es la práctica? Asi el presente Razonamiento será una especie de investigacion metafísica; pero de una investigacion aplicable en sus principios, y en sus conseqüencias, á las respectivas facultades de que se trata. Y para proceder con la claridad posible, hablaré primero de la imitacion, que es el

blanco de todas las artes, fixando el verdadero significado de las palabras *naturaleza bella, y naturaleza imitable.* De alli remontando á la definicion de la Belleza ideal, haré ver el influxo que ésta tiene en la poesía, pintura, música, y danza, como tambien en la geometría, y en varios ramos de filosofia moral: explicaré el origen de la tendencia del hombre á exâgerar con la fantasia todo lo que imita: expondré las ventajas de la imitacion ideal, sobre la imitacion servil: y despues de haber desatado uno ú otro reparo que puede oponerse á mis principios, concluiré mostrando de lejos la perspectiva de una obra muy util, y hasta ahora no pensada, la qual abrazará los fundamentos filosoficos sobre que estriva la gran teórica de todas las artes pertenecientes al gusto.

§. I.

De la imitacion, y en qué se distingue de la copia.

La doctrina de la imitacion está tan enredada con la de la Belleza ideal, que es imposible desenmarañar ésta, sin entender anteriormente lo que es aquella. Por tanto, de lo mucho

que pudiera decirse sobre la imitacion, escogeré lo menos vulgar, lo mas delicado, y al mismo tiempo lo mas conducente al asunto que me propongo.

El fin inmediato de las artes imitativas, es de imitar á la naturaleza. Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales, ó morales del universo con un determinado instrumento, que en la poesía es el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el marmol y el bronce, y en el bayle las actitudes y movimientos del cuerpo reducidos á cadencia y medida. El fin de la representacion es de excitar en el animo de quien la observa ideas, imagenes, y afectos analogos á los que excitaria la presencia real y física de los mismos objetos; pero con la condicion de excitarlos por medio del deleyte: de cuya particularidad resulta, que la imitacion bien executada debe aumentar el placer en los objetos gustosos, y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiendolos, quanto lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables.

Antes de pasar adelante, es menester asignar una distincion esencial, cuya ignorancia ha dado ocasion á muchos escritores de adelantar en semejantes materias mil ineptos sofismas.

Aunque el imitar y el copiar concurran á un mismo fin, que es el de representar algun original; sin embargo, la copia es muy diferente de la imitacion. El copiante no tiene otra mira que la de expresar, ó por mejor decir, reproducir con la exâctitud y semejanza posible el objeto que copia. Su mayor habilidad consiste en reproducirle de modo que no se reconozca ninguna diferencia entre el original y el retrato; y si lleva el engaño hasta hacer que se tome uno por otro, entonces se puede asegurar que ha conseguido perfectamente el triunfo de su arte. El imitador se propone imitar su original, no con una semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia ó instrumento en que trabaja. Por eso lleva la imitacion hasta donde llega la flexîbilidad del instrumento: y quando éste por su naturaleza no alcanza á mas, no procura, como el copista, ocultarle; antes bien le manifiesta, para que observandose la dificultad de la imitacion, y la indocilidad del medio, se admire mas y mas el talento de quien pudo llegar á tanto. Asi el imitador no pretende engañar, ni quiere que su retrato se equivoque con el original; antes, para evitar todo engaño, pone siempre delante de los ojos las circunstancias y señales del instrumento,

á fin de que nadie le confunda con la cosa imitada. ¿Qué pretenden, por exemplo, un Fidias, ó un Bonarroti, quando nos representan á Jupiter, ó á Moyses? ¿Intentan acaso engañarnos de modo que tomemos la estatua por el original? no por cierto. Con la blancura del marmol que escogen, con su inflexîbilidad y su dureza, que ellos, en vez de esconder y disimular, manifiestan á los ojos de todos, hacen ver que no quieren que su estatua se tome por un hombre verdadero, sino por una piedra que imita al hombre. Y porque ésta es su mira, y no aquella, evitan con el mayor esmero todos los afeytes con que facilmente pudieran engañar á quien observa: como serian, el pintar el marmol de color de carne, el dar negrura á los cabellos y á las cejas, y el animar los ojos con el cristal ó con el vidrio; circunstancias todas que tendrian mayor semejanza con el hombre verdadero, que no el color natural de la piedra ó del marmol, al qual no hay hombre que se asemeje.

Lo que he dicho de los artífices, digo tambien de los que miran sus obras, los quales tampoco buscan en las estatuas la semejanza absoluta, sino la comparativa, esto es, la que se acomoda y compone con la esencia del marmol. Lo qual es tan cierto, que aquellos mismos que ar-

quéan las cejas por la maravilla al ver tan bien imitadas las formas y contornos del cuerpo humano en la Venus de Medicis, ó en el Apolo de Belveder, harian mil ascos si vieran á estas mismas estatuas pintadas de modo que escondiesen la blancura del marmol, y ostentasen el color de los cuerpos humanos.

Otra prueba, á mi parecer sin réplica, de que los observadores no buscan la copia perfecta, sino la imitacion, la saco del aprecio mayor que hacen de las cosas imitadas por el arte, que de las cosas copiadas por la misma naturaleza, aunque en ellas se reconozca mucho mas completa semejanza. Nadie negará que una rosa mirada en un espejo no sea mas parecida á la que nace en los jardines, que la pintada en un quadro, ó la bordada en una tela, aunque uno y otro lo hayan executado los obreros mas hábiles. Ni cabe duda en que una dama hermosa hallará un retrato mas fiel de su hermosura, mirandose en la superficie del mar, ó en un estanque quando está sosegado y limpio, que en las pinceladas mas expresivas de un Apeles ó de un Ticiano; pero con todo eso, nadie antepondrá la semejanza reflexa del mar ó del espejo, á la que resulta de la habilidad de un pintor excelente.

De lo que se infiere 1.° que lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia, que exîge conformidad perfecta, sino la imitacion. 2.° Que lo que el público admira en esta no es la sola semejanza con el original, sino la dificultad vencida. 3.° Que para hacer resaltar el mérito de la dificultad es necesario disimular y suprimir no pocas circunstancias de la verdad. 4.° Que la admiracion es tanto mas grande, quanto es mas indocil el instrumento de que se sirve el artífice, y mayores los obstáculos que ha debido superar en la imitacion. Por eso se estima mucho mas una estatua de bronce ó de marmol, que otra de cera ó de yeso; no porque no pueda llegarse con estas ultimas á conseguir una semejanza con lo verdadero igual á la de las primeras, y aun quizá mas completa; sino por la mayor habilidad que supone en el artífice: siendo harto mas dificil hacerse obedecer de materias tan duras como son el metal y la piedra, que manejar y modificar los instrumentos tan dóciles como son el yeso y la cera.

Se infiere tambien que la ilusion que producen las artes representativas no es, ni puede ser completa; porque siempre queda el conocimiento expreso de que lo que se ve es cosa imitada y no verdadera, como tambien de las

circunstancias que el artífice ha debido alterar para lograr su efecto. Exprese el poëta en un drama con toda la valentía posible el caracter de Ciceron ó de Bruto : pinte el maquinista con la gallardia de que es capaz su arte el Capitolio, ó la plaza de la antigua Roma; siempre el que los mira sabrá que aquello no es la plaza ni el Capitolio, sino un lienzo que pertenece á un Teatro, y que los que representan sobre las tablas no son Ciceron y Bruto en carne y hueso, sino dos comediantes; como tampoco podrá ocultar que las damas que asisten á la representacion no son Tulia, Cornelia ó Servilia, sino la tal y tal señora que dista tanto de aquellas Romanas, quanto el siglo diez y ocho de la Era Christiana se aleja de las costumbres y modo de pensar del siglo de Julio Cesar. Y es tan cierto que la ilusion no es completa, que si por pocos minutos lo fuese, el espectador cambiaria de ideas y de afectos, y en vez de deleitarse asistiendo á una vana representacion, se horrorizaria creyendo que se hallaba presente á la muerte de Julio Cesar, y que el cadaver que le ponian delante cosido á puñaladas era realmente el de aquel Dictador ilustre; como de hecho se horrorizaron los Romanos quando el sagaz y eloqüente Marco Antonio le expuso en el foro á la vista del pueblo.

Lo mismo digo de la pintura, en la qual si fuera completo el engaño, quien mira un quadro donde se ve pintado un tigre, un leon, ó una serpiente debiera huir y esconderse, como lo haria si se encontrára solo en un bosque con estas fieras vivas. Y si no se atemoriza, antes bien se detiene á contemplarlas encantado y suspenso, la razon es porque está muy persuadido de que se halla en una sala, y no en un bosque, y de que aquellos animales no tienen otra exîstencia que la que les ha dado sobre el lienzo la mano maestra del artífice.

Es por consiguiente muy imperfecta la explicacion que la mayor parte de los que hablan de estos puntos dan á la palabra *imitacion*, entendiendola á vulto, como si fuese una *conformidad exâcta y completa* con su original; siendo asi que para no caer en equivocaciones groseras, y no dar lugar á infinitos sofismas, debieran decir que es *el arte de dar los grados posibles de semejanza con el original al instrumento que escogen, sin ocultar ni disimular su naturaleza.*

Hemos visto que la imitacion no es la copia, ni debe confundirse con ella. Pasemos mas

adelante exâminando que es lo que se propone por blanco, y quales deben ser sus respectivos confines.

Las artes no imitan la naturaleza asi á secas, sinó la naturaleza bella; lo que no se debe entender por lo mismo que si se dixese que las artes imitan siempre lo bello, y jamas lo feo, pues muchas veces sucede lo contrario; sinó que su fin es hermosear todo lo que imitan, haciendolo agradable. Para entender bien esta proposicion es necesario averiguar primero que quiere decir *naturaleza imitable*, y que quiere decir *naturaleza bella*; lo que yo procuraré hacer, no segun la ilimitada extension que puede recibir este asunto, sinó segun la relacion que tiene con nuestro argumento.

§. II.

De la naturaleza imitable, y de las diversas clases de imitacion en las respectivas artes.

Yo entiendo por *naturaleza* en la presente investigacion el conjunto de los seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos: ya substancias, ya accidentes: ya cuerpos, ya espiritus: ya Criador, ya criaturas. Todo este número di-

latadísimo, y casi infinito de objetos, puede servir de materia á la imitacion de las artes; no de modo que todos puedan ser imitados por cada una de ellas en todos sus aspectos; sinó de suerte que ya el uno, ya el otro, baxo de una correlacion, ó baxo de otra, no haya objeto en la naturaleza que no pueda ser imitado por alguna; con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible. Quando digo *imagen*, no reduzco esta palabra á lo solo visible; pues entonces quedaria excluida la imitacion de los cuerpos sonoros, y de lo que pertenece al olfato, al gusto y al tacto; sinó que la extiendo á significar la señal, idea, ó fantasma que queda en nuestra imaginacion despues de haber recibido por medio de qualquier órgano, ó sentido corporeo, la impresion de los objetos. Y porque no hay idea ó concepto en el alma, por espiritual y abstracta que nos parezca, la qual no traiga, ó mediatamente, ó inmediatamente, su origen de los sentidos, como entre otros lo han demostrado Lock y Condillac, por eso no hay objeto que no pueda revestirse de imagen corporea, y que por consiguiente no sea capaz de imitacion mas ó menos perfecta. Excluyo, no obstante, de esta regla los argumentos que pertenecen á la matemática pura, ó á varias

partes de la metafísica, los quales en su misma inmaterialidad, y extremada precision, incluyen la incapacidad de ser expresados con los colores de la fantasia. Asi estos no son, ni pueden ser comprehendidos en la esfera de la imitacion.

La naturaleza tomada en conjunto, asi como es receptaculo general de las fuerzas activas del universo, es tambien el archivo de todas las perfecciones, cuya belleza es tan inagotable, que no solo se niega á las artes el poderla expresar cumplidamente, sino que ni aun se permite á la misma imaginacion el concebir ó idear algun grado de belleza que no se halle comprehendido en el plano inmenso de la creacion. Por tanto, si las artes representativas pudieran abrazar toda la naturaleza junta, la doctrina sobre la Belleza ideal seria enteramente inutil, porque nunca se daria el caso de verificarla. Pero como la imitacion no puede caer sino sobre los individuos, los quales, lejos de ser perfectos, son antes bien un mixto de Belleza y de imperfeccion, de virtud, y de vicio; por eso la exâcta y desnuda representacion de la naturaleza no es, ni puede ser el objeto de las artes.

Que la imitacion no pueda caer sino sobre los individuos se demuestra reflexîonando, que quien debe imitar es el artífice, y que siendo

éste una criatura inteligente, pero limitada, no puede abrazar con su comprehension todo el universo, y mucho menos tener fuerzas para representarle.

Que los objetos individuales sean un mixto de hermosura y de imperfeccion, se prueba con la experiencia, y con la circunstancia misma de ser individuos criados. Esta nocion incluye esencialmente la idea de término ó límite, cuya inclusion es inseparable de la idea de imperfeccion ó defecto: no consistiendo la imperfeccion de las criaturas en otra cosa sino en los límites de su naturaleza; asi como la perfeccion absoluta del Criador no es mas que la privacion ó carencia de límites en sus atributos. Supongo al lector bastante discreto para no embarazarme por ahora en la qüestion escolástica de *si puede darse criatura perfecta*; pues sobre que seria ridiculez ventilar un punto teológico en un razonamiento sobre la Belleza ideal, nada se concluiria contra mis principios, aun quando se decidiese por la afirmativa; porque dado que haya, ó hubiese habido criatura perfecta, es indubitable que no son tales los objetos criados que sirven de materia á las artes imitativas; y que quando alguno lo fuese, uno ú otro exemplo no bastaria para fundar una teórica con-

traria á la que aqui se establece.

Que la exâcta y desnuda imitacion de la naturaleza no sea el objeto de las artes representativas se manifiesta con las reflexîones que se expusieron en la seccion antecédente; pero estas ideas generales sobre la imitacion quizá no satisfarán la curiosidad de algunos; y por eso juzgo necesario explayarme algo mas sobre la clase de imitacion que corresponde á cada una de estas facultades.

Los medios con que un artífice puede manifestar su arquetipo, ó concepto mental, son de dos maneras, unos naturales, otros de convencion. Llamo medios naturales á las señales de que la naturaleza se sirve para expresar externamente las sensaciones, fantasias ó afectos interiores del animo: y estos son, la risa, las lágrimas, los acentos no articulados, las actitudes, movimientos, y cosas semejantes, que son característicos de la especie humana, é independientes de todo pacto ó convenio. Llamo medios de convencion á las señales que los hombres han inventado para tratarse mutuamente, y entenderse entre sí, como son las palabras articuladas, el lenguage, el arte de escribir, la imprenta, los números, la ciencia simbólica, los geroglíficos, y otras cosas que no tienen mas significado ó valor intrínseco que el que les da la necesidad y el consentimiento general de los individuos.

De las dos clases de medios de que se ha hecho mencion, la primera constituye el objeto de las bellas artes, la segunda el de las bellas letras. Para manifestarlo convendrá descender á algunas divisiones mas circunstanciadas de los mismos medios.

Los signos ó señales naturales, considerados unicamente como objetos de imitacion, se perciben con la vista, ó con el oído; sin que para ningun otro órgano, ó sentido corporeo, haya facultad propia entre las bellas artes. No hay, por exemplo, pintura que exprese el olor de las flores, ni escultura que represente el sabor de los manjares, ni harmonia que nos haga percibir el tacto de los cuerpos. Sentado esto, se ve claramente, que la imitacion de las bellas artes recae sobre los objetos naturales que se perciben por alguno de dichos dos sentidos. Los ojos subministran la materia propia de la escultura, de la pintura, y de la danza. Los oídos son la puerta por donde entran las especies pertenecientes á la música. Ademas de esto, los objetos que se perciben con los ojos pueden manifestar sus atributos, ó en una situacion permanente que haga conocer sus actitudes, formas,

y figuras; ó por medio de movimientos que hagan observar sus operaciones sucesivas. La pantomima expresa los movimientos con todas las acciones que dependen de ellos. La pintura y la escultura imitan las formas y las actitudes de los cuerpos: aquella las que resultan de la superficie plana, y de las lineas visuales; ésta las que nacen de la solidez, ó de la circunferencia. Del mismo modo, entre las combinaciones de los sonidos hay algunas que producen sus vibraciones contemporaneamente, y estas son las que representa la harmonia: otras que las producen con orden sucesivo, cuya imitacion está reservada á la melodia.

Las bellas letras, á cuya clase pertenecen la poesía, la eloqüencia, y la historia, representan los objetos por signos de convencion, esto es, por medio de letras y de palabras, de las quales formandose todo genero de conceptos, de imágenes, y de ideas que deban expresarse externamente, apenas hay cosa en el mundo que no pueda convertirse en objeto de imitacion para la eloqüencia y la poesía. De aqui nace la esfera dilatadísima de estas dos facultades, y el dominio que exercen sobre las otras.

Aunque la mencionada distincion entre los signos de convencion, y los naturales sea, para explicarme asi, la linea de demarcacion entre las

bellas artes, y las bellas letras, no faltan casos en que los respectivos artífices hacen una ú otra excursion en terreno extrangero, imitando el poëta los signos naturales de la harmonia y de la pintura, y representando el músico, el pintor, ó el escultor las ideas que no pueden expresarse sino con signos arbitrarios, ó de convencion. En semejantes ocasiones, cada facultad tiene sus respectivos modos ó medios para conseguir lo que pretende.

¿Quiére, por exemplo, el poëta copiar las bellezas de la pintura, ó de la escultura? recurre á la *hypotyposis*, figura retórica, cuyo oficio es escoger las circunstancias y palabras que mas al vivo representen la situacion, tanto permanente, quanto sucesiva de los objetos. La *hypotyposis* que representa la permanencia, es el medio de que se vale la poesía para imitar las bellezas de la pintura. Virgilio, hablando de Mecencio, que aguardaba con intrepidez á su enemigo, dice:

Hostem magnanimum opperiens, et mole sua stat.

Y hablando de Sinon, que miraba con magestad á todas partes:

Constitit, atque oculis Phrygia agmina circumspexit.

Y de los soldados que iban cerrados en esquadron á acometer á sus contrarios:

Concurrunt: haeret pede pes, densusque viro vir.

Y de Turno, que sobrepujaba á todos los suyos en estatura:

et toto vertice supra est.

Y Gerónimo Vida, de nuestro Señor Jesu Christo quando murió en la cruz:

Supremamque auram, ponens caput, expiravit.

En cuyos versos, ya con el monosilabo, ya con el espondéo puesto al fin del verso, que fixa la atencion del lector en una sola imagen, representa el poëta la figura permanente de los objetos, de modo que casi nos parece verlos con sus propios colores y actitudes.

¿Quiere imitar en sus versos las bellezas de la música? se vale de otra figura llamada por los retóricos *onomatopeia*: esto es, la que con la colocacion de las palabras, de los acentos, y de los sonidos, representa el rumor ó estruendo de los cuerpos sonoros. Asi Homero, queriendo pintar con evidencia el ruido de los caballos que corrian á galope arriba y abaxo por el monte Ida, dixo de manera que casi se percibe lo que pinta.

Πολλὰ δ' ἄναντα, κάταντά, πάραντά τε, δόχμιά τ', ἦλθον 1.

Polla d' ananta, catanta, paranta te, dochmia t', elthon.

Y describiendo las velas de las naves, que se rasgaban por tres ó quatro partes en la tormenta, expresó maravillosamente el chasquido que éstas dieron, y el bramido del viento:

1 Iliad. Lib. 23. v. 116.

ἰςία δέ σφιν
Τριχθά τε καὶ τετραχθὰ διέσχισεν ἴς ἀνέμοιο 1.

istia de sphin
Trichtha te cai tetrachtha dieschisen is anemoio.

Asi tambien Jorge Bucanan, poëta Escocés, expresó el sonido del tambor que tocaba una muchacha con el siguiente bellisimo verso, todo compuesto de dactilos, que imitan el alternado ritmo de dicho instrumento:

Sed neque timpana docta ciere canora Lycisca.

Hay circunstancias en la harmonia, en las quales el músico, ó por evitar la uniformidad demasiado freqüente de las consonancias, ó por representar cosas de sonido bronco y desagradable, echa mano de los intervalos que se llaman disonancias, y los mezcla juiciosamente con los intervalos consonantes. A imitacion de la harmonia, tiene tambien la poesía sus disonancias, que se emplean poco mas ó menos en los mismos casos, y que nacen, ó de la colision y encuentro de varias consonantes asperas, ó de la pronunciacion aspirada de varias letras guturales. Tales serian, entre otras muchas, las que se contienen en estos versos de Virgilio:

1 Odys. Lib. 9. v. 70. 71.

Tum ferri rigor, atque argutae lamina serrae.
Ergo aegrè rastris terram rimantur,

los quales con la muchedumbre de las *rr* producen el sonido desapacible y molesto que corresponde á los objetos que pintan: ó

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum,

cuyo *um, um* triplicado, y precedido de la union de quatro consonantes juntas en *monstrum*, engendra un sonido sordo y confuso. A veces en la música se invierte el orden natural y progresivo de los tonos, con el solo fin de hacer que resalte mas la harmonia: como por exemplo, quando el baxo fundamental se convierte en baxo continuo, para facilitar el canto; aunque el deleyte que se gusta en el baxo continuo, nazca de la progresion que el oído percibe en el baxo fundamental. Pues esta circunstancia de la música tambien la imita el poëta, trocando el orden gramatical de las palabras, por lograr la harmonia. Por exemplo, Ariosto comienza su poëma con los dos siguientes versos:

Le donne, i cavalier, l'armi, gli amori,
Le cortesie, le audaci imprese io canto:

en los quales es evidente, que poniendo al fin del segundo *io canto*, invirtió la progresion natural de los vocablos; pues el orden gramatical

exîgia se pusiese al principio. Asi Ovidio dixo en el libro primero de sus Metamorfosis:

nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite;

siendo fuera de toda duda que el orden lógico y gramatical de la oracion pedia, que despues de la partícula *nec* se empezase por el nominativo *Amphitrite*, y se acabase con el genitivo *terrarum*. La dicha propiedad es tambien comun á la prosa, como se observa en los grandes escritores griegos y latinos, de cuyas obras me contentaré con entresacar por prueba el siguiente pasage de Ciceron, que se halla en su segunda Filipica: *Te miror, Antoni, quorum facta imitere, eorum exitus non perhorrescere.* Nadie negará que el sentido hubiera sido mas conforme á lo natural diciendo: *Antoni, miror te non perhorrescere exitus eorum, quorum facta imitere.* Pero el grande Orador Romano, que conocia el poderoso influxo de una modulacion harmoniosa en los oídos del pueblo, dexó á parte la progresion mas llana, recurriendo á otra mas artificiosa, que como lo aseguran los autores contemporaneos, le valió los aplausos y aclamacion general de la muchedumbre.

A este modo pudieran hallarse otros varios medios con que la imitacion poética entra en los lindes de la música. Veamos ahora como la mú-

sica entra en los confines de la poesía y de la pintura.

La facultad harmónica, quando se ve obligada á expresar la accion de los cuerpos, que por ser visibles, y no sonoros, pertenecen á otras artes, y no á la harmonia, tiene que tomar un rodéo para imitar en semejante caso las bellezas de la poesía ó de la pintura. Este rodeo es de dos maneras: porque, ó se trata de pintar un objeto visible que no se mueve; ú otro que esté en movimiento. En el primer caso la música no tiene otro arbitrio que el de excitar con los sonidos una sensacion conforme á la que excitan con los colores los objetos visibles que ella quiere expresar. Si el músico quiere, por exemplo, pintarnos la tumba de Nino, cuyas cenizas va la reyna Semiramis á bañar con su propia sangre, no podrá retratar con los instrumentos la denegrida palidez de la tumba; pero valiendose de cuerdas baxas, y de modulaciones sordas y flébiles, excitará en nosotros el mismo terror, y la melancolia misma que sentiriamos si tuviesemos delante de los ojos aquella tumba. Y debiendo pintar la amenidad y delicias de un jardin, no nos hará ver lo encarnado de la rosa, ni gustar el perfume exquisito de las otras flores; pero expresará el dulce abandono, y el deleyte inexpli-

cable que los sentidos perciben quando el hombre se halla en tales circunstancias.

Si se trata de expresar objetos visibles puestos en movimiento, entonces el rodeo consiste en representar los puntos de semejanza que tiene el objeto visible con otros cuerpos sonoros, para hacerle conocer indirectamente, y por comparacion, ya que no puede executarlo directamente. Sirvan de prueba los siguientes versos de Don Agustin de Texada, poëta Castellano de nuestros buenos tiempos:

Sale hermosa del rosado oriente
La aljofarada Aurora,
Que el cielo de oro y bermellon colora:
Y sale, al caer el sol en occidente,
La Noche de su gruta,
Que alza el mar, cubre el mundo, el cielo enluta.

Es evidente, que aqui hay cosas que la harmonia no puede referir, porque no pertenecen á los oídos, sinó á la vista: como son, entre otras, la salida de la Aurora, y su movimiento progresivo por el horizonte: la venida de la Noche, con la obscuridad tenebrosa que la acompaña. ¿Pues qué haria un compositor de música debiendo bosquexar con los instrumentos, y colorir este quadro? En primer lugar buscaria algunos puntos generales de relacion que se hallasen, tanto en los ob-

jetos sonoros, quanto en los visibles, como son, entre otros, el movimiento y la cantidad. Despues notaria como, y en qué manera podian expresarse tales relaciones con la música, y qué semejanza podia darse al movimiento y cantidad de los objetos visibles, con la cantidad y movimiento de los cuerpos sonoros. De alli pasando á reflexîonar sobre la venida de la Aurora, hallaria no ser ésta mas que el movimiento progresivo de la luz por el horizonte, cuya cantidad se va aumentando primero poco á poco, despues con mayor velocidad, á proporcion que se acerca el sol á nuestro emisferio, y que segun sube el planeta, asi va creciendo el dia, comunicando ser y moviento á las cosas. Hallados estos puntos de semejanza, comenzaria á usar de pocas voces, y esas remisas y baxas, para representar la escasa cantidad de luz de los primeros albores, y su movimiento en aparencia tardo; hasta que reforzando poco á poco la cantidad de los instrumentos, y el número de las notas con la intension, celeridad y vibracion del sonido, llegase á expresar el dia del todo claro, y el sordo bullicio de la atmosfera. Continuando la orquestra por algun tiempo en este estado, vendria la Noche, que el maestro pintaria con el método opuesto: esto es, disminuyendo poco á poco la fuerza del sonido,

rebaxando el número de los instrumentos y de las notas, usando de voces lentas y remisas, hasta que se hiciesen casi imperceptibles, para reproducir de este modo en la fantasia de los oyentes la idea de la obscuridad, que consiste en la falta de luz, y la memoria de los efectos que ésta engendra, que son por lo comun la cesacion de accion y de movimiento.

La pintura y la escultura tienen tambien sus medios particulares con que imitar mas ó menos perfectamente los signos de convencion propios de la poesia y de la eloqüencia. Los mas freqüentes son el *simbolo*, el *emblema* y la *alegoría*, con las quales expresa las ideas abstractas, y las maxîmas generales. ¿ Quiere, por exemplo, el pintor significar la *limpieza*? Contrae esta pura abstraccion del entendimiento á un objeto individual y visible pintando un armiño, cuya tersa y blanquisima piel nos ofrece la imagen de la limpieza: retrata á la *eternidad* baxo la figura de una sierpe que se muerde la cola; y al *tiempo* baxo la imagen de un viejo que tiene una guadaña en la mano. ¿ Pretende inspirar una máxîma moral, ó metafísica? Junta entre sí varios simbolos, y los pone en accion: como por exemplo, si quiere dar á entender que el valor debe contrastar con los vicios, pinta un guerrero que combate con

una hidra, y triunfa de ella: ó si quiere significar que la eternidad es el abismo del tiempo, pinta un viejo con la hoz, y una gruesa serpiente que le ciñe el cuerpo: ó si dando ser á la filosofia y máxîmas de Anacreonte, quisiese enseñar, que pues la muerte es inevitable, lo mejor es recibirla con alegria, pinta á un viejo coronado de rosas que toca una flauta, y á la muerte que bayla al son. Si el asunto obliga al pintor, ó escultor, á exponer muchos atributos de una misma idea, asi el uno como el otro simplifican las ideas accesorias que concurren á formar la principal, y dan cuerpo y figura á cada una de ellas, las unen entre sí con varias relaciones, y forman un todo que se llama composicion alegorica. Asi, queriendo expresar los peligros de un mancebo que lucha entre los atractivos de la virtud y los halagos del vicio, el pintor dibuxará sobre la tela á Hercules en la encrucijada, dudoso de la senda que debe tomar, con el jardin de Edonis, ó la Molicie á un lado, y el palacio de Arete, ó la Virtud á otro. El argumento es tan sabido que no hay para que detenerse á individuarle. Quien quisiese un exemplo todavia mas claro, puede tomarle de las varias maneras con que la pintura y la escultura simbolizan al Amor segun sus diferentes propiedades de cruel, ciego, callado, fuer-

te, perezoso, atrevido, tierno, fiel, maligno y otras varias. Pintan al Amor cruel, aguzando saetas encendidas sobre una piedra ensangrentada, al modo que nos le representa Horacio:

ferus et cupido
Semper ardentes acuens sagittas
Cote cruentâ 1.

Pintan al amor ciego con la benda en los ojos, y tentando con las manos: al callado con el dedo en la boca, la cabeza inclinada y las alas caidas: al fuerte con una piel de leon sobre los hombros, y la clava de Hercules: al atrevido enfrenando á una tigre, y montado sobre ella: al perezoso sentado sobre una tortuga: al tierno abrazado con Psiquis, y acariciandola: al amor fiel apoyado sobre una columna, y dando á lamer la mano derecha á un perro: al maligno, mirando de medio ojo, y tiñendo de acibar la punta de una flecha: y asi de los demas atributos 2.

---

1 El feroz Cupido
Las saetas ardientes
Aguza siempre en piedra ensangrentada.

2 Quando ya estaba escrito este parrafo, me vino á las manos la obra del Aleman Hagedorn, intitulada *Reflexîones sobre la Pintura*: en cuyo primer tomo pag. 461 hallé con no poca maravilla, que el señor Knoefler, escultor muy acreditado de Dresde, habia casi enteramente prevenido mi pensamiento, simbolizando en una série de estatuas las diversas propiedades del Amor, con los mismos emblemas poco mas ó menos que llevo apuntados. Esta

Siguiendo el método que acabo de proponer, y estudiando el que tuvieron los antiguos para retratar con el pincel las cosas mas abstractas, se pudiera establecer un sistema cumplido de alegoria, que ampliase mucho los confines del arte, y fertilizase la fantasia de los artistas. De grande ayuda para quien intentase executarlo pudieran ser las eruditas noticias que sobre las alegorias egipcias, griegas, y romanas, trae Winckelmann, en sus Reflexîones sobre la pintura y la escultura.

Parte de los mencionados medios es tambien comun á la pantomima; pero como yo soy de parecer que esta arte se halla todavia en mantillas, y que mis ideas sobre la manera de perfeccionarla necesitan de mas tiempo, y de mayor claridad para entenderse, asi me remito á otro Razonamiento aparte, cuyo objeto sera exâminar el influxo que tiene el lenguage de accion sobre la fantasia y la sensibilidad de los hombres.

---

pura casualidad, que sirve de lisonja á mi amor propio, hace ver, que quando se logra la fortuna de convenir en los principios, no es dificil venir á parar en las mismas conseqüencias.

§. III.

De la naturaleza Bella, en quanto sirve de objeto á las artes de imitacion.

Juzgo haber explicado bastante, aunque con la brevedad y concision que requiere mi asunto, lo que es naturaleza imitable en su genero y en sus especies. Pasemos ahora á averiguar lo que es naturaleza bella.

Como mi objeto no es otro que tratar de la hermosura respectivamente á las bellas artes y bellas letras, y aun en estas con correlacion á la Belleza ideal, mas que á la natural; asi no estoy obligado á engolfarme en la investigacion de la Belleza en general, ni de su esencia, origen y constitutivos. Lo que insinué en la introduccion acerca de este punto hace ver claramente mi desconfianza de poder decir algo que satisfaga á los verdaderos filósofos, cuyo juicio no se contente con hipótesis, conjeturas, ni decisiones arbitrarias. A quien por curiosidad desease saber la historia de lo que los hombres han opinado en este obscuro argumento, le aconsejo recurra al ingenioso discurso del frances Diderot, insertado en la Encyclopedia, y á las doctas observaciones so-

bre el tratado de la Belleza del ilustre Caballero Mengs, hechas por su grande amigo el señor Don Josef Nicolás de Azara, sugeto tan conocido en el mundo literario como en el político.

Por buena fortuna, la utilidad que puede sacarse del conocimiento de la Belleza ideal, no depende de esta ni de aquella opinion que se siga sobre la Belleza en general. Las conseqüencias serán siempre las mismas en qualquier sistema: y asi como la medicina obra del mismo modo en el enfermo, ya sea que se admita teóricamente la exîstencia de los espíritus animales, ya que se niegue; ora se abrace el parecer de Leibniz en lo que toca á la accion del alma sobre el cuerpo, ora el de Malebranche, ó el de Lock: asi tambien la aplicacion de mis principios será siempre verdadera en práctica, ya sea que se piense como Platon y San Agustin acerca de la Belleza, ó se discurra como discurrieron Crouzat, André, Wolfio, Hutcheson, Diderot, Winckelmann, Mengs ó Azara.

La razon de que el conocimiento de la una no depende del conocimiento de la otra, es, que la Belleza en las artes imitadoras no pertenece á la misma clase que la Belleza en general. Esta es absoluta, aquella comparativa. La Belleza de los otros objetos está en ellos mismos con in-

dependencia de toda relacion, ó caréo: la de las artes consiste en la conformidad de la copia que imita con el original imitado. Por tanto, exâminando los efectos mas que las causas, yo entiendo por Bello en las artes de imitacion, no precisa, é individualmente lo que es tal en la naturaleza, sinó lo que representado por ellas es capaz de excitar mas ó menos vivamente la imagen, idea ó afecto que cada una se propone. Asi es, y debe ser indiferente para el artista que el original sea un Narciso, ó un Tersites; la diosa Venus, ó la vieja Canidia, con tal que logre el fin de hacer admirar su imitacion, y de reproducir por medio de ella en quien la mira efectos análogos á los que produciria la presencia misma del original. Consiguiente á este mismo principio, yo entiendo por *feo*, no lo que se juzga tal en los objetos, sino lo que imitado por las artes no es capaz de producir la ilusion y el deleyte á que cada una aspira. Lo que voy á decir en esta seccion y en la siguiente aclarará mas mi pensamiento, y atajará las dudas que mi explicacion puede haber despertado por su novedad.

Si, como lo sientan los autores que hablan de estas materias, lo bello de la naturaleza fuera exclusivamente lo bello de las artes

imitativas, se seguiria por legitima conseqüencia, que las cosas naturales que no son bellas no serian objeto competente de imitacion, y que las bellas por excelencia serian las mas á proposito para ser imitadas. Se seguiria tambien que lo que es bello para una facultad imitativa, lo seria igualmente para todas; y que lo disforme para una, lo fuese del mismo modo para las demas. Pero haré ver con muchedumbre de exemplos que sucede todo lo contrario.

Muchos objetos hay, que siendo desagradables y aun horrorosos en la naturaleza, pueden, no obstante, recibir lustre y Belleza de la imitacion. ¿Qué cosa, por exemplo, mas asquerosa que la imagen de Polifemo en el libro nueve de la Ulisea, quando despues de haberse atracado de trozos de carne humana, y vaciado en su vientre dos ó tres zaques de vino, se tumba boca arriba en medio de la cueva?

Durmiendo le corria de la boca
El vino puro que bebido habia,
Revuelto con pedazos de la carne
Humana que comiera, y entre sueños
Terriblemente el vino regoldaba 1.

¿A quién no le vendrian vascas si tuviera delante de sus ojos una cosa tan puerca? Sin embargo, los versos griegos que pintan esta sucia imagen, son tan admirables en Homero, que dos poëtas tan grandes como fueron Euripides y Ovidio, los juzgaron dignos de apropiarselos, y aun de copiarlos, aquel en su tragedia intitulada *el Ciclope*, y éste en el libro catorce de sus Metamorfosis. ¿Quién no huiria cien leguas por no apestarse las narices acercandose á la cueva llamada Averno, que describe Virgilio:

Spelunca alta fuit, vastoque immanis hiatu,
Scrupea, tuta lacu nigro, nemorumque tenebris,
Quam super haud ullae poterant impunè volantes
Tendere iter pennis: talis sese halitus atris
Faucibus effundens supera ad convexa ferebat 1.

¿Pero quién no se tendria por afortunado si hubiese compuestò los divinos versos del poëta latino, que arrebatan á los lectores con su Belleza, y suavizan, para explicarme asi, el hedor del infierno?

1 Traduccion de Gonzalo Perez.

1 Æneid. VI. 237.
Habia una muy grande y honda cueva,
Con ancha, horrible y *pedregosa* boca,
. . . . . cuya entrada
Estaba defendida á todas partes
De un negro lago, y de un obscuro bosque,
Sobre la qual jamas pudo ave alguna,
Sin pena de morir, tender las alas:
Tal era aquel pestífero y funesto
Vapor, que la garganta horrenda escura
Lanzaba arriba al ayre hasta el cielo.
Trad. de Hern. de Velasco.

Por sacar uno ú otro exemplo de las demas artes ¿quién hubiera podido mirar sin estremecerse la desgracia de los hijos de Laocoonte y de su padre, oír los espantosos silvidos de las serpientes que los despedazaban, estar presente á los alaridos lastimeros de los que morian, y ver la venenosa podre que corria de aquellos cuerpos? Pero la famosa estatua del Vaticano de Roma, que representa este caso tan cruel, bien lejos de causar espanto á quien la considera, es entre todas las de aquella coleccion, una de las que mas deleytan, y la que mas fixa la atencion de los inteligentes. ¿Quién no se sentiria rasgar las entrañas de dolor, si por casualidad hubiese visto con sus propios ojos la matanza que las hijas de Danao hicieron en una sola noche de todos sus maridos? Sin embargo, esta misma situacion expresada con mucha energia en las Danaides, drama músico del señor Rinieri Calsabigi, y puesta en música por el célebre Milico, no podia escucharse en Napoles sin especial admiracion y gusto de los oyentes.

Esta singularidad moral, que hace nos sea agradable el disgusto, y nos obliga á apetecer en el retrato lo que aborreceriamos en el original, proviene de varias causas que yo por ahora no tengo comodidad ni tiempo de averiguar.

Quizá las principales son el deleyte que percibe el alma en ver imitados los objetos: la complacencia que resulta en ella, encontrando en la imitacion materia abundante sobre que exercitar su facultad de juzgar y de comparar: la ilusion incompleta que producen las artes imitativas, la qual siempre dexa algun resquicio abierto por donde se conoce que lo que se ve y se oye no es verdadero; y finalmente, el efecto mismo del arte, y la habilidad del artífice, los quales con la hermosura de la composicion, y con el conjunto de placeres que nos procuran, deshacen, ó á lo menos templan la impresion desagradable que nos causaria la presencia misma de los objetos.

Hay, pues, muchas cosas en la naturaleza, que siendo feas por sí mismas, se convierten en bellas por medio de la imitacion. Juzgo superfluo advertir, que quando digo que se convierten en bellas, no quiero decir que se muda la esencia de la cosa en sí misma, sino relativamente á la impresion que hacen en nosotros, de manera que la que era desapacible y horrorosa en el original, se convierte en dulce y agradable imitada por el artista. Por la misma razon hay otras cosas, que siendo bellas en un genero de imitacion, se vuelven feas quando se las saca de aquel género, y se trasladan á otro.

Aquella expresion, por exemplo, de Horacio, quando hablando del Euro, dice *per siculas equitavit undas*, es de una belleza lírica incomparable; pero si trasladandola á un grupo, viesemos al viento convertido en un hombre á caballo que pasea por el mar, la imagen nos pareceria, no solo extravagante, sinó ridicula.

Los siguientes versos de Virgilio que pintan á Neptuno serenando la tempestad:

Interea magno misceri murmure pontum,
Emissamque hyemem sensit Neptunus, et imis
Stagna refusa vadis: graviter commotus, et alto
Prospiciens summa placidum caput extulit undâ: 1

nos encantan con su evidencia, magestad y harmonia; pero si advirtiesemos una pintura, en la qual el dios del mar sacase solamente la cabeza fuera del agua, quedando sumergido lo demas del cuerpo, la tomariamos facilmente, no por la cabeza de Neptuno, que terminando su estatura sublime, nos da la idea de un emperador de las aguas, hermano de Jupiter; sino por la de Ho-

1 Æneid. I. 128.
Oyó Neptuno en esto el gran ruido
Con que el *profundo pielago* bramaba:
Sintió la tempestad, miró los mares
Turbados y revueltos de alto á abaxo.
Airose gravemente, y proveyendo
De favor á su reyno, sacó fuera
De las *hondas la plácida cabeza*....
Trad. de Hern. de Velasco.

lofernes, truncada de los hombros: siendo indubitable que la refraccion de los rayos visuales en la superficie del mar alterado y revuelto produciria este efecto.

Laocoonte, que grita dolorosamente en el mismo poëta quando las dos serpientes le despedazan las carnes:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit:
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus, et incertam excussit cervice securim; 1

ademas de explicarse en una versificacion bellisima, ofrece una imagen muy propia para la poesía: la qual puede, y debe pintar todos los efectos naturales de las pasiones, quando son energicos, y no contienen nada que desdiga del caracter de la persona, ó que disguste á la fantasia. No aconteceria lo mismo en la escultura; porque no pudiendose en ella expresar aquellos gritos tan descomunales sin abrir demasiado la boca, y afear torpemente el rostro de la estatua, la actitud que resultase desagradaria á los que la mirasen, en vez de deleytarlos. Por eso el artífice que compuso el famoso grupo del Laocoonte

1 Æneid. II. 222.
Con gran clamor y horrisono gemido
Heria el ayre y cielo, de la suerte
Que quando huye del altar, herido
Por la segur incierta, el toro fuerte.
Trod. de Hern. de Velasco.

del Vaticano, sabiendo que hablaba á los ojos, y no á los oídos, disimuló con mucha cordura toda apariencia de grito; antes bien para dar á entender que su protagonista no gritaba, le hizo (segun acertadamente lo advierte Winckelmann 1) una pequeña abertura de boca, que bastase para el suspiro, y no para el grito: con lo que vino á dar á la fisonomia de Laocoonte grande expresion acompañada de mucha dignidad y nobleza.

De ésta sola circunstancia nace, pues, la diversidad de actitudes entre el Laocoonte de Agesandro, y el de Virgilio; sin que sea necesario intentar contra el poëta el proceso que entabló un Anónimo Italiano 2 acusandole de poca filosofia, porque hace bramar á un hermano de Anquises sacerdote de Neptuno; como si estas dos circunstancias embotasen la sensibilidad, ó debiesen impedir que un hombre se quexe padeciendo tan atroces tormentos. Pudiera á lo mas exîgirse esta firmeza de alma de un semi-dios, ó de un heroe; pero ¿de qual pasage de Virgilio, de que tradicion mitológica nos consta que Laocoonte fuese lo uno ó lo otro? El poëta siempre nos le pinta como un hombre comun sin rastro alguno

1 Reflexîons sur la Peinture e la Sculpture.

2 Arte di vedere nelle Arti secondo i principi di Mengs e di Sulzer.

de heroicidad: ¿pues por qué se pretende que deba desmentirse despues, dandole una constancia que apenas pudiera esperarse de un Hércules, de un Caton, ó de un Sócrates? Un censor que tuviese la misma lógica que nuestro moderno Aristarco, pudiera con igual razon arguir á Agesandro, porque faltó á la propiedad representando en Laocoonte una sublimidad de que no se halla fundamento alguno en la tradicion, ni en la historia. Y con mas justo motivo pudiera condenarle, porque le puso desnudo, no solo contra lo que exîge la decencia, sinó tambien contra toda verosimilitud; pues ni siquiera cabe en la imaginacion que un sacerdote de Neptuno saliese desnudo á la playa del mar en presencia de tanta gente noble troyana. Pero un crítico iluminado, que entendiese en la realidad, y no en la sola apariencia los principios de Mengs y de Sulzer, asi como se hubiera guardado de censurar con tanta ligereza á Virgilio, se guardaria tambien de hacer contra Agesandro las susodichas objeciones. Porque, reflexionando que el fin de las artes no es copiar exâcta y precisamente la naturaleza individual, sinó imitarla con una determinada materia ó instrumento, hubiera deducido, que era necesario en la imitacion acomodarse á la naturaleza de este instrumento; que

las reglas que se oponen á la expresion y al efecto, siendo enteramente contrarias al espíritu de las artes, no deben seguirse en su execucion: que la figura de Laocoonte vestido de sus ropages sacerdotales hubiera sido mas decente y mas natural; pero menos á proposito para manifestar el primor del cincel en el desnudo: y finalmente, que debiendo representar un solo momento en la fisonomia, hizo muy bien escogerle en el punto de su mayor dignidad y nobleza; asi como Virgilio, que podia pintar, no solo la permanencia, sinó tambien la succesion de los movimientos, obró cuerdamente expresando los gemidos que el dolor arrancaba á Laocoonte, comunicando, con esta y otras circunstancias, una accion y una variedad á su retrato, que ciertamente Agesandro no pudo dar á su grupo.

La misma reflexîon se confirma mas y mas recorriendo las otras artes. Aquella imagen bellisima de Camoens,

Pellas concavidades retumbando,

que expresa con tanta felicidad el ruido progresivo de la artilleria quando se propaga su sonido, causaria un efecto enteramente contrario en la música, en la qual no pudiera representarse la misma progresion, sin caer en confusion y disonancia. Del mismo modo, no hay persona de gusto que no coloque la contienda de Ayax y Ulises sobre el escudo de Aquiles, puesta en el libro trece de las Metamorfosis, entre los pasages mas primorosos de aquel poëma; pero al mismo tiempo no pudiera contener la risa si viera imitar aquel pasage en un bayle pantomimo, en donde la circunstancia de no poder hablar, convertiria el energico y eloqüente razonamiento de entrambos griegos en una escena muda de bolatines, ó de muñecas. No hay duda alguna en que el siguiente pasage de Cervantes: „ Asi como las dos bes-
„ tias se juntaban, acudian á rascarse el uno al
„ otro: y despues de cansados y satisfechos, cru-
„ zaba Rozinante el pescuezo sobre el cuello
„ de Ruzio, que le sobraba de la otra parte
„ mas de media vara; y mirando los dos atenta-
„ mente al suelo, se solian estar de aquella ma-
„ nera tres dias " es de tal evidencia y naturalidad que nada tiene que envidiar á los retratos mas festivos de Swift y de Luciano. Con todo eso, yo dudo mucho que aquella postura de las bestias, y aquel pescuezo tan largo de Rozinante hiciesen buen efecto en un quadro, aunque le compusiesen Velazquez ó Murillo.

Por el contrario, hay varios objetos, que imitados de un cierto modo, son feos y desapaci-

bles; pero se transforman enteramente, y adquieren hermosura y gracia quando se trasladan á diverso genero de imitacion.

Nadie, por exemplo, sufriria en un quadro ó en una estatua la imagen de Polifemo, que rompe con los dientes los huesos de uno de los compañeros de Ulises; ni dexaria de horrorizarse viendo la hedionda y descomunal boca de aquel gigante con un hombre atravesado en medio de ella, y la sanguaza que le ensuciaba á manera de arroyo el pecho y las barbas. Con todo, este mismo argumento, tan horroroso y desapacible en pintura, es de una extremada belleza descrito por Virgilio.

Vidi egomet duo de numero cum corpora nostro
Prensa manu magnâ, medio resupinus in antro,
Frangeret ad saxum, sanieque aspersa natarent
Limina: vidi, atro cum membra fluentia tabo
Manderet, et tepidi tremerent sub dentibus artus 1.

1 Æneid. III. 624.
Yo mismo vi que aquel Ciclope fiero,
Tendido boca arriba en su espelunca,
Haciendo presa con su mano enorme
En dos de nuestros tristes compañeros,
Los estrelló contra una peña, el suelo
Inundando en su sangre. Yo le vide
Qual devoraba y engullia trozos
Que destilan sanguaza. Entre sus dientes
Palpitaban los miembros aun calientes.

Si Hendel, Gluck, Pergolesi ó Jomeli, quisiesen explicar en música la muerte de Hipolito con las circunstancias lastimosas que la acompañaron, soy de opinion, que por mas habilidad que mostrasen en la execucion, siempre saldria un retrato generico é imperfecto, que haria poca impresion en el alma; sinó es en el caso que las palabras ayudasen á fixar la accion indeterminada de los sonidos. Pero lease la descripcion de esta misma muerte segun el gran poëta Racine la pone en boca de Teramenes quando la cuenta á Teseo en su famosa tragedia intitulada *la Fedra.*

Il suivoit tout pensif le chemin de Mycenes.
Sa main sur les chevaux laissoit flotter les rênes.
Ses superbes coursiers, qu'on voyoit autrefois
Pleins d'une ardeur si noble obeir á sa voix,
L'oeil morne maintenant, et la tête baissée
Sembloient se conformer á sa triste pensée 1:

1 Tomó pensativo y triste
El camino de Micenas.
Encima de sus caballos
Dexaba flotar las riendas.
Aquellos mismos caballos
Que vimos en las carreras,
Llenos de ardor generoso,
Obedecer á sus señas;
Ahora, mustios los ojos,
Inclinadas las cabezas,
Parecia que emulaban
De su señor la tristeza.

con lo demas que se sigue, y será preciso confesar, que no hay composicion en el Parnaso francés que se aventaje á esta admirable narrativa. Lo que solamente debe entenderse de la Belleza poética del estilo, y no de su oportunidad; pues por lo demas, habria mucho que decir sobre si una relacion tan pomposa desdiga, ó no, en semejantes circunstancias.

Asi tambien muchas cosas triviales, y aun chavacanas en poesía, son maravillosas expresadas con la música: como á cada paso se observa en las operas que los Italianos llaman *bufas*, en las quales no pocas arias y recitativos de ningun poético mérito, causan un efecto prodigioso en el teatro, quando las revisten de notas músicas un Paisielo, un Sarti, un Piccini, ú otro gran maestro. Del mismo modo, la escultura y la pantomima expresarian muy mal algunos objetos que son excelentes en poesía. ¿Qué baylarin, ó que escultor se hallaria con fuerzas para representar lo contenido en aquellos versos de Horacio:

Qua pinus ingens, albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis, et obliquo laborat
Limpha fugax trepidare rivo? 1

1 El alto pino, con el blanco chopo

¿Cómo expresar con una cabriola, ó con un golpe de cincel, aquel *umbram hospitalem*, aquel *consociari ramis*, aquel *laborat trepidare* de la ola fugitiva? Sin embargo, el citado pasage es una de las pinturas mas felices del lirico latino; y dudo mucho que ningun paisista haya producido con un quadro el deleyte que Horacio produce con estos versos á los inteligentes.

Ni la mencionada variedad en los objetos bellos se verifica solo en una facultad imitativa con respecto á la otra; sino que tambien es verdadera, hablando de una misma arte. Hay muchas cosas que la poesía dramática no pudiera imitar sin chocar la imaginacion y la vista; pero que la poesía narrativa hace no solo leibles, sinó tambien agradables. ¿Quién pudiera sufrir al feroz Atreo que despedazase sobre el teatro á la vista de todo el mundo los miembros del hijo de Tieste, los cociese y los presentase á su propio hermano para que se cebase en ellos? ¿Quién no se desmayaria si viera á la cruel Medea matando á sus propios hijos, y arrojando desde el carro á Jason los quartos despedazados de aquellos infelices? Entonces si que conoceria la ne-

Consociando sus ramas,
Gustan de preparar sombra hospedable:
Y en obliqüo arroyuelo
Gusta de serpentear la fugaz linfa.

cesidad de aquel precepto de Horacio:

Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus 1.

Con todo eso hemos visto los mismos argumentos descritos por poëtas excelentes, que bien lejos de causar horror, nos deleytan con la hermosura de su narrativa. El segundo libro de la *Henriada* de Voltaire, que describe la cruel carniceria que se hizo en Francia en la famosa noche de San Bartolomé por orden de la Reyna Catalina de Medicis 2, es sin duda alguna el mejor trozo de aquel poëma; pero si Voltaire hubiera querido poner en accion lo que refiere, presentandolo á los ojos en una tragedia, habria, en vez de agradar, hecho morir de susto á los espectadores. Este principio tiene tambien mucho lugar en la música, en la qual no pocas cosas que no pueden imitarse de un modo, se imitan de otro. Por exemplo ¿quántas propiedades ya positivas, ya negativas, tienen los cuerpos sonoros que pueden representarse con

1 Hort. Poetica, 185.
Ni sus hijos á vista de la gente
Despedace Medea;
Ni cueza las entrañas
De sus sobrinos el malvado Atreo.
Trad. de Iriarte.

2 Aqui alabo solo su mérito poético, sin entrar en las máximas atrevidas y mal sonantes de que está sembrada aquella narracion.

los instrumentos, y no con el canto? Los bramidos del mar tempestuoso, los ahullidos de las fieras, el ruido de los truenos y del rayo desgajado de las nubes, el ayre que silva entre los árboles de un espeso bosque, el murmurio de un arroyuelo que corre entre las guijas, los alternados concentos de los pintados paxarillos, y otros infinitos objetos que la orquestra pinta con tanto primor, no pudieran colorirse con el canto, sin caer en afectacion y estravagancia. Y si un cantór quisiese á fuerza de gorgéos ó saltos de voz expresar el estruendo material de estos mismos objetos, en vez de conseguir aplausos del público, se expondria manifiestamente al escarnio y la mofa.

Con los citados exemplos, y con otros muchos que se pudieran traer, se demuestra lo que dixe arriba, esto es, que lo bello de la naturaleza no siempre es lo bello de las artes, y que la naturaleza bella tampoco es para todas la misma. Como en muchas cosas solo la imitacion y la habilidad del artífice son las que deleytando, nos las hacen parecer bellas, y como cada una de las artes tiene su particular instrumento mas ó menos flexîble, mas ó menos acomodado al genero de imitacion que se propone; asi no es de extrañar que entre los objetos imitables de

la naturaleza haya muchos, que siendo feos en realidad, se conviertan en hermosos por obra de la imitacion; y otros muchos que siendo bellos para un arte, sean feos para otra.

De aqui se infiere lo primero, que el principio fundamental del Señor Batteux en su aplaudida obra que tiene por titulo *Las bellas Artes reducidas á un principio* no solo es insuficiente, sinó falsisimo; porque suponiendo que en la naturaleza los objetos imitables son los que nos excitan las ideas de la unidad, de la variedad, de la simetria y de la perfeccion, viene á concluir, que solamente la Belleza y la bondad son objetos de imitacion en las artes representativas 1: asercion que la historia de las bellas artes y de las bellas letras desmiente á cada página. Lo mismo digo de la opinion del célebre Judio de Berlin Moyses Mendelson, llamado en aquellos países el Platon de Alemania, el qual en su ensayo filósofico sobre las relaciones entre las letras humanas y las bellas artes, traducido en casi todos los idiomas cultos de Europa, establece por axîoma, que *el caracter y la esencia de las unas y de las otras consiste en la expresion sensible de la perfeccion.* Los exemplos que se citaron arriba de Polifemo, de la gruta del infierno,

1 Tomo 1. Secc. 2. num. 3.

de Laocoonte, de la matanza hecha por las Danaides, hacen ver que esta opinion es infundada por lo que toca á los objetos físicos; asi como las pinturas que todo el mundo admira del Tartufo y del Avaro de Moliere, de Yago en el Othelo de Shakespear, de Mahoma y de Catilina en Voltaire, de Lovelace en la Clariss de Richardson y otros infinitos, demuestran que tambien lo es en los objetos morales; pues bien lejos de que tales imitaciones sean *la expresion sensible de la perfeccion*, antes parecen el retrato sensible de la abominacion y de lo mas execrable que se halla en la naturaleza. El error de los mencionados autores y de sus sequaces proviene de haberse formado ideas incompletas, asi de la naturaleza imitable, como de la imitacion: de aquella, porque juzgaron que solo los objetos bellos eran capaces de recibir expresion y gracia, sin hacerse cargo del influxo que tiene el arte sobre las cosas, y el modo de representarlas: y de ésta, porque creyeron que debia guardar las mismas leyes en todas las artes, sin reparar en la notable diferencia que introduce en la manera de imitar la diversidad del instrumento, y la de la potencia que percibe la imitacion.

Se infiere lo segundo, que asi como no hay Belleza de imitacion general y absoluta, tam-

poco hay naturaleza absoluta y universalmente fea; sinó que los términos abstractos de Belleza y de fealdad deben tomarse por comparacion: esto es, segun la relacion que tienen con el fin, instrumento, y medios de cada facultad representativa. Fidias, y Buonarroti no entenderian como de los gritos mugeriles pudiese una excelente cantóra ajustar un motivo músico de tan expresiva melodia que arrancase por fuerza las lágrimas de los oyentes. Hayden y Noverre no sabrian que hacerse de un pedazo de marmol informe, y no hallarian en su tosquedad Belleza alguna digna de imitarse. Sin embargo, de este marmol, en aparencia despreciable, sacaria el escultor Pigmaleon un cuerpo de Galatea tan proporcionado y hermoso que llegase á avasallar las potencias del mismo artífice, obligandole á implorar la piedad de los dioses, para que le infundiesen vida; unica prerrogativa que faltaba á aquel prodigio del arte.

§. IV.

Continuacion del mismo argumento. Diversos grados en la imitacion. Definicion de la Belleza ideal.

Esta metamórfosis admirable de feo en hermoso se hace por obra de la imitacion: para conseguir la qual con el debido acierto, es necesario que el artífice tenga presentes quatro cosas: primera, qual es el caracter y la flexîbilidad del instrumento sobre que trabaja: segunda, quales son los estorvos que deben quitarse en dicho instrumento para lograr el efecto: tercera, los grados de Belleza real que se hallan esparcidos en aquella clase de objetos naturales que quiere imitar: quarta, qual sea la Belleza accesoria que los dichos objetos pueden recibir del arte y de la imaginacion del artífice.

Debe conocer la primera, para no pasar los límites de las artes, ni violentar su instrumento, esforzandole á representar lo que no puede segun su esencia; como si un escultor quisiera expresar con el bronce una sinfonía de Luli, ó un baylarin imitar con una cabriola el amor de la patria de Curcio ó de Regulo. Un exem-

plo notable de este defecto, aplicado á la poesía, le tenemos en Aristófanes, el qual, queriendo imitar el canto de los páxaros en su comedia intitulada *las Aves*, se vió precisado á decir de este modo:

Epopí, popí, popí, popí,
Ió, ió, itó, itó, itó,
Tió, tió, tió, tió, tió:

lo que nada tiene de poético, ni aun de racional; como ninguna gracia y ninguna verdad se halla en la imitacion que á Juan Bautista Rousseau, poëta francés, se le antojó hacer del canto de las ranas, diciendo:

Breke, breke, coax, coax.

En la música es muy conocido el abuso que quiso hacer de ella el Jesuita Castel, quando queriendo trasladar á los colores las propiedades de los sonidos, inventó su famoso clavicordio visual, en que la optica hacia las veces de la harmonia, y la variedad de los tonos se expresaba con la variedad de los colores.

Debe el artífice estudiar la segunda, para proporcionar su instrumento al fin que se propone. La naturaleza, que en la formacion de las cosas pensó unicamente en las necesidades de los individuos, y no en el uso que las artes imitativas harian de sus producciones, las crió con ciertas disposiciones particulares que no tienen nada que ver con las artes. Ella dixo á la materia: „ Yo te saco de la nada para que reconozcas „ de mí sola tu creacion y origen. Te doy algu- „ nas propiedades caracteristicas é inalterables, „ que fomarán tu esencia; y otras que serán ca- „ paces de variacion, segun las diversas circuns- „ tancias en que te hallares. Te imprimo la „ tendencia al movimiento que tu debes consi- „ derar como el principio general de tus opera- „ ciones. Al solo impulso de su accion, comu- „ nicado á todas las partes de que te compones, „ verás nacer y morir dentro de tu mismo se- „ no una infinidad de producciones, cuyo oficio „ será hermosear el universo que yo he cria- „ do, y cumplir cada una de ellas en parti- „ cular, no menos que todas juntas, con los al- „ tos fines que me he propuesto, sacandote á „ la luz del ser y de la vida. Contenta con ha- „ berte impuesto estas leyes generales, dexo á „ las leyes particulares del movimiento que obren „ segun su determinada exîgencia; y solo quie- „ ro exêntar de la necesidad de obedecer á su „ accion las substancias espirituales, que yo he „ hecho libres, porque su creacion tiene un „ objeto mas elevado y sublime.“ De esta disposicion de la naturaleza resulta, que el genero

humano no entra sinó como una pequeña parte en el plan del universo, y que las demas cosas fueron criadas, conforme á sus respectivos fines, con independencia de la voluntad é intencion del hombre : de donde nace, que quando este quiere usar de ellas, encuentra muchas que le son nocivas, otras desagradables, no pocas rebeldes, y varias, que para reducirlas á un determinado fin, se necesita de mucho ingenio, y no menor trabajo. A esta clase pertenecen las que sirven de materia primitiva á las artes de imitacion ; y por eso el artífice, quando quiere acomodarlas á su concepto mental ó designio, se ve precisado á desbastarlas quitando todos los estorvos naturales que se le oponen. Asi el escultor desecha las partes inutiles de la piedra, el músico limpia la voz de sus acentos broncos y desproporcionados, el baylarin escoge los movimientos mas simétricos, el pintor destierra de sus mezclas los colores demasiado obscuros y puercos, el poëta excluye las imágenes asquerosas, y el farsante, ó comico, busca en el accionar los gestos y actitudes mas acomodadas, evitando las groseras.

Pero no basta que el artífice limpie el instrumento de sus defectos, sinó le comunica los grados de Belleza que son necesarios para deleytar con la imitacion. A este fin debe estudiar

con todo esmero los objetos que le rodean, para apartarse lo menos que pueda de lo natural, y no recurrir á su fantasia quando tiene modelos que imitar en los objetos reales : vicio en que incurren los artífices de mal gusto, que prefieren los caprichos de su imaginacion á las perfecciones físicas y morales que hallarian en la naturaleza, si las buscasen. Porque, como mas arriba se dixo 1, la hermosura de la naturaleza tomada en conjunto es ilimitada y casi infinita : las propiedades que no se encuentran en un individuo, se hallan en otro ; y el pasage de un grado de Belleza á otro mayor es tan facil á quien compare entre sí y gradúe los seres naturales, que harto infeliz ha de ser quien observàndolos con la debida atencion y paciencia, no encuentre en ellos lo necesario para expresarlos con hermosura y gracia 2.

Y si acaso no halla en las cosas naturales lo que ha menester para lograr lo que pretende, entonces debe suplir con el arte los defectos del original, ya trasladando á su objeto y reconcentrando en él solo las Bellezas esparcidas en otros objetos de la misma especie : ya añadiendole de propia fantasia perfecciones ficticias, pero que se

1 §. 2.

2 De esta circunstancia se hablará mas largamente en la Seccion penultima.

acomoden á la naturaleza del objeto que imita, hasta que resulte un conjunto de Belleza natural en las partes, pero ideal en el todo, al que pueda aplicarse lo que dixo Aristóteles: *Optimum in unoquoque genere est mensura caeterorum.* Este genero de imitacion es la que Platon llama *phantástica*, que corresponde á la imitacion de la naturaleza universal, y contiene todo lo que, no exîstiendo en ningun individuo particular, recibe forma y ser de la fantasia del artífice: el qual se forxa un modelo imaginario, mas no imposible, y semejante al natural, aunque no exîstente en la naturaleza. El mismo filósofo la distingue de la imitacion *icástica*, ó sea de lo particular, que abraza las acciones y cosas verdaderas, segun se hallan en la naturaleza, en el arte, ó en la historia 1.

De lo hasta aqui dicho se infiere ser quatro los grados de imitacion respectiva á los artífices. El primero, inferior á todos, es el que imitando á la naturaleza, no llega á expresarla como ella es. El segundo, el que la copia como es ni mas ni menos. El tercero, el que recoge las propiedades de varios objetos para reunirlos en uno solo. El quarto, el que perfecciona su original, dandole atributos ficticios sacados de fábulas recibidas, ó de la propia imaginacion.

1 En su Dialogo intitulado el *Sofista*.

En lo que llevo referido he probado, sino me engaño, con la evidencia posible las proposiciones siguientes.

1.ª Que el objeto de las artes imitativas es imitar á la naturaleza.

2.ª Que este objeto debe ser la imitacion, y no la copia.

3.ª Que la naturaleza imitada debe ser bella, y en qué sentido se debe entender la Belleza.

4.ª Que por lo comun no hay individuo creado en la naturaleza que contenga todos los atributos de la Belleza.

5.ª Que lo que es bello en un género de imitacion, puede ser feo en otro; y por el contrario, que los objetos disformes en un sentido, pueden con oportuna traslacion convertirse en bellos.

6.ª Que dicha traslacion, ó conversion, es obra del arte y del artífice.

Era indispensable la averiguacion de dichos puntos antes de llegar á la definicion de la Belleza ideal, asi para aclarar preventivamente las ideas subalternas de que ésta se compone, como para evitar la viciosa costumbre de tantos metafísicos, que, prefiriendo el método sintético al

analítico, empiezan definiendo lo que primero era necesario entender: de lo que despues resultan en la aplicacion el desorden, la obscuridad, la poca ó ninguna exâctitud, y la peticion de principio, tan freqüetes en la mayor parte de los escritores modernos que tratan argumentos abstractos. Por tanto me parece que podemos pasar sin escrupulo á definir la Belleza ideal: la qual, tomada genericamente, es *el arquetipo ó modelo mental de perfeccion que resulta en el espíritu del hombre despues de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos.* Pero como de las razones y exemplos hasta aqui alegados consta que la perfeccion de los objetos idóneos para las artes no es precisamente la misma que la de los objetos naturales, por eso en la definicion de la Belleza ideal propia de ellas es preciso añadir la circunstancia que la distingue. Asi la Belleza ideal, considerada en especie, y segun la presente investigacion, no es mas que *el modelo mental de perfeccion aplicado por el artífice á las producciones de las artes; entendiendo por perfeccion todo lo que imitado por ellas es capaz de excitar con la evidencia posible la imagen, idea, ó afecto que cada una se propone, segun su fin é instrumento.*

Si he tenido la fortuna de explicarme hasta

aqui con claridad, no necesito gastar mas tiempo en la definicion.

Un todo bello debe componerse de partes integrantes, que concurran cada una de por sí á acrecentar la Belleza. Por tanto, ademas del arquetipo de perfeccion que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar tambien el modelo de perfeccion á que pueden reducirse los elementos que le componen. Asi en qualquiera produccion de un artífice pueden concebirse dos generos de Belleza ideal, uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes con correlacion al todo; otro de la habilidad con que dispuso las partes respectivamente á sí mismas: ó por explicarme con mayor brevedad, hay Belleza ideal de pensamiento, y Belleza ideal de execucion. No es posible que se dé obra alguna del arte, donde no aparezca mas ó menos uno de los mencionados géneros. Las mejores y mas perfectas son las que manifiestan amigablemente hermanados el uno y el otro.

Es por tanto una preocupacion, nacida de haber reflexîonado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en naturalistas y en idealistas. Digo que es una preocupacion, porque no hay idealista que no

deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental; como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal á sus retratos, por semejantes que los juzgue, y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la execucion; como todo idealista debe necesariamente ser naturalista en la materia primitiva de su imitacion. Y si tiene algun fundamento esta vulgar distincion, no puede ser otro que el mas ó el menos, esto es, la mayor ó menor porcion de Belleza ideal que cada uno introduce en sus producciones, y el diverso genero de Belleza con que las exôrna. Llamanse idealistas por excelencia los que lo son en las partes principales, como la invencion, la composicion, y el dibuxo; y naturalistas, los que no añaden cosa alguna á la naturaleza en este genero, aunque la añadan mucho en otras partes subalternas. Asi no se tiene por idealista un pintor que haga retratos, aunque use mucho de ideal en el colorido, en el claro y obscuro, y en los ropages; ni tampoco un poëta que no invente, ó finja bien, aunque sea excelente en la diccion ó en la sentencia. Pero esta vulgar acepcion de las palabras no debe influir en la explicacion filosófica de las cosas: por lo que es preciso confesar, que no hay, como apuntamos arriba, ni pue-

de haber produccion alguna del arte donde no se halle lo uno y lo otro.

alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat amice 1.

Para quedar convencidos de esta verdad, no hay mas que acordarse de lo que hemos probado arriba, que la labor del artífice debe ser imitacion, y no copia: y que la idea de imitacion incluye necesariamente la de levantarse sobre la naturaleza ordinaria, acomodandola al fin que el arte se propone.

Aunque los expresados principios me parecen patentes, sin embargo recibirán mayor luz con la aplicacion que voy á hacer de ellos á cada una de los artes imitativas, y con los exemplos que aclararán mas y mas la aplicacion.

§. V.

Ideal en la Poesía.

La Belleza ideal de la poesía consiste en perfeccionar la naturaleza imitandola con el me-

1 Horat. Poet. 410.
Ni la imaginacion inculta y ruda
Es capaz por sí sola del acierto;
Pues han de darse, unidas de concierto,
Naturaleza y arte mutua ayuda.
Trad. de Iriarte.

tro, ó verso, que es su instrumento. Y porque las cosas principales que imita son quatro, las acciones, las costumbres, la sentencia, y la diccion, por eso hay en ella quatro clases de Belleza ideal, dignas de observarse.

La Belleza ideal en las acciones, consiste en coordinar de modo el argumento del poëma por medio de la fábula, ó lo que se entiende por *máquina*, que excite el mayor grado de interés y maravilla que sea posible. Y si los hechos que ofrece la historia no son tales, el poëta debe apartarse de ella, y buscar por todo el universo las circunstancias mas á proposito para conseguirlo. En el cerco de Jerusalem, hecho por las tropas Christianas, no acaecieron sino las cosas que suelen acaecer en todos los cercos; pero como estas por sí no podian engendrar suspension ni maravilla en los lectores, porque carecian de aquel grado de Belleza que las produce, el gran Torquato Taso suplió con su ingenio y fantasia el defecto del natural; y echando mano del cielo, del infierno, de los angeles, de los demonios, del arte mágica, de los halagos del vicio, de las virtudes, y de las pasiones de los hombres, sacó de todo ello lo que juzgó mas oportuno para hermosear y enriquecer su argumento. Asi Camoens de un asunto tan comun como era el de

pintar la molicie á que se entregaron los compañeros de Vasco de Gama, forxó aquel maravilloso episodio de la isla de Venus que caminaba por el mar, inserto en el libro nono de sus Lusiadas, con el qual dudo haya en toda la poesía moderna cosa digna de compararse.

Belleza ideal en las costumbres se dá quando el poëta, para expresar el caracter de sus personages, no se atiene á uno ú otro individuo en particular, sino que recoge las propiedades morales mas eminentes, sea en vicio, sea en virtud, que se observan en los hombres, y se forma un prototipo mental á quien aplicarlas. En este sentido el Temístocles y el Régulo del Metastasio son dos modelos de Belleza ideal; porque el poëta perficionó lo que de ellos cuenta la historia, en cuyos anales no fueron tan grandes, tan generosos, ni tan amantes de la patria como los pinta el poëta, ni todas sus acciones tan generosas como él nos lo quiere dar á entender. Lo mismo digo de las costumbres viciosas, que siempre se describen con mas exâgeracion de lo que acontece ordinariamente en la naturaleza. Por exemplo, hay muchos avaros entre los hombres; pero ninguno que llegue á aquel Euclion que Plauto describe en su Aulularia: el qual „ se „ creia perdido y arruinado, y clamaba al cielo

„ y tierra si se le escapaba el humo de sus ti-
„ zones. Quando se iba á acostar se ponia en la
„ boca una vexiga, porque no se le fuese el
„ aliento: y lloraba si veia derramarse el agua
„ con que se lavaba."

Quin Divum atque hominum clamat continuò fidem,
Suam rem periisse, seque eradicarier,
De suo tigillo fumus siqua exit foras.
Quin, quum it dormitum, follem obstringit ob gulam
Nequid animae forte amittat dormiens . . . .
Aquam herclè plorat, quum lavat, profundere 1.

Este caracter es en su genero lo que el de Aquiles, Eneas y Godofredo de Bullón es el suyo. Otro exemplo sublime de la Belleza ideal poética, que consiste en representar extremadamente las costumbres, se halla en la Mesiada, poëma del Aleman Klopstock, describiendo la muerte de un ateista, personage extraño y muy dificil de pintar bien en poesía. „ El enemigo
„ que se le acerca con gesto amenazador, el
„ caballo que se le cae debaxo, el ruido hor-
„ roroso de las armas, los alaridos de los que
„ mueren, la sangrienta rabia de los que matan,
„ el rayo que se desgaja retumbando de las nu-
„ bes, todo acrecienta su horror y su espanto. He-
„ rido de un golpe mortal, y revolcado entre los

1 Act. 2. Scen. 4.

„ cadaveres, esperaba caer por instantes en el
„ abismo de la nada. Sin embargo, se alza de
„ tierra con la mitad del cuerpo como una ser-
„ piente: todavia respira, todavia piensa, toda-
„ via maldice su miserable exîstencia, y con las
„ descaecidas y casi eladas manos arroja contra el
„ cielo su misma sangre. *O Dios*! grita blasfe-
„ mando, y en el acto de pronunciar su nombre
„ quisiera negarle." Aqui se ve que Klopstock no quiso retratar á un mosquetero de la secta; sinó á uno que reunia las circunstancias mas espantosas en que puede hallarse un adalid del ateismo. Otro retrato no menos energico de un ateista práctico tenemos en nuestra comedia Española intitulada *El Convidado de piedra*, en la qual el caracter de Don Juan Tenorio es el mas teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones; de lo que es una prueba el ver que apenas hay nacion europea que no le haya traducido, y adoptado en su propia lengua.

Lo ideal en la sentencia resulta de las máxîmas ó pensamientos que se atribuyen á un personage, siempre mayores y mas realzadas que las que usan comunmente los individuos de la especie humana, segun las diversas situaciones en que pueden hallarse. En este genero de Belleza fué

incomparable nuestro Español Lucano. No hay orador ni poëta entre los antiguos que haga hablar á sus heroes con la nobleza y grandiosidad con que lo executa el animoso y gallardo autor de la Farsalia. En su Cornelia se vé cifrada toda la grandeza de que un alma Romana era capaz en aquellos tiempos. Su César es el exemplar de un hombre nacido para hacer mudar de semblante al universo político. Los razonamientos de su Caton, no tanto son razonamientos, quanto golpes sonoros y magestuosos que se desgajan desde la cumbre del olimpo para confundir la imaginacion de sus lectores. Hasta los personages subalternos conservan una heroicidad que pasma. ¿ Quien se esperaria este modo de hablar en Afranio, capitan del partido de Pompeyo, vencido por César ?

Victoris stetit ante pedes : servata precanti
Maiestas, non fracta malis, interque priorem
Fortunam, casusque novos, gerit omnia victi,
Sed ducis, et veniam securo pectore poscit.
Si me degeneri stravissent fata sub hoste,
Non deerat fortis rapiendo dextera letho:
At nunc sola mihi est orandae causa salutis,
Dignum donandâ, Caesar, te credere vitâ. 1

1 Phars. lib. IV. 340.
Al vencedor se presentó ; y mostrando

Un grande imitador de Lucano en esta parte ideal de la sentencia fué Pedro Cornelio. Sus tragedias francesas están llenas de pasages bellisimos que hacen maravillar á quien los lee. Sirva por único exemplo el siguiente pedazo de la famosa escena del Cinna, en que Augusto perdona á su valido, que le havia agraviado de un modo muy infame.

En est ce assez, ô Ciel! & le sort, pour me nuire,
A-t il quelqu' un des miens, qu' il veuille ancor seduire?
Qu'il joigne à ses efforts le secours des enfers.
Je suis maître de moi, comme de l' univers.
Je le suis, je veux l' être, ô siecles! ô memoire!
Conservez á jamais ma dernière victoire.
Je triomphe aujourd'hui du plus juste corroux,
De qui le souvenir puisse aller jusqu' á vous.
Soyons amis, Cinna, c' est moi qui t' en convie.
Comme à mon ennemi je t' ai donné la vie :

La magestad de su anterior fortuna,
Con el rubor de la presente, lejos
De dexarse abatir de la desgracia,
General todavia, aunque vencido :
Si los hados, le dice, hubieran hecho
Que me rindiese á un enemigo innoble,
No faltaria esfuerzo en esta mano
Para abreviar mi muerte ; mas ahora
Salvarme de ella solicito : y solo
A executarlo, ó Cesar, me convida
El tenerte por digno de dar vida.

Et malgré la fureur de ton lache dessein,
Je te la donne ancor comme á mon assassin.
Commençons un combat, qui montre par l' issuë
Qui l' aura mieux de nous, ou donnée, ou reçûe.
Tu trahis mes bienfaits; je les veux redoubler:
Je t' en avois comblé; je t' en veux acabler. 1

1 Act. V. Esc. ultima.
Ya basta, cielos, ya basta.
Le habrá quedado á mi adverso
Cruel hado de mis amigos
Alguno, á quien pueda fiero
Engañar? Pero qué digo?
Pues aunque intente violento
Conspirar todo el abismo,
Auxîliar de sus esfuerzos,
Tan señor de mis acciones
Soy, como del universo.
Sí, yo lo soy, lo he de ser,
Y . . . ¡mas, ó memoria! ó tiempos!
Guardad en vuestros archivos
Eternamente el suceso
De esta mi postrer victoria;
Pues triunfador de mi mesmo,
De mis justas iras hoy
Quiero templar el afecto.
Seamos amigos, Cinna:
Yo con mi amistad te ruego.
La vida te di una vez
Como á mi enemigo; pero
A pesar de tu furioso
Baxo designio violento,
Ahora te la vuelvo á dar
Como á un alevoso fiero.
Sea pues nuestro certamen
Inquirir por los efectos
Quien de los dos ha vencido,
Yo dando, ó tu recibiendo.

El lector ve por sí mismo quan dificil es que Augusto tuviese un razonamiento tan elevado y pomposo como el que acabo de citar, y por consiguiente que el poëta le suplió con su fantasia, expresando, no tanto lo verdadero, quanto lo verosimil, ó lo posible. Lo mismo hicieron los grandes cómicos quando se propusieron pintar caractéres ridiculos ó aborrecibles, de lo que Plauto y Moliere nos ofrecen infinitos exemplos, entre los quales el mas digno de observacion es, segun mi juicio, el de Tartufo, á cuya Belleza no hay escritor de comedias antiguo ó moderno que se acerque. Tambien nuestros cómicos Españoles tienen cosas excelentes en este género.

La Belleza ideal de la diccion consiste en escoger entre las palabras las que manifiesten con mayor prontitud y evidencia las propiedades sensibles de los objetos, en la combinacion y agradable enlace de estas mismas palabras, en el uso acomodado y facil de las transiciones, en el movimiento, rapidez, abundancia y gracia del estilo, en la harmonia y variedad de los periodos. El conjunto de todas estas calidades es el que produce aquel

Tú ingrato á mis beneficios;
Yo duplicarlos pretendo:
Pues sobre tantos, el colmo
De todos hoy darte quiero.

suave encanto con que se leen las obras de los grandes escritores: el que hacía que los Griegos adorasen á Homero y á Platon, y los Latinos á Ciceron y á Virgilio: el que hará inmortal la lengua francesa en los escritos de Masillon, de Pascal, de Bossuet, de Fenelon, de Lafontaine, y de Racine, y la italiana en los de Dante, Petrarca, Bocacio, Ariosto, y Taso, y finalmente el que pondrá la lengua española al lado de las mas hermosas, siempre que el despotismo literario no la cargue de cadenas no menos serviles que vergonzosas, y siempre que la manejen escritores semejantes á Oliva, Avila, Granada, Leon, Mendoza, Mariana, Ribadeneyra, Garciloso, Herrera, Cervantes, y Argensola. Para hacer ver mas distintamente en qué consiste esta Belleza ideal de la diccion, me valdré de tres exemplos sacados de las tres lenguas mas conocidas que son la española, la latina y la francesa. Yo he creido siempre que quando se trata de aclarar las ideas abstractas, las aplicaciones valen mas que los preceptos.

Estevan de Villegas, escritor de los mas aventajados que tiene nuestro parnaso, é ingenio el mas capaz de trasladar á nuestro idioma las bellezas de Anacreonte y de Horacio, compuso entre otras una oda en versos sáficos, cuyo objeto no es mas que de renovar sus memorias á Filis. Oygase como el poëta hermosea y viste un objeto tan comun.

Dulce vecino de la verde selva,
Huesped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Zéfiro blando:
Si de mis ansias el amor supiste,
Tú que las quexas de mi voz llevaste,
Oye, no temas, y á mi Ninfa dile,
Dile que muero.
Filis un tiempo mi dolor sabía,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
Quisome un tiempo; mas agora temo,
Temo sus iras.
Asi los dioses con amor paterno,
Asi los dioses con amor benigno
Nieguen al tiempo que feliz volares
Nieve á la tierra.
Jamas el peso de la nube parda,
Quando amanece la elevada cumbre,
Toque tus hombros, ni su mal granizo
Toque tus alas.

¿Qué es lo que nos enamora en los citados versos? ¿Acaso el pensamiento? No por cierto, porque no hay cosa mas vulgar, ni que interese menos á quien se halla fuera del lance. Lo que

agrada es lo que el poëta puso de suyo, esto es, aquel dar alma y vida á los mas pequeños objetos: aquella felicidad en el epitetar: aquella simetria en los periodos, de que resulta la cadencia, y percibir mas distintamente la harmonia: aquella soltura en los miembros de la oracion, que muestra la facilidad y el desahogo: en una palabra, el conjunto de perfecciones aptas á producir en nosotros la idea de la Belleza.

Un poëta italiano del siglo pasado queriendo describir un fiero temporal que sobrevino en Roma, se explica del modo siguiente.

Hoec inter coepit obnubi nubibus aether,
Orbari stellis orbes, veroque tonitru
Coelum indignari, Romaeque indicere bellum.

Vease la misma mismisima idea expresada por Virgilio en el libro primero de las Geórgicas:

Saepe ego, cum flavis messorem induceret arvis
Agricola, et fragili jam stringeret hordea culmo,
Omnia ventorum concurrere praelia vidi,
Quae gravidam latè segentem ab radicibus imis
Sublime expulsam eruerent: ita turbine nigro
Ferret hyems culmumque levem, stipulasque volantes.
Soepe etiam immensum coelo venit agmen aquarum,
Et foedam glomerant tempestatem imbribus atris
Collectae ex alto nubes: ruit arduus aether,

Et pluviâ ingenti sata laeta, boumque labores
Diluit: implentur fossae, et cava flumina crescunt
Cum sonitu: fervetque fretis spirantibus aequor.

Hasta aqui tenemos comentado, por decirlo asi, el primer verso y medio del Italiano; veamos como Virgilio pinta lo que queda.

Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molitur dextra: quo maxima motu
Terra tremit: fugere ferae, et mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor: ille flagranti
Aut Atho, aut Rhodopen, aut alta Ceraunia telo
Dejicit: ingeminant Austri, et densissimus imber:
Nunc nemora ingenti vento, nunc litora plangunt. 1

Observese en este exemplo admirable el poder

---

1 Georg. I. 316.
Yo vi, en sazon que el labrador enviaba
A los dorados campos segadores,
Y á ceñir empezaban rubios haces
Con atadero debil, que los vientos,
En guerra embravecidos, se chocaron;
Y acometiendo á las preñadas mieses,
Que arrancan de raiz, á las alturas,
Remolinando en torbellino obscuro,
Las avientan, llevandose consigo
La caña leve, y en su arista el trigo.
Vi venir por el cielo inmensos montes
De aguas sobre aguas que las negras nubes
Chuparon de la mar, y convertidas
En tempestad horrible, desgajarse

que tiene la Belleza ideal en el estilo para arrebatar y suspender á quien lee. Tanto el antiguo quanto el moderno representan la misma imagen, y tocan las mismas circunstancias generales: entrambos pintan la obscuridad, entrambos las nubes: uno y otro hacen mencion de los truenos y del pavor que estos causaban á los hombres; pero ¿de dónde viene que el moderno hace reir, y el antiguo deleyta, hechiza y encanta? ¿Por qué en los versos de Famiano Estrada, el poëta nos parece el Pulcinela del Parnaso; y en los de Virgilio nos parece Apolo ó Jupiter que razonan en el concilio de los Dioses? No por otro motivo sino porque el Jesuita en su descripcion no cuida de escoger vocablos oportunos, ni imágenes

---

En mil torrentes. La region eterea
Se ve arruinar. Arrolla los sembrados,
Labor del tardo buey. Colma los fosos:
Crecen con grande estrépito los rios:
Y el mar hierve estrellandose las olas.
De en medio de la nube el padre Jove,
Con diestra rutilante lanza el rayo.
A su impulso la tierra comovida,
Retiembla y se estremece toda en torno.
Huyen las fieras, y el pavor comprime
El triste corazon de los mortales.
El, con su dardo abrasador, derriba
Las cumbres de Atho, Rodope y Ceraunio.
Se arrecia el aquilon, ruge la selva,
Y brama con horrisono estampido
El mar á sus riberas impelido.

sensibles y vivas: porque no ofrece al oído cadencia ni harmonia: porque sus palabras no estan travadas con gracia, ni el periodo corre con aquella rapidez y movimiento que se requieren para excitar sensaciones agradables. Al contrario Virgilio en aquellos divinos versos unió todo lo mas harmonioso, mas sonoro, mas pintoresco, mas vario, mas sublime, y mas hermoso que pudo encontrar en el rico almacen de su lengua, y lo unió con tal primor y artificio, que si se hubiera de proponer un modelo de absoluta perfeccion poética en materia de estilo, yo no tardaria un solo instante en proponer el antecedente.

El otro pasage (que ya Voltaire propuso para el mismo asunto en su prólogo de la Mariamne) se halla en la bellisima tragedia de Racine intitulada la Fedra quando Hipolito declara por la primera vez su amor á Aricia. Pradon, otro poëta frances de su tiempo, compuso una tragedia con el mismo título, en la qual los personages dicen poco mas ó menos las mismas cosas, y se hallan en las mismas circunstancias que los de Racine. Pero oygase como uno y otro hacen su declaracion. El Hipolito de Pradon habla del modo siguiente:

Assez, & trop log-temps, d' une bouche profane,
Je meprisai l' amour, & j' adorai Diane.

Solitaire, farouche, on me voyait toujours
Chasser dans nos forêts les lions & les ours.
Mais un soin plus pressant m' occupe & m' embarrasse.
Depuis que je vous vois j' abandonne la chasse.
Elle fit autrefois mes plaisir les plus doux;
Et quand j' y vais, ce n' est que pour penser á vous.

Y el de Racine asi:

Moi, qui, contre l' amour fierement révolté,
Aux fers de ses captifs ai long-temps insulté;
Qui, des faibles mortels déplorant les naufrages,
Pensois toujours du bord comtempler les orages;
Asservi maintenant sous la commune loi,
Par quel trouble me vous-je emporte loin de moi!
Un moment a vaincu mon audace imprudente.
Cette ame si superbe est en fin dépendante.
Depuis près de six mois honteux, désespéré,
Portant par tout le trait dont je suis dechiré,
Contre vous, contre moi vainement je m' éprouve.
Présente je vous fuis, absente je vous trouve.
Dans le fond des forêts votre image me suit.
La lumiére du jour, les ombres de la nuit,
Tout retrace à me yeux les charmes que j' évite;
Tout vous livre à l'envie le rebelle Hippolyte.
Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,
Maintenant je me cherche, & ne me trouve plus.
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m' importune.

Je ne me souviens plus des leçons de Neptune.
Mes seuls gémissemens font retentir les bois;
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.

¿Quién no ve en el primero un Suizo enamorado, que en medio de su ternura no puede olvidar la dureza de los Alpes donde nació? Y ¿quién no advierte en el segundo un Griego elegante y civilizado, en el qual la educacion realza los afectos comunicandoles una eloqüencia tan dulce como persuasiva? Racine en substancia no dice mas que Pradon; pero ¿qué manera tan diferente de expresar los conceptos en el uno y en el otro? En aquel la pureza de lenguage, la elegancia de estilo, la melodia de la versificacion, igual en su idioma á la de Virgilio, forman un exemplar de Belleza, á cuyo mérito dudo mucho que ningun otro escritor haya llegado en Francia: en este, por haber pintado objetos comunes en un estilo trivial, no se ve mas que un quadro, sobre el qual nadie pondrá los ojos segunda vez.

La mencionada enumeracion de las diversas clases de lo ideal que pueden entrar en la poesía, no quiere decir que las quatro juntas deban hallarse en todos y en cada uno de los poëmas, sinó en alguna especie determinada de ellos. Solo el poëma heroyco, por ser de mayor trabajo y artificio que los demas, es el que las comprehende

todas : y asi en la composicion llamada épica tienen lugar la Belleza ideal de la invencion, la de las costumbres, la de la sentencia y la de la diccion. Y aun lo ideal de la invencion debe hallarse con las dos partes que abraza, esto es, con la coordinacion del plano respecto á su fin, y con la intervencion de las maquinas, ó sean agentes sobrenaturales, que produzcan lo inopinado, lo maravilloso, ó lo que Petronio Arbitro entendió quando dixo, que la fantasia del poëta debia correr libremente *per ambages, deorumque ministeria, et fabulosum sententiarum tormentum* 1. Tambien en la tragedia entran las mismas quatro especies de ideal; pero con la diferencia, que de su invencion queda excluido lo maravilloso, á lo menos en el teatro moderno, que busca ante todas cosas la verisimilitud, y en donde los prodigios disiparian la atencion, y destruirian el interes de los espectadores, poco faciles hoy dia á dexarse engañar con semejantes tramoyas. Asi todo el magisterio de Voltaire en el arte trágica no bastó para que los parisienses se reconciliasen con la sombra de Nino que se aparece en la Semiramis; y por mas primor y gallardia que se admire, asi en el estilo, como en las situaciones de aquella tragedia, su autor no ha podido conse-

1 In Satyrico.

guir que se cuente entre las excelentes de su teatro. 1 Las demas especies de poesía no reciben sino una ú otra clase de ideal. El poëma didascálico no admite lo maravilloso, ni tampoco lo ideal de las costumbres, sinó en algun episodio breve, como por exemplo, en la fábula de Aristeo que Virgilio insertó en el quarto libro de las Geórgicas. Lucrecio no los introduxo en su poëma, ni Pope en su Ensayo sobre el hombre, ni Boileau en su Arte Poética. Lo mismo digo de la egloga, del idilio, de la cancion, de la oda, y de las otras especies de poesía recibidas comunmente por los maestros, en cuya composicion entra ya esta, ya aquella clase de ideal, segun el objeto y fin que cada una se propone; bien que su particular individuacion no pertenece á este Razonamiento.

La unica especie de ideal que debe hallarse en qualquier genero de poesía es la de la diccion; pues sin ella todo poëma no será mas que una prosa en consonantes. Horacio se muestra

1 Esta doctrina es enteramente conforme al precepto tan sabido de Horacio:

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit.

Es cierto que los Griegos no fueron muy escrupulosos en la observancia de dicha regla; pero el defecto no provenia en ellos de falta de gusto, sinó de razones políticas que seria largo explicar.

tan persuadido de esta verdad, que niega el título de poëta al escritor cuyo estilo se parezca al de la conversacion ordinaria.

Neque siquis scribat, uti nos,
Sermoni propiora, putes hunc esse poetam. 1

De aqui viene que las demas partes de un poëma, como son la invencion, la fábula, el plan y las sentencias no bastan para asegurar al poëta una fama duradera, si su obra carece de buen estilo; pero que muchas veces la diccion sola elegante y poética hace leer y admirar varias producciones defectuosas en su constitucion y acesorios. Con lo que se confirma mas y mas lo que se dixo al fin de la otra Seccion, esto es, que no hay obra en las artes imitativas en donde no entre lo ideal; y por consiguiente, que no hay artífice digno de este nombre que no sea idealista.

§. VI.

Ideal en la Pintura y en la Escultura.

El vocablo *ideal* aplicado á la pintura y á

1 Satir. IV. lib. I.
Ni porque alguno escriba,
Qual yo suelo, en estilo no distante
De familiar sencilla narrativa,
Poëta le apellides al instante.
Trad. de Iriarte.

la escultura, aunque en su verdadera significacion sea tan antiguo como el exercicio y progresos de dichas artes, sin embargo, se ha hecho mas comun desde que el Caballero Mengs le usó en sus obras, y particularmente en su juicio sobre Ticiano, Rafael y Corregio. La constante observacion de la Belleza, que, como dice el ingenioso escritor de su vida 1, fué siempre el objeto principal de las reflexîones de este pintor ilustre, le da un derecho irrefragable á que se le tome por maestro y guia quando se trata de semejantes materias. Por tanto, lo que se dirá en esta Seccion no será mas que un comentario sobre sus pensamientos, la aparente obscuridad de los quales procuramos aclarar, sacandolos de aquella niebla metafísica en que Mengs alguna vez los envuelve, llevado de su aficion á los sistemas de Platon, Leibnitz y de Wolfio, no menos que de su demasiada docilidad por las opiniones de su amigo el celebre Winkelmann.

No puede dudarse que los Griegos conocieron esta sublime parte de la pintura y de la escultura, y que la conocieron con excelencia. Si se atiende á los filósofos que hablaron de ella, Platon la designó con una evidencia que excluye to-

1 El Caballero Azara en sus observaciones sobre el Tratado de la Belleza de Mengs.

do reparo, quando dixo, que un pintor que quisiese darnos la idea de la Belleza presentandonos el retrato de una sola muger por hermosa que fuese, nos daria la imagen de una parte de la Belleza, pero no la de la Belleza total y perfecta. Su comentador Proclo añade con esta ocasion, que el dechado de la Belleza absoluta no se halla en el mundo visible, sinó en el anima humana, donde la grabó el Autor supremo de toda Belleza. Aristóteles, siguiendo el mismo principio, fue tambien de opinion que los buenos pintores, quando dan á las figuras sus verdaderas formas y proposiciones, las hacen mas hermosas de lo que son, porque toman por norma la naturaleza universal, y no un solo individuo.

Si se reflexîona sobre el entusiasmo con que seguian y buscaban lo que era mas bello en todos los generos, se concluirá, que despues de haber agotado en la imitacion lo que hallaron mas cumplido y hermoso en la naturaleza, debieron remontarse con su ingenio sobre el mundo material, dirigiendo el vuelo hácia otra clase de perfeccion mas subida. Sin entrar en el influxo físico que debia tener en la formacion de sus cuerpos la agradable temperie del ayre, la dulzura del clima, la delgadez de las aguas, la suavidad de los vinos, y lo sano de los alimentos: y sin

hablar de la agilidad de fibras, flexîbilidad de musculos, viveza de imaginacion, disposicion acomodada de organos sensitivos, que suponen, aumentan, ó facilitan la Belleza: sin detenerme en todas estas cosas, que se requerian en los Griegos para que se formasen, como de hecho se formaron, una música tan expresiva, y una lengua tan harmoniosa y tan pintoresca; es indubitable que su educacion civil y política contribuia del modo mas eficaz á desenvolver en ellos las ideas mas cabales acerca de la Belleza corpórea. No puedo yo detenerme á exponer con la debida extension este punto; pero leanse las obras del citado Winckelmann, y en particular su Historia de las Bellas artes, y sus Reflexîones sobre la imitacion de los artífices griegos, y se verá palpablemente lo que debian influir para el efecto, no menos su gimnastica admirable, que su manera de vestir, sus juegos públicos, sus quotidianos exercicios corporales, sus costumbres, sus espectáculos, sus opiniones, sus leyes, y hasta sus mismas preocupaciones. Basta decir, que el entusiasmo de la belleza corpórea era fomentado por el gobierno, como si fuera un ramo de constitucion religiosa, ó política. Por no repetir lo que nos cuenta la tradicion gentilica, ya de hermosos ó hermosas deificados por solo el

título de Belleza, ya de templos levantados, ó de juegos públicos instituidos para celebrar su memoria, me contentaré con celebrar el caso del orador Hyperides: el qual, perorando en favor de la ramera Frine delante de los austéros Areopagitas, y viendo que los jueces no se conmovian quanto él quisiera con la fuerza de sus razones, se alzó del asiento, se acercó á Frine, rasgó los velos que la cubrian los pechos, y mostrando á los ojos de los circunstantes aquellos escandalos de nieve, alcanzó con esta muda eloqüencia lo que no habia podido conseguir con las flores mas vistosas de la retórica. Todavia es mas singular lo que las leyes de Esparta ordenaban á los mancebos, de presentarse cada diez dias desnudos delante de los Eforos (personages que componian el tribunal mas respetable del estado) á fin de que estos exâminasen con escrupulosa atencion sus cuerpos, y prescribiesen una dieta rigurosa, ó un régimen de vida particular á los que inclinaban á la gordura, temiendo no les destruyese la gracia y simetria de las formas.

De aqui se ve la suma exâctitud con que los artífices imitaban á la naturaleza, y el empeño con que buscaban en ella movimientos y actitudes que fuesen capaces de comunicar á sus

composiciones la mayor verdad y expresion posibles. De aqui se deduce tambien, que un estudio tan constante y reflexîvo sobre la Belleza natural, debia necesariamente conducirlos á la Belleza sobrenatural, por aquella tendencia que tiene el hombre de subir de las ideas sensibles á las abstractas, y de tener en perpetua accion su facultad comparativa; cuyas causas explicaremos adelante mas largamente. Esta ilacion no se queda en mera conjetura, sino que es una verdad apoyada en la práctica: y para convencerse basta fixar los ojos en los preciosos monumentos que nos quedan de escultura antigua, en los quales sus artífices, valiendose, como era razon, de las formas y delineamientos humanos los mas hermosos que pudieron hallar, descartaron todo lo que supone defecto, fragilidad, ó miseria, tanto en lo físico, quanto en lo moral de nuestra especie.

La misma regla observaron en la pintura, como lo demuestran no menos la razon de la analogía, que las autoridades arriba citadas de sus mas afamados escritores: ademas del exemplo de Zeusis, que encargado por los Crotoniatas de pintar un retrato de Elena, hizo traer delante de sí las doncellas mas hermosas de la ciudad para sacar del conjunto de ellas las perfecciones que

sabia no podian hallarse en un solo individuo 1. Es doloroso que el tiempo, privandonos de las obras de aquellos tan celebrados artífices, nos haya reducido á la imposibilidad de poder juzgar por nuestro propio juicio de su raro mérito.

Quando, disipadas las tinieblas de la ignorancia, tornó á restablecerse en Europa el gusto de las Bellas artes, se volvió al estudio de la naturaleza en la pintura y escultura, y juntamente á la imitacion de los antiguos. La senda que guió á estos para descubrir la Belleza ideal, conduxo tambien á los modernos al mismo término: y asi es indubitable que los mas acreditados artífices del siglo decimosexto la conocieron y la practicaron. Me seria muy facil hallar infinitas pruebas de esta verdad en los escritos de Leonardo de Vinci, y de Leon Baptista Alberti, los quales á cada paso inculcan sobre la necesidad de engrandecer y perficionar la naturaleza; pero baste el testimonio del mayor pintor que la Europa tuvo en aquellos tiempos, esto es, del célebre, y jamas como se debe alabado, Rafael de Urbino. Escribiendo éste al Conde Baltasar Castillon en circunstancias de estar pintando su Gala-

1 *Neque enim putavit omnia quae quaereret ad venustatem uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit.* Cicero *de Inventione* lib. 2.

tea, le dice que para pintar una hermosa se necesitaria ver antes muchas hermosas, y escoger lo mejor de ellas; pero que hallandose el mundo tan escaso de jueces competentes y de obras apreciables, tenia que valerse *de una cierta imagen ideal* que se habia forxado en la fantasia 1.

La misma máxîma se vió puesta despues en execucion por los profesores de mas elevado mérito, y repetida en las obras que escribieron los mas cuerdos autores. Un volumen no pequeño pudiera formarse solamente extractando lo que dicen sobre el asunto Weeb, Winckelmann, Richardson, Falconet, Hagedorn y Mengs; por lo que sin explayarme sobre el conocimento que los antiguos y los modernos tuvieron de lo ideal del arte, pasaré á explicar en qué consiste, y á qué se reduce este mérito en la pintura, cuyas reglas podrán facilmente trasladarse á la escultura, su compañera y hermana.

Las partes principales de la pintura son la composicion, el dibuxo ó diseño, el claro obscuro, el colorido, y la expresion. En cada una de estas partes tiene su lugar la Belleza ideal.

La composicion consta de invencion en el todo, y de disposicion en las partes. Lo ideal

1 Bellori *Descrizione delle immagini di pinte da Raffaele d' Urbino.* Roma 1695.

de la invencion consiste en elegir un argumento que no se halle en la naturaleza, en elegirle tal que nos interese y agrade, y en revestirle de colores, figuras, y circunstancias correspondientes á su especie y objeto. Maravilloso en este genero era el quadro de la Calumnia, pintado por Apeles, cuya descripcion nos ha conservado Luciano 1, para lustre y gloria del arte. En un lado de la tabla se veia la Calumnia en figura de muger muy hermosa, pero que en su guiño y gesto mostraba la malicia del corazon. Tenia en la mano izquierda una antorcha, y con la derecha agarraba por los cabellos á un mancebo, que lleno de afliccion, alzaba los ojos al cielo como llamandole por testimonio de su inocencia. No lejos del mancebo comparecia otro hombre que representaba el encono, amarillo, feo, consumido, y de aspecto muy feroz. Servian de compañeras ó camareras á la Calumnia, dos mugerzuelas llamadas la asechanza y la mentira: y algo mas lejos se llevaba la atencion una figura que era la verdad vergonzosa y modesta; en pos de la qual venia el arrepentimiento vestido de un ropage de color obscuro, andrajoso y mugriento, que se arañaba las mexillas, y mesaba los

1 En el Tratado que tiene por título: *No se debe creer á los calumniadores.*

cabellos por la desesperacion. Infinitos quadros de excelente invencion ideal hallará entre los modernos quien estudie con algun cuidado la historia de la Pintura.

Lo ideal de la disposicion no es mas que el orden y concierto que se pone entre las figuras, colocandolas segun su oficio y graduacion, de modo que ocupen precisamente el lugar que deben ocupar, y no otro, sin confundir la imaginativa, sin perderse entre las otras, sin dañar al efecto de la principal, ni exponerse al riesgo de que no se repare en ella por estar muy distante, por no hallarse suficientemente distinguida, ó por no executar todo lo que debiera. Consiste ademas en saber elegir la situacion, distancia, posturas, actitudes y movimientos, tanto de la cabeza, quanto de los brazos, pies, manos y cuerpo, que correspondan perfectamente al caracter de la invencion, y á la naturaleza ficticia que les da el artífice. 1 En una palabra, la distribucion de lo ideal debe ser la misma en su genero, que la de lo natural en el suyo; con la diferencia, que aquella dispone grupos ó bultos criados en la fantasia, y ésta coloca figuras reales sacadas de la historia.

1 Segun varios escritores, todo esto pertenece al dibuxo, y no á la composicion; pero yo he seguido el método de Mengs, que lo refiere á la ultima.

Como la mayor parte de los lectores no tiene tanto conocimiento de los quadros antiguos como de los modernos, en vez de proponer alguno de estos por exemplar de la buena disposicion, propondré uno de aquellos, valiendome de la explicacion que nos da el elegante y pintoresco Luciano en una de sus obras. 1 Era el argumento las bodas de Alexandro Magno con Roxana: y á la verdad la admiracion con que Luciano habla de él corresponde perfectamente á la habilidad del pintor. Roxana se veia echada en una cama magnifica. Lo primero que llamaba la atencion del expectador era la singular hermosura de la doncella, aumentada por extremo con la honesta y virginal vergüenza, que la obligaba á baxar los ojos al acercarse Alexandro. A primera vista se conocia que ella era la principal figura del quadro, y Alexandro la segunda. Veianse varias tropas de cupidillos ocupados todos en servir á los afortunados amantes. Unos descalzaban á la esposa, la quitaban los chapines, y la despojaban de sus vestidos. Otro, que al parecer era mas atrevidillo y resuelto, levantaba con una mano el velo que la cubria, para que el amante pudiese contemplar su hermosura; y con ademan risueño parecia miraba al Rey, como dandole el parabien por la posesion

1 In Herodoto.

que dentro de poco le aguardaba de tantas gracias y atractivos. Otros, asiendo á Alexandro de la cintura, le tiraban hácia la cama, y le hacian inclinar el cuerpo en la postura de un hombre que queria rendir la diadema real á los pies de Roxana. Efestion miraba este agradable espectáculo en pie, apoyando una mano sobre Himeneo, que tambien estaba presente, para dar á entender que el fin que habia tenido en fomentar los amores de Alexandro no era otro que el de unir entrambos amantes en matrimonio legitimo. En un rincon del quadro otros amorcitos se entretenian jugando con las armas del guerrero. Algunos traian la lanza, y sudaban con el peso: otros el escudo, y sobre él al cupidillo que habia herido los corazones de los amantes en forma de triunfo. Uno se habia escondido dentro de la lóriga, y esperaba emboscado á que pasasen los compañeros para hacerles miedo. Tal era el orden y disposicion de este quadro admirable. Luciano añade, que habiendole su autor, llamado Aecion, expuesto al público en los juegos olimpicos, agradó tanto á Proxenides, director de los juegos, que le dió por muger su propia hija.

Quien desease uno ú otro exemplo de composicion ideal entre los modernos, recurra á la escuela de Atenas de Rafael de Urbino, y á la

apoteosis de Trajano y templo de la Gloria pintado por Mengs en el palacio Real de Madrid.

El dibuxo es aquella parte de la pintura que nos da el debido conocimiento de las formas de un cuerpo; ya sea que éstas dependan del contorno, redondez y proporcion de las partes entre sí, y respectivamente al todo, lo que pertenece á la geometria, ó á la anatomia; ó ya provengan del modo de ver, esto es, de la diversa reflexîon de luz que ofrecen, ó del diverso ángulo visual baxo del qual nuestros ojos las miran; lo que pertenece á la perspectiva. La ciencia de las proporciones y de los contornos, es la que, hablando con exâctitud, constituye el dibuxo: la de la perspectiva pictorica forma lo que propiamente se llama colorido, y claro obscuro.

Lo ideal, pues, del dibuxo consiste en dar á la Belleza sobrenatural, que quiere representarse, la verdad y proporcion de formas que corresponden á su naturaleza, escogiendo las mas hermosas, las que mejor se acuerdan entre sí, y forman un todo mas cumplido y perfecto. Por consiguiente esta especie de Belleza tiene mas lugar en los asuntos divinos, alegóricos y mitológicos, que no en los históricos, ó en los retratos; en los quales, como todo el mérito de la imitacion consiste en la semejanza con el original,

el pintor debe dar á sus figuras los visos, lineamentos y proporciones que tenian, segun la historia ó la realidad. Asi no debe pintar á Lucrecia con la expresion de una Nemesis, ó de una Cibeles; ni dar á Carlos Quinto el semblante del Jupiter de Fidias. Julio Cesar, que era calvo, no se ha de representar con la cabellera de Absalon, ni Alcibiades el mas hermoso mancebo de Atenas, con el gesto de Polux, ó de Meleagro. Pero en los asuntos divinos, ó en los de pura invencion, no hallandose la fantasia del pintor estrechada en las prisiones de una semejanza individual, puede y debe dar á sus figuras la perfeccion ideal de formas que mas convenga á su caracter. Asi es necesario que Jesu-Christo tenga en todas ocasiones una Belleza ideal suma [1], conservandola sin alteracion aun en los mayores tormentos y angustias, segun lo practicó admirablemente Rafael en su divino quadro llamado el *Pasmo de Sicilia*, en el qual nuestro Sagrado Redentor, aunque arrastrado, agoviado y caido con el peso de la Cruz, mantiene en el semblante una fuerza tan superior, que no puede convenir sino á un hombre Dios. Lo mismo digo de la Virgen nuestra Señora, á quien corresponde en qual-

1 Don Diego Rexon de Silva, en sus Notas al Canto primero del Poëma sobre la Pintura.

quiera circunstancia una hermosura mayor que la humana, digna de la Madre de Jesu-Christo, y en nada semejante á la que le dió Daniel Volterra, pintor italiano, en su quadro de la deposicion de la Cruz, en el qual el rostro afligido de la Virgen no se diferencia del de una mugerzuela que llora y gimotéa por las calles. Lo mismo de los angeles y Santos, á quienes por igual razon compete la forma de espiritus gloriosos superiores á la humana naturaleza. Y por no cansar con una enumeracion superflua, lo mismo debe entenderse de las divinidades gentilicas, y de los argumentos sacados de la fábula ó de pura invencion: en lo que fueron imponderablemente grandes los Antiguos, como se colige de lo que dice Plinio hablando de los artífices griegos, y de lo que se ve en la mayor parte de las estatuas que de ellos nos quedan, especialmente en el Torso de Belveder, y Laocoonte, dechados el uno y el otro los mas perfectos de dibuxo que puedan proponerse á la imitacion de los artífices.

A la parte del diseño pertenece la gracia en los contornos. No me detengo á explicar en que consiste precisamente lo que se llama *gracia*, porque mis observaciones no se dirigen á formar un tratado elementar de las Bellas artes, sino á razonar sobre ellas, suponiendo á los lectores an-

teriormente instruidos en los principios. Solo advertiré que el Caballero Mengs explica con poca exâctitud esta palabra [1], pues confunde la gracia con la elegancia, diciendo expresamente primero que *la gracia del contorno consiste en lo que llamamos elegancia*; pero mas abaxo distingue la una de la otra, advirtiendo, que es necesario *separar en el dibuxo la elegancia de la gracia*. Ademas de esto habiendo arriba definido á la elegancia *la facilidad unida con la variedad de las formas*, da despues por razon para deberla separar de la *gracia*, *que esta consiste en la union de la misma elegancia con la variedad*. De este modo destruye la definicion que habia dado de la *elegancia*; pues si para constituir la *gracia* es menester unir la *elegancia* con la *variedad*, la *variedad* de formas y la *elegancia* pueden estar separadas: luego no es cierto que la *variedad* sea una parte esencial de la *elegancia*, como se suponia en la definicion; porque si lo fuese no pudiera separarse de ella. Propongo estos breves reparos, no para disminuir el alto aprecio que se merecen las observaciones del Caballero Mengs, sino para que los jóvenes que estudian la pintura no se formen, llevados de la autoridad de tan esclarecido artífice, ideas inadequadas y

1 Veanse sus Lecciones Prácticas de Pintura §. 9.

confusas de su arte : tanto mas que la obra de que se habla quedó imperfecta entre los papeles del autor, y es de creer que con el tiempo hubiera corregido estas ligeras contradicciones.

La gracia ideal aplicada al diseño no es mas que aquella disposicion de formas en los contornos que representa unidas en el mas perfecto grado posible la facilidad, la elegancia y la variedad, cuya cumplida union, siendo muy rara en la naturaleza, no puede conseguirse sino con el ingenio del artífice. Quando digo *en el grado mas perfecto*, entiendo siempre segun la esencia de los objetos que se pintan; pues hay algunos que por su naturaleza admiten mas gracia que otros, aunque todos sean capaces de recibir alguna dosis de ella. La gracia en las formas propia, por exemplo, del dios Pan, seria diferente de la del centauro Chîron. En aquel consistiria en la semejanza con un cabron hermoso, dando á sus pies la aridez, á sus muslos el vello, y á cabeza y frente la sequedad propia de aquel animal. En éste la gracia seria pintarle las ancas como las de un caballo animoso y fuerte, que mostrase al mismo tiempo vigor y ligereza. La gracia de estas dos figuras es diversa de la que conviene á Hércules y al Gladiator : la de Hércules que desuella el leon Neméo, á la

de Hércules deificado, que bebe el nectar en el olimpo, en compañia de la diosa Ebe : y la del Gladiator, que lucha en la palestra, con la del mismo quando está para morir. Narciso que se mira en la fuente, Atis recostado en el regazo de Galatea, y Ganimedes que arrebatado por el aguila sirve de menino á Jupiter; pero mucho mas que estos son capaces de recibirla los cuerpos femeniles, en los quales, quando son verdaderamente hermosos, el colorido es mas agradable que en los hombres, los contornos mas redondos, y los movimientos mas faciles y suaves. Asi aunque la Belleza pueda ser igual en uno y otro sexô, porque consistiendo ésta en la unidad, proporcion, y correspondencia de las partes, pueden hallarse estas propiedades no menos en el cuerpo del hombre que en el de la muger; sin embargo, la gracia es por lo comun mayor y mas visible en las mugeres que en los hombres.

No es dificil el adivinar el fin que tuvo la naturaleza en darles esta prerrogativa; porque habiendo de agradar al hombre, no hay cosa que tanto contribuya al agrado quanto la gracia, superior en el deleyte aun á la misma Belleza. La razon es, que la Belleza se ofrece toda de un golpe, sin ocultar nada á la imaginacion y á la

vista, de lo que resulta que su efecto es uniforme, y siempre el mismo; pero la gracia, que depende de la facilidad en las actitudes, y de la variedad en las formas, produce á cada paso movimientos nuevos, que atraen y arrebatan las voluntades. De aqui nace que las de mediana hermosura, si son agraciadas, suelen apoderarse del corazon de los hombres con mas fuerza que las hermosisimas: porque aquellas, prometiendo poco al principio, cumplen despues mas de lo que prometen, renovando freqüentemente las sensaciones agradables; pero éstas confiadas en la perfeccion de su rostro, á la que juzgan que todo debe rendirse, se descuidan ó menosprecian el unico medio eficacisimo de hacer duradero su dominio, que consiste en el arte de guiar sucesivamente al hombre de un placer á otro. Asi pueden compararse á las flores de un jardin, que deleytan la vista, pero que dexan las potencias del alma en perfecta tranquilidad é indiferencia; ó tambien á las auroras boreales, que resplandecen, pero no dan calor.

El estado social ha fomentado mas y mas esta disposicion de la naturaleza; porque habiendo establecido que sea el hombre el que ruega, y la muger la que otorga, la gracia debe con especialidad hallarse en la persona que se ve obligada á negar lo que ella misma desea, y á sazonar de tal modo la negativa, que ni engendre el desaliento, ni ocasione el desvio. En esta lucha del rigor y del agrado, las repulsas se convierten en gracias; y la honestidad, que parece debiera ser la mayor enemiga del amor, es la que le comunica mayor actividad y energía. Por eso un grande ingenio dixo, que el pudor era *la quarta gracia*; lo que es tan verdadero, segun mi juicio, que dudo pueda darse sin él pasion de amor que sea exquisita ni duradera: de lo que concluyo, que las mugeres deben por interes propio conservarle, como Armida conservaba la cintura encantada, cuya oculta irresistible fuerza la aseguraba de la voluntad y cautiverio de Rinaldo.

Lo que se ha dicho de la gracia en los contornos, que pertenece al dibuxo, se extiende á la gracia en las demas partes de la pintura; sobre lo que seria superfluo detenerme.

El claro y obscuro no es mas que la diligente imitacion de los efectos que la luz y las sombras naturales producen en la superficie de los cuerpos; mas para que la imitacion sea correspondiente al fin que el arte se propone, es necesario alterar no poco la direccion natural de la luz y de las sombras, y acomodarlas al efecto

que deben hacer asi las figuras, como el total del quadro. Esta alteracion no puede executarse sino siguiendo lo que su concepto mental dicta al artífice: por consiguiente lo ideal entra mucho en esta parte de la pintura. Su mayor influxo consiste en elegir las masas de luz, la disposicion de las sombras, y las variaciones de las unas y de las otras que se reconozcan mas apropósito para hermosear el objeto que se pinta. Consiste tambien en degradar oportunamente la luz; no como tal vez se observa en los cuerpos naturales, en los quales el resplandor, que desciende por linea recta, baña copiosamente algunas partes del objeto, dexando en demasiada obscuridad á las otras; sinó disponiendo por via de reflexos la luz de tal modo, que se comunique con la debida proporcion desde el lugar que sirve de punto central á nuestra vista, hasta los contornos de la figura. Asi logra el arte embellecer la naturaleza en el acto de imitarla: porque copiando de ella las luces y las sombras, evita el mal efecto que ocasionaria la negligente distribucion de las unas y de las otras; hace visibles con la oportuna graduacion todas las figuras; distribuye á cada una el grado y porcion de luz que le corresponde segun su postura, situacion y distancia; hace triunfar á las que juzga mas á proposito;

y amortigua el efecto demasiado vivo de otras.

Entra tambien lo ideal en el colorido, ya escogiendo en la naturaleza colores mas ó menos fuertes, mas ó menos al caso para recibir los rayos del sol, no precisamente como vienen de aquel planeta, sinó con las modificaciones necesarias para producir el efecto que se desea; ya en el tono general del quadro, y en la harmonia de las luces entre sí, correspondientes á la invencion que reyna en el todo, y al caracter de las figuras. En lo que es de advertir, que lo ideal del colorido es diferente de lo ideal de otras partes de la pintura: porque en algunas lo ideal sobrepuja en Belleza á lo natural, como muchas veces acontece en la invencion, en la composicion y en el dibuxo; pero en el colorido y en el claro obscuro no puede hacerlo, no llegando jamas el concepto del artifice, por ingenioso que se suponga, á expresar al vivo la brillantez de varios, cuerpos naturales. ¿Cómo representará, por exemplo, el pincel, los colores del sol, de la aurora, y de la llama, los de la nieve no pisada, los de un nocturno bosque iluminado al soslayo con los rayos de la luna, los de algunos metales y piedras preciosas, en una palabra, los de tantos objetos? Por mas habilidad que muestre el pintor, no hay duda que sus colores artificiales quedarán en se-

mejantes casos tan inferiores á los naturales, quanto las figuras de un tapiz miradas por el reves lo son á ellas mismas miradas por el derecho. Bien sé, que no todos los filósofos son de esta opinion, y que entre otros el célebre Mendelson dixo *que los colores de la naturaleza no son tan vivos ni tan puros como los colores locales de un habil colorista.* 1 Esta asercion sería verdadera si el autor la hubiese limitado á algunos colores; pero habiendola extendido, como parece, á todos, su autoridad no basta para destruir lo que apoyan la verdad y la experiencia. Asi vemos que quando el pintor expresa los dichos objetos, no pudiendo representarlos como son en la viveza de su colorido, se vale de un medio indirecto, dando á los objetos circunvecinos color mas obscuro que haga resaltar por contraposicion la claridad del objeto principal.

Lo ideal en esta parte de la pintura se conoce mejor en los asuntos de pura invencion. Las cuevas del infierno descritas por Milton, donde se hallaba la *obscuridad visible*: la gruta de Averno de que habla Virgilio *tuta lacu nigro, nemorumque tenebris*: las moradas de Pluton que nos pinta Homero, en cuya concavidad se veian

1 Reflexîones sobre la correlacion entre las bellas artes y las bellas letras.

Las eternas profundas lobregueces,
De amarillez, de moho, de luto albergue.

Los campos elíseos que se leen en la Eneida quando el heroe troyano y la Sibila,

Siguiendo su camino, al fin llegaron
A los lugares dulces, y vergéles
Amenos de los bosques gloriosos,
Albergues y moradas de los buenos.
Aqui el risueño y rutilante cielo
Viste con luz purpurea el campo alegre.
Ciertas estrellas propias de este sitio
Conocen su sol propio, y del se alumbran. 1

El paraiso terrestre, cuya amenidad nos pinta Ariosto en su Orlando furioso 2, en el qual las yerbas tenian verde tan vivo que amortiguaba al de las esmeraldas; el color de las flores competia con el de los rubíes, los zafíros, los crisólitos, los topacios, los jacintos, los diamantes, el oro y las perlas; y el palacio, que despedia de sí tal resplandor, que parecia formado de llama viva; con otros muchos lugares semejantes á estos, que se hallan en los poëtas, ó con facilidad pueden inventarse por los pintores, darian gran campo á un gallardo pincel para que hiciese pompa de lo ideal en el colorido.

1 Æneid. VI. 638. Traduc. de Velasco.
2 Canto 34.

Quien desease hallar entre los modernos un cumplido exemplar en esta materia, estudie con atencion las obras de Ticiano para el colorido y las de Corregio para el claro obscuro.

La expresion es aquella parte de la pintura que representa los movimientos del alma, sus pasiones ó ideas, tanto las que excita la presencia de los objetos, quanto las que se muestran en el semblante y en las actitudes del cuerpo. Aqui lo ideal entra de dos maneras: la primera escogiendo entre los movimientos propios de las pasiones los mas nobles, los mas energicos, los mas decisivos, y los mas adaptados á la persona y al argumento. La explicacion que el Caballero Azara nos da de esta máxîma es tan acertada y cuerda que merece copiarse aqui por entero. „ La union „ del alma y el cuerpo (dice en sus observacio- „ nes sobre el tratado de la Belleza de Mengs) „ es de tal naturaleza, que no puede haber mo- „ vimiento en el uno, que no excite su movi- „ miento en el otro. Debiendo, pues, el pintor „ representar sus figuras en accion, debe ex- „ presar en sus semblantes, y en todo lo demas, „ aquella situacion y aquellos movimientos que „ el alma produciria en los cuerpos si real- „ mente se hallase en aquel estado; pero como „ entre estos movimientos hay su mas y su me-

„ nos: esto es, que unos son forzados, otros fa- „ ciles; algunos nobles, otros ordinarios, y de „ otras mil maneras; depende por tanto del gus- „ to del pintor el saber escoger los que pro- „ ducen Belleza. Si la pasion que quiere expre- „ sar es muy violenta, y copia materialmente „ algun modelo ordinario, hará una cosa afectada „ y fea, que moviendo demasiado las fibras de los „ sentidos, causará pena en vez de placer. Ni un „ instante debe perder de vista aquel gran prin- „ cipio en que consiste el misterio de su arte, es- „ to es, que el objeto de la pintura es conten- „ tar el alma y los sentidos, deleytandolos y „ no fatigandolos. "

En este genero de expresion fueron incomparables los antigüos, especialmente los pintores Aristides y Timomaco. Aristides, segun Plinio [1], se hizo ilustre por toda Grecia con el retrato de una madre, que herida mortalmente, y estando casi para expirar, se azoraba con el temor de que un tierno infante, que venia á buscarla el pecho, no bebiese sangre en vez de leche. Timomaco compuso un quadro que representaba á Medea matando á sus propios hijos, en cuyo semblante se veia el furor que la llevaba á hacerlos pedazos, y la ternura de madre que la sus-

1 Histor. Nat. Lib. 35. cap. X.

pendia el brazo en medio de la execucion. Un epigrama de la Antologia griega hecho en alabanza del autor, y traducido por Ausonio, describe con mucho ingenio esta circunstancia.

Medeam vellet cum pingere Timomachi mens,
Volventem in natos crudum animo facinus:
Immanem exhausit rerum in diversa laborem,
Fingeret affectum matris ut ambiguum.
Ira subest lacrymis, miseratio non caret irâ.
Alterutrum videas, ut sit in alterutro.
Cunctantem satis est: nam digna est sanguine mater
Natorum; tua non dextera, Timomache.

La segunda manera en que lo ideal entra en la expresion consiste en dar á las figuras divinas y sobre naturales aquellos lineamentos y visos que expresen las intenciones del alma, pero sin denotar las miserias y defectos de la humanidad. El Arcangel San Miguel puede enojarse, pero sin mostrar en su enojo la vista encarnizada y sañuda, los musculos estirados con violencia, la sangre que amorata las mexillas, y el precipitado arrojo de todos los miembros, que son cosas propias de la colera humana. Venus ha de ser halagueña, pero de modo que sus halagos no se equivoquen con los de una Taide, sinó que manifiesten ser una diosa hija de Jupiter. Asi de los

demas personages mitológicos ó sagrados, en los quales, para pintar la expresion que les corresponde, debe el artífice levantarse sobre la naturaleza comun, buscando en lo ideal lo que fuere mas propio de la naturaleza divina. Por no hablar del mérito de otros pintores insignes en esta parte, me contentaré con citar como un dechado sublime del mas perfecto ideal posible, la Deposicion de la Cruz, del Caballero Mengs, que se halla en el palacio Real de Madrid, llamado con mucha razon *el quadro de la filosofia*, del que seria inutil repetir aqui la descripcion, habiendola hecho con tanta inteligencia y juicio el Escritor de su vida 1.

Por ultimo los inteligentes pretenden que lo ideal deba entrar hasta en la forma de los ropages, y en la disposicion de los pliegues, colocando los unos y los otros de modo que en su configuracion se conozca si el personage ha executado ya lo que quiere hacer, ó está para executarlo: si ha esforzado el movimiento, ó lo ha hecho naturalmente: si los vestidos son de una diosa, ó de una muger; de un Angel, ó de un hombre; de un personage real, ó de un fantástico; con otras observaciones de esta clase, que aunque á primera vista parezcan frivolas, contribuyen

1 Pag. XV.

sin embargo á la perfeccion del todo.

Mis lectores habran quizá extrañado, que citando tantos exemplos de pintores excelentes, no se haya hecho mencion de ningun Español; siendo asi que esta nacion ha producido tantos y tan excelentes. Pero la razon de mi silencio es, que atendida mi larga ausencia de España, de donde salí de pocos años, nunca tuve ocasion de exâminar con mis propios ojos el mérito de sus pinturas. Los que deseasen informarse de nuestras riquezas en este genero pueden recurrir á las cuerdas y eruditas noticias que sobre la escuela Española insertó Don Diego Rejon de Silva en sus notas al poëma de la pintura, á la docta carta que el Caballero Mengs escribió á Don Antonio Ponz, y á los Viages por España de éste: Obra en donde la utilidad y la erudicion compiten con el amor de la patria, y con el loable zelo de un buen ciudadano.

§. VII.

Ideal en la música, y en la pantomima.

En la música la Belleza ideal es mas necesaria que en las demas artes representativas. Las causas de esta mayor necesidad son 1.ª Su manera de imitar, que siempre es indeterminada y genérica, quando las palabras no individualizan el significado de los sonidos; de donde nace que para fixar la atencion de quien escucha es menester proponerse un motivo ideal á que se refieran todas las modulaciones. 2.ª La particular obligacion que tiene la música de halagar y deleytar los oidos, lo que no puede conseguir sin disponer los acentos, ó las vibraciones en modo agradable y artíficioso, esto es, sin entresacarlos de los demas, y reunirlos baxo un concepto general. 3.ª La mutacion grande á que se sujetan los acentos de la voz humana, ó las vibraciones de los cuerpos sonoros, quando pasan á formar intervalo harmónico; pues necesariamente el arte los altera, ya disminuyendo ó acrecentando su intension, ya alargandolos ó abreviandolos en extension, ya dandoles una duracion de que carecian en su estado natural. 4.ª La distribucion de los tonos y semitonos, especialmente quando estos forman los *modos* mayor y menor, segun las diversas escalas, cuya oportuna colocacion no puede conseguirse sin el auxîlio de signos que no exîsten en la naturaleza. Tales son el *bemol*, el que se llama *sostenido*, el *bequadro*, y otros que fueron puras invenciones de los músicos, introducidas en el arte para

aclarar la escritura, facilitar la execucion, y ajustar los instrumentos con las voces humanas.

Otras razones pudieran hallarse no menos decisivas, las quales se omiten, porque para exponerlas seria menester internarse en la gerigonza escientifica del arte, que yo desde el principio hice proposito de evitar, por no retraer de la lectura de estas reflexîones á los lectores poco ó nada versados en aquel lenguage.

Del conjunto de las mencionadas causas resulta, que aunque la música se proponga por objeto imitar á la naturaleza, y realmente la imite con su instrumento propio, que son los sonidos; sin embargo, su imitacion no es tan evidente ni tan clara como la de la poesía, escultura y pintura: porque el agregado de los sonidos, quando son inarticulados, no especifica su objeto con la precision con que le determinan los versos, los contornos, y los colores. Por consiguiente, quanto mas se aleja de la naturaleza, tanto mayor es el influxo que tiene el arte sobre ella, y da mas lugar al mérito, ó á la extravagancia del artífice. Para aclarar esta doctrina (que ya tengo explicada mas á la larga en varios lugares de mi obra intitulada *las Revoluciones del Teatro músico italiano*) pongamos el caso, que un maestro de capilla quiera poner en música aquellos divinos versos de Virgilio, superiores á toda alabanza, en que se describe la muerte que la Reyna Dido se dió á sí misma con la espada del fugitivo Eneas. Los medios que tomará para representar este quadro sublime, y ponernos delante de los ojos el infeliz estado del corazon mugeril en tan horrorosa situacion, no pueden ser otros que los de valerse de cuerdas baxas que produzcan un ruido sordo, alterado y confuso, de reforzar el sonido lastimero y patéctico de ciertos instrumentos, y de usar modulaciones veloces, rapidas y precipitadas, las quales, imitando las circunstancias físicas que se observan en la naturaleza con ocasion de alguna tormenta, ó terremoto, ó movimiento fuerte del mar, hagan conocer por una especie de caréo la turbacion y derramamiento de espiritu en que se halla la desdichada Dido.

. . . . *magnoque irarum fluctuat aestu.*

Pero todos estos medios, que son los únicos de que puede aprovecharse la música, no son tan caracteristicos de la muerte de Dido que no puedan aplicarse, y de hecho no se apliquen á otros cien argumentos. La música los traslada á qualquier heroe, á qualquiera heroyna, á qualquier protagonista que se halle en un caso semejante. Los principales lineamentos del quadro de Virgilio quedan borrados enteramente, y nada se

reconoce en él que le aparte y distinga de los infinitos de su especie. Asi, aunque varias veces he asistido á la representacion de Dido abandonada de Metastasio, puesta en música por varios maestros, y aunque he exâminado con atencion en los papeles el recitativo y el *aria* de la última escena, en ninguno he visto expresadas las circunstancias que hacen tan maravillosamente resaltar la pintura de Virgilio. Aquella espada, que por tan extraños caminos ha sido traida desde Troya á Catargo: el fin tan diverso para que la guardaba Eneas: el uso tan lastimoso que Dido hace de ella: la ciega y arrastrada pasion que fuerza á una princesa de tan alta calidad y de tales prendas á quitarse la vida en la flor de su edad: su hermosura, mocedad, gracia y atractivos, que la hacían digna de suerte mas dichosa: las grandes mercedes y beneficios hechos por ella al naufrago Eneas y á toda su esquadra: la ingratitud del principe troyano, y su poca lealtad con una muger de quien habia recibido en tributo los mas dulces y preciosos afectos: otras mil circunstancias, que enterneciendo el corazon de quien lee, sirven á excitar aquel conjunto de ideas que nos hace tomar tanta parte en los objetos imitados: todo esto vuelvo á decir, se pierde enteramente en la música instrumental. Y es-

te es el motivo porque raras veces los instrumentos producen el deleyte que ocasiona el canto: en el qual, expresandose una cosa determinada que el alma contempla en sus diferentes aspectos, se perciben otros tantos placeres, quantas son las diferentes correlaciones que se observan en ella.

Imita, pues, la música á la naturaleza; pero, como diximos arriba, la imita mas obscuramente que las demas artes representativas, y esto con una sola parte que es la melodia. La harmonia no hace mas que alterar la naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciendole á intervalo, y desechando toda inflexîon que no sea *apreciable*, esto es, que no pueda tener lugar en el sistema músico. Por tanto, mientras esta facultad no ofrezca otra cosa mas que puros intervalos harmónicos, ó diversas partes de harmonia contemporanea, enlazadas entre sí con vario artificio, causará sin duda deleyte al oído; pero no podrá llamarse arte imitativa, porque nada hay en la naturaleza que nos presente la imagen del intervalo harmónico, ni del contrapunto. No se halla, por exemplo, cuerpo sonoro que naturalmente produzca consonancia perfecta, ni sonido cuyas vibraciones se correspondan entre sí de modo que formen octavas, quintas, y tercias. Y aunque se quiera sostener la opinion de Lucrecio,

que las primeras ideas de la música nos vinieron del canto de las aves, es indubitable que el mérito y dulzura de éste no consiste en la harmonia, sino en la melodía, esto es, no en la union de muchas voces que suenen contemporaneamente, sinó en la progresion sucesiva de una sola que despide por la garganta modulaciones agradables, como se ve en la del ruiseñor y otros páxaros. La Belleza, pues, de la harmonia es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables que guardan unos sonidos con otros; y no comparativa, porque, no imitando nada en la naturaleza, no puede haber comparacion entre el original y la copia. Asi su exâmen pertenece mas á la matemática, que á las bellas artes.

La imitacion de la melodia consiste en pintar con sucesion progresiva de sonidos agradables los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha. Pinta la melodía, ya directamente expresando el ruido material de los cuerpos sonoros que de un modo ú otro nos excitan alguna idea, pasion ó imagen, como sucede quando se expresa el zumbido del viento, el estampido de los truenos, el alboroto de una batalla, ó cosa semejante: ya indirectamente, reproduciendo las sensaciones que excita en nosotros la imágen de aquellas cosas, que no siendo sonoras, no estan comprehendidas en la esfera del oído, en el modo que mas largamente se explicó en la Seccion segunda de esta obra. Mueve los afectos, ya imitando las interjeciones, los suspiros, los acentos, las exclamaciones y las inflexîones del hablar comun, las quales, yendo unidas á ciertas ideas que con esta ocasion se reproducen, ó á lo menos la memoria de ellas, engendran al mismo tiempo las pasiones que de ellas dependen: ya recogiendo estas mismas inflexîones, no como se observan en un particular individuo, sinó como se advierten en muchos, y formando de todas ellas un canto continuo, que es el que en música se llama *motivo*: ya tocando con las vibraciones sonoras porcion de los nervios llamados patéticos, de cuya accion y exercicio nacen las pasiones.

Pudiera yo dar mas extension á estos principios, y detenerme á averiguar las diversas fuentes de la imitacion en la música, aclarando varios puntos de obscura y recondita filosofia, en que ni piensan, ni han pensado jamas los compositores; pero no siendo este el lugar de hacerlo, me contentaré, con aplicar los principios expuestos arriba á las diferentes partes de la música.

La Belleza ideal de la melodia consiste en lo mismo que se dixo hablando de las otras artes. Asi como la descripcion de la tempestad en Virgilio no es mas que la union de muchos fenomenos físicos que acontecen en la tierra, en el mar, y en el ayre en ocasion de alguna tormenta: asi como el caracter de Augusto ó de Tito no es mas que un agregado de máxîmas morales, y de acciones generosas esparcidas en la historia, aunadas por el poëta, y atribuidas á un individuo determinado: asi tambien una aria, un duo, un trio, un motivo músico de qualquiera especie, no es mas que un artificioso conjunto, que forma el maestro, de las inflexîones mas agradables que se oyen en las voces humanas quando los hombres estan poseidos de alguna pasion, ó de las vibraciones mas capaces de harmonia que se reflectan de los cuerpos sonoros. Aunque el resultado de estas inflexîones ó vibraciones no se halle tal qual es en la naturaleza, porque ningun individuo, y ningun cuerpo sonoro produce motivos en música quando no se regule con los principios del arte; sin embargo, nadie dirá, que el motivo de una aria vocal ó instrumental, sea un ente de razon, ó un ircocervo músico; pues realmente todos los elementos que le componen son sacados del natural.

En el ritmo, parte principalisima de esta arte encantadora, entra tambien mucho de ideal. Se entiende en música por esta palabra la duracion relativa de los sonidos que entran en una composicion cantable: y porque dicha duracion relativa consiste en dos cosas, en el tiempo que se emplea en los sonidos, y en la proporcion ó simetria con que caminan los unos respecto á los otros, por eso el ritmo consta de dos partes principales, que son la medida, y el movimiento. La medida fixa con exâctitud el tiempo, y el tiempo junto con el movimiento determina la simetria.

Hay por consiguiente ritmos naturales, y ritmos inventados por el arte. Quien exâminase en la naturaleza las leyes de varios cuerpos sonoros con la atencion con que las exâminó el célebre filólogo Isaac Vosio 1, hallaria las reglas del ritmo observadas en la repercusion de muchos de ellos. Segun este erudito, la mencionada proporcion es compañera invisible de casi toda la naturaleza. Sus finas y delicadas orejas la percibieron en el trote y galope de los caballos, en el gotear de los tejados, y de las pequeñas fuentecillas, en el vuelo de los páxaros, en los pulsos quando baten, en la undulacion sonora

1 *De poematum cantu, et viribus rythmi.*

de las campanas, en las mudanzas de un baylarin, en todas las cosas que se mueven á compas, en los periodos de una oracion retórica, y en los del hablar ordinario; adelantandose la sagacidad de sus oídos hasta encontrar consonancias ritmicas en el ruido que hace el peyne quando el peluquero encrespa los cabellos.

Los ritmos artificiosos son los que inventaron los poëtas y los músicos, para arreglar el tiempo y el movimiento en sus repectivas artes. Los antiguos fueron inimitables en esta parte. Su prosodia era un manantial inagotable de ritmos, con los quales casi no habia movimiento en los objetos de la naturaleza que ellos no imitasen. Pocos efectos naturales podian ofrecerse que un músico ó un poëta no expresasen, ya con el número de tiempos silabicos empleados en formar un pie, ya con la mayor lentitud ó rapidez que se daba a las palabras ó á los sonidos, ya con las varias especies de ritmo de que podian usar, ya con el orden, progresion y diverso enlace de los mismos ritmos, segun la diversidad y número de los versos, y la amplitud y duracion del periodo. Por exemplo ¿queria el poëta ó el músico representar movimientos sueltos y ligeros? echaba mano del pie llamado *tribaquio* que constaba de tres sílabas breves. ¿Tenian necesidad de

expresar algun objeto que obrase con pesadez y embarazo? el *espondeo* y el *moloso* les servian para el intento, pues constando el primero de dos sílabas largas, y el segundo de dos largas precedidas por una breve, eran muy á proposito para imitar movimientos tardos y lentos. ¿Era menester pintar cosas que excitasen júbilo y alegria? se valian del *dáctilo*, cuya disposicion de breves y largas era muy al caso para producir estos afectos. Por no alargarme mas de lo necesario, basta saber, que el ritmo entre los antiguos era como una especie de relox, que media con toda exâctitud, y expresaba con semejanza los movimientos físicos de las pasiones y de los objetos.

La música en sus principios no tuvo otro ritmo que el de la poesía. Su medida y su movimiento se arreglaban perfectamente con el valor y duracion de las sílabas métricas; y por consiguiente las dos facultades siempre andaban de acuerdo entre sí, indicando el poëta al músico los ritmos que debia seguir en la pintura de cada pasion, y añadiendo el músico mayor expresion y fuerza á los ritmos que le presentaba el poëta. De este feliz acuerdo y union entre los movimientos de las pasiones y los ritmos músicos y poéticos nacia, por la mayor parte,

la influencia que todos los escritores de la antigüedad atribuyeron á la música griega sobre los ánimos, asegurando que excitaba los afectos, y los calmaba segun la voluntad del músico. No me detengo en probarlo, asi porque hay mucho escrito en esta materia, como porque ya lo tengo explicado con bastante extension en mi obra de las Revoluciones 1.

En la música moderna la expresion debe ser mucho menor, asi porque no es tan estrecha, ni tan ajustada la correlacion entre la música y la poesía, como porque no hemos acertado á hacer de los ritmos uso tan oportuno y dilatado como los antiguos. Sin embargo de la persuasion en que estan los modernos de haber llevado la música al grado mas subido de perfeccion, se puede asegurar, que esta creencia es efecto de la vanidad mas que de la razon. En otra obra mas larga, de cuyo contenido hallarán los lectores una breve idea en la ultima Seccion del presente Discurso, expondré mi corto juicio sobre los atrasos que padecen nuestra música y nuestra poesía en lo que toca al ritmo y á la expresion. Y porque no se juzgue que lo que alli dixere se reducirá á una ociosa repeticion de lo que los otros han escrito, me explayaré princi-

1 Tom. 2. Cap. XII. Edicion de Venecia.

palmente en la poesía y música Española, haciendo ver, que tanto la una como la otra carecen de muchas especies de ritmos susceptibles de infinita expresion, y necesarios para acrecentar y variar las formas; indicando ademas los medios de introducirlos, y abriendo á los ingenios una nueva carrera para enriquecer nuestro idioma, y hacerle tan acomodado para la música como lo es hoy dia el de los Italianos. No se me oculta que la promesa de igualar nuestra lengua á la Italiana en las calidades musicales parecerá á no pocos nacionales, y á casi todos los extrangeros una fanfarronada quixotesca, hija de un patriótico deslumbramiento; pero el único ruego que yo puedo anticipar por ahora es, que suspendan el condenarme para quando tengan pleno conocimiento de causa.

Volviendo á lo ideal, facilmente se concibe el grande influxo que debe tener en esta parte rítmica de la música. La pronunciacion natural de las palabras está fixada, ó por el tiempo que se tarda en proferirlas, ó por la elevacion ó depresion de la voz: asi poco, ó ningun lugar tiene lo ideal en la formacion de los vocablos. Pero tiene mucho en la eleccion y disposicion de los varios vocablos; en el corriente mas ó menos rapido de los tiempos que se emplean

en pronunciar un verso, recitarle, ó cantarle; en el vario enlace de los ritmos entre sí; y en el gusto del tañedor ó del cantor, que aceleran ó afloxan el movimiento y la medida segun les parece, bien que siempre observando las leyes de la harmonía. Una prueba á mi parecer evidente de que el deleyte que se percibe en el ritmo proviene de lo ideal, se saca del diverso efecto que produce la misma aria ó motivo, segun los diversos músicos que la cantan ó tañen. Un motivo, que será excelente por su diseño, simetria, y expresion, es insufrible por poco que el músico altere en la execucion el preciso grado de movimiento que le pertenece; y esta es la causa del poco gusto que dan hoy dia las arias que cantaron Farinelo, Egicielo, y otros célebres cantores de los pasados tiempos: de lo que la vanidad de los modernos saca un argumento para probar las ventajas del estilo que ahora corre sobre el antiguo: como si fuera prueba de la fealdad de Helena ó de Frine que los imperitos pintores no sepan expresar hoy dia en sus retratos el colorido y las facciones de aquellos rostros.

Del ritmo pasemos á la *modulacion*, en la qual lo ideal consiste en travar lo mas agradablemente que se pueda la serie de los tonos y modos entre sí, ya sea que el canto pase de un tono ó

de un modo á otro, ó que sin salir del mismo tono ó modo vaya formando un motivo bien ordenado. Este pasage dulce, y esta conexîon casi imperceptible de las inflexîones de la voz, ó de las vibraciones de un instrumento equivalen á las medias tintas de la pintura: y asi como éstas, dando la justa degradacion á los colores, contribuyen á la perfeccion del claro obscuro, y á comunicar morbidez, relieve y hermosura al colorido; del mismo modo la modulacion, uniendo con orden, facilidad y gracia los tonos y modos, graduando su extension, duracion é intension, segun el efecto que han de producir, amortiguando unos, haciendo resaltar á otros, y contraponiendolos entre sí con juiciosa oportunidad, es la causa principal del deleyte que se gusta en el canto. De cuyo principio claramente resulta, que la principal Belleza de la modulacion consiste en lo ideal; pues aunque los tonos sean sacados de la naturaleza, esto es, de las inflexîones posibles, y en algun caso actuales, de la voz humana; sin embargo, su artificioso enlace depende unicamente del talento del artista. Hay tambien otra especie de ideal en esta parte de la música, y consiste en saber eslabonar y guiar la serie de acentos que corresponderian á cada personage de los de pura invencion: como, por exemplo, si se in-

troduxeran cantando Venus, Ebe, Apolo, ó las Gracias, ó naturalezas alegóricas como el odio, el amor, la risa, la fortuna, la fama, ó la gloria: ó se escuchase el ruido de algunos objetos, cuya perfeccion fuese mayor que la de los objetos visibles, ó de especie nunca vista en la naturaleza. Tal sería la música de los campos Eliseos segun se pinta en el sexto libro de la Eneida:

El Tracio Orfeo, sacro sacerdote,
Autorizado con sus ropas largas,
Discanta y contrapunta por las siete
Diferencias de voces con su lira.
Tal vez las cuerdas con los prestos dedos,
Y tal vez toca con el plectro eburneo. 1

Me acuerdo de haber oído un exemplo muy loable de esta clase de harmonia en el Orfeo de Calsabigi, puesto en música por Bertoni, célebre maestro Veneciano, al abrirse la escena de los campos Eliseos: en donde los instrumentos parte entonaban voces altas y alegres, parte arpaban con sextinas muy graciosas, y parte tocaban cuerdas mas agudas executando nudos y enlaces muy vivos y primorosos. No sería desemejante la harmonia y concento de las esferas en el sistema pitagórico segun la introduce Pedro Metastasio en su composicion dramatica intitulada *El Sueño de*

2 Æneid. lib. VI. Trad. de Velasco.

Escipion; y el estrepito de nueva especie que debian producir los objetos sonoros del paraiso terrestre, como los describe Milton en su célebre poëma:

Las bulliciosas y pintadas aves
Ordenadas en coro alli se oían,
Y con ellas acorde meneaba
El Zéfiro las hojas, que movian
Un amable susurro de concierto
Con el ruido agradable de vertientes
Saltadoras por riscos resonando
En cascadas y chorros, que en estanques
Venian á parar de pececillos
Donosos con escamas matizadas. 1

Lo mismo digo de Pluton quando sale de los infiernos: y del viento sagrado con que resonaba el templo de Delfos quando la adivina profetizaba; y del que movia las religiosas encinas del bosque Dodonio quando Júpiter referia sus oraculos.

La gracia, la variedad, la gallardia y la dulzura de la modulacion son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que le dan los inteligentes sobre la música de las demas naciones. En va-

1 Canto V. del Paraiso Perdido. Versos de la traduc. que actualmente hace en Italia Don Antonio Palazuelos.

no los Alemanes se jactan de haber perfeccionado la harmonia y la música instrumental; y en vano los Franceses han intentado con una multitud de papelotes escritos sobre el asunto, disminuir el alto credito de que gozan, asi la composicion, como el canto italiano. *El superbissimum aurium juditium*, como le llama nuestro Español Quintiliano, ha destruido las rivalidades, y reunido toda la Europa docta en favor de las modulaciones admirables de Pergolese, de Perez, de Terradellas, de Durante, de Buranelo, de Cicio, de Maio, de Paeselo, de Sarti, de Anfossi, y de otros muchos. Y si todavia se admiran en Francia, sin estudiarse, las sinfonias y los recitativos de Luli: si el espiritu de partido, apoyado en la doctrina y verdadero mérito del Caballero Gluck, levanta hasta las estrellas su estilo energico y vigoroso, su instrumentar lleno de harmonía, su expresion fuerte y varonil, y su exâctitud en acomodarse al sentido de las palabras; sin embargo, la parte mas sabia de la nacion, y la mas imparcial se ha declarado en favor de la melodía animada por la sensibilidad del estilo dulce, afectuoso, claro, y hermoseado con todas las gracias del arte y del dibuxo elegante y limpio que tanto deleytan en las composiciones de Piccini, de Traeta, y de Saquini. Bien asi como

los ojos del frigio Paris, despues de haber vagado por los desnudos cuerpos de Minerva y de Juno, se fixaron por ultimo en el de la hermosisima Venus, á quien la mano docil al impulso de la vista presentó la manzana de la Belleza.

Ademas de esta Belleza ideal específica, propia de cada una de las partes que componen la música, hay otra que es propia del conjunto de todas ellas; cuya aplicacion se deduce facilmente de unos mismos principios. La Belleza mayor en este género sería la union perfecta de la música, de la poesía, de la danza, y de la perspectiva en el espectáculo teatral que los Italianos llaman *Opera*, último esfuerzo del ingenio humano, y complemento de perfeccion en las artes imitativas, si una multitud de causas no contribuyera á estorvar los progresos del drama músico, y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante union.

Mucha parte de lo que pudiera decirse sobre lo ideal de la danza, se halla comprehendido en lo que hasta aqui se ha dicho de la poesía, pintura, y música: por lo que siendo comunes los principios, facilmente descenderá el lector por sí mismo á las conseqüencias. Lo que es individual y caracteristico de ella depende de

su manera de imitar á la naturaleza con las actitudes y movimientos del cuerpo, cuya ciencia, no habiendose hasta ahora fixado con la exâctitud que se requiere para establecer un sistema, especialmente en la pantomima, opone un grande obstáculo á los escritores que quieren hablar acertadamente sobre esta materia. Ni puede explicarse con claridad en que consiste su ideal, hasta que se determine con precision en que consiste en ella la imitacion de la naturaleza. Por lo que, aguardando á que esto se haga, nos contentaremos con advertir en general, que lo ideal de la danza por lo baxo, que podemos llamar bayle de estrado ó de sala, consiste en juntar baxo un concepto ó motivo los movimientos mas agraciados de que son capaces los miembros del cuerpo humano; en presentar á los ojos sus contornos mas proporcionados y mas agradables; en señalar en el suelo, ó sobre las tablas, las lineas de la Belleza que pueden expresarse con los pies del baylarin; y finalmente en enlazar y disponer las figuras de modo que formen un todo simetrico, y ofrezcan á la vista la imagen del orden, de la correlacion entre las partes, y de la variedad junta con la unidad. En la pantomima consiste el inventar asuntos nuevos susceptibles de mucha expresion, y capaces de recibir

imágenes acomodadas; en adornarlos con episodios oportunos, semejantes á los de la poesía; en introducir con arte los personages, y representarlos en la manera mas conducente, noble, y conforme al argumento; en una palabra, en aplicar á la imitacion corográfica lo que arriba se dixo de la imitacion música y poética.

§. VIII.

Ideal en las cosas morales en quanto son objeto de las artes de imitacion.

Si en el principio de estas Investigaciones no hubiera prometido ceñirme solo á las artes de imitacion, pudiera yo ahora extender el imperio de la Belleza ideal mucho mas allá de la esfera de estas, haciendo ver el dominio que exerce sobre la arquitectura, la eloqüencia y la filosofia, no menos que sobre la imaginativa y la sensibilidad de los hombres. Pero siendo este asunto vastisimo y fuera de mi inspeccion, me contentaré con apuntar algo en esta Seccion, como por ensayo, sobre el influxo que tiene en la filosofia moral, dexando á los lectores el gusto de hacer por sí mismos la aplicacion á otras varias cosas.

No creo deba retraerme de hablar de esta especie de ideal la duda que proponen algunos, de si se dá ó no Belleza en las cosas morales; pues juzgo que los que la tienen, facilmente podrán salir de ella leyendo con alguna atencion lo que sobre este punto han escrito los autores que tratan de la Belleza. 1 Ni tampoco me detendré en averiguar en que consiste realmente la Belleza de las acciones virtuosas; pues, como varias veces lo he dicho, mis reflexîones sobre lo ideal suponen el conocimiento anterior de semejantes qüestiones preliminares. Mi unico fin es aplicar los principios establecidos en este Razonamiento á las acciones humanas, no en quanto son el objeto de aquella ciencia que se llama moral, sino en quanto pertenecen á las artes de imitacion. Consideradas asi, es indubitable que admiten Belleza ideal, del mismo modo que la reciben los objetos propios de la escultura, de la pintura, de la poesía, y de la pantomima; porque siendo las acciones morales capaces de mayor ó menor perfeccion, pue-

1 Veanse entre otros el Jesuita André en su apreciable Ensayo sobre lo Bello, donde se halla un largo artículo destinado á tratar de la Belleza en los objetos morales: y la obra de Crouzat sobre el mismo argumento, que prueba que hay Belleza no solo en la moral sinó tambien en la Religion.

de el artífice que debe imitarlas, escoger en ellas el grado que mas le convenga para sus fines. Que el arquetipo ó dechado mental que se forma el artista sea mas ó menos mudable, mas ó menos conforme á la práctica ó á las ideas recibidas en una nacion, ó en un siglo, esto no quita que pueda servir de modelo á las artes imitadoras. Lo primero, porque, como lo hacen ver los filósofos que tratan con luces mas claras de esta materia, los fundamentos de la moral son mudables en su aplicacion, pero no en sus principios: y asi estos pueden servir de punto en que se fixen los ojos del entendimiento, para formar su arquetipo de perfeccion moral. Lo segundo, porque la misma incertidumbre que se objeta á las cosas morales puede objetarse tambien á las materias de gusto; y puesto que en estas no se niega al artífice la facultad de imaginar un dechado á que referir las producciones del arte ¿porqué se le ha de negar en aquellas?

Sentada, pues, la proposicion general, que hay Belleza ideal en las cosas morales, hagamoslo ver con mas particularidad en dos exemplos solamente, sacados el uno de las acciones mixtas, como son las pasiones ó afectos, y el otro de los que se llaman hábitos puramente morales. De los primeros tomaremos por espécimen al amor,

y de los segundos á la virtud, aconsejando á los que quisiesen instruirse mas fundadamente de esta importante y delicada materia, que recurran al Ensayo sobre las pasiones del inglés Hutchêson, y á la excelente obra del escocés Smith intitulada *la Teorica de los sentimientos morales.*

No hay afecto sobre que lo ideal obre con tanta fuerza como sobre aquella inexplicable pasion llamada amor, que es al mismo tiempo la amargura y el consuelo de la vida, y de la que es dudoso si deba contarse entre los castigos ó entre los favores de la naturaleza. Como su propiedad esencial, quando está fuertemente arraigada en el corazon, es traer hácia sí todas las demas facultades del alma, y avasallar la fantasia, haciendola servir á sus fines: asi no es extraño que esta contribuya con su actividad á engrandecer el objeto amado, hasta formarse un idolo mental que la provoque al delirio. Todo es exâgerado, todo es mas allá de lo natural, todo es ilusion en el amante respecto al objeto que ama. Le parece que la naturaleza ha agotado sus tesoros, y el universo acumulado sus perfecciones para exôrnar aquella dulce quimera que él mismo se forxó en la mente. En lo físico no hay preciosidad, no hay Belleza que el idolo no posea. Sus cabellos son hebras de oro comparables á los rayos del sol. Sus ojos estrellas lucidisimas que brillan mas que las del firmamento. No hay marmol de Paros igual á la blancura de sus carnes, ni marfil que compita con lo terso y bruñido de su tez. El aliento que exhala de aquella boca, excede en fragancia al ambar y á los bosques mas olorosos de Arabia ó de Ceylan. Lo mismo digo de lo moral. Las gracias del objeto amado son mas eminentes y mas perfectas que las de las tres compañeras de Venus. Un chiste, que parecera frio y chavacano á otros, es para el amante un rasgo de sabiduria mas vivo que quanto pusieron los antiguos en boca de Minerva.

Non hoec Pierides, non hoec mihi dictat Apollo:
Ingenium nobis ipsa puella facit. 1

Lo mas extravagante de todo es, que no solo el objeto amado participa de esta perfeccion ideal, sinó tambien los objetos que le rodean, lo que de alguna manera le pertenece. El cielo, la tierra, el mar, todos los elementos, se revisten de nuevas luces y cobran nueva gallardia por qualquiera parte donde pasa el objeto de sus adoraciones. Asi todo amante verdadero

1 Esta confesion de Propercio es la de todos los amantes quando quieren ser sincéros, confesando los efectos que en ellos produce el delirio.

es necesariamente poëta, y lo que es mas singular, poëta historiador; pues mientras los otros fingiendo conocen que fingen, el amante cree de buena fé que sus exâgeraciones son la pura verdad, y que la Belleza ideal y ficticia que atribuye á su amada, es todavia inferior á la natural. Por eso en un cierto sentido se dice con mucha razon, que el amor es una especie de idolatria, porque el cúmulo de perfecciones con que hermosea y enriquece á su objeto, hace que casi le exênte de la clase de humano: y por eso es tan dificil, ó por mejor decir, imposible el curar de repente esta enfermedad quando la dolencia se halla en su mayor auge: porque ¿cómo persuadir al amante que no debe amar á una persona que él cree ser una deydad, un modelo, un conjunto de todas las perfecciones? ¿Y cómo le arrancareis del alma esta persuasion, quando todas sus potencias internas y externas contribuyen á mantenerle en ella? No es menos peligroso entonces el acometer de frente á la ilusion de lo que fuera el despertar á uno de los que caminan en sueños quando sube una escalera durmiendo, ó va por la orilla de un rio.

En este calor y elevacion de fantasia consiste lo que vulgarmente se llama *amor platónico*, amor quimerico é imposible tomado en rigor metafísico; pero que entendido con cierta restriccion, puede, segun las circunstancias morales y políticas de una nacion, acercarse mucho á aquel ideal, del que en su género es la perfeccion y el complemento. Si por amor platónico se entiende que la Belleza física obre toda sobre el espíritu, sin que se comunique poco ni mucho á los sentidos, la idea es absolutamente falaz; porque habiendo puesto la naturaleza una conexîon necesaria entre la Belleza y el deseo de poseerla, el admitir aquella sin éste, viene á ser lo mismo que separar la causa del efecto. Asi es muy justo que se ridiculice una expresion que confunde los movimientos físicos del hombre con las abstracciones metafísicas. Pero si el amor platónico no significa otra cosa sino arreglar los movimientos sensibles excitados por la Belleza con el uso de la razon, subordinando á las leyes de la honestidad el deseo de poseerla: ó sinó es mas que preferir, entre las calidades de un objeto amable, las que nacen del alma, á las que se fundan en la hermosura corporal, haciendo que estas ultimas sirvan de medio, y no de fin, para apreciar mas y mas aquellas; en tal caso seria envilecer demasiado la naturaleza humana el suponerla incapaz del amor racional ó platónico. Y aunque éste se moteje como imposible en

un siglo epicuréo como lo es el nuestro, en el qual la corrupcion de las costumbres ha enflaquecido de tal modo los animos, que todo esfuerzo heroico de virtud nos parece una invencion de teatro ó de novela; sin embargo, no ha sido asi en todos tiempos, ni hay razon que arguya su imposibidad en todos los individuos de la humana especie; aunque confieso que no es facil ni ordinario en la multitud. No es este el lugar de exponer las causas morales que influyen en la mayor ó menor delicadeza de dicha pasion, ni porqué el amor ha debido ser mas puro, mas energico, y mas constante en unos siglos y en unas circunstancias que en otras: solo diré, que en el amor platónico unicamente se halla aquella hermosura ideal perfecta que levanta al hombre sobre la naturaleza comun, purgandole, por explicarme asi, de la turbulencia de las baxas pasiones. Por eso sus pinturas son tan á proposito para la poesía, como se advierte especialmente en el Petrarca, ingenio elevado y sublime, cuya rara fantasia supo colorir con pincel finisimo las inclinaciones mas delicadas y casi imperceptibles de esta pasion, retratandola al vivo, no segun los actos externos y los placeres sensibles producidos en los sentidos, sinó segun los movimientos ocasionados en el alma enagenada al mis-

mo tiempo con el amor de la Belleza y con el de la virtud. Porque habiendo conocido que el amor, en lo que tiene de sensible y de corporeo, habia sido expresado con tanta evidencia en los escritos de los poëtas griegos y latinos, que era imposible pintarle de nuevo sin caer en imagenes y en ideas repetidas mil veces, quiso abrirse una nueva carrera, dibuxandole en su parte espiritual y filosófica: como de hecho lo executó valiendose de los sublimes colores que para el efecto le subministraban la filosofia platonica, y la pitagórica. Con lo que logró el mérito de ser tenido por escritor unico y original, poco seguido del vulgo de los doctos, pero sumamente apreciado de los que á un tacto fino y á un gusto exquisito juntan ideas mas altas de la razon poética.

Otra propiedad del amor es la actividad que tiene de transformar y convertir en sí mismo las pasiones subalternas, aunque sean contrarias, y de hacerlas concurrir todas á engrandecer y abultar la Belleza ideal. Pongase un amante, en cuyo corazon el trato, la costumbre y el tiempo hayan esculpido la imagen de su amada; y pongase de otra parte el dulce objeto de sus inclinaciones, que asegurado del dominio que exerce sobre este rendido y voluntario esclavo, se

complace de agravarle las cadenas y de hacerle sentir la miseria de su esclavitud, ya encendiendole con rabiosos zelos, ya helandole con afectados desdenes, ya acibarandole sus fugitivas y momentáneas dulzuras con las veleidades, caprichos é inconseqüencias tan freqüentes en las hermosas: es indubitable que el animo del amante pasará de un afecto á otro, como el fluxo y refluxo del Euripo, y que sentirá á cada paso despedazarsele las entrañas entre la rabia, el temor, la tristeza y el odio. Sin embargo, estas pasiones, aunque tan opuestas al amor, servirán para darle mayor energía, como un pedazo de hielo echado en la fragua contribuye á hacer mas activo el fuego. La misma cólera, fixando la imaginacion en el objeto, será causa que descubra mas y mas sus propiedades amables, y que las realce sobre lo natural temiendo perderlas: y así no hay instante en que la amada comparezca tan bella ni tan imperiosa á los ojos del amante, como el que viene despues de la riña. De aqui nació el proverbio verdaderisimo *amantium irae, amoris redintegratio.* No es dificil asignar la razon física de esto; porque puestos una vez en movimiento los espíritus animales, sin dificultad se les hace cambiar direccion, quando hay una fuerza superior que los tire hácia sí; y en este caso la fuerza superior

es la de la pasion dominante. Convertidas en ella las otras pasiones, es natural que aumenten la actividad de la fantasia, como la intension de un efecto se acrecienta multiplicando la accion de las causas; y por consiguiente, que la Belleza ideal del objeto amado comparezca mucho mayor de lo que es en la realidad.

Con menor entusiasmo, pero no con menor exâctitud se halla verificado este mismo principio en las demas cosas morales. La Belleza ideal tiene lugar en la virtud de dos maneras: ó en el exercicio de alguna en particular; ó en el conjunto de todas. Lo ideal se halla en el primer caso quando se trata de una accion sumamente heroica, que suponga gran fuerza de alma en quien la practíca, y en donde no se ve mezcla alguna de amor propio, ó de interés particular. Tales fueron muchas acciones de la vida de Sócrates: tal el amor de la patria de Régulo quando prefirió una muerte lenta y cruel dada por los Cartagineses, á la baxeza de aconsejar una paz vergonzosa á los Romanos: tal el generoso entusiasmo de la amistad en varios antiguos Griegos y Escitas, cuyos hechos nos cuenta Luciano con pluma de oro en su Dialogo intitulado *Toxaris*: tales finalmente muchos actos de virtud elevada y sublime que exercieron los heroes

de nuestra santa Religion, de los quales está llena la Historia Eclesiastica. Un modelo en este género se halla en los sentimientos que contiene el siguiente soneto atribuido por algunos á Santa Teresa, y por otros á San Francisco Xavier: en los quales la total abnegacion de sí mismos, y la resignacion á la Divina voluntad, llegan á un grado tan eminente, que el verificarlas con la práctica parece mas un efecto inmediato de la gracia celestial, que de la flaqueza del poder humano. Asi debe contarse entre los exemplos mas distinguidos de Belleza que ofrezca la moral Christiana.

No me mueve, mi Dios, para quererte
El cielo que me tienes prometido;
Ni me mueve el infierno tan temido
Para dexar por eso de ofenderte.
Tu me mueves, mi Dios: mueveme el verte
Clavado en una cruz, y escarnecido:
Mueveme ver tu cuerpo tan herido:
Muevenme tus afrentas y tu muerte.
Mueveme, en fin, tu amor de tal manera,
Que aunque no hubiera cielo yo te amara,
Y aunque no hubiera infierno te temiera.
No me tienes que dar porque te quiera;
Porque si quanto espero no esperara,
Lo mismo que te quiero te quisiera.

La Belleza ideal en el segundo caso consiste en la union perfecta de las virtudes morales, exêntas de toda imperfeccion y miseria del amor propio. Tal seria entre los que profesamos la Religion Christiana la imagen del verdadero justo verificada exâctamente en nuestro Señor Jesu-Christo; pero como aqui se habla de lo ideal, y de lo que puede aumentarse con la fantasia, no debo aprovecharme de un exemplo en que nada tan perfecto puede concebir la imaginacion, que no quedase vencido en la realidad. Por tanto juzgo mas oportuno recurrir á otro, y este será el dechado que cada secta de los antiguos filósofos se proponia por modelo de imitacion, segun sus respectivos principios, y en particular el de los estóicos, cuyo Sabio quedó por antonomasia como exemplar y arquetipo de los demas Sabios. No me detendré aqui en dibuxar su retrato, porque ya se halla hecho con los mas filosóficos y expresivos colores en las obras de Ciceron, Epicteto, Arriano, Séneca, y Marco Aurelio: solo añadiré en confirmacion de lo dicho, que la imagen sublime que estos se proponian, era mas un conjunto de perfecciones formado por obra de la imaginacion, que un original sacado de uno ú otro individuo de la naturaleza.

El señor Merian, doctisimo Academico de Berlin, en su quarta Memoria sobre la manera con que las ciencias influyen en la poesía 1, es de parecer, que este agigantado protagonista de la escuela estóica es enteramente inutil para la poesía, y por consiguiente para todas las artes de imitacion. La única razon que trae es, que el verdadero Sabio de los estóicos, siendo del todo inaccesible á las pasiones, no puede servir de instrumento oportuno en las ocasiones que requieren accion y energía, las quales son muy freqüentes en la poesía y otras facultades. De estos principios se vale para censurar con extraña severidad á Séneca y á Lucano, dos autores contra quienes muestra una ojeriza sin igual, y no pocas veces injusta.

Yo no averiguaré ahora si el señor Merian ha entendido, ó no, este dogma de la filosofia estóica, y si el Sabio de Zenon, de Crisipo, y de Marco Aurelio es, segun los principios de aquella escuela, tan inflexíble, inerte, é incapaz de accion como nos le pinta dicho Academico. Tampoco me detendré aqui en hacer la apología de Seneca y de Lucano contra sus muchas imputaciones, tanto mas terribles, quanto expuestas con gran aparato de doctrina, y con

1 Actas de la Academia de Berlin año 1778 pag. 435.

no menor sutileza de ingenio. Sin entrar en teóricas que me llevarian fuera de camino, probaré unicamente con el hecho, que los principios del señor Merian son contrarios á la experiencia, y que la Belleza ideal filosófica en nada se opone al exercicio de las artes representativas.

Una de las señales infalibles para conocer si un objeto es ó no á proposito para la poesía se saca de su mayor ó menor capacidad de recibir imágenes ó formas visibles que le representen con nobleza y claridad á la fantasia. Este es el distintivo que asignan los maestros del arte. Ahora pues, digame el erudito Academico de Berlin, si la pintura que Lucano hace del Sabio estóico puede ser mas brillante, ó los símiles de que se vale para colorir este nobilisimo quadro mas escogidos ni mas pintorescos. El poëta le asemeja, ya á los astros celestiales, que con eternas é inalterables vueltas comienzan y acaban su carrera luminosa: ya á la elevada cumbre del monte Olimpo, que goza de una serenidad perpetua, mientras los torvellinos y las tormentas turban las regiones inferiores del ayre.

. . . . . *sicut coelestia semper*
Inconcussa suo volvuntur sidera lapsu.
Fulminibus propior terrae succenditur aër,
Imaque telluris ventos, tractusque coruscos

Flammarum accipiunt : nubes excedit Olympus
Lege deûm : minimas rerum discordia turbat :
Pacem summa tenent. 1

¿Quál objeto visible, por hermoso que sea, es capaz de recibir un lustre mas vistoso en poesía? O ¿quál imagen, por pintoresca que nos parezca, puede describirse con colores mas elevados y magestuosos de los que usa Horacio expresando esta misma idea del Sabio.

Iustum, et tenacem propositi virum
Non civium ardor prava iubentium,
Non vultus instantis tiranni
Mente quatit solidâ, neque Auster
Dux inquieti turbidus Adriae,
Nec fulminantis magna Iovis manus :
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.

Por incidencia no omitiré la feliz paráfrasis que hizo de estos versos el Español Don Juan de Salazar en su tragedia intitulada *el Mardoqueo* : en la qual el protagonista, fortaleciendo su espiritu contra el poderoso furor de Aman, se explica del siguiente modo con Tarse, que intenta persuadirle á que huya de Susa :

Amán me preste
La muerte mas cruel y mas infame :

1 Pharsal. Lib. 2. v. 267.

Mi cuerpo en mil pedazos dividido
De pasto sirva á las rapaces aves :
A mi vista deguellen uno á uno
A los tiernos infantes de mi pueblo :
Del firmamento las columnas tiemblen :
De sangre el sol se tiña, y de humo negro :
Tempestuoso el ayre mil ardientes
Saetas vibre contra el pecho mio :
El suelo se estremezca : el hondo abismo
Se abra baxo de mi : se arruine el cielo :
Inmoble aqui del cielo las ruinas
Tarse, me oprimiran : desventurado,
Infeliz, es verdad ; pero inocente,
Fiel al Dios de Israël, y á Amán terrible.

Otro medio de aclarar la qüestion seria el de aplicar la idea del Sabio estóico á algun individuo en particular, y exâminar despues la influencia que este individuo podia tener en la tragedia ó en el poëma épico. Reducida la qüestion á tales términos, es manifiesto ser insubsistente la opinion del Academico de Berlin. Realicemos la idea del Sabio en la persona de Caton Uticense, á quien todos los estóicos de su tiempo, y mucho mas los posteriores, consideraron como adalid y xefe de la secta. El mismo señor Merian confiesa en el lugar citado, que en ningun otro personage se mantuvo con igual cons-

tancia el caracter de virtud sublime que aquella escuela enseñaba. Pero ¿quién negará á Catón el mérito de poder obrar con suma energía y fuerza en un poëma tragico ó épico? Y quando lo negase ¿cómo podrá responder al exemplo del célebre Addison, que compuso sobre la muerte de este filósofo una tragedia que pasa por la mejor y mas bien escrita de Inglaterra? ¿Cómo cerrar los ojos á las Bellezas que se encierran en el *Caton en Utica* de Metastasio, sin embargo de sus muchos defectos? ¿Cómo desentenderse de que en la Farsalia misma de Lucano el caracter mas bien dibuxado, el mas bien seguido, el mas cabal de todos es el de Caton? ¿Cómo no advertir que en *La muerte de Cesar*, tragedia de las mas celebradas de Voltaire, los caractéres que obran con mayor vigor y fuerza trágica son los de Bruto y Casio, estóicos de profesion y de doctrina? ¿Y cómo pudiera suceder todo esto si el Sabio estóico fuera, como pretende el Señor Merian, indolente, inerte y semejante á los dioses de Epicuro? Se ve por tanto, que el espiritu de sistema hizo resvalar en esta ocasion, como en otras varias, al docto Academico, no obstante su buen gusto y mucha filosofía.

Lo mismo que he dicho del amor y de la virtud puede con igual oportunidad aplicarse á otros

muchos ramos de filosofía moral, que confirmarian mas y mas la verdad de mis principios, si los exemplos traidos hasta aqui no bastaran para ponerlos fuera de toda duda.

Pero ¿de dónde nace en el hombre esta inclinacion á exàgerar las cosas, y añadir por obra de la imaginacion propiedades y atributos á lo que ve en la naturaleza? Aunque la pregunta es bastante escabrosa, pues de nada menos se trata en ella que de aclarar las espesas tinieblas que cubren las operaciones del alma; sin embargo me parece que con el socorro de la metafísica puede responderse recurriendo á las causas siguientes.

§. IX.

Causas de la tendencia del hombre hácia la Belleza ideal.

La primera es la facultad de abstraer, propia del hombre, cuyo exercicio consiste en aplicar la fuerza activa del alma á las propias sensaciones: en separar por medio de ella las ideas simples que se contienen en una idea concreta, y los accidentes ó atributos de la substancia á quien pertenecen: en transferir á un objeto las propie-

dades de otro; y en formar de estas abstracciones parciales un todo mental. La fuerza activa de que se habla no es mas que un acto de la atencion que presta el alma á sí misma, y á las modificaciones que suceden en su cuerpo ocasionadas por la accion de los objetos; de suerte que sino hubiera atencion, tampoco hubiera exercicio de actividad, y por consiguiente ninguna abstraccion, ni resultado alguno de ella. Los efectos de esta fuerza son diversos, segun lo son los motivos que la determinan. A veces el alma fixa su atencion sobre una sola parte del objeto, y entonces se llama abstraccion parcial: como quando se observan los cabellos, cabeza, ó manos de un hombre, sin atender á los demas miembros. Otras veces se detiene sobre un modo, accidente, ó atributo, como son el color, el movimiento, ó la figura; y se llama abstraccion modal. A veces se para á exâminar lo que varias ideas tienen comun entre sí, prescindiendo de todo lo que las distingue; y entonces se le dá el nombre de abstraccion universal. Asi, contemplando en los individuos Pedro, Juan ó Francisco la razon comun de hombre, sin atender á sus diferencias individuales, se forma la idea abstracta *hombre*, que abraza toda la especie, sin fixarse en ningun particular. Ademas de estas abstracciones,

que yo llamo sensibles, porque no tienen otro fin que el de separar las ideas sensibles de la substancia á que pertenecen, hay otra clase mas elevada de abstracciones, que yo llamo intelectuales, cuyo ministerio es separar las propiedades de las ideas abstractas del signo representativo á que estan unidas. Pero esta explicacion, que pertenece á la metafisica mas sublime, es enteramente fuera de mi asunto.

La operacion del alma, quando forma la Belleza ideal, es identicamente la misma que la que forma las abstracciones sensibles; y como estas dependen de la fuerza activa del espiritu que separa los atributos, partes y relaciones de un compuesto para trasladarlas á otro; asi la Belleza ideal, segun la definicion que pusimos arriba, consiste en el acto de la fantasia, que recoge las calidades mas perfectas de los objetos, para aunarlas en un todo que pueda servir de modelo á las artes imitativas. Si se me pregunta, que fin pudo tener el supremo Autor de las cosas en dar esta actividad al espiritu humano: respondo, que se la dió como una conseqüencia de su ser libre é inteligente; como un medio para que se elevase al conocimiento de los objetos espirituales y morales; como una linea de separacion entre su naturaleza y la de los brutos, y como

el instrumento inmediato de su *perfectibilidad.* 1

Esta misma perfectibilidad, propia solo del hombre, es la segunda causa que yo señalo de su tendencia á lo ideal. Digo propia solo del hombre, porque soy de opinion, que la facultad de perfeccionar sus potencias es el verdadero límite que le distingue de los otros animales, pareciendome insuficientes los demas distintivos propuestos hasta ahora, por los filósofos entre las dos naturalezas. Exâminando todas las diversas especies de animales que viven sobre la tierra, observando los individuos de cada una de ellas, siguiendo con la imaginacion su mas ó menos duradera exîstencia, no hallamos sinó una continua uniformidad de inclinaciones, y una semejanza de obrar maravillosa. Reducidos solo al exercicio de conservarse á sí mismos, y de propagar la especie, ni aumentan, ni disminuyen aquella porcion de conocimiento que les dió la naturaleza para conseguir estos dos fines. Si alguna diferiencia se observa en ellos toda es accidental y mecánica. El color mas ó menos obscuro, un palmo de diversidad en la estatura, el movimiento mas ó menos

1 Los gramáticos me perdonarán la novedad de esta voz, que no se halla en el Diccionario: pues no hallo otra, que corresponda á la idea que quiero expresar.

ligero de sus miembros y músculos, esto es todo lo que diversifica en lo físico los individuos de una misma especie; mas por lo tocante á lo moral, los mismos alcances, el mismo grado de conocimiento, las mismas inclinaciones tienen los animales del Canadá que los de la Taurida, y los que tienen quatro meses de edad, que los de quatro años. Lo contrario acaece en el hombre, cuya capacidad, tanto en el uso, quanto en el abuso de sus facultades, tiene un ensanche prodigioso. El hombre viene al mundo en estado fragil y miserable; pero sus miembros se van consolidando poco á poco: su cuerpo se ensancha, engruesa y y aumenta: sus pies y manos se fortalecen: sus sentidos se perficionan: sus facultades van saliendo, y como desenvolviendose del centro mismo del alma: á la manera que vemos despuntar, crecer, y alargarse sobre la margen de un rio un arbolillo, que endeble y ternezuelo en sus principios, arroja despues multitud de ramos capaces de dilatar á largo trecho su sombra, y de sustentar qualquier peso. La capacidad humana es una escala de cuyas gradas no se sabe hasta ahora el determinado número. A la educacion toca determinar la distancia que hay de unas á otras. Mientras vemos al lapón que está debaxo del polo, y al hotentote que habita las llanuras del

cabo de Buena Esperanza, pasar la vida en una especie de inaccion y de estupidez, semejante á la de las bestias mas tardas, admiramos á un Newton en Inglaterra, y á un Montesquieu en Francia, levantarse á ser los legisladores del universo, sujetando á cálculo los planetas, y dando sistemas fundamentales de gobierno á las naciones. Y si Neron, Cáligula, y Cesar Borja deshonraron el linage humano con sus atrocidades. Trajano, Marco Aurelio, Fernando Tercero le ennoblecieron con sus virtudes.

Esta propiedad de pasar de un grado de educacion á otro mas elevado, nace de la facultad que arriba exâminamos, de formar abstracciones sensibles é intelectuales, por cuyo medio el hombre generaliza sus ideas, las reduce á principios, las reviste de signos ó términos que duran en el lenguage ó en la escritura, se aprovecha de las invenciones de otros, y adquiere la ciencia. Asi en la capacidad de abstraer consiste el verdadero distintivo entre el hombre y el bruto.

Es claro que del deseo de perfeccionarse nace la tendencia á la Belleza ideal; porque conociendo el hombre por experiencia que ningun objeto de los que le rodean carece de imperfecciones, y que la naturaleza, ocupada en cuidar del conjunto total de las cosas, ha dexado

en el estado de mediania á la mayor parte de los individuos, se esfuerza á suplir con la fantasia esta imperfeccion, embelleciendo, segun queda explicado, los objetos que contribuyen á su deleyte.

La tercera causa que nos lleva á esto mismo es el deseo de la propia felicidad. Por una parte la naturaleza nos ha dotado de gran número de facultades exteriores é interiores; por otra los medios de satisfacerlas son escasos, y freqüentes los males que con su acibar inficionan la breve porcion de deleyte de que gozamos en esta vida: y asi no queda á los hombres otro modo de suplir lo que les falta, sino el de valerse de su misma imaginacion para forjarse una felicidad ficticia, atribuyendo á los objetos las propiedades que en sí no tienen, pero que debieran tener para satisfacer su curiosidad y apetito insaciable. De aqui han venido las ficciones poéticas, y el origen de lo maravilloso en las artes representativas. De aqui nacieron la pagana mitólogia, y los infinitos disparates que sobre el futuro destino del hombre inventaron las falsas religiones. De aqui los paraísos fabulosos producidos por la fantasia de aquellos pueblos, que careciendo de la luz sobrenatural y divina de la revelacion, no tenian otro norte que los guiase

en el conocimiento de la otra vida, sino el de una razon viciada é ignorante. El secreto instinto, que lleva los hombres á acumular todos los placeres posibles, unido á la fuerza activa de la imaginacion, fué el verdadero padre de los campos Eliseos, de los huertos de Adonis en Arabia, del palacio encantado donde fué llevada la hermosa Psiques, de los jardines de Armida, de la sala del regocijo que imaginaron los antiguos Escandinavos discipulos del legislador Odin, de las celestiales Houris que crió la desreglada fantasia del falso profeta Mahoma, y de otras invenciones semejantes. Este mismo instinto, ayudado de la potencia imaginativa, es el que produxo en las bellas artes y en las bellas letras aquel ideal maravilloso que se admira en las proporciones y contornos del Apolo Pitio, en la fuerza y vigor del Hercules Farnesio, en la expresiva molicie del grupo de la Leda, en las actitudes de la Venus de Ticiano, en la platónica pintura del Alma hecha por Mengs, en la descripcion poética de la hermosura de Angélica, ó de Alcina, en el quadro admirable de los amores y muerte de Dido, en la música sobre el aria *Se mai senti spirarti sul volto* de Gluck, en la de *Se cerca, se dice* de Pachiaroti, en la de *Lo conozco á quelli occhieti* de la *Serva Pa-*

trona compuesta por Pergolese, y en otros prodigios del arte.

El mismo principio que instiga al hombre á buscar los bienes, le determina tambien á huir en quanto puede los males; porque su felicidad consiste no menos en la carencia de éstos, que en la posesion de aquellos. De aqui vino la propension nacida del temor que nos infundió la naturaleza á exâgerar las circunstancias de un peligro, tanto mas quanto es mas extraño y desconocido; en lo que no tuvo otro fin que el de estimularnos con la grandeza de la aprehension á huirle. De aqui trae su origen en las artes imitativas la tendencia de la fantasia á abultar los objetos terribles, revistiendolos de colores extraordinarios y maravillosos: y por eso los gentiles inventaron un infierno tan singular, en donde aunaron lo mas portentoso y extravagante que puede concebir la imaginacion, forxandose un perro con tres cabezas, una laguna de pez ardiente que rodeaba nueve veces el Tartaro, la barca de Caronte con el viejo barquero, los rios Aqueronte, Averno, Flegeronte y Cocito, las Parcas, las Furias con cabellos de serpientes, Ixîon, Sisifo, Tantalo, Ticio, Pluton, Proserpina, Salmoneo, las hijas de Danao, con otras mil extrañezas inventadas por los poë-

tas, para inspirar á sus nacionales el terror y la maravilla. Por tanto no es mucho que el infierno de los antiguos fuese mas poético y mas á proposito para las bellas artes que no el que creemos los Christianos, porque aquel era hijo de la pura fantasia, la qual podia edificar y destruir segun se le antojaba, como sucede á todas las producciones de la mentira; pero en el nuestro no se permite á la imaginacion semejante licencia, debiendo el Christiano atenerse escrupulosamente á lo que sobre este punto le enseña una Religion infalible.

Lo que hasta aqui se ha dicho acerca de la tendencia del hombre á la Belleza ideal me lleva á exâminar las ventajas que en las artes representativas tiene la imitacion de lo ideal sobre la imitacion servil de la naturaleza. Las reduzco á quatro, que expondré por su orden en las secciones siguientes.

§. X.

Ventajas de la imitacion de lo ideal sobre la imitacion servil.

La primera de todas estas ventajas es, que *la imitacion de lo ideal deleyta mas que la imitacion servil.* El presente razonamiento es una prueba continuada de esta proposicion, que tiene su apoyo en la misma experiencia. A las muchas razones que se han alegado hasta aqui, puede añadirse una reflexîon que la pone fuera de toda duda. En la imitacion servil se obliga el artífice á expresar, no solo las virtudes de la naturaleza, sino tambien sus defectos, pues de otro modo no seria representacion exâcta. Ahora bien: los defectos disgustan por sí mismos, y disminuyen el deleyte que se percibe de la expresion de las virtudes; como los ingredientes amargos de una medicina impiden el efecto de los de sabor contrario. Asi una imitacion que represente á la naturaleza en su aspecto mas ventajoso, ocultando á la vista sus ordinarios defectos, agradará mucho mas á quien la contempla, que la imitacion servil, en donde la accion de las calidades hermosas queda destruida con la accion contraria de las calidades feas. Una joven muerta á manos de un amante zeloso es sin duda un objeto que mueve á compasion; pero este afecto es muy moderado en lo natural, porque por lo comun la tal joven no es tan hermosa, ni tan amable, ni tan inocente, ni tan exênta de imprudencia que baste á producir una compasion total, y sin mezcla alguna de otro sentimiento.

Una madre que en medio de la plaza llore la ausencia de su hijo, cuyo destino ignora, nos interesa con su llanto; mas la fealdad, la vejez, la baxeza del linage, el gesto desaliñado, la pobreza, la aspereza de la voz, y otras circunstancias de esta clase, que engendran el menosprecio ó la indiferencia, hacen que el interés sea mucho menos vivo de lo que pudiera ser. Pero pongase una Zayda ideal, á quien Voltaire pinte sin ninguno de aquellos defectos: presentese una Mandane madre de Ciro, á quien Metastasio y Hendel expresen, el uno en poesía, y el otro en música, sin las mencionadas circunstancias que disminuyen el interés ¿quánto mas agradable y energica será la imitacion de estas que la de aquellas?

Ademas de disimular los defectos, logra la imitacion de lo ideal la ventaja de poder unir en un solo quadro los puntos mas favorables y oportunos para hacer resaltar su original. Es muy comun en el mundo el espectáculo de una muger abandonada del marido, ó de una joven engañada por el amante. Quien quisiese representarlas servilmente, y como ellas suelen ser, deberia pintar una muger que solloza desgreñada y sola en un quarto, sin mas adorno que pocas sillas, un bufete, y un lecho: de cuya manera

el quadro seria conforme á lo natural, pero poco agradable. Mas venga un pintor dotado de fantasia viva á pintar la misma escena ¿qué cúmulo de circunstancias ideales no juntará para embellecerla? ¿Cómo la preparará con maestria para que haga efecto? En medio del lienzo pondrá una isla desierta, con todas sus variedades de montes, collados, valles, arboledas, campos, y playas arenosas. De lejos el sol recien nacido bordará con sus rayos la convexîdad del horizonte, y mil reflexos de artificiosa luz hermosearán el ayre y la tierra. El mar golpeará blandamente al derredor los escollos que ciñen la isla, y la blancura de sus espumas contrastará agradablemente con lo azul de sus aguas. Huirá por el ancho pielago á velas llenas la nave del desleal y fugitivo Teséo; mientras que en la orilla se verá la abandonada y hermosisima Ariadna con los rubios cabellos esparcidos por las blancas espaldas, sin mas adorno que el de un velo ligerisimo que no haga sonrojar la decencia, con el cuerpo inclinado y los brazos tendidos hácia la nave que le lleva consigo la mitad del alma, con los ojos desencaxados, y las descoloridas mexillas bañadas en lágrimas, y con la boca dulcemente abierta en ademan de llamar gritando al traidor Ateniense. Por otra parte se ofrece á la

vista una vision no menos maravillosa, y esta será la de los Faunos, Sátiros, y Egipanes, que baylando toscamente y enarbolando el tirso, preceden el carro del dios Baco, tirado de seis tigres, que viene á enjugar el llanto de la desconsolada doncella. Los cupidillos, que adivinan lo que está para suceder, voltean por el ayre, y van preparando la corona de estrellas que debe orlar las sienes de Ariadna. Cotejese despues este quadro con el antecedente, y los demas quadros al natural con otros del mismo asunto, pintados segun lo ideal, y digaseme quales deben causar mayor deleyte y maravilla á quien los mira, y si hay algun pintor, que imitando exâctamente la naturaleza, pueda variar de tal modo las situaciones, y ordenar las circunstancias.

A esto se junta la novedad de sensaciones que excita lo ideal, y no el natural: novedad que es una conseqüencia de la libertad que aquel, y no éste, permite á la fantasia, y de la facultad que tiene de recoger en un solo original las maravillas esparcidas en la naturaleza. Quien describiera segun son precisamente los famosos países de Citéra, y de Gnido, no ofreceria cosa que picase la curiosidad, ni causase deleyte; porque en la realidad no son mas que dos isletas del Archipielago, rodeadas de escollos, poco fértiles,

nada amenas, y casi despobladas, segun lo aseguran los viageros, y ultimamente consta por la relacion del Abate Espalanzani, célebre naturalista. Pero lease la descripcion que hace Montesquieu en su Templo de Gnido, y se verá como la pluma de este ameno y elegante escritor, lo embellece todo, suspendiendo y arrebatando al lector con la novedad de sus pinturas. Lo mismo digo de la antigua Troya, y de sus famosas comarcas, el promontorio Sigéo, la isla de Ténedos, los rios Escamandro y Simois, el monte Ida, el Antandro, y demas lugares cuyo nombre no puede leerse en Homero y en Virgilio, sin que inmediatamente se despierten la admiracion y el entusiasmo. Pero el Ingles Roberto Wood, que con Homero y Estrabon en la mano ha visitado con especial curiosidad aquellos parages, no ha encontrado mas que campiñas desiertas, escollos desamparados, y riachuelos que apenas merecen llamarse torrentes: argumento incontrastable de la preferencia de la imitacion ideal sobre la copia exâcta de la naturaleza por lo que toca al deleyte.

Otra ventaja no menos considerable es la de *contener mas instruccion y moralidad que la imitacion natural.* La instruccion que se saca, ó puede sacar de las artes imitativas, consiste en

tres cosas : en el número de propiedades físicas, ó morales, que nos descubren en la naturaleza; en la esencia de dichas verdades mas ó menos conducentes para nuestra perfeccion, y el arreglo de nuestra conducta; y en la manera mas ó menos eficaz con que las graban en el espíritu. Es indubitable que las tres mencionadas circunstancias se consiguen mucho mejor con la imitacion ideal que con la natural.

En quanto á lo primero, la imitacion natural no nos muestra en la naturaleza sino lo que cada dia vemos en ella, y para aprenderlo nos basta el ministerio de los ojos y de la experiencia, sin que tengamos necesidad de ninguna otra facultad que nos lo enseñe. Por el contrario, lo ideal nos descubre, no solo sus propiedades exîstentes, sino las posibles; no las de uno ú otro individuo, sino las de toda la especie; no sueltas y esparcidas, sinó reunidas en un solo objeto. Asi la enseñanza es mas universal y mas dilatada.

En quanto á lo segundo, no me parece pueda ponerse en controversia, que la imagen de la naturaleza perfecta, como nos la representa lo ideal, nos dé nociones mas claras de la perfeccion, y nos haga amar la virtud mas que lo natural. Nos da nociones mas claras de la perfeccion, porque su fin es purificar la naturaleza en los individuos exêntandolos de sus defectos y pintandolos, no precisamente como son, sinó como serian si el autor de la misma naturaleza, por sus adorables fines, no hubiese dexado libre el curso y efectos de las causas segundas en la regulacion de los particulares. Todos los hombres tendrian la belleza corporal que se admira en las estatuas de Apolo y de Antinoo, si el clima, la disposicion del padre y de la madre, los elementos que componen la materia que sirve á la produccion, la física organizacion de los cuerpos, el género y diversidad de los alimentos, la vida mas ó menos trabajosa, y otras varias circunstancias, no alterasen la proporcion y gracia de las formas. Todas las mugeres se moverian naturalmente con ayre y garvo, si el genero de vida, la educacion, la modestia, ó la menor agilidad de musculos no hubiesen impedido á sus miembros aquella arreglada soltura, que es el alma de las actitudes, y que habla á la imaginacion con tanta fuerza. Pero las artes, corrigiendo, por decirlo asi, este influxo de las causas segundas, reducen los individuos á la idea arquetipa y primitiva de lo Bello: y asi es innegable, que nos ofrecen la imagen de la perfeccion mas adequada y distinta que la que vemos comunmente en la naturaleza. Ningun marido se despide de su

muger con la ternura que Timantes de Dircéa en el Demofoonte de Metastasio. Ninguna muger, quando muere, usa de inflexîones de voz tan suaves y expresivas como las que usará una excelente cantora en la ultima escena de Dido abandonada. Ni ha habido emperatriz alguna en el mundo, la qual expresase su turbacion y quebranto con la nobleza, dignidad y energía con que las expresaba la famosa Clairon en la Semiramis de Voltaire. Y quien quisiese formarse una idea cabal de la dulzura y gracia á que pueden llegar los acentos de la voz humana, ó las actitudes del cuerpo, no irá á sacarla de lo que ve en Pedro, Juan ó Francisco, sino de las admirables modulaciones que salen de la garganta de un cantor como Farineli ó Paquiaroti, y de la sublime pantomima de un Angiolini ó de un Noverre.

De la misma forma nos ofrece la de la virtud, y hace nos encendamos en su amor con mayor fuerza. No es el medio mas seguro de conseguirlo el retratarla como regularmente se suele hallar en los hombres, los quales rara vez tocan en los extremos de la justicia, y casi siempre alindan con el vicio, aun quando exercen operaciones virtuosas; sinó el de ponernosla delante en su aspecto verdadero y sencillo, limpia de todo mixto de imperfeccion, y con aquel grado de Belleza á que miraba quando dixo, que si la virtud se mostrase desnuda en presencia de los hombres, ninguno habria que no se apasionase de ella, y la requiriese de amores.

Sé muy bien que no todos los autores abrazan esta opinion, y que entre otros el célebre jurisconsulto Vicente Gravina en su Razon Poética es de parecer, que la instruccion que se saca de la imitacion de lo natural, ó sea del individuo, es mas provechosa que la que se saca de lo ideal. Pero esta opinion, apoyada en flacos fundamentos, ha sido exâminada, y tan victoriosamente destruida por el Abate Cesaroti en sus observaciones sobre la traduccion italiana de Osian: 1 y antes de él por nuestro Don Ignacio de Luzan en su excelente Poética 2, que han quitado la esperanza á todo otro escritor de poderse distinguir retocando de nuevo la misma materia. Por tanto, aunque pudiera alargarme mas sobre el asunto insinuando no pocas reflexîones que le aclarasen, juzgo mas conveniente remitir mis lectores á las citadas obras.

Por lo que pertenece á la manera con que

1 Tom. 1. Observac. 2º sobre el canto 3. del poëma intitulado *Fingal*.

2 Libro I. Cap. IX.

lo ideal graba la enseñanza, lo que se ha dicho hasta aqui demuestra, que su método es preferible al de la imitacion servil; porque atendiendo á la fragilidad de nuestra naturaleza, es necesario para gustar de lo bueno endulzarlo con el deleyte. Quanto mayor sea el placer que se perciba en una enseñanza, con tanto mayor facilidad quedarán sus máxîmas esculpidas en la memoria. Ahora bien: si, como hemos probado arriba, la imitacion de lo ideal deleyta mas que la imitacion servil: si realmente produce mayor número de sensaciones agradables: si la sobrepuja en la novedad de las imágenes y de las ideas: si llama mas la atencion del espíritu con lo maravilloso, lo inopinado y lo extraordinario; es conseqüencia necesaria, que las verdades que ella propone sean mas bien recibidas que las que proponga la imitacion servil, la qual, pintando las cosas como las vemos comunmente, no pica nuestra curiosidad, ni engéndra en nosotros aquel alto grado de amor ó de aborrecimiento que nos hace abrazar la virtud, y huir el vicio. Supongamos que el ayo de un Principe, viendole enojado, le exhortase á deponer el enojo haciendole ver quanto agrada á Dios la mansedumbre, y los daños que acarrea el ser pertinaz é implacable. Si un poëta quisiese imitar este razonamiento al natural, es-

to es, segun le haria un ayo á su alumno, sus versos se tomarian por un sermoncito métrico, loable á lo mas por su moralidad, pero poco á proposito para entretener y embelesar á los lectores. Mas oígase esta misma exhortacion en boca de Fenix, quando Aquiles, encolerizado con los Griegos, quiere desamparar la armada, y volverse á su país, y se verá que novedad, adorno y maravilla, reciben las mismas máxîmas de la imitacion de lo ideal en la pluma de un poëta como Homero ,, Modera, le dice, y vence tus animos ,, altivos. Mira que no es justo ser inexôrable. ,, Hasta los mismos dioses se ablandan; y sin em- ,, bargo de ser mas poderosos que tú, y mas dig- ,, nos de reverencia, los aplacan los hombres, ,, aunque sean delinqüentes, ofreciendoles vic- ,, timas y sacrificios. Porque has de saber que las ,, Preces 1 son hijas del poderoso Jupiter, arru- ,, gadas con el mucho trabajo, coxas y vizcas; ,, pero que siempre van detras de Ate, diosa ,, del daño, siguiendola por todas partes. La dio- ,, sa, que es mas robusta que ellas, y mas li-

1 Asi he traducido la palabra griega Λιται que en castellano significa *ruegos*, de la que vino el vocablo *letanias*; pero que yo he convertido en *Preces*, porque casi toda la gracia que el mencionado pasage tiene en el original, nace de ser femenino el vocablo. Si á alguno no le agradase mi interpretacion, puede poner en lugar de Preces, *Suplicas*.

„ gera de pies, se las dexa atras largo trecho, „ y va corriendo de aqui para alli haciendo „ mal á los hombres, y evitando el encuentro „ de las Preces, que se esfuerzan á reparar los „ estragos que ella ocasiona. Estas hijas de Jú- „ piter miran con particular amor á quien las „ reverencia, escuchan con benignidad sus rue- „ gos, y le ayudan en todo; pero si alguno „ las desprecia, luego recurren á su padre Jú- „ piter para que mande á la diosa Ate que „ los atormente y castigue. Por consiguiente, ó „ Aquiles, procura tu tambien honrarlas. " 1 Nadie negará que la exhortacion de Fenix, con la novedad del pensamiento, y con la Belleza de la alegoria, llamaria mas la atencion de Aquiles, que aquellos mismos consejos expuestos en el tono dogmatico y doctrinal con que los expondria Publio Siro Mimo. Por estas y otras razones Aristóteles, seguido de casi todos sus comentadores, fué de opinion en su Poética, que la enseñanza que se saca de la poesía es mas util, mas importante, y mas filosófica que la que nos ofrece la historia.

1 Iliada Lib. 9.

§. XI.

Continuacion del mismo argumento. Otras ventajas del ideal.

Lo *ideal dilata el poder de la naturaleza, y nos inspira mayor confianza en nuestras propias fuerzas.*

Si los conocimientos del hombre se ciñeran solo á los individuos, y no abrazáran los géneros y las especies, esta impotencia de levantarse sobre las ideas meramente sensibles le haria incapaz de educacion, como por la misma razon hace incapaces á las bestias. Y si las artes imitativas se limitasen á la representacion exâcta del natural, y no se remontasen hasta las encumbradas regiones de la Belleza, quedaria ociosa y poco menos que inutil en nosotros aquella facultad activa y transcendental que se llama imaginacion, é ignorariamos un sin número de perfecciones en la naturaleza. Lo natural no nos manifiesta sino las propiedades exîstentes y actuales: lo ideal nos descubre hasta las posibles. Un artífice naturalista me hace conocer las bellezas de dos ó tres damas que ha retratado; pero de su vista no saco mas fruto que el de saber las per-

fecciones de dos ó tres individuos; quedandonos todavia gran trecho hasta conocer los limites establecidos á la hermosura. Pero un idealista, poniendome delante de los ojos la Venus de Medicis, ó la de Ticiano, me enseña en compendio las perfecciones de toda la especie, y hasta donde se extiende el poder de la naturaleza en la harmonia y proporcion del cuerpo mugeril. Este exemplo puede con igual oportunidad aplicarse á las demas artes representativas, aun en lo moral.

Si un poëta quisiese pintar al natural las costumbres segun halla los hombres en la sociedad civil, se convertirá en historiador, y se verá en el estrecho de representar la mayor parte del género humano interesada, soberbia, fingida, maliciosa, violenta, maligna, fragil, ó de uno ú otro modo viciosa. Aun los que el mundo llama heroes, y en los anales se proponen por dechados de imitacion, se encontrará distan mucho de la bondad verdadera. Temistocles, segun la historia, fué avariento, desleal y engañador. Alexandro Magno añadio á los vicios propios de los conquistadores los que nacen de una vanidad y una concupiscencia sin limites. Cesár fué gloton é intemperante en todo género de cosas. El Czar Pedro, llamado el Grande, violento, despótico, y dado á la embriaguez. En casi todos los hom-

bres célebres que la fama pública ha colocado en el templo de la gloria, se hallan mezclados grandes vicios con las virtudes: y asi su exemplo no basta para darnos idea cumplida del término á que el exercicio de las virtudes puede llegar entre los hombres. Solo la imitacion de lo ideal es capaz de executarlo, segun los principios expuestos en este Razonamiento.

De aqui nace la confianza en las propias fuerzas que la Belleza ideal inspira al artífice. Un poëta, un pintor, un escultor, ó un músico, pueden decirse cada uno á sí mismo: „ Yo no „ soy esclavo de la imitacion, ni me asemejo á „ aquellos miserables, que amarrados con la ca- „ dena al peñasco, no pueden caminar mas de „ lo que les permite la circunferencia de los es- „ labones. Poseo una imaginacion, con la qual „ dispongo en un cierto modo de todo el uni- „ verso, hago visibles los pensamientos mas abs- „ tractos, doy cuerpo á las ideas, perfecciono „ la naturaleza, me levanto sobre ella, y pon- „ go la misma divinidad delante de los ojos de „ los mortales. Uno que no sepa elevar sus ideas, „ no hallará en la naturaleza exemplar que le „ enseñe el modo de representar á Dios en el „ punto que arrojó del cielo á los Angeles rebel- „ des; pero yo le expresaré volviendo mages-

„ tuosamente los ojos, ya sobre los infinitos mi-
„ llares de espiritus que le quedaron fieles, ya
„ sobre el género humano que aun no exîstia,
„ ya sobre el paraiso terrestre, y sus delinqüen-
„ tes habitadores. Esta profética vision excita-
„ rá su celestial enojo: baxará del trono del fir-
„ mamento, y se dexará ver sobre la mas ele-
„ vada cumbre del monte Tabor. La tierra tem-
„ blará temiendo la cólera divina; pero él, con
„ imperiosa clemencia, extenderá la mano sobre
„ ella, para que el temor no la aniquile. 1
„ Otro, representando á uno que acaba de lu-
„ char con una serpiente ó con un monstruo,
„ señalará en el semblante el afan y susto que
„ le ha causado la batalla; pero yo exîmiré á
„ mi estatua de esta imperfeccion, y esculpi-
„ ré un Apolo, que en el acto de disparar sus
„ flechas contra el dragon, muestre en su ade-
„ man y gesto la serenidad propia de un dios
„ que desprecia á su enemigo, y á quien na-
„ da cuesta la victoria. 2 Otro, imitando los acen-
„ tos naturales, hará oír, poco mas ó menos, las
„ mismas inflexîones que cada dia se oyen en
„ las voces apasionadas; mas yo recogeré estas
„ mismas inflexîones, les quitaré lo que tienen

1 Klopstoc en la Mesiada.
1 El Apolo de Belveder.

„ de áspero, y desagradable, las arreglaré se-
„ gun la melodia mas exquisita, haré que las
„ modulaciones circulen artificiosamente al der-
„ redor del tono dominante, penetraré hasta las
„ fibras mas escondidas del corazon, iré á tocar
„ los puntos mas delicados de la sensibilidad, ar-
„ rancaré por fuerza las lágrimas, enagenaré la
„ fantasia, y arrebataré las potencias. 1 Un imi-
„ tador de lo natural me dirá, que en un tem-
„ blor de tierra se estremece el suelo, se apar-
„ tan los montes, se abren cavernas profundisi-
„ mas, y que de ellas salen llamas abrasadoras,
„ que destruyen lo que prenden; mas yo, echan-
„ do mano del cielo, del mar, de la tierra, y
„ del infierno, haré creer que lo que parece cau-
„ sa natural, no es sino un movimiento de la
„ colera divina: representaré á Neptuno, que con
„ su tridente sacude los hondos quicios de la
„ antigua Troya, y menéa los fundamentos del
„ globo terraqueo, á cuyo horrendo golpear
„ tiemblan las florestas del Ida, vacilan las cum-
„ bres del Antandro, el mar se retira espanta-
„ do lejos de la orilla, los baxeles estan á pique
„ de perderse, y hasta el mismo Pluton, em-
„ perador de los abismos, salta de su trono lle-
„ no de pavor, gritando por los obscuros infer-

1 Gluck, Luli, Hendel, Pergolese.

,, nales espacios á Neptuno, que cese de golpear,
,, á fin que los elementos no se confundan, y
,, la clara luz del dia no se inficione con la vis-
,, ta de aquellas espantables regiones. 1 Del mis-
,, mo modo un poëta adocenado se contentará
,, con decirme, que el sol, quando amanece,
,, despunta por el horizonte, dora los cielos, ale-
,, gra el ayre, recrea la tierra, é infunde ser
,, y vida á las cosas; pero yo, añadiendo á la
,, hermosura del mundo visible las bellezas del
,, fantastico, le describiré precedido de la auro-
,, ra, hija risueña de la mañana, que con sus
,, dedos de rosa ahuyenta las tinieblas. El sol
,, vestido de purpura, y coronado de rayos irá
,, sobre un carro, cuyo exe timon y ruedas
,, son de oro, donde se veran engastados infi-
,, nitos rubies, esmeraldas, y otras piedras pre-
,, ciosisimas. Los caballos que le tiran, apacenta-
,, dos de ambrosia, seran de una blancura igual
,, al ampo de la nieve, sinó en quanto la in-
,, terrumpen algunas hermosisimas manchas que
,, tiran al roxo. Delante de ellos irán corrien-
,, do las horas, doncellas agilisimas, con guir-
,, naldas de flores en las cabezas, y medio desnu-
,, das, que tendran en mano los frenos. A los
,, dos lados del carro se verán los dias, los meses,

1 Homero Iliad. Lib. 20.

,, y el año con sus quatro estaciones, á todos
,, los quales yo adornaré con ropages y colores
,, ideales, que embellezcan maravillosamente la
,, narracion. 1 Asi los amadores de la Belleza me
,, darán las gracias por haberles acrecentado en
,, intension y en número los placeres; y yo, sin
,, tacha de vanidad, podré repetir con Horacio:
,, *Quaesitam meritis sume superbiam.*"

Esta altivez generosa del artífice aparece mas visiblemente en la expresion de lo sublime, la qual es mas facil y mas freqüente en la imitacion de lo ideal, que en la de lo natural. No ignoro que tambien la naturaleza tiene su sublimidad, tanto en los objetos físicos, como en los morales, y que esta proviene de la sensacion rapida, viva, y no esperada que produce en nosotros la presencia de un objeto, cuya potencia y fuerzas, elevadas mucho sobre nuestra capacidad, nos le representan como de una naturaleza excesivamente superior á la nuestra. Asi la vista de una cordillera de montañas altisimas y fragosas; ó de un abismo lobrego, espantoso, y profundo; ó de un mar erizado y turbulento; ó de la explosion de un volcan semejante al de Hiecla, el Etna, ó el Vesubio; ó de un uracan como los que suelen oírse en las costas de la Groenlan-

1 Ovidio Metam. Lib. 2.

dia, ó en las Antillas; ó de un cielo sañudo, que cerrando todo el horizonte con verdinegras nubes, y atemorizando los oídos con horrorosos truenos, y la vista con amarillos relampagos, parece que quiere acabar con todo lo animado: es en lo físico la causa inmediata, que poniendonos delante de los ojos la ilimitada pujanza de la naturaleza, produce en nosotros la imagen de lo sublime. Lo mismo digo de las ideas del *infinito*, de la *inmensidad*, de la *eternidad*, y de la *omnipotencia*, que inmediatamente nos presentan á la imaginacion la de un ente sobrenatural, cuya grandeza, comparada con nuestra pequeñez, nos humilla, y casi nos confunde con el polvo de la tierra. Lo mismo de aquellas respuestas improvisas, y de aquellos actos heroycos de virtud que suponen en quien los da ó los exerce, una constancia, un dominio sobre las propias pasiones, del qual no se creeria capaz la humana flaqueza. En todos estos casos, la imitacion exâcta de lo natural, es la que triunfa, y quanto menos añada el artífice á la Belleza del objeto, tanto mas digno será de alabanza, y con mayor facilidad conseguirá su fin.

Sin embargo, aun en la imitacion de lo sublime natural tiene mucho lugar lo ideal. La razon es, porque para que esta especie de sublime imitada por las artes logre su efecto, es necesario que el artífice le exprese en modo que pueda producir la sorpresa, la novedad y la admiracion, sin cuya advertencia los objetos mas elevados son relativamente á quien los observa, como si no fuesen. Asi lo que da el principal realce al estilo sublime, es la maestria del pincel que executa, lo que en buenos términos es lo mismo que decir, que debe su efecto á lo ideal, comprehendiendo baxo de este nombre todo lo que el artífice añade de suyo á lo natural. Aclaremos estas especies con uno ú otro exemplo.

La inmensidad, atributo exclusivo de Dios, excita, como diximos arriba, la mas alta idea de lo sublime. Dos escritores, entre otros muchos, se han esforzado á pintarla; pero con éxîto tan diferente, que el uno arrebata y suspende con la maravilla, y el otro hace reir con lo extravagante de su descripcion. Alverto Haler célebre filosofo y poëta Aleman dice en una de sus odas hablando de la inmensidad: „ El pensamiento „ millares de veces mas corredor que el viento, „ mas ligero que el sonido, mas rapido que el „ tiempo, y mas veloz que las alas mismas de „ la luz, se fatiga en vano por alcanzarte, y aun „ desespera de poder jamas tocar tus fines. “ ¿ Quién no admira en este pasage la oportunidad

de los similes, los quales, aunando los movimientos mas acelerados y comprehensivos que se hallan en la naturaleza, casi abraza, en quanto puede una mente limitada, la grandeza misma del objeto? Pues oígase ahora como un antiguo compilador del ridículo libro intitulado *el Talmud* expresa la misma idea. „ ¿ Quieres, dice, formar el debido „ concepto de la inmensidad inefable de Jehova? Pues atiende á lo que vi en la vision. Los „ ojos de Dios distan trescientas mil y ochocientas millas el uno del otro : cada uno de sus pies, „ comprehende treinta mil de estas millas : cada milla divina se compone de cien mil varas „ divinas : cada una de estas varas tiene quatro „ palmos divinos ; y cada palmo divino es tan „ grande como el entero diametro de la tierra. " No es posible representar una imágen mas alta con una enumeracion mas chavacana : de lo que resulta que el pensamiento, sublime en sí mismo, se convierte en puerilidad por la sola manera de exponerle.

El siguiente pasage de Horacio:

Et cuncta terrarum subacta
Praeter atrocem animum Catonis.

debe contarse entre los sublimes de primer orden ; porque nos representa, con una sola pincelada concisa y energica, la grandeza de alma

de Caton, cuya firmeza fué tal, que Julio Cesar no pudo doblegarla, sin embargo de haber conquistado casi toda la tierra conocida. Pero inviertase, ó amplifiquese el orden de las palabras, y se verá, que si bien la sentencia queda la misma, el efecto de la sublimidad desaparece casi del todo. Digase, por exemplo : *At vero Caesar haud potuit Catonem ad suas partes revocare, quantumvis universum terrarum orbem sub ditionem redegisset.* ¿ Quién contará este modo de hablar entre las expresiones sublimes?

Sacaré otro exemplo tomado de los inimitables versos de Homero, en que Jupiter otorga la demanda que Tetis le hace de amparar á su hijo Aquiles.

Η', ἡ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων.
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος.
Κρατὸς ἄπ' ἀθανάτοιο', μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον. 1

Dixo, y con el negro-ceruleo sobrecejo otorgó el Saturnio : los cabellos teñidos en ambrosia se sacudieron en la inmortal cabeza del Rey, y estremecióse el vasto Olimpo. No en vano toda la Antiguedad celebró el mencionado pasage como uno de los mas sublimes de Homero. De hecho, á excepcion de los libros Sagrados, no hay es-

1 Iliada Lib. 1. v. 258.

critor entre los antiguos que nos haya dado ideas tan altas de la potencia de Dios, como la que aqui nos ofrece Jupiter, que con el solo movimiento de sus cejas hace temblar todo el olimpo. ¿Qué será de los infelices mortales en el dia de la venganza, si aun quando se muestra piadoso y benigno infunde tal espanto á los mismos cielos, que son el trono de su gloria? De esta comparacion implicita entre el poder supremo de Jupiter, y nuestra flaqueza, nacen la sorpresa y la admiracion, que son los efectos inmediatos de lo sublime. Sin embargo, exâminese con mas cuidado dicho pensamiento, y se hallará que su elevacion proviene mas que del concepto, de los adornos del poëta. Nadie negará, que lo que hace tan apreciable este retrato de Jupiter; lo que determinó á Eufranor y á Fidias á tomar de los citados versos el dechado para sus famosas estatuas de Jupiter olimpico; lo que obligó al jesuita Rapin á que dixese, que quando leia, ó oía leer á Homero le parecia escuchar el sonido harmonioso y lleno de las trompas 1, deriva principalmente de la pintura y de la música con que el poëta griego supo revestir aquellas ideas. Observense con atencion las palabras, y se verá que no hay casi ninguna que no presen-

1 Reflexîons sur la Poetique en general. n. 37.

te sonido imitativo, ó imagen poco menos que visible. El color *negro-ceruleo* de las cejas, los cabellos *bañados en ambrosia*, la cabeza *inmortal*, y el *vasto Olimpo* forman la pintura. Los sonidos de las palabras relativos al significado de las cosas, *ep' ophrysi cronion*, que me hace oír el ligero refregar de las cejas al tiempo de moverse, acompañado de la repeticion de los vocablos *cyaneisin* y *neyse*, que me hacen conocer el subir y baxar de ellas: *eperrosanto* la sacudida magestuosa de los cabellos: *cratos ap' athanatoio* la grandeza de la cabeza inmortal: el estremecimiento del Olimpo en *elelixen*; y el peso y ruido de la casa celestial al tiempo de temblar en *megan Olympon*; son las principales circunstancias que componen la música.

Mas para acabar de conocer la hermosura imponderable de este pasage, es menester ir todavia mas adelante. Homero no se contentó con música y con poesía en general; sinó que usó de la pintura y de la música que eran mas adaptadas á la naturaleza del objeto que debia expresar. Este era sublime, y por consiguiente su harmonia y su colorido son tambien sublimes. El color negro-ceruleo en las cejas y en los cabellos pasaba entre los antiguos por caracteristico de los dioses de primer orden: asi le halla-

mos aplicado á Jupiter, á Pluton y á Neptuno, las tres divinidades mas autorizadas de la antigua mitologia. Por tanto no debiera en las traducciones omitirse este epiteto, ó á lo menos un equivalente que indicase ser aquellas de que se habla las cejas de un dios; como por la misma razon no debiera pasarse en silencio el *bañados en ambrosia* aplicado á los cabellos, ó su equivalente. El genitivo *anactos* me hace saber, que la cabeza no era de un qualquiera, sino del rey y soberano por antonomasia: y el *athanatoio*, que la cabeza era inmortal. Asi tenemos en tres solos vocablos individuada la persona de un dios de primer orden, unico rey y soberano, é inmortal por su naturaleza: idea heroyca, realzada con el sonido de todas las palabras juntas *eperosanto anactos cratos ap' athanatoio* en donde abundan sobre manera las vocales *a* y *o* las mas sonoras, magestuosas y abiertas del alfabeto. Las ultimas pinceladas de este retrato tan grandioso consisten en *megan d' elelixen Olympon.* La particula *d'* me hace ver el pasage instantaneo del menéo de la cabeza al temblor del Olimpo: instantaneidad que muestra no menos la rapida conexîon del efecto con la causa, que la potencia de la divinidad que produce un tal movimiento. *elelixen Olympon* hace oír el retintin de la casa

celestial en el acto de moverse: en lo que no debe dexarse pasar por alto una belleza muy exquisita, que consiste en el sonido agudo y ligero que resulta de la repeticion de las *ll*, de la union de estas con las *ii*, de aquel *ixen* que me representa el crugido, y del *ympon* con que termina la frase haciendo retumbar la habitacion de los Dioses: circunstancias todas que corresponden maravillosamente al palacio del Olimpo fabricado de cristales, de oro, de piedras preciosas, y de otras materias resonantes, que me traen á la memoria la casa del sol descrita por Ovidio

Clara micante auro, flammasque imitante pyropo.

Se deduce del precedente exâmen lo que poco antes insinué, esto es, que el primor y la grandiosidad de los citados versos se debe en gran parte á lo que de suyo añadió el poëta: y que el mismo concepto, despojado de sus adornos pintorescos y musicales (que son todos del artifice, porque ciertamente no pudo hallar en la naturaleza un Jupiter individual, ni unas cejas negro-ceruleas, ni un palacio del Olimpo) no hubiera merecido los altos elogios que de él han hecho todos los inteligentes por el largo curso de treinta siglos. Esto se ve claramente en varias traducciones del mismo pasage en idiomas modernos, en las quales ningun lector percibe el deley-

te, la sorpresa y la maravilla que produce el original quando uno se ha familiarizado algun poco con la indole, caracter y harmonia de la lengua griega. Por no cansar con sobrados exemplos, me contentaré con uno solo, que será la traduccion que de este lugar ha hecho el Abate Jacinto Ceruti, moderno erudito Italiano, conocido en España, el qual, despues de haber probado sus fuerzas nada menos que en lo mas sublime y dificil que tiene la poesía oriental, vulgarizando el libro de Job, ha pasado á medirse cuerpo á cuerpo con el mayor poëta de la Grecia, y del mundo.

Disse, e fé cenno colle nere ciglia:
Crolló il capo inmortal, scosse la fronte
E le chiome divine, é ne tremaro
Le sfere, e i gioghi del sublime Olimpo.

Aqui el traductor especifica sin duda las tres circunstancias principales del pensamiento de Homero, que son, Jupiter que otorga, los cabellos que se mueven, y el Olimpo que tiembla: asi sus versos tienen la sublimidad intrínseca del concepto, que ningun traductor, por malo que sea, puede quitarsela. Pero ¿cómo se han desaparecido los adornos individuales de este quadro magnífico? ¿Adónde se ha ido aquella harmonia tan variada, llena, y sonora de los versos griegos, dexandonos en su lugar una melodia de flauta ó de tiple, semejante á la zalamera y mimosa que se oye en las bocas de los eunucos de su nacion? En el texto veo unas cejas de color singular, que no se halla en la naturaleza comun; color característico que pertenece exclusivamente á los dioses de primera clase; y en la version le hallo negro, como pudiera tenerle un habitante de las playas de Tripoli. En el original la grandeza depende del movimiento grave y magestuoso del solo sobrecejo; y la version representa un Jupiter epiléptico, que al mismo tiempo que mueve las cejas, menea la cabeza, y lo que es mas ininteligible, sacude la frente, *scosse la fronte*. Todos concordarán en que un padre de los dioses que hiciese gestos semejantes, seria mas á proposito para matachin, que para modelo de un escultor como Fidias. Homero finge la escena en la cima del monte Olimpo, al que dió el epiteto de *polydirados*, esto es, *que tiene muchas cumbres*, para individuar una montaña de Grecia, entre Macedonia y Tesalia, en donde los griegos colocaron la habitacion de sus dioses: por consiguiente, las cumbres de la montaña fueron las que temblaron al juramento de Jupiter. El traductor nos dice, que *temblaron las esferas*, como si hubiera es-

feras en la cima de un monte, ó como si Homero hiciese alusion al sistema de Tolomeo. Asi el interprete hace ver que no conoció las bellezas, y lo que es peor, ni aun el sentido del original, y que se puso á traducir Homero con la misma disposicion que aquel afeminado Itacense de la Ulisea se puso á doblegar el arco de Ulises, ó los Pigmeos de la fábula á manejar la clava de Hercules.

No me detendré en sacar exemplos de las otras artes, porque el lector puede facilmente hacer la aplicacion por sí mismo. Si el coloso de Rodas, el mausoleo de Caria, las piramides de Egypto, y la iglesia del Vaticano en Roma, pertenecieron antiguamente, ó pertenecen ahora al género sublime, es indubitable que esta sublimidad provenia y proviene mas del concepto mental, y de la execucion de sus respectivos artífices, que no de la imitacion de lo natural. Basta tener ojos para no ignorar que la naturaleza no produce colosos, ni mausoleos, ni piramides, ni templos del Vaticano: y por consiguiente, que la perfeccion á que en los dichos edificios llegaron sus artífices, se fundo principalmente en lo ideal que se propusieron por objeto. Esta última especie me lleva á examinar con alguna atencion las objecciones que los fau-

tores de la imitacion de lo natural pueden hacer contra los principios establecidos en el presente razonamiento.

§. XII.

Se desatan varios reparos contra la Belleza ideal.

La primera objeccion es la que con harto desdoro de la razon he oído repetidas veces en boca de algunos que califican de quimérica la hermosura ideal, porque se levanta sobre la naturaleza comun; y la confunden con el ente de razon, porque para producirla se necesita una operacion del entendimiento. Con la misma lógica pudieran concluir, que el diseño de un edificio fabricado por el arquitecto es una quimera, porque no exîste en el original; y que el dibuxo de los jardines y arboledas de Aranjuez, es una pura idea platónica, ó un hico-cervo á la peripatética, porque la naturaleza visible carece de dibuxos. Pero este reparo, tan indigno de quien se alumbra con las primeras luces de la filosofia, trae su origen del vocablo *ideal*, que los poco expertos han entendido, no como una deduccion del entendimiento, sacada de las ideas sensibles,

de la manera que largamente hemos explicado arriba; sinó como un producto infundado del capricho, ó de la fantasia.

La segunda, hija de la primera, consiste en creer que la Belleza ideal contradiga á la imitacion de la natural: y que proponiendo por principal modelo la fantasia solamente del artífice, dexa á las bellas artes y á las bellas letras, sin punto fixo donde apoyarse.

Pero no hay cosa menos conforme á la verdad que esta acusacion. Bien lejos de que la hermosura ideal contradiga á la imitacion de la natural, es su perfeccion y complemento; como la natural es la basa y fundamento de la primera. Quien pregona las alabanzas de lo ideal, y aconseja su aplicacion, no por eso desestima lo natural, ni persuade á los artistas que omitan su estudio: y si yo conociese que esta, y no otra, era la conseqüencia que resultaba de mis principios, echaria con mis propias manos al fuego el presente Razonamiento. El primero y principal blanco de las artes es imitar la naturaleza: el segundo hermosearla; y no puede llegarse á éste, sin haber pasado antes por aquel: ó por explicarme con mayor exâctitud, el hermosearla es por demas, quando la naturaleza es por sí misma bastantemente hermosa para producir el efecto que pretende el artista. Asi éste debe poner todo su cuidado en exâminar las producciones naturales que sirven de objeto á su imitacion, y en escoger entre ellas la mas cabal y mas á proposito para sus fines. Si, por exemplo, encuentra en la naturaleza un Antinoo, como realmente existia en tiempo del Emperador Adriano; ó un Alcibiades, tenido en Atenas por el mas hermoso de su siglo; ó una Helena semejante á la que describe Teocrito 1; ó un Carmoleonte, prodigio de belleza, cuyos besos, segun Luciano 2, se pagaban á dos talentos cada uno: entonces el recurrir á lo ideal seria lo mismo que contravenir al objeto de la pintura, ó de la escultura. Pueden tambien darse algunos casos en que la Belleza natural sea de tal perfeccion, que el arte no alcance á imitarla. Tal debia ser la de aquel Demetrio Poliorcetes, cuya cara fue tan hermosa, que ningun pintor de su tiempo llegó á expresarla perfectamente 3. Y tal la de la famosa Doña Juana de Aragon, Reyna de Napoles, tenida por un milagro de hermosura en su tiempo, y de quien Agustin Niso, su médico, nos ha dexado una descripcion, la

1 Idilio 18.
2 Dialog Mortuor. VIII. Mercurii et Charontis.
3 Plutarco en su vida.

mas cumplida que puede leerse. 1

Si pasando á otro género de imitacion, hallase entre los hombres á un Tito, llamado por los historiadores la delicia del género humano; á un Aristides, exemplar entre los Griegos de desinteres y de integridad; á un Trasea, modelo de constancia entre los Romanos; ó por la opuesta linea, á un Tigelino, monstruo de obscenidad, y el apodo de la pública infamia; ó á un Timon Ateniense, tan célebre entre los antiguos por su aborrecimiento al género humano; ó á un Ezelin, tirano de Padua, que excedió con sus atrocidades verdaderas las fabulosas de los Procustes, y de los Busirides: en tal caso sería inutil á un poëta echar mano de la ficcion, bastando la verdad por sí misma para excitar el deleyte, la comiseracion, el terror, ó la maravilla. Por eso Plinio el menor en una de sus cartas da el parabien á un cierto poëta llamado Canidio, que queria hacer un poëma sobre las hazañas de Trajano, por haber escogido un argumento tan poético por sí mismo, que sobrepujaba con la verdad las invenciones mas increibles 2. Y por eso algunos críticos iluminados li-

1 En su Tratado *de Pulchro.*

2 *Optimum facis quod bellum Dacicum scribere paras. Nam ¿quae tam recens, tam copiosa, tam lata, tam de-*

bran á nuestro Lucano de la tacha que le dan otros, de no haber introducido en su Farsalia las ficciones de la epopeya; pareciendoles que una materia tan copiosa como la de las guerras civiles entre Cesar y Pompeyo, no necesitaba del saynete de las fábulas para hacerse agradable á los Romanos. 1

De aqui puede nacer que la que nosotros tenemos por hermosura ideal en alguna circunstancia, no sea tal comparada con las que exîsten en la naturaleza. Si exâminaramos las producciones de los diversos climas ¿quién duda que hallariamos no pocos modelos naturales de nuestras Venus, y de nuestros Hercules? En la Circasia, en la Georgia, en las islas del archipielago, hay, segun los viageros, mugeres tan hermosas, que en el todo, ó en la mayor parte, serian comparables con las estatuas antiguas de Leda, ó de Niobe. El Caballero Mengs aseguraba haber conocido en Napoles un hombre tan bien hecho como el Apolo de Belveder. A otros varios he oído atestiguar que en Saxonia, en Irlanda, y en Escocia hallaron niños tan agra-

nique poetica, et quamquam in verissimis rebus, tam fabulosa materia?

1 Vease Voltaire en su Ensayo sobre la Poesía Epica, y Marmontel en su Poética.

ciados como los que pintaba Albano. Y extendiendo la misma reflexîon á la hermosura moral ¿quién duda que los Miltiades, los Fociones, los Curios, y los Fabricios, serian mucho mas freqüentes en los primeros siglos de Esparta, Roma, y Atenas, republicas libres, que fomentaban la actividad y energía del alma, que no lo son ahora en los países sujetos al despotismo como Dely, Ispahan, ó Constantinopla?

En semejantes casos la regla que dicta la razon á los profesores de qualquiera facultad imitativa, es anteponer la naturaleza existente á la ideal, y no substituir á la nativa hermosura de las cosas, las invenciones de la propia fantasia. Pero como en nuestros climas y en nuestras circunstancias la perfeccion física y moral de los objetos es tan rara y dificil, por eso es necesario establecer la máxîma de que, no hallandola en ellos, deba buscarse el dechado dentro de nosotros mismos, ó en el concepto mental del artífice; teniendo siempre presente, que lo ideal no es, ni debe ser mas que un suplemento de lo natural.

Un crítico muy acreditado es de parecer que la regla de perfeccionar la naturaleza solo debe observarse en la imitacion de las acciones humanas, cuya bondad ó malicia, perfeccion ó imperfeccion, pende de nuestro libre alvedrio;

pero no en alguna de las demas cosas del mundo intelectual ó material, que no está en manos del artífice el mejorarlas ó empeorarlas, debiendolas representar como son en sí, porque ya el autor de la naturaleza las hizo como deben ser 1. Esta opinion me parece falsa, como fundada en un principio totalmente opuesto á la experiencia, y es, que las cosas materiales ó intelectuales tienen la perfeccion que deben ó pueden tener en la naturaleza. Si esto fuera cierto, todas las producciones físicas serian iguales: las flores que nacen en Spitzberg, ó en Islanda serían tan hermosas como las que se crian en los países meridionales: los leones y tigres de Africa no se distinguirian en belleza de los de América: todos los prados serían igualmente amenos: todos los rios igualmente claros y agradables: la primavera seria la misma en Groenlandia, ó en la tierra de los Esquimaux, que en el Reyno de Valencia, ó en las cercanias de Napoles. Pero si esto no es asi, como de hecho no lo es, la razon del crítico no subsiste, y por consiguiente la regla de mejorar la naturaleza debe extenderse á las cosas físicas lo mismo que á las morales. Asi, quando el artífice pinta un ramillete de flores, y su asunto no le obliga á pintar alguno en particular, de-

1 Luzan *Poética* lib. 1. Cap. XI.

bera dibuxar el mas lozano y hermoso entre todos los ramilletes : y si representa una gruta, sin verse precisado á expresar una determinada, no debera tomar por modelo la primera gruta que se le ofrece, sino la mas agradable y deliciosa, como hizo Fenelon pintando la de Calipso, y Ariosto describiendo la que sirvió de asilo á los dos afortunados amantes Angelica y Medoro.

No es, pues, solo la fantasia la que dirige la mano en la imitacion de lo ideal; sinó tambien la observacion de la naturaleza, de donde el artífice no debe jamas apartarse, sinó en el caso que esta no baste á producir por sí sola los efectos que se desean, ó que su eleccion y su asunto le obliguen á representar cosas cuyas imágenes no puedan entrar en el alma por los sentidos. Y aun en tales circunstancias deberá siempre tomar de lo natural los cimientos de su invencion, y perfeccionar lo uno con el socorro de lo otro; pues obrando diversamente, sus conceptos no seran mas que un agregado de especies fantasticas, semejantes, como dice Horacio, á los sueños de un enfermo.

. . . *velut aegri somnia vanae*
Fingentur species.

De aqui nace la necesidad de comenzar el estudio de la pintura, y de la escultura, copiando modelos naturales, ó en falta de ellos, los de yeso, para acostumbrar á la exâctitud la mano y los ojos; cosa que no puede alcanzarse con solo la imaginacion: como tambien la de estudiar con mucho esmero las obras de los antiguos, tomandolos por el primer suplemento de la naturaleza, antes de abandonarse al propio ideal. Lo mismo digo del poeta y del músico, cuya primera educacion debe enteramente formarse por los grandes maestros; en lo que no me detengo por ser máxîma tan trillada y comun.

Con estos principios cae de sí misma la injusta reprension que algunos han dado á los fautores de la hermosura ideal, porque, comparando unos pintores con otros, han caracterizado á varios Españoles con el titulo de *naturalistas*. Este epiteto, no es ni puede ser una tacha para quien lo entiende; ni debe suponerse que quien la atribuye á Velazquez, á Murillo, á Ribera y á otros, pretende menospreciar el estudio del natural, y mucho menos las demás prendas que se admiran en las obras de estos insignes artistas. El Caballero Mengs, tan apasionado por lo ideal como todo el mundo sabe, fué al mismo tiempo el mayor elogiador que han tenido los pintores Españoles. Lease su Carta á Don Antonio Ponz,

y se verá que ningun extrangero ha hablado hasta ahora de ellos con el aprecio que este ilustre Aleman. Concede á Velazquez excelencia de estilo, efecto admirable, é inteligencia sin igual en la perspectiva aerea, y en la ciencia del claro y obscuro, anteponiendole en esta parte al mismo Ticiano. Hablando en particular de su estudio sobre el natural, le reconoce por tan perfecto, que segun sus mismas palabras, *el que desease algo mas en este género, lo busque en la naturaleza misma; pues lo mas necesario siempre lo hallará en este autor.* Llama á Ribera admirable en la imitacion del natural, en la fuerza del claro y obscuro, en el manejo del pincel, y en el arte de demostrar los accidentes del cuerpo, como son arrugas, pelos y cosas semejantes. Muestra una estimacion muy alta por Murillo, asegurando que algunas producciones suyas estan pintadas con valentia, fuerza y arreglo al natural; y otras con la dulzura que caracterizó su segundo estilo. Igual justicia hace á los demas pintores de la escuela española, como puede verse mas á la larga en la mencionada Carta: siendo de notar, para confusion de sus censores, que el principal encarecimiento de sus elogios tiene por blanco el estudio que hicieron del natural.

Por tanto, si alguna vez inclina á culparlos de demasiado naturalistas, la buena crítica exîge que deba entenderse solo de aquellos casos en que la imitacion de lo ideal debiera anteponerse á la del natural: en lo que, asi como sería falta de juicio, y sobra de temeridad el asegurar que los Españoles han delinquido siempre; asi tambien seria preocupacion y pedanteria el defender que no han pecado jamas. ¿Quién (por citar un solo exemplo) podrá negar, que el quadro de Murillo que representa á nuestra Señora con el niño en los brazos, que exîste en Roma en poder del Caballero Azara, sería mucho mas perfecto si á la exâctitud del dibuxo, á la harmonia en las partes, á lo tierno de la expresion, á lo arreglado de los pliegues, y sobre todo á aquella morbidez y dulzura de colorido que arrebata y encanta, se juntase un ayre de divinidad que falta en el semblante y postura de la Virgen, para indicar que aquella es la Madre de Dios, y la Reyna de los Angeles? Yo no tengo luces suficientes para sentenciar entre Mengs y Murillo, y por consiguiente me guardaré bien de decidir sobre el mérito comparativo de entrambos; pero juzgando unicamente del efecto que en mí resulta, no puedo negar, que, cotejando la pintura de la Virgen de Murillo con la

del Alma hecha por Mengs, en la primera me parece que tengo delante de los ojos una serrana hermosa; pero en la segunda percibo un deleyte de otra clase, un deleyte que me hace olvidar todo lo que hasta ahora he visto en punto de hermosuras femeniles, y que me renueva la sensacion que varias veces me han ocasionado la lectura de Platon, la de algunos Sonetos sublimes de Petrarca, y las sinfonias de Tartini executadas por Nardini.

En el mismo sentido se deben tomar las censuras que Mengs, Winckelmann, el Caballero Azara, el Conde Algarroti, y otros escritores han hecho sobre este asunto á la escuela flamenca, y á no pocos pintores de la italiana: el fin de las quales nunca fué menospreciar el mérito respectivo de sus producciones, ni desestimar sus muchas virtudes; sinó de hacer ver que no habian conocido bastantemente el arte de levantarse sobre la naturaleza ordinaria.

Con igual método se debe proceder en el juicio que comunmente se adelanta sobre algunos poëtas. No se condena en ellos la imitacion de la naturaleza; antes bien se alaba, quando salen executarla con habilidad é ingenio, y solo se reprueba quando la exâctitud de la imitacion degenera en chocarreria y ridiculez, ó quando debiera por otros títulos anteponerse una oportuna invencion. Toda la Europa, por exemplo, aplaude el talento de Shakespear, cuya pluma retrató con tal evidencia los puntos mas finos de las pasiones y de los caractéres de los hombres, que parece negado á la humana capacidad el ir mas adelante. Su fecundidad admira, no menos que la variedad de sus retratos, que jamas se confunden unos con otros, y todos muestran energía de pincel, superior á la que se observa en los demas poëtas: con la diferencia de que estos añaden mucho de propia imaginacion á sus pinturas; y Shakespear parece el interprete de la naturaleza, destinado por ella á ser el espejo que represente con puntualidad sus movimientos mas imperceptibles. Asi á él solo entre todos los escritores dramaticos compete el título de *naturalista* por excelencia. Pero quando se reflexîona sobre los enormes defectos á que dió lugar en el poëta Ingles la escrupulosa exâctitud en imitar lo natural: quando se leen las baxas expresiones, y el lenguage chavacano y soez, propio de mesones y tabernas, que pone tantas veces en boca de principes y de señoras: quando se ven infringidas, no solo las reglas de unidad de lugar, de accion, y de tiempo, sino las de la conveniencia geografica, é histórica: quando se nota

la barbaridad é indecencia de que reviste los personages mas distinguidos, bien que tomadas la una y la otra de la historia: quando se advierte la conducta desmoderada é irregular de la mayor parte de sus composiciones: quando se observa su estilo ya pomposo fuera de sazon, ya laxò y difuso, ya embarazado y obscuro, ya frio, pueril, y embutido de antitesis ó equivoquillos: el lector no puede menos de disgustarse viendo delante de sus ojos la representacion de una naturaleza tan cargada de imperfecciones y de baxezas. Y este es el motivo porque las naciones cultas de Europa, sin embargo de reconocer en Shakespear un ingenio mucho mas original y fecundo que el de los dramaticos franceses, le han abandonado casi del todo, y se han vuelto á la imitacion de los ultimos, hallando en sus producciones una naturaleza mas selecta, mas agradable, mas decente, en una palabra, mas conforme á la hermosura ideal propia del arte dramatica.

Por la misma razon el Italiano Goldoni jamas conseguirá hombrearse con los Aristófanes, los Plautos, los Terencios y los Molieres; no porque carezca de su mérito respectivo, así en la facilidad del dialogo, y en tal qual imitacion de la verdad, como en la circunstancia de haber sido el reformador del teatro cómico de su na-

cion; sinó porque no supo perficionar la naturaleza ni en el lenguage, ni en los hechos, contentandose con expresar los lineamentos exteriores, y por decirlo asi, la superficie de los caractéres, sin profundizar en el verdadero conocimiento del hombre, cuya ciencia es tan necesaria al cómico, como al escultor la de la anatomia.

Por lo que toca á nuestros dramaticos españoles, seria obra larga el hablar de ellos con el debido acierto, pudiendose afirmar que sus obras son como las minas del Potosí, donde á vueltas de mucha escoria, hay plata para abastecer á todo un continente. Con todo eso, sin escasearles los elogios que se merecen por su ingeniosa invencion, por la pureza y abundancia del lenguage, por la pintura feliz, y varias veces sublime de los caractéres, por la belleza de la versificacion, por su maravillosa fecundidad, y por otras prerrogativas, es preciso confesar que ignoraron por lo comun el arte de separar lo bueno de lo malo, y de anteponer lo mejor á lo bueno. Asi, aunque freqüentemente siguieron lo ideal, poco ó ningun fruto se saca de su imitacion: porque no supieron fundarle sobre la naturaleza universal, ni sobre las reglas de la buena crítica: de donde resulta, que su gusto es no pocas veces arbitriario y defectuoso, como de-

be serlo el de todos los escritores que se precian de ingenio mas que de juicio. Lo que no impide que pueda citarse una ú otra excepcion á esta regla, pues como todo el mundo sabe, las máxîmas, que se establecen en este género de cosas, no tienen, ni pueden tener la exâctitud y certidumbre matemática.

Los artífices generalmente mas estimados, y de reputacion mas segura en todo país, y en todos tiempos, son los que supieron juntar con amigable proporcion el estudio de la naturaleza con el de la hermosura ideal. Y los que llevaron el uno y el otro al grado mas sublime de perfeccion, fueron llamados maestros clásicos del arte, y propuestos por dechado de imitacion á los otros. Como esta conseqüencia resulta directamente de lo establecido en todo el presente Razonamiento, no me detendré mas sobre ella. Sin embargo, si alguno desease verla confirmada con muchos y selectos exemplos, puede leer lo que dice Luis Racine, hijo del famoso trágico francés, en sus Reflexîones sobre la Poesía. 1

1 Chap. VI.

§. XIII. Y ULTIMO.

Conclusion. Plan de una obra nueva sobre las artes de imitacion.

Juzgo haber cumplido con lo que prometí al principio, que fué dar nociones adequadas y distintas de la Belleza ideal, y haber tocado, no solamente lo mas esencial, sinó lo mas curioso que hay en la materia. Muchos corolarios, ó conseqüencias no menos utiles que agradables pueden sacarse de los principios hasta aqui expuestos; pero no seria justo pretender que me parase en ellos, quando mi designio ha sido ceñirme por ahora á máxîmas generales. Creo, sin embargo, haber puesto, por explicarme asi, en manos de los lectores un anteojo de larga vista con que podran descubrir un horizonte mucho mas dilatado de lo que parece. La atenta lectura de estas Investigaciones abrirá acaso delante de los ojos de los que sepan reflexîonar, una inmensa perspectiva, desde cuyos umbrales divisarán el magestuoso edificio que contiene la teórica fundamental, y filosófica de todas las artes representativas; de cuya obra debe considerarse la presente como una introduccion preliminar: obra que

falta á nuestra España, como á otras muchas naciones: obra finalmente, que fixando las reglas del gusto con la precision de que estos asuntos son capaces, tendria en la literatura, y en las bellas artes, el mismo lugar que el *Organum Scientiarum* de Bacon de Verulamio en las Ciencias, y el *Espiritu de las Leyes* de Montesquieu en la legislacion y en la política.

Ignoro si mis circunstancias me permiterán emprehender un trabajo tan superior á mis fuerzas, por la sagacidad, tino, delicadeza y exquisita filosofia que supone en quien deba desempeñarle; ni si despues de haberle emprehendido, se desmayará mi pluma con la justa desconfianza que debe inspirarme la vista de tantos y tan grandes obstáculos. Pero en qualquiera de estos dos casos tendré á lo menos la satisfacion de haber sido el primero á presentar el dibuxo, y á indicar á otros Argonautas mas afortunados, ó mas valientes, la derrota que á mi no me permitieron seguir mi timidez ó mi insuficiencia.

La obra tendrá por objeto exâminar las causas, tanto intrínsecas, quanto extrinsecas, que producen, perfecionan, mudan ó alteran la expresion en todas las artes imitativas, sacando dichas causas, no de la autoridad, ni del exemplo, sinó de las facultades naturales del hombre, y de

los principios mas incontrastables de la filosofia. Se dividirá en cinco largos tratados ó discursos, y cada uno de ellos en muchos capítulos, siguiendo el método de las Instituciones oratorias de Quintiliano.

En el primer tratado, remontando al origen de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, se razonará sobre las relaciones intrinsecas, puestas por la naturaleza entre nuestros sentidos, asi interiores, como exteriores, y los objetos del universo que sirven de materia á la imitacion: en donde se hará ver demostrativamente, que todas ellas tienen su principio en la sensibilidad física del hombre, y en su física organizacion, sin las quales no hubiera dolor, deleyte, artes, ni letras.

En el segundo se hablará largamente de la materia primitiva de la imitacion en todas y en cada una de las artes, esto es, de los signos naturales, y de los de convencion, de su mayor ó menor aptitud y energía: como tambien del origen de las lenguas, consideradas como el fundamento de la harmonía, de la melodía, y de la expresion.

El tercer tratado abrazará lo *icástico* de las bellas artes y de las bellas letras, esto es, las copiosas fuentes de expresion que traen su ori-

gen de la fantasia, y los medios propios de cada facultad imitativa para aprovecharse de ellas.

El quarto versará sobre lo *patético*, ó lo que es lo mismo, sobre el influxo de la humana sensibilidad, y de las pasiones en la expresion. Se indicarán las diversas sendas que las artes toman para llegar á excitarlas: y se evidenciará, que el deleyte que éstas nos ocasionan, nace de dos solas leyes simplicisimas, que son, *huir el dolor, y seguir el placer*; con cuyas reglas se establecerá la filosofia del estilo, rectificando y generalizando lo que sobre este importantisimo punto nos dexaron escrito los antiguos.

Despues de haber averiguado en los quatro tratados antecedentes el influxo de las causas intrinsecas, se pasará en el quinto y ultimo á exâminar el de las causas extrínsecas. En él se expondrán por extenso las qüestiones sobre la accion del clima en los ingenios, y en la manera de representar los objetos: cómo las diversas religiones alteran, perficionan ó modifican el gusto: hasta que punto contribuyan para el mismo efecto los diversos sistemas de moral, de legislacion, y de gobierno; y que parte tengan las opiniones públicas, las conquistas, el espíritu que reyna en la sociedad, el espíritu filosofico, el

comercio, el luxo, la aplicacion de las mugeres, el trato con ellas, los que se llaman Mecenas de la literatura, la moda, con las demas circunstancias accidentales y pasageras.

IN-

INDICE

Pag.

Introduccion. 1

§. I. . . . *De la imitacion, y en qué se distingue de la copia.* 10

§. II. . . *De la naturaleza imitable, y de las diversas clases de imitacion en las respectivas artes.* 18

§. III. . . *De la naturaleza Bella, en quanto sirve de objeto á las artes de imitacion.* 37

§. IV. . . *Continuacion del mismo argumento. Diversos grados en la imitacion. Definicion de la Belleza ideal.* 59

§. V. . . *Ideal en la poesía.* 69

§. VI. . . *Ideal en la pintura, y en la escultura.* 88

§. VII. . *Ideal en la música, y en la pantomima.* 116

§. VIII. *Ideal en las cosas morales, en quanto son objeto de las artes de imitacion.* 137

§. IX. . . *Causas de la tendencia del hombre hácia la Belleza ideal.* 155

§. X. . . *Ventajas de la imitacion de lo ideal sobre la imitacion servil.* 164

§. XI. . . *Continuacion del mismo argumento. Otras ventajas de lo ideal.* 177

§. XII. . *Se desatan varios reparos contra la Belleza ideal.* 195

§. XIII. *Conclusion. Plan de una obra nueva sobre las artes de imitacion.* 211