

*Las bellas artes reducidas a un mismo principio*

L'abbé Charles Batteux

Traducción de Carlos David García Mancilla

## Introducción.

El concepto de Bellas Artes, como se sabe, tiene un origen relativamente reciente. El arte, en todas sus acepciones, es quizás tan antiguo como el hombre. Empero, las Bellas Artes son, quizás, tan viejas como el genio o la idea de la genialidad. En la época de la Ilustración, y a raíz de lo anterior, el mundo vio nacer una inacabable biblioteca de tratados de pintura o de poesía, reglas para hacer arte o para juzgarlo con cierta *ciencia*, como sucede en la clásica *Poética* de Boileau Despréaux. La recuperación y reconsideración de la basta producción griega y latina ponen en conflicto a los antiguos con los modernos; igualmente, los diversos estilos de obras existentes en países y regiones diversas atizan la aparente inconsistencia de las artes consigo mismas. El arte, en fin, deviene un problema vivo como en casi ninguna otra época; y la filosofía, siempre dispuesta a regular, explicar, descalificar o aprender del arte, habla también con abundancia.

La presente obra es uno de los primeros intentos por lograr un sistema de estas Bellas Artes y acoplarlas con una idea directriz: el principio de imitación. Tal principio, por supuesto, ha fungido constantemente como paradigma para entender y juzgar a las producciones artísticas desde antaño. Sin embargo, se carecía de una explicación detallada y filosófica de la imitación pensada exclusivamente en relación con el arte, con todas las artes. Batteux retoma, primeramente, las consideraciones platónicas y aristotélicas en lo que a la imitación se refiere. Pero, por supuesto, va más allá. En efecto, se imita la idea y no el objeto mismo, lo bello que debería ser y no lo que es. Sin embargo, algo faltaría si sólo se mostrara la perfección; sería más ciencia que arte. Éste sólo aparece como espejo de la humanidad; es necesaria la intervención de la libertad y de las pasiones humanas para que el arte suceda.

Esta obra, sin embargo, ha caído medianamente en el olvido -incluso en la patria que la vio nacer- a pesar de que, en el siglo XVIII y XIX, era una de las lecturas básicas de todo aquel que se interesara o reflexionara sobre las artes. Muchos de los idealistas a partir de Kant le citan o, al menos, dan muestras de haber considerado sus ideas al reflexionar acerca del arte. Así, se tratará en esta edición de solventar, aunque sea un poco, este erróneo olvido.

Esta traducción, huelga decirlo, es aún parcial. La obra ofrece una cantidad inmensa de ejemplos que, por la dificultad de encontrarles y traducirles, igualmente, de los originales – a veces en más de cinco idiomas-, se ha prescindido de muchos de ellos.

Berlín, octubre de 2010.

## Prefacio

Nos quejamos siempre de la multiplicidad de reglas; molestan al autor que quiere crear y al espectador que quiere juzgar. Las reglas se multiplican por las observaciones hechas a las obras. Se deben simplificar llevado las observaciones a principios comunes. Imitemos a los verdaderos físicos, que acumulando experiencias forman un sistema que funda un principio. Tenemos riqueza en las observaciones, pero ese rico fondo nos molesta más que servirnos. Leemos, estudiamos, queremos saber. Todo se pierde porque hay un número infinito de partes que, no estando ligadas entre ellas, son una masa informe en lugar de ser un cuerpo regular. Todas las reglas son ramas que salen de una misma raíz. Si nos remontamos a su fuente, encontraremos un principio suficientemente simple para ser asido y extenso para absorber todas las pequeñas reglas de detalle que basta conocerlas con sentimiento y donde la teoría no hace sino molestar al espíritu sin aclarar. Este principio fiará de una vez a los verdaderos genios y los liberará de mil escrúpulos vanos para someterlos a un mismo principio que, una vez comprendido, será la base y explicación de todos los otros. Y para comenzar con una idea clara y distinta, me pregunté ¿qué es la poesía y en qué difiere de la prosa? Es muy fácil sentir esa diferencia, pero no es suficiente sentir, quería una definición exacta. Reconozco que al juzgar a los autores fue una especie de instinto la que me guió más que la razón: sentía los riesgos que corría, y los errores en los que podía caer, falta por haber reunido las luces del espíritu con el sentimiento. Me hacía tantos reproches que imaginaba que aquellas luces y principios debían estar en todas las obras en donde se habla de lo poético; y que era por distracción que no los había remarcado. Consulté de nuevo las reflexiones y disertaciones de los escritores célebres, pero en todos lados se encuentran ideas que parecen respuestas de oráculos. Se habla de fuego divino, entusiasmos, transportes, delirios felices. Todas grandes palabras que asombran al oído y no dicen nada al espíritu. Después de tantas búsquedas inútiles, y para no osar entrar sólo en una materia que, vista rápido, parecía ser tan oscura, consulté a Aristóteles. Ninguno de los maestros le había considerado y sus comentadores no me daban sino indicios oscuros de ideas. Desesperado por no encontrar en lugar alguno respuesta a la pregunta que me había propuesto y que me pareció al principio tan fácil de responder. Es por ello que el principio de la imitación que el filósofo griego estableció para las bellas artes me impactó. Encontré la justeza con que se aplicaba a la poesía y a la pintura. Intenté aplicarlo en la música y en el arte del gesto y me sorprendió la justeza con la que les convenía. Eso es lo que produjo esta pequeña obra dividida en tres partes. En la primera se examina cuál puede ser la naturaleza de las artes, las partes y diferencias esenciales. Mostramos que por la cualidad misma del espíritu humano, la imitación de la naturaleza debe ser su objeto común y no difieren sino por el medio que emplean para ejecutar esa imitación. Después de establecer la naturaleza de las artes por el genio del hombre que las produce, era natural pensar en las pruebas que podemos corresponder al sentimiento; el gusto es el juez nato de las bellas artes y que la razón misma no establece estas reglas sino por relación a él y por complacerle. Si se encuentra que el gusto tiene acuerdo con el genio y confluyen a prescribir las mismas reglas para todas las artes era un nuevo nivel de certeza y evidencia ajustado a las primeras pruebas. La segunda parte se prueba que el buen gusto en las artes se conforma perfectamente a las ideas establecidas en la primera, y que las reglas del gusto son consecuencias del principio de imitación. Estas dos partes contienen la prueba del razonamiento. La tercera parte es la teoría verificada por la práctica; la mayoría de las

reglas conocidas se relacionan con la imitación y forman una especie de cadena con la cual el espíritu ase las consecuencias y el principio.

**Primera parte.** *Donde se establece la naturaleza de las artes por aquella del genio que las produce.*

Hay poco orden en la manera de tratar las bellas artes. En la poesía, creemos ser justos al decir que abraza a todas las artes: decimos que es una composición de pintura, de música y de elocuencia. Como la elocuencia habla, prueba y cuenta. Como la música tiene una marcha ordenada de tonos, de cadencias donde la mezcla hace una forma de concierto. Como la pintura, diseña los objetos, repinta los colores y funda todos los matices de la naturaleza; hace uso de colores y pincel, emplea melodías y acordes, muestra la verdad y sabe hacer amarla. La poesía domina todo tipo de materias, el universo entero y si éste no le satisface, crea uno nuevo. Es como una especie de magia, hace una ilusión a la imaginación, a los ojos, al espíritu mismo y procura a los hombres placeres reales con ideas quiméricas. Así es como la mayoría de los autores han hablado de la poesía. Como su naturaleza es muy complicada, han tomado a veces lo accesorio por lo esencial y lo esencial por accesorio o nos dan ideas formadas sobre los modelos de sus propias obras.

**Capítulo I.** *División y origen de las artes.*

No es necesario iniciar con un elogio de las artes. Sus beneficios se dejan ver por sí mismos. Son ellas quienes han edificado pueblos (*viles*), reunido a los hombres dispersados, capaces de socializar (*rendus capables de société*). Han sido, de alguna manera, para nosotros un segundo orden de elementos donde la naturaleza reserva la creación a nuestra industria. Podemos dividir las artes en tres especies con relación a los fines que se proponen. Las unas son para las necesidades del hombre, que la naturaleza abandonó solo desde que nació, quiso que los remedios y prevenciones que les son necesarios fueran el precio de su industria y trabajo. De ahí salen las artes mecánicas. Las otras tienen por objeto el placer. Aquellas no pudieron nacer sino en el seno de la dicha y de sentimientos que producen la tranquilidad: les llamamos bellas artes por excelencia. Son la música, poesía, pintura, escultura y el arte del gesto o la danza. El tercer tipo son las artes que tienen por objeto la utilidad y el agrado todo a la vez. Aquellas son la elocuencia y la arquitectura; es la necesidad la que las hizo nacer y el gusto lo que las ha perfeccionado. Gozan de una especie de medianía entre las otras dos: dividen el agrado (*agrément*) y la utilidad. Las de la primera especie emplean a la naturaleza tal cual es únicamente para el uso. Los de la tercera para el uso y el agrado. Las bellas artes no la emplean, no hacen sino imitarla cada una a su manera. Así, la naturaleza sola es el objeto de todas las artes. Contienen todas nuestras necesidades y placeres; y las artes libres y mecánicas no son sino para extraerlas. Hablaremos aquí de las bellas artes, aquellas cuyo objeto es dar placer, y para conocerlas mejor nos remontamos a la causa que las produjo. Es el hombre el que ha hecho las artes y es para él mismo que lo ha hecho. Aburridos del gozo demasiado uniforme de los objetos que les ofrece la naturaleza toda simple y siendo desde antaño propios a recibir placer, recurrieron a su genio para procurarse un nuevo orden de ideas y de sentimientos que despierten sus espíritus y reanimen su gusto. Pero ¿qué podía hacer ese genio limitado en su fecundidad y sus miras que no lo llevase más lejos de la naturaleza y teniendo que obrar para hombres cuyas facultades estaban limitadas por las mismas

fronteras? Todos sus esfuerzos se reducen necesariamente a hacer una elección de las más bellas partes de la naturaleza para formar un todo exquisito que sea más perfecto que la naturaleza misma sin, empero, cesar de ser natural. He ahí el principio sobre el cual se fundamentan las artes y que los artistas han seguido por todos los siglos. De donde concluyo que el genio, que es el padre de las artes, debe imitar a la naturaleza. Igualmente, que no la debe imitar tal cual es. En tercer lugar, que el gusto, para el que las artes se hacen y funge de juez para estas, debe satisfacerse cuando la naturaleza se elige bien y está bien imitada en las artes.

## **Capítulo 2.** *El genio no pudo producir las artes sino por la imitación: lo que es imitar.*

El espíritu humano no puede crear sino impropriamente: todas sus producciones portan la marca de un modelo. Los monstruos mismos no pueden componerse sino de partes tomadas de la naturaleza. Y si el genio por capricho hace de esas partes un ensamble contrario a las leyes naturales degradando la naturaleza se degrada a sí mismo y se vuelve una especie de loco. Los límites están marcados, si se traspasan nos perdemos. Hacemos caos en vez de mundo y horror en vez de placer. El genio que trabaja por complacer no debe salir de las fronteras de la naturaleza misma. Su función no consiste en imaginar lo que no puede ser sino en encontrar lo que es. Inventar en las artes no es darle ser a un objeto, sino reconocerlo en lo que es y cómo es. Son criaturas por haber observado y observadores por estar en estado de creación. El genio es como la tierra que produce sólo lo que ha recibido de simiente. Esta comparación no empobrece a las artes sino les hace comprender la fuente y extensión de sus riquezas verdaderas que son inmensas, más que todos los conocimientos que puede adquirir de la naturaleza antes del germen de la producción de las artes; el genio no tiene otras fronteras del lado de su objeto, que aquellas del universo mismo. El genio debe tener un apoyo para elevarse y sostenerse, y ese apoyo es la naturaleza. No la puede crear, no debe destruirla, no puede sino seguirla e imitarla. Imitar es copiar un modelo; este término contiene dos ideas, el prototipo que porta los trazos que debemos imitar, y la copia que los representa. La naturaleza, es decir, todo lo que es o que concebimos como posible, he ahí el prototipo o modelo de las artes. El imitador tiene que contemplarla sin cesar, ¿por qué? Ella encierra todos los diseños de las obras regulares (*réguliers*) y los diseños de todos los ornamentos que pueden complacernos. Las artes no crean sus reglas, son independientes de su capricho e invariablemente tomadas del ejemplo de la naturaleza. ¿Cuál es la función de las artes? Transportar los trazos de la naturaleza y presentarlos en objetos que no son naturales. Es así que el cincel del escultor muestra a un héroe en un bloque de mármol, los colores de la pintura hacen salir de la tela todos los objetos visibles, el músico con sonidos artificiales hace rugir la tormenta aunque todo esté en calma, el poeta por su invención y armonía de sus versos llena nuestro espíritu con imágenes ficticias y nuestro corazón de sentimientos fácticos, más encantadores que si fueran verdaderos y naturales. De donde concluyo que las artes son imitación, semejanzas que no son la naturaleza, pero que parecen serlo y que la materia de las bellas artes no es la verdad sino sólo lo verosímil. La pintura no tiene nada de real ni verdadero, todo en ella es un fantasma y su perfección depende de su semejanza con la realidad. La música y a danza pueden regular los tonos y los gestos del orador de carne, pero no es ello lo que llamamos artes propiamente. Ambas pueden extraviarse, la una con sonidos chocantes sin diseño, la otra con saltos de fantasía. Para ser lo que deben ser han de recurrir a la imitación: que sean el cuadro artificial de las pasiones humanas. Es así que las reconocemos con placer y nos dan la especie y grado de

sentimiento que nos satisface. La poesía no vive sino de ficción. La comedia hace el retrato de un Harpagnon ideal que pide prestados los trazos de una avaricia real. La tragedia sólo es poesía en la imitación. Que César tuvo un enredo con Pompeyo, no es poesía, sino historia. Pero inventar intrigas, motivos después de lo que da la historia de los caracteres y la fortuna de ambos, es lo que llamamos poesía y es la obra del genio y del arte. La epopeya recita acciones posibles. Es una mentira perpetua que tiene todos los caracteres de la verdad. Así, todas las artes no son sino cosas imitadas. Es por ello que ponemos sin cesar al arte en oposición a la naturaleza. Las obras maestras son aquellas que imitan a la naturaleza tan bien que las tomamos por la naturaleza misma. Y de esa imitación tenemos una disposición natural, dado que es el ejemplo el que instruye y el que da la regla al género humano, *vivimus ad exempla*. Es una de las principales fuentes de placer que causan las artes. No hay nada real en las obras, todo es fingido, copiado, imaginado; es eso lo que les da su carácter esencial en oposición a la naturaleza.

### **Capítulo 3.** *El genio no debe imitar a la naturaleza tal cual es.*

El genio y el gusto tienen una relación tan íntima en las artes que en ocasiones no los podemos unir sin que parezcan confundirse, ni separarlos sin quitarles sus funciones. No es posible decir que debe hacer el genio al imitar a la naturaleza sin suponer el gusto que lo guíe. De lo que dice Aristóteles en la *Poética* que la poesía es más cercana a la filosofía que la historia porque no dice lo que es sino lo que debe ser, concluyo que si las artes imitan a la naturaleza, debe ser una imitación prudente y aclaradora, que no la copie servilmente, sino que presente los objetos y los trazos, y los presente con toda la perfección de la que son susceptibles. Debe ser tal cual debería ser y que la podamos concebir por el espíritu. Zeuxis pintaba con trazos separadas de muchas bellezas existentes y forma un modelo que es verosímil y poético en su totalidad; y no fue verdadero e histórico sino en las partes tomadas separadamente. Esa es la práctica de todos los grandes maestros sin excepción. Es eso en lo que se basa aquello que llamamos la bella naturaleza (*Belle nature*). No es lo verdadero lo que es, sino lo verdadero lo que puede ser, lo verdadero bello. Que es representado como si existiera realmente y con todas las perfecciones que puede recibir. Cuando Le Brun pintó las batallas de Alejandro tenía de la historia los hechos, los actores y el lugar de la escena; pero ¡qué invención, qué poesía en su obra! Disposiciones, actitudes, expresión de los sentimientos, todo aquello estaba reservado a la creación del genio. El arte se edifica sobre el fondo de la verdad y debe mezclarla tan rectamente con la falsedad, que han de formar un todo de la misma naturaleza. El hecho ya no está en las manos de la historia, pero liberado por el poder del artista, al que se permite todo para llegar a su meta, se moldea de nuevo para que tome otra forma. Se ajusta, se anula y se transpone (*transpos*). Si es un poema, se ajustan los nudos y se preparan los desenlaces. Como suponemos que el germen de todo ello está en la historia y se trata de hacerlo nacer: si no es así, el arte juega con todos sus derechos en toda su extensión, crea todo donde hace falta. Es un privilegio que le damos porque está obligado a complacer.

### **Capítulo 4.** *En qué estado debe estar el genio para imitar a la bella naturaleza.*

Los genios más fecundos no sienten siempre la presencia de las musas. Pero hay momentos dichosos, donde el alma inflamada como un fuego divino se representa toda la naturaleza y derrama sobre todos los objetos ese espíritu de vida que los anima, esos trazos

que nos seducen. Ese estado del alma se llama *entusiasmo*, término que todos comprenden suficiente y nadie define. Las ideas que nos dan muchos de los autores parecen salir más de una imaginación asombrada y llena ella misma de entusiasmo que de un espíritu que haya pensado y reflexionado. ¿Tienen ellos designio por ese lenguaje empático de relevar las artes y hurtar de los profanos el misterio de las musas? Para nosotros que buscamos aclarar nuestras ideas apartemos todas esas alegorías que nos ofuscan. La divinidad que inspira a los autores excelentes cuando componen es similar a aquella que anima a los héroes en el combate. En los unos es la audacia e intrepidez natural animada por la presencia misma del peligro. En los otros es un gran fondo del genio, una justeza de espíritu exquisita, una imaginación fecunda y, sobre todo, un corazón pleno de noble fuego y que se ilumina a la vista de los objetos. Esas almas privilegiadas toman con fuerza la huella de las cosas que conocen y no dejan nunca de reproducirlas con un carácter de agrado y de la fuerza que les comunican. He ahí la fuerza y el principio del entusiasmo. Su fuego alumbra a la vista del objeto, se olvidan, su alma pasa a las cosas que él crea. Es por este efecto que el entusiasmo es necesario en los pintores y en los músicos; deben olvidar su estado, salir de sí mismos y meterse en las mil cosas que quieren representar. Ahí está el dios que hace a los verdaderos artistas.

### **Capítulo 5.** *De la manera en que las artes hacen la imitación.*

Hasta aquí hemos dicho que el objeto de la imitación es la naturaleza bella representada al espíritu por el entusiasmo. Podemos dividir a la naturaleza en relación con las bellas artes en dos partes: la que aseamos por los ojos y aquella que lo es por el ministro de los oídos, pues los otros sentidos son estériles para las bellas artes. La primera parte es objeto de la pintura que representa en un plano todo aquello que es visible. Es de la escultura que la representa en relieve y del arte del gesto que es una rama de las dos artes mencionadas, y que difiere de ellas porque el sujeto al que se ponen los gestos es natural y vivo. La segunda es el objeto de la música considerada sola y como canto. En segundo lugar de la poesía que emplea la palabra medida y calculada en todos sus sonidos. La pintura imita a la naturaleza bella por los colores, la escultura por los relieves, la danza por el movimiento y actitudes del cuerpo. La música la imita por los sonidos inarticulados y la poesía por la palabra medida. Si hay mezclas y se confunden como la poesía y la danza cuando los actores gesticulan y se mueven, si la música da el tono de voz en la declamación; son servicios que se dan mutuamente en virtud de su fin común y su alianza recíproca sin prejuicio a sus derechos particulares y naturales. Una tragedia sin gestos, ni música ni decoración es siempre un poema. Es una imitación expresada por el discurso medido. Una música sin palabra siempre es música. Expresa la queja y el gozo independientemente de las palabras, que le ayudan a la verdad pero que no le aportan ni osan en nada alterar su naturaleza y esencia. Su expresión natural es el sonido, como en la pintura es el color y el movimiento del cuerpo en la danza. Pero hay que hacer notar algo: igual que las artes deben elegir el diseño de la naturaleza y perfeccionarlo, deben también elegir y perfeccionar las expresiones que piden prestadas de la naturaleza. No deben emplear todo tipo de colores ni de sonidos, hay que hacer una elección y una mezcla exquisita: hay que aliarlos, proporcionarlos, matizarlos, ponerlos en armonía. Los colores y los sonidos tienen entre sí simpatías y repugnancias. La naturaleza puede unirlos según su voluntad, pero el arte según las reglas. No deben sólo no enturbiar el gusto, sino alagar y hacerlo en tanto que pueda ser alagado.

**Parte II. Capítulo I.** *Donde se establece el principio de imitación para la naturaleza y para las leyes del gusto.*

Si todo está ligado en la naturaleza por el orden, todo debe ser igual en las artes porque son imitadoras de la naturaleza. Deben tener un punto de unión donde se relacionen las partes más alejadas (*eloignées*) de suerte que una parte, una vez conocida, debe hacernos entrever las otras. El genio y el gusto tienen la misma tarea en las artes, uno creando y otro juzgando. El gusto, que juzga las producciones del genio, no debe satisfacerse si la naturaleza bella no está bien imitada. Sentimos la justeza y la verdad de esta consecuencia, pero se trata de desarrollarla. Ello lo haremos en esta parte, donde veremos qué es el gusto. Qué leyes puede presentar a las artes y que esas leyes se ajustan (*bornent*) todas a la imitación que hemos caracterizado en la primera parte.

**Capítulo I.** *Qué es el gusto.*

Es el buen gusto pero, ¿qué es ese buen gusto? ¿Es posible que habiendo una infinidad de reglas en las artes y ejemplos en las obras de antiguos y modernos no podamos formarnos una idea clara y precisa? No es el gran número de ejemplos ni la multiplicidad de reglas que ofuscan nuestro espíritu al mostrarle las variaciones infinitas, a causa de la diferencia de los sujetos tratados, empezarán a fijarle a una cosa cierta de donde podemos extraer una definición justa. Es el buen gusto, ¿en qué consiste, de qué depende? ¿Es el objeto o el genio que se ejercita en el objeto? ¿Tiene o no reglas? ¿Es el espíritu sólo su órgano, o lo es el corazón, o ambos? Cuántas preguntas de esto tan conocido y jamás claramente explicado. En los antiguos parece que es como un genio bueno que los lleva de la mano, caminan sin dolor ni inquietudes como si no pudieran ir a otro lado. Es sólo al gusto al que deben pertenecer las obras maestras y dotar al arte de ese aire de libertad que siempre le da gran mérito. Busquemos el principio del gusto y después consideraremos las reglas que prescribe a las bellas artes. El gusto es en las artes lo que la inteligencia es en las ciencias. Sus funciones – no sus objetos- tienen una gran analogía tal que el uno puede servir para explicar al otro. La verdad es el objeto de las ciencias, y el bien y lo bello el del arte. La inteligencia considera lo que los objetos son en ellos mismo, su esencia, sin relacionarlos con nosotros. El gusto se ocupa de esos mismos objetos con relación a nosotros. Una inteligencia es perfecta cuando ve claramente (*sans nuages*) y distingue sin error lo verdadero de lo falso, la probabilidad de la evidencia. El gusto es perfecto cuando, con una impresión distinta, siente lo bueno y lo malo, lo excelente de lo mediocre si confundir jamás. Dejo a la metafísica el desenredar los resortes secretos de nuestra alma. Nuestra alma conoce, y eso que conoce le produce un sentimiento. El conocimiento es una luz, el sentimiento aquello que la agita. Uno aclara, el otro calienta, uno hace ver el objeto y el otro nos lleva. El gusto es, entonces, un sentimiento. Sea que el sentimiento parece partir bruscamente y como un ciego, siempre está precedido de un claro de luz por el que descubrimos las cualidades del objeto. Es necesario que se taña la cuerda antes de producir

el sonido, pero esta operación es tan rápida que no nos damos cuenta: y que la razón, cuando va al sentimiento, tiene mucha pena de reconocer la causa. Es el gusto el que debe juzgar, y en su tribunal sentimos más de lo que probamos.

## **Capítulo 2.** *El objeto del gusto no puede ser sino la naturaleza.*

Nuestra alma está hecha para conocer la verdad y amar lo bueno. Y como hay una proporción natural entre ella y sus objetos, no puede rehusar su impresión. Es nuestro corazón el que nos lleva casi sin nosotros mismos, y nada es tan fácil de amar que aquello que está hecho para serlo. Prueba que no es ni el capricho ni el azar el que nos guía en nuestros conocimientos y nuestros gustos. Todo está regulado por reglas inmutables. Cada facultad de nuestra alma tiene un fundamento legítimo. El gusto que se ejercita en las artes no es un gusto artificial, es una parte que nace con nosotros mismos y cuyo oficio es llevarnos hacia aquello que es bueno. El conocimiento le precede, es la antorcha. La naturaleza es demasiado prudente para separar estas dos partes y dándonos la facultad de conocer no puede rehusar darnos aquella de sentir las relaciones del objeto conocido con nuestra utilidad y de ser atraídos por ese sentimiento. Es aquel sentimiento que llamamos el gusto natural porque es la naturaleza la que nos lo ha dado. ¿Por qué? ¿Para juzgar las artes que aquella no hizo? No, para juzgar las cosas naturales en relación con nuestros placeres y necesidades. La industria humana habiendo inventado las bellas artes sobre el modelo de la naturaleza y esas artes siendo objeto del placer que es, en la vida, una necesidad de segundo orden. La semejanza de las artes y la naturaleza, la conformidad de su fin (*but*) parecía exigir que el gusto natural fuera también el juez de las artes. El gusto es constante y no promete a las artes su aprobación hasta que le hagan probar la misma impresión que aquella de la naturaleza. Como la imaginación sabe crear seres que pueden ser más perfectos que aquellos de la naturaleza, el gusto se establece con más predilección en las artes. Elevándolas y perfeccionándolas, se ha elevado y perfeccionado él mismo sin cambiar su esencia. Su objeto sigue siendo lo bello, sea el arte o la naturaleza quien se lo ofrezca. Si toma a veces lo falso por lo verdadero es por ignorancia o por prejuicio. Es la razón la que lo aclara y prepara los caminos. Si los hombres fuesen atentos para reconocer lo bueno por su propio gusto natural e intentaran entenderlo, desarrollarlo y agudizarlo por las observaciones, comparaciones y reflexiones tendrían una regla invariable e infalible para juzgar las artes. Pero la mayoría tienen muchos prejuicios y no pueden oír la voz de la naturaleza en tan grande confusión.

## **Capítulo 3.** *Pruebas tomadas de la historia misma del gusto.*

Hubo un tiempo en que lo hombre sólo se ocupaban de sostenerse o de defender su vida. Sentimos por el carácter de las bellas artes, que son estas las hijas de la abundancia y de la paz. Por una experiencia funesta, se supo que no había sino la virtud y la justicia para hacer feliz al género humano. Empezamos a disfrutar de la protección de las leyes. El primer movimiento del corazón fue por la dicha (*joie*). Nos aplicamos a los placeres que viven de la inocencia. El canto y la danza fueron las primeras expresiones del sentimiento. Luego el ocio, la ocasión, la necesidad y el azar dan la idea de otras artes, y el camino se abre. Los



hombres se afinaron para la sociedad y pensaron que valían más por el espíritu que por el cuerpo; hubo hombres maravillosos que voltearon los ojos a la naturaleza. Admiraron ese orden magnífico en una variedad infinita, las relaciones magníficas de los medios con los fines, de partes con el todo, de causas con los efectos. Sintieron que la naturaleza era simple en sus caminos pero sin monotonía. Lo sintieron tal vez sin tener una idea clara, pero ese sentimiento fue suficiente para guiarlos hasta cierto punto y prepararlos para otros conocimientos. Después de contemplar a la naturaleza, se considera a sí mismo. Comprende que el orden, la variedad, la proporción trazada con tanta claridad en las obras de la naturaleza no deben solamente elevarnos al conocimiento de una inteligencia suprema, sino que pueden ser vistos como lecciones de conducta y vueltos en beneficio de la sociedad humana. Así fue que las artes salieron de la naturaleza. Empezamos a deshilvanar ciertos principios, pero era demasiado, no era suficiente buscar aquello de lo que no tenemos una idea cierta, aún buscándolo. ¿Quién hubiera creído que una sombra podría devenir un cuadro de Apelle, que acentos inarticulados pudieran dar nacimiento a la música tal cual la conocemos hoy? El trayecto es inmenso. ¿Cuántos esfuerzos infructuosos y de búsquedas vanas? Disfrutamos de su trabajo. Las artes, como los hombres, debían ser educados. Eran imitación, pero una imitación grosera y de la naturaleza grosera. Todo el arte era imitar aquello que veían y sentían, no sabían elegir. Los griegos se percataron de que no era suficiente imitar, sino también elegir. Sintieron que era más bello encantar al espíritu que asombrar a los ojos. La antigüedad fue para nosotros lo que la propia naturaleza para los antiguos. Las artes se formaron y perfeccionaron al aproximarse a la naturaleza y se corrompen y pierden queriendo sobrepasarla. Las obras teniendo por un tiempo el mismo grado de perfección y el gusto se debilitan por el hábito, recurrimos a un nuevo arte para revivirlo. Cargamos la naturaleza, la ajustamos, la ponemos al gusto de una falsa delicadeza, le ponemos laberintos (*entortille*), misterios, puntas, en una palabra, afección, que es el lado contrario a lo grosero extremo, del que es más difícil volver que de lo grosero mismo. Es así que las bellas artes perecen al alejarse de la naturaleza.

#### **Capítulo 4.** *Las leyes del gusto tienen por objeto la imitación de la naturaleza bella.*

El gusto, como el genio, es una facultad natural que sólo tiene por objeto la naturaleza o aquello que se le asemeja. Transpórtelo a la infinidad de las artes y veremos cuáles son las leyes que puede dictarles. I. Ley general del gusto: imitar a la naturaleza. El gusto es la voz del amor propio. Hacer sólo para disfrutar, es ávido de todo aquello que pueda procurarle algún sentimiento agradable. Como no hay nada que nos halague más que aquello que nos aproxime a nuestra propia perfección, se sigue que nuestro gusto jamás esta más satisfecho que cuando nos presenta los objetos en un grado de perfección que se ajusta a nuestras ideas y promete impresiones de carácter o grado nuevo que saque al corazón de esa especie de adormecimiento donde lo tienen los objetos a los que está acostumbrado. Es por ello que las bellas artes tienen tanto de encantador para nosotros. Qué diferencia de la emoción producida por una historia ordinaria que nos ofrece ejemplos imperfectos y comunes, y el éxtasis que nos provoca la poesía, que nos eleva a regiones encantadoras donde encontramos realizados de alguna manera los más bellos fantasmas de la imaginación. La historia nos hace languidecer en una especie de esclavitud, y en la poesía nuestra alma disfruta complacida de su elevación y libertad. De esto se sigue que el gusto no sólo pide a la bella naturaleza, sino que ésta, para el gusto, (1) tiene la más cercana relación con nuestra propia perfección, nuestras ventajas e interés. (2) El fin de la imitación es

complacer, conmover, estremecer (*toucher*), en una palabra, dar placer. Sabe de dónde viene y hacia donde va, es fácil regular su marcha. Antes de legalizar, será largamente observador. Considerará todo lo que es en la naturaleza síquica y moral: los movimientos del cuerpo y del alma, sus especies, sus grados, las variaciones, las condiciones, las situaciones. Será atento a las impresiones de los objetos sobre sí mismo, qué le da placer y pena. Se dará cuenta que entre más se acerquen los objetos a él, más será tocado, entre más se alejen más le serán indiferentes. Se da cuenta que la caída de un joven árbol le interesa más que más que la de una roca; la muerte de un animal que le parecía tierno y fiel más que la de un árbol desenraizado; va de proximidad en proximidad y ve que el interés crece en proporción a la proximidad que los objetos tienen con el estado que tiene él mismo. De ahí concluye que la primera cualidad que deben tener los objetos que nos presentan las artes es la de interesarnos, que tengan una relación íntima con nosotros. El amor propio es el resorte de todos los placeres del corazón humano. Así, no puede haber nada más tocante para nosotros que la imagen de las pasiones y acciones de los hombres porque son como espejos donde nos vemos a nosotros con relaciones de diferencia o de conformidad. El observador indica en segundo lugar, que aquello que da el ejercicio y el movimiento a su espíritu y a su corazón, que extiende la esfera de sus ideas y sentimientos, tiene para él una atracción particular. No basta para el arte que los objetos sean interesantes sino que deben tener toda la perfección de que son susceptibles. Aún más cuando la misma perfección enmarca cualidades enteramente conformes a la naturaleza de nuestra alma y sus necesidades. Nuestra alma es una composición de fuerza y debilidad (*foiblesse*), quiere elevarse y agrandarse, pero hacerlo fácilmente. Quiere ejercitarse pero no demasiado. Es la doble ventaja que extrae de los objetos que el arte le presenta. El espíritu se conmueve con la impresión de diferentes partes que le golpean (*frappent*) todas juntas y cada una en particular, y multiplican así sus sentimientos e ideas. Mas no es suficiente, debe elevarlos y extenderlos; es por eso que el arte está obligado a dar a cada una de sus partes diferentes un grado exquisito de fuerza y elegancia que les vuelva singulares y les haga parecer nuevos. Así, la variedad y la excelencia de las partes son los dos resortes que agitan nuestra alma y que le causan el placer que acompaña el movimiento y la acción. ¿Porqué tiene este placer que estar tan raramente de acuerdo con la virtud? Aquel ejercicio de todas las facultades de nuestra alma será desagradable si las ejercita demasiado. La multitud de las partes nos fatigarían si no estuvieran ligadas entre ellas por la regularidad que las dispone tal que las reduce a un centro común que las une. Una pintura en la que ya se ha elegido el color y la actitud del rostro, ve al mismo tiempo los colores del resto. En la música el primer tono hace la ley, y sea que nos parezca lejano a veces, aquello que tienen el juicio del oído sienten con facilidad que se tiene siempre como por un hijo secreto. Son las lejanías pindáricas que devienen un delirio si perdiéramos de vista el punto de donde partimos y el fin hacia donde debemos llegar. Esa es la extensión de la ley del gusto con relación a la elección y al arreglo de las partes de los objetos. La bella naturaleza, tal como debe ser presentada en las bellas artes, encierra todas las cualidades de lo bello y de lo bueno. Debe alagar de lado al espíritu y ofrecernos objetos perfectos ellos mismos que extiendan y perfeccionen nuestras ideas, eso es lo bello. Debe alagar a nuestro corazón mostrándonos en esos mismos objetos intereses que nos sean caros, que tiendan a la conservación de nuestro ser, que nos hagan sentir agradable nuestra propia existencia; y es lo bueno, que reuniéndose con lo bello en el mismo objeto, le da todas las cualidades que necesita para ejercitar el perfeccionamiento a la vez de nuestro corazón y de nuestro espíritu.

## **Capítulo 5.** *Segunda ley general del gusto. Que la bella naturaleza sea bien imitada.*

Esta ley tiene el mismo fundamento de la primera. Las artes imitan a la bella naturaleza para encantarnos, elevándonos a una esfera más perfecta que aquella en donde estamos: pero si la imitación es imperfecta, el placer de las artes se mezcla necesariamente con displacer. La imitación, para ser tan perfecta como puede ser, debe tener dos cualidades: la exactitud y la libertad. Una regula a la imitación y la otra la anima. Todo está acabado para la exactitud cuando el cuadro está perfectamente formado, pero no es lo mismo para la libertad, que es más difícil de atender, pues parece opuesta a la exactitud. Parece que la naturaleza se reserva a sí misma el poder conciliarlos para hacer reconocer su superioridad. Parece siempre ingenua, anda sin estudio y sin reflexión porque es libre. Las artes al estar ligadas a un modelo, portan casi siempre las marcas de la servidumbre. El gran principio para imitar con libertad en las artes será persuadirnos de que somos Trezene, que Hipólito está muerto, y que somos realmente Theramene. La acción tendrá otro fuego y libertad. Es por esta libertad que los grandes pintores dejan a veces jugar sus pinceles en la tela, es la ley de la imitación quien lo quiere. En esas pequeñas faltas marcadas en la pintura el espíritu reconoce con placer a la naturaleza. Veremos ahora por qué los objetos que displacen en la naturaleza son agradables en el arte. Para que los objetos plazcan al espíritu deben de ser ellos mismos perfectos. No es lo mismo para el corazón. No es conmovido (*tuocher*) sino por objetos según la relación que tienen con su propia ventaja. El arte advierte al corazón que aquello que le ha de presentar no es sino un fantasma y nada real. Es eso lo que despierta el agrado en las artes de objetos que serían desagradables en la naturaleza. En la naturaleza nos harían caer en nuestra destrucción, nos darían emoción acompañada de la visión de un peligro real, y como la emoción nos place por ella misma y la realidad del peligro nos displace, hay que separar esas dos partes de la misma impresión. Es eso lo que logra el arte. Así, la imitación es siempre una fuente de agrado.

## **Capítulo 6.** *Que hay reglas particulares para cada obra y que el gusto no las encuentra sino en la naturaleza.*

El gusto es un conocimiento de reglas por el sentimiento. Esa manera de conocerlas es más fina y segura que la del espíritu. Sin aquel, todas las luces del espíritu son casi inútiles para aquel que quiere componer. Puede conocerse el arte desde la geometría y conocer sus leyes, trazar el plan mismo, pero la especulación se desconcierta. ¿Quién me dirá si mis pensamientos, expresiones y trazos coinciden con la regla? ¿Quién me dirá dónde debo comenzar, acabar y poner una imagen? Si tienes una excelente obra, el espíritu y el corazón están satisfechos, ¿es suficiente, será modelo para otras obras? No, la materia ha cambiado. Se quedan solamente con los puntos fundamentales, el orden y la simetría, pero falta otra disposición, otro tono, otras reglas particulares que sean tomadas del fondo mismo del sujeto. El genio puede encontrarlas y presentarlas al artista, pero ¿quién las elegirá y las asirá? El gusto solo. Es él quien será el ordenador y casi el hacedor. Es el gran libro sobre el que hay que saber leer, la naturaleza, y si no saben leerlo por sí mismos les diría: retírense, el lugar es sagrado.

## **Capítulo 7.** *Primera consecuencia. Que sólo hay un buen gusto en general y que puede haber muchos en particular.*

La primer parte de esta consecuencia se prueba por todo lo que precede. La naturaleza es el único objeto del gusto y el único buen gusto es el de la naturaleza. Las artes mismas no pueden ser perfectas sino representando a la naturaleza: entonces, el gusto que en ellas reina ha de ser el mismo que en la naturaleza. En general, no puede haber más que un solo gusto, aquel que aprueba la bella naturaleza. Todos aquellos que no le aprueban o acatan, son necesariamente gustos malos.

Sin embargo, vemos gustos diferentes en hombres y naciones que tienen la reputación de ser claros y puros. ¿Habremos de ser suficientemente soberbios como para preferir e nuestro y condenar el de los otros? Sería una temeridad y una injusticia, porque los gustos particulares pueden ser diferentes e incluso opuestos, pero no dejan de ser buenos en sí. La razón es la riqueza de la naturaleza y las fronteras del corazón y del espíritu humano.

La naturaleza es infinitamente rica en objetos, y cada uno de esos objetos puede ser considerado de maneras infinitas, y sin embargo, todas reguladas y ordenadas a la naturaleza y al buen gusto. Un solo objeto puede estar representado desde una infinidad de perspectivas y, sin embargo, ser todas ellas reguladas y conforme a la naturaleza y al buen gusto. Cicerón trató la conjuración de Catilina como cónsul orador; con toda la majestuosidad y la fuerza de la elocuencia junto con la autoridad. Prueba, pinta, exagera; sus palabras son trazos de fuego. Salustio se encuentra en otro punto de vista. Es un historiador que considera el evento sin pasión. Su escrito es una exposición simple que que no inspira otro interés que el de los hechos simples.

La música italiana y la francesa tienen cada una su carácter, no son la una o la otra buenas o malas. Son dos hermanas o, más bien, dos caras del mismo objeto. Hay en la naturaleza infinidad de diseños que no conocemos. No arriesgamos nada al atribuirle todo lo que concebimos como posible según las leyes ordinarias. Podemos formar en el espíritu seres que no existen y que son naturales. Podemos acercar lo separado y separar lo unido por la naturaleza. Ella se presta, a condición de respetar sus reglas fundamentales. Los monstruos son terribles en la naturaleza y risibles en el arte. Es suficiente pintar aquello que es verosímil; no podemos llevar a un poeta más lejos.

Que Teócrito haya pintado la inocencia risueña, que Virgilio le haya ajustado algo de elegancia y galantería. Ello no era ley para Fontenelle. A él le fue permitido ir más lejos. Supo unir la delicadez y el espíritu con algunas guirnaldas campestres. Llenó su objeto. no hay sino que recordar el nombre de su obra, que hubo de ser diferente de aquellas de Virgilio y Teócrito. Su idea es bella, el plan ingenioso, nada más delicado que su ejecución. Pero le dotó de un nombre que nos confunde. He ahí la riqueza de la naturaleza, me parece. ¿Puede el mismo hombre hacer uso de todos sus tesoros a la vez? La multiplicidad distrae e impide. Es por ello que la naturaleza, provisionando a todo el género humano, debía distribuir a cada hombre una porción de gusto que le determinase para ciertos objetos. Es lo que ha hecho formando sus órganos, de modo que se dirigiese hacia una parte más que hacia el todo. Las almas bien formadas tienen un gusto general por todo lo natural, y al mismo tiempo un amor de preferencia que les une con ciertos objetos particulares; y es ese amor el que fija y conserva los talentos.

Es permitido a cada cual tener su propio gusto a condición de que lo sea por una de las partes de la naturaleza. Que los unos amen la comicidad y los otros lo serio; aquellos lo inocente y éstos lo grande y majestuoso. Todo ello está en la naturaleza y se exaltan con sus contrastes.

**Capítulo 8.** *Segunda consecuencia. Siendo las artes imitadoras de la naturaleza, es por la comparación que debemos juzgarlas. Dos maneras de comparar.*

Si las bellas artes nos presentaran un espectáculo indiferente, una imitación fría de objeto extraño, juzgaríamos como lo hacemos con un retrato: no haríamos sino compararlo con el modelo.<sup>1</sup> Pero como están hechas para complacer, requieren del voto del corazón como del de la razón. Podemos concebir con el espíritu la naturaleza perfecta y sin faltas de la misma manera en que Platón concibió su *República*, Jenofonte su *Monarquía* y Cicerón su *Oratoria*. Como aquella idea sería el punto fijo de perfección, los rangos de las obras serán marcados por los grados próximos a este punto. Podemos bien seguir a un autor, y correr detrás de él dentro de su maestría hasta cierto punto. Con un vistazo nos permite contemplar trazos tan naturales e impactantes (*frappans*) que no se les puede omitir en la composición. Emplea otros trazos que no hemos percibido pero que les hemos reconocido por ser naturaleza. Pero hace más, nos muestra trazos que jamás hubiésemos considerado como posibles y nos fuerza a aprobarlos por la simple razón de que son naturales.

Mas con frecuencia se encuentran juicios acerca de las faltas cometidas en las obras; pero aquel que dice que “la obra no posee todas las bellezas de las que es susceptible”, es un juicio reservado a los espíritus de primer orden. Después de lo dicho, se pueden apreciar las razones del uno y del otro. Para ser portador del primero, es suficiente con comparar lo hecho con aquello que ordinariamente se dice cuando se juzga al arte que nos ofrecen esquemas con los que podemos reconocer las principales faltas en la ejecución. Para la segunda es necesario haber comprendido toda la extensión posible del arte en el sujeto elegido por el autor. En lo que sólo los más grandes genios pueden acordar.

Hay otra forma de comparación que no es la del arte con la bella naturaleza. Es aquella de las diferentes impresiones que producen en nosotros diferentes obras del mismo arte. Es una comparación que se hace sólo por el gusto, en tanto que el otro se lo hace por el espíritu. Pero como la decisión del gusto, así como del espíritu, se hacen por la imitación y por la cualidad de los objetos imitados, tenemos en esa decisión del gusto aquella del espíritu mismo.

Leo las *Sátiras* de Despréaux. La primera me produce placer; este sentimiento prueba que es buena; pero no prueba que sea excelente. Continúo y mi placer aumenta en la medida en que avanzo. El genio del autor se eleva más y más hasta que en la novena, mi gusto se eleva con él, al mismo punto que su genio. Así, el grado de sentimiento que aquella sátira me haya producido es mi regla para juzgar las demás sátiras.

Se tiene la idea de una tragedia perfecta. No hay duda de que no es aquella que toca más vivamente y por más tiempo al espectador. Léase el menos perfecto de todos los Edipos que hay. Al leerla os ha tocado. Tomad otra hasta arribar a Sófocles, que se considera como la obra maestra de la musa trágica y el modelo mismo de la regla. Habréis reconocido en una que os disuade, en otra, declamaciones que os dejan frío, o un estilo engreído y una falsa majestuosidad, bellezas forzadas o tomadas en préstamo. Por otra parte, habéis leído en Sófocles una acción que marcha casi sola y sin arte. Habréis sentido la emoción que crece en cada escena, el estilo noble y sabio que se eleva sin distraeros. Seréis disuadido por la mala fortuna de Edipo: le lloraréis y amaréis vuestro dolor. Recordad, luego, la especie y

---

<sup>1</sup> No se quiere decir que todo el mérito de un retrato consiste en su parecido con el modelo. El *parecido* no contempla solamente los principales trazos que hacen que se identifique con tal modelo, sino todo aquello que el arte de la pintura emplea o puede emplear para que la obra sea tomada como la naturaleza misma.

grado de sentimiento que habéis probado: será aquella, de ahora en adelante, vuestra regla. Si otro autor fuese suficientemente afortunado para ajustarse a aquello, vuestro gusto devendrá más exquisito y elevado.

Demos otro paso. Intentemos aproximarnos a ese bello ideal que es la suprema ley. Leamos las más excelsas obras de un mismo género. Seremos tocados por el entusiasmo de Homero, por la sabiduría y precisión de Virgilio, Corneille nos elevará por su nobleza y Racine por los encantos de su dulzura. Hagamos una feliz combinación de las cualidades únicas de aquellos grandes hombres: formaremos un modelo ideal superior a todo lo que es, y ese modelo será la regla soberana e infalible de todas nuestras decisiones. Es así como los estoicos conocieron la sabiduría humana, a partir de aquella que ellos imaginaron.

**Capítulo 9.** *Tercera consecuencia. El gusto de la naturaleza al ser el mismo que el del arte, hay un solo gusto que se extiende a todo, incluso en las costumbres.*

En efecto, al poner los ojos sobre la historia de las naciones, veremos la humanidad y las virtudes civiles siguiendo a las bellas artes. Es por ello que Atenas fue la escuela de la delicadeza y Roma, a pesar de su original ferocidad, mostraba dulzura. Que todos los pueblos, en proporción con el comercio que hayan tenido con las musas, devienen más sensibles o bienhechores. Incluso las más groseras miradas, contemplando cada día las obras maestras de la pintura y la escultura, edifican sus ciudades con maestría; los genios menos dispuestos a la virtud y a la gracia, a fuerza de la lectura de obras pensadas noblemente y delicadamente expresadas, no adquieren un hábito de orden, nobleza y delicadeza ellos mismos. Si en la historia han aparecido virtudes, ¿porqué la prudencia de Ulises y el valor de Aquiles no habrán de ser los faros? ¿Porqué la gracia de Anacreón o de Bión no habrían de pacificar nuestras costumbres? ¿Porqué en tantos espectáculos, en donde lo noble se hermana lo la gracia, no nos habrían de dar el gusto de lo bello, decente y delicado?<sup>2</sup>

El gusto progresa, y el espectador se deja llevar poco a poco por los ejemplos. A fuerza de ver, nos vamos formando sobre lo que contemplamos. Los grandes artistas exponen en sus obras a la naturaleza bella; aquellos con cierta educación ahí la han de encontrar. Aplicamos el modelo sin pensarlo; disminuimos poco a poco lo que sobra y ajustamos lo que falta.: atraviesa hasta el espíritu. Queremos que al expresar nuestros pensamientos, parezcan justos, naturales y propios para merecer la estima de los otros. El corazón, igualmente, se forma y construye; queremos parecer buenos, simples y correctos. En pocas palabras, queremos que la civilidad se anuncie en una expresión viva y graciosa, igualmente lejana de lo grotesco y de la fuerte afectación. Vicios igualmente contrarios al gusto, sea en las costumbres o en el arte. Porque el gusto es, por doquier, el mismo. Busca que eliminemos todo aquello que puede dar una expresión nefasta y conserva lo que resulte

---

<sup>2</sup> Un hombre, dice Plutarco, que haya aprendido desde su infancia la verdadera música, tal como debe ser enseñada a la juventud, no puede faltarle un gusto amante de la bondad y enemigo de lo malo; incluso dentro de las cosas sin relación con la música. Jamás se deshonrará por una bajeza y será tan útil para su patria como ordenado en su vida privada. Sus palabras y acciones serán siempre medidas, así como constante en su quehacer la decencia y la moderación.

en agrado. He ahí la regla general. Resta a cada uno estudiarle según su alcance y extraer las consecuencias propias para la práctica. Entre más lejos lo llevemos, más tendrá finura y extensión el gusto.

De practicar la religión cristiana, aquella haría, en un solo momento, lo que las artes sólo pueden imperfectamente y después de largos años o, incluso, siglos. Un perfecto cristiano es un ciudadano perfecto. Pero como la mayoría sólo es cristiano de espíritu, es muy ventajoso para la vida civil que nos inspiremos en hombres con sentimientos relacionados con la caridad evangélica. Como estos sentimientos se comunican por las artes, que son imitación de la naturaleza, nos aproximan a ella presentándonos modelos de simplicidad y corrección, de un bien que se extiende, por igual, a todos los hombres.

### **Capítulo 10.** *Cuarta consecuencia. Cuán importante es formar el gusto y cómo hacerlo.*

No puede haber felicidad para el hombre hasta que sus gustos son conformes con su razón. Un corazón que se revele contra las luces del espíritu, un espíritu que condene los movimientos del corazón, no pueden producir sino una suerte de guerra intestina que envenena todos los momentos de la vida. Para asegurar el acuerdo de estas dos partes del alma, debemos atender a la formación del gusto como lo hacemos con la formación de la razón. Como ésta raramente pierde sus derechos y se explica casi siempre con suficiencia, aunque no se la escuche, parece que el gusto debería merecer la primera y más grande atención. Más aún por ser el más expuesto a la corrupción y más difícil de sanar, además de tener la mayor influencia en nuestra conducta. El buen gusto es un amor habitual al orden. Se extiende, como ya dijimos, sobre las costumbres y sobre las obras del espíritu. La simetría de las partes entre ellas con el todo es tan necesaria en la conducta de una acción moral como lo es en un cuadro. En los primeros días de vida el alma, como en una prisión, está en una especie de estupidez y aburrimiento, mas se agita por los deseos que nacen de la necesidad. Los órganos la advierten de dar órdenes y el comercio entre el cuerpo y el alma se establece por las impresiones recíprocas del uno sobre el otro. Moldea por los sentidos, los conocimientos e ideas que son como las provisiones de la vida. Y como en esas adquisiciones el sentimiento es el que reina y el que se agita solo, debió hacer ya progresos infinitos antes de que la razón diera el primer paso. ¿Pueden ser indiferentes esos progresos que son frecuentemente contrarios a los intereses de la razón, y turban sin cesar su imperio, y tienen suficiente fuerza para hacerla su esclava o para tomarle parte de sus derechos? ¿Hay manera de regularlos o prevenirlos? Dado que el alma no se ejercita sino con el sentimiento, es el gusto solo el que conduce: no delibera porque la impresión presente le determina. Es el objeto solo del que toma la ley, y en esos hay que aplicar la educación del gusto.

### **Parte 3.** *Donde el principio de imitación se verifica por su aplicación en las diferentes artes.*

Esta parte estará dividida en tres secciones en las cuales probaremos que las reglas de la poesía, la pintura, la música y la danza, son reafirmadas en la imitación de la bella naturaleza.

## Sección I. El arte poético

### Capítulo 1. *Donde se refutan las opiniones contrarias al principio de imitación.*

Algunos han pretendido que la esencia de la pintura fuese la ficción; no se trata sino de explicar el término y de convenir en su significado. Si entienden por ella fingir, la ficción significa la imitación artificial de los caracteres, costumbres, acciones, discursos, etc. Sería la misma cosa que representar o contrahacer, opinión que entra en lo que hemos dicho. Si entienden por ella el ministro de los dioses que el poeta hace intervenir para meter en juego en su poema resortes secretos, es evidente que la ficción no es parte esencial de la poesía; la tragedia, la comedia y la mayoría de las odas dejarían de ser poemas verdaderos, lo que sería contrario a las ideas recibidas más universales. Si se refiere aquella a la vida que se le presta a cosas inanimadas, y cuerpo a cosas insensibles que les hacen hablar y querer, como las metáforas y las alegorías, la ficción es una vuelta de la poesía que puede convenir a la prosa misma. Es el lenguaje de las pasiones el que desdeña la expresión vulgar, es el adorno y no el cuerpo de la poesía. Otros creen que la poesía consta de la versificación. La gente, impactada por la medida sensible que caracteriza a la expresión poética, y que la separa de la prosa, llama poema a todo aquello que está escrito en verso: historia, física, moral, teología, las ciencias y todas las artes pertenecientes a la prosa, devienen sujetos de la poesía. El oído impactado por cadencias regulares, la imaginación encendida por algunas figuras halagadoras -y que tendrían necesidad de ser autorizadas por la licencia poética-, todo aquello seduce a los espíritus poco instruidos en la naturaleza de las cosas. Vemos versos y decimos, “he ahí un poema”. Este prejuicio es tan viejo como la poesía misma. Los primeros poemas fueron himnos cantados, a cuyo canto asociábamos la danza. Para formar un consenso (*concert*), palabras, cantos y danza, era necesario que tuvieran una medida común que les conviniera a las tres sin la cual la armonía sería desconcertante. Esta medida era el color (*coloris*), aquello que impacta a todos los hombres. La imitación, que es el fondo y como el diseño, ha escapado a la mayor parte de los ojos que la ven sin remarcarla. Por ello esta medida no constituye jamás aquello que llamamos un bello poema. Y si con ello bastase, la poesía no sería sino un juego de niños, un arreglo frívolo de palabras que una transposición haría desaparecer. Podemos voltear el orden, cambiar las palabras, romper la medida, pierde la armonía, cierto, pero no pierde su naturaleza. La poesía de las cosas se mantiene siempre. Lo hemos dicho, la medida y la armonía son los colores, sin los cuales la poesía no es sino una estampa. El cuadro representará, si lo queréis, los contornos y la forma, la luz y la sombra, pero no veremos el *coloris* perfecto del arte.

La tercera opinión es aquella que considera la esencia de la poesía en el entusiasmo. Conviene también a la prosa, la pasión con todos sus grados no asciende menos a las tribunas que al teatro. Pero ese gran fuego no se sostiene siempre en la oración, ¿lo hace en la poesía?, ¿Cuántos verdaderos poemas dejarían de serlo?

Pero, se dirá, el entusiasmo y el sentimiento son una misma cosa, y el fundamento de la poesía es producir el sentimiento, de tocar y de complacer. ¿El poeta no debe comprobar en sí mismo el sentimiento que quiere producir en los otros? ¿Qué conclusión extraerá?, ¿Qué el sentimiento y el entusiasmo son el fin de la poesía y serán su esencia? Sí, si queremos que la causa y el efecto, el fin y el medio, sean la misma cosa; porque aquí se trata de precisión. Atengámonos a la imitación, que es más probable. Encierra el entusiasmo y la ficción, la versificación misma como medio de imitar perfectamente los objetos.



## **Capítulo 2.** *Las divisiones de la poesía se encuentran en la imitación.*

Los hombres adquieren el conocimiento de aquello que está afuera de ellos mismos al ver las cosas ellos mismos o al escucharlas de otros. Aquella doble manera de conocer produce la primera división de la poesía en dos especies, donde la una es dramática, en donde contemplamos cosas representadas delante o a través de discursos directos de personas que actúan (*agissent*); la otra es épica, en donde no contemplamos por nosotros mismos las acciones, sino que todo resulta relatado. Si de ambas especies formamos una tercera, una mezcla entre drama y épica, todas las reglas de esta forma estarán ya contenidas en las otras dos.

Esta división que se funda en la manera en que la poesía muestra los objetos, es seguida por otra tomada de la cualidad de los objetos mismos que trata la poesía. Desde la divinidad misma hasta los insectos, todo aquello a lo que podemos suponerle una acción, está contenido en la poesía, ya que lo está en la imitación. Así sucede, ya que hay dioses, reyes, pueblos, animales, y el arte se place en imitarlos según sus acciones verdaderas o verosímiles. También hay operas, tragedias, comedias, pastorales y apologías. Es la segunda división donde cada miembro puede estar aún subdividido. Pero la regla que les es común a todas es que se encierran en el ejemplo de la bella naturaleza.

## **Capítulo 3.** *Las reglas generales de la poesía se encierran en la imitación.*

Si la naturaleza hubiese querido mostrarse a los hombres en toda su gloria, en toda su perfección posible en cada objeto, esas reglas que descubrimos con tanta pena, y seguimos con tanta timidez y peligro, hubiesen sido inútiles para la formación y el progreso de las artes. Los artistas hubiesen pintado escrupulosamente las caras que se les presentasen enfrente sin haber tenido que elegir, la imitación sola hubiese hecho toda la obra y la comparación sola al juicio. Pero como jugó a mezclar sus trazos más bellos con una infinidad de otros tantos, hubo que hacer elecciones. Y es para hacer esta elección, que las reglas fueron inventadas y propuestas por el gusto.

Primera regla de la poesía: *unir lo útil con lo agradable*. En efecto, si en la naturaleza como en las artes, las cosas nos tocan en proporción a la relación que ellas tienen con nosotros, se sigue que aquellas con una doble relación con nosotros, de acuerdo y de utilidad, serán más tocantes que las que sólo tengan una. Es el precepto de Horacio. El fundamento de la poesía es complacer y mover las pasiones. Pero para darnos un placer perfecto y sólido, han de ser aquellas que es importante mantener vivas, y no aquellas que son enemigas de la prudencia. Esto es, el horror al crimen, seguido del cual está la honestidad, el temor, el arrepentimiento, sin contar los otros suplicios: la compasión por los desdichados -que tiene una utilidad casi tan extensa como la humanidad misma-, la admiración de los grandes ejemplos -que dejan en el corazón el agujón de la virtud-, un amor heroico y, en consecuencia, legítimo. Son las pasiones que debe tratar la poesía, que no está hecha para fomentar la corrupción en los corazones mimados, sino para ser la delicia de las almas virtuosas. La virtud situada en ciertas circunstancias es siempre un espectáculo tocante (*touchant*). Los antiguos hacían comprender a los espectadores que no era suficiente con parecer bueno sino serlo. Las poesías de Homero y Virgilio no son novelas vanas donde el espíritu se deleita por una imaginación alocada; debemos verlas como grandes cuerpos de doctrina que contienen la historia del estado, el espíritu del gobierno, los principios fundamentales de la moral, los dogmas de la religión, los deberes de la sociedad, todo

aquello vestido de lo que la expresión y el arte han formado con mayor grandeza y riqueza. Anacreón, por un refinamiento de delicadeza, ponía lecciones en medio de sus rosas. Sabía que las más bellas imágenes, cuando no nos enseñan nada, tienen algo de insípido que se queda después de degustarla: se necesitaba algo sólido para darle fuerza; en fin, si la prudencia necesita regocijarse con un poco de locura, ésta también debe ser sazónada con un poco de prudencia.

Segunda regla de la poesía: *que hay acción en un poema*. Las cosas sin vida pueden entrar en la poesía, son tan esenciales en ella como en la naturaleza. Pero deben ser como accesorios y dependientes de otras cosas más propias y tocantes. Estas son las acciones, que son como un cuadro abreviado de la naturaleza humana. Es por ello que a las grandes pinturas jamás les falta poner en el paisaje algunos trazos humanos. La razón de ello es que pintan para los hombres. Toda acción es un movimiento. Hay un punto de partida, un hacia dónde se quiere llegar y una ruta para hacerlo. La primera parte no supone nada antes, pero exige algo después y así con las otras partes. Es la medida ordinaria de la fuerza de nuestro espíritu y la fuente de los sentimientos agradables.

Tercera regla de la poesía: *la acción debe ser singular, una, simple y variada*. Si la poesía quiere atraer, ser tocante y fijarse en la memoria, tiene que presentarnos una acción extraordinaria entre mil que no lo son. La singularidad misma consiste o en la cosa misma que se hace, o en los resortes que empleamos para llegar a ella. Éstas son las grandes virtudes o vicios, fineza del espíritu, una extensión de genio extraordinaria que hace dar a los eventos una vuelta diferente de aquella que deberían efectuar. Esta singularidad nos atrae porque nos da impresiones nuevas y extiende la esfera de nuestras ideas. El gusto exige además otras cualidades. Si los resortes son muy complicados, como en Heráclius, la intriga nos fatiga. Si son muy simples el espíritu languidece falto de movimiento. El alma, una vez puesta en movimiento, no gusta en ser detenida de mala manera ni de alargar su meta. Es necesario que la acción sea al mismo tiempo variada y una, es decir, que todas sus partes, aunque sean diferentes, se incluyan mutuamente para componer un todo que parezca natural. Estas cualidades se encuentran en una acción histórica si la suponemos con toda la perfección posible; mas como no se encuentra casi nunca en la naturaleza, está reservado a la poesía darnos tal espectáculo y el placer.

Cuarta regla de la poesía: *los caracteres, la conducción y el número de actores*. Hay en la naturaleza o en la sociedad, que es aquí lo mismo, acciones donde los actores son múltiples sin necesidad. Se agitan sin consentimiento, sus caracteres están mal decididos o no lo tienen; sus operaciones son lentas y aburridas, sus pensamientos comunes, sus discursos impropios o inútiles. De suerte que si es un todo, lo es raro, irregular e informe en donde la naturaleza resulta más desfigurada que embellecida. ¿Qué diríamos de una pintura que representara a los hombres pequeños, escuálidos, débiles, así como se encuentran en la naturaleza? Los primeros artistas tuvieron necesidad prescindir de tantos defectos a partir de los principios de lo bello, del orden, de lo grande, de lo tocante, y es posible que les fue más fácil proceder por este método que por la elección de lo mejor, pues sentimos más distintamente lo malo que lo bueno. Por esta consecuencia se decidió que (1) el número de los actores será regulado por la necesidad, (2) los actores tendrán caracteres marcados que serán el principio de todas sus acciones, (3) harán lo que deben hacer, pues reconocemos a los actores en sus acciones, y es la manera bella de pintarlos, (4) los caracteres deben ser contrastados, que cada uno ocupe un lugar con una diferencia sensible.

**Capítulo 4.** *Las reglas de la poesía de estilo están encerradas en la imitación de la naturaleza bella*

La poesía que llamamos de estilo, en oposición a aquella de las cosas que consiste en la disposición y creación de los objetos, consiste en cuatro partes: los pensamientos, las palabras, las vueltas y la armonía. Todo aquello se encuentra en la prosa, pero en las artes se trata no sólo de presentar a la naturaleza sino hacerlo con todas sus grandezas y encantos posibles. Es por ello que estas partes tienen en la poesía libertad y riqueza que parecerían excesivas en el lenguaje ordinario. Son comparaciones sostenidas, metáforas aclaratorias, repeticiones vivas, apóstrofes singulares. Estas licencias están reguladas por la ley de la imitación. Sin ello el arte erraría él mismo y la naturaleza estaría mal imitada. Las primeras tres se explican leyendo un buen poeta, no así la armonía. Es una relación de conveniencia, una especie de concierto de dos o más cosas. Nace del orden y produce casi todos los placeres del espíritu. Es el alma de las bellas artes. Es esencial, pero la mayoría de las veces no podemos sino sentirla y los autores no siempre la sienten lo suficiente. El segundo tipo de armonía es la relación de los sonidos y las palabras con el objeto que se piensa. No deben expresar con palabras rudas aquello que es dulce, etc. raramente el oído debe estar en contradicción con el espíritu. El tercer tipo de armonía puede ser más artificial, no toma en cuenta la elección de las expresiones y los sonidos, sino que se relaciona sólo con su sentido: los ajusta de manera que aquellas, todas las sílabas de un verso tomadas juntas, produzcan por el sonido su nombre, cantidad y otro tipo de expresiones que se ajustan a la significación natural de las palabras.

Cada cosa tiene su andar en el universo, hay movimientos que son graves y majestuosos, otros son rápidos y vivos. En la poesía también hay diferentes tipos de andares para imitar esos movimientos y pintar para el oído con una especie de melodía al dibujar para el espíritu con las palabras. Es una especie de canto musical que porta el carácter no sólo del sujeto en general, sino de cada objeto en particular. Esta armonía sólo pertenece a la poesía y es el punto exquisito de su versificación. En Horacio y Virgilio encontramos por doquier expresión musical en la mayor parte de sus objetos. Los lenguajes no se hacen por sistemas, tienen su fuente en la naturaleza misma del hombre. Y dado que tienen de ahí emergen, deben aparecerse por doquier. Si es la medida la que produce la armonía en los versos latinos, igual habrá de ser en los nuestros. Tenemos medidas que se prestan a la música tan bien como ellos. También tenemos sílabas largas y breves. Los versos son hijos de la lira, debemos cantarlos, no leerlos. No es la ley del verso, sino el gusto al oído el que ordena. La belleza armónica resulta del acuerdo de los sonidos con el pensamiento. Para ello es necesario que el mismo carácter de objetos reine del inicio al final. El oído tiene sus prejuicios como el espíritu. Los versos son más armónicos según se aproximen más o menos al carácter musical, que tiene tanta relación con el objeto del pensamiento. Nos permitimos creer al mismo tiempo que esa belleza viene de los dáctilos y spondés, más que de las largas y las breves.

**Capítulo 5.** *La epopeya tiene todas sus reglas bajo el principio de imitación.*

El término epopeya, tomado en toda su extensión, conviene a toda recitación poética. Pero el significado ordinario dado por el uso, es una recitación poética de alguna acción grandiosa que interesa a toda una nación o la humanidad entera. La epopeya es la más grande obra que puede emprender el espíritu humano. Cobija en la misma acción a todo el universo: el cielo que regula los destinos y la tierra en donde se ejecutan. La podemos

definir: una recitación poética de una acción verosímil, heroica y maravillosa; con ello se diferencia del romanesco, de la historia, del drama y de las otras pequeñas poesías.

Hay que buscar todas las reglas de cada parte en la imitación. Lo maravilloso, que parecería ser lo más alejado de este principio, consiste en develar todos los resortes desconocidos de las grandes operaciones. El poeta no tiene para ello otro medio que la verosimilitud. Se declara inspirado por un genio y ve el principio y las causas de las cosas que los hombres no conocen. He ahí la manera en la que nos hacen creer la maravilla que nos anuncian. Presentan cosas que se parecen a aquellas en las que creemos, y lo dicen con tono de autoridad y revelación. La epopeya debe ser maravillosa, porque los modelos de la poesía épica nos conmueven por este medio. Pero con ello debe ser también verosímil, y lo verosímil y lo posible no son siempre la misma cosa; lo maravilloso tiene que estar puesto en las acciones y en los temas donde fuese de alguna manera natural. Hay que comenzar eligiendo un sujeto que pueda portar la maravilla, hay que conciliar las acciones de la divinidad con aquellas de los héroes haciendo que parezca natural, y que el espectáculo de las causas superiores y aquella de los efectos no hagan más que un todo. Todo esta regulado en el cielo, todo es incierto en la tierra. Es un juego de teatro perpetuo para el lector. Es cierto que la historia y la sociedad no ofrecen a la vista un todo así perfecto y acabado, pero es suficiente con que nos muestre las partes, y que tengamos en nosotros los principio que debemos seguir en la composición del todo.

## **Capítulo 6. *Sobre la tragedia.***

La tragedia comparte con la epopeya la grandeza e importancia de la acción, y no difiere más que por la dramática. Como la epopeya, hay dos tipos, la heroica, que llamamos simplemente tragedia, y la maravillosa, que llamamos lírico u ópera. La maravilla está excluida del primer tipo, pues son hombres que actúan con otros hombres. En la segunda los dioses actúan sobre dioses con todo el poder de lo sobrenatural. La ópera es lo divino de la epopeya puesto en espectáculo. Si no fuese maravilloso, cesaría de alguna manera de ser verosímil. Como los actores son dioses o semidioses, deben anunciar a los mortales con operaciones, lenguaje e inflexiones de voz que sobrepasen las leyes de lo verosímil ordinario. Sus operaciones parecen prodigios. Su lenguaje es enteramente lírico, expresa el entusiasmo y el éxtasis del sentimiento. Es la música la más tocante que acompaña a las palabras, y que por las modulaciones, las cadencias, las inflexiones, los acentos, hace salir toda la fuerza y todo el fuego. La razón de todo ello está en la imitación. Son dioses que deben actuar y hablar *en* dios. Para elegir sus caracteres, el poeta debe tomar aquello que conoce lo más bello y tocante en la naturaleza, las artes y todo el género humano, y compone los seres que nos da y tomamos por divinidades. Pero siempre son hombres. No podemos salir de nosotros mismos ni caracterizar las cosas de la imaginación sino por los tratos que tenemos con la realidad. Así, es siempre la imitación la que manda y hace la ley.

El otro tipo de tragedia no sale de lo natural. Aquello que tiene de grandioso es el heroísmo. Es una representación de grandes hombres; es una pintura, un cuadro. De ahí que su mérito sea su parecido con lo verdadero. Para encontrar las reglas de la tragedia hay, pues, que suponer que todo lo que sucederá es verdadero. Todo lo que me aliente a considerarlo como tal será bueno y, en contraste, todo lo que me aleje de esta creencia, será perjudicial para la

obra. Si cambia el lugar en donde se lleva a cabo la acción, siendo que el espectador está en el mismo lugar, se reconocerá como artificio y la imitación fallará. Si la acción que veo dura un año en tres horas, se reconoce el artificio. A penas podrán hacerme creer que sea espectador por un día entero.

En la puesta en escena de una tragedia romana, yo conozco por la historia a un Brutus, un Casio, y sus fieros conjuradores. Se me muestras, por la distancia temporal, como héroes de una talla más que humana. Pero veo bajo sus nombres a una figura mediocre, de poca presencia, con voz baja y forzada; y digo para mis adentros, “no, tú no eres Brutus”.

Antaño, el coro hacía tragedia en el teatro, y se mantuvo de esta manera por largo tiempo. Se debe al uso y autorización del gobierno que, entonces, era democrático. Pero las grandes decisiones, en lo venidero, no se toman ya en público; y el coro hubo de descender. Antaño, igualmente, ¿se unía a esta publicidad teatral la expresión grandes pasiones que eran ordinariamente secretas? Quizás si el arte ha ganado en lo que a la exactitud de la imitación respecta, tal vez haya perdido el espectador en la parte de los sentimientos. El canto lírico del coro, en los entreactos, expresaba los movimientos excitados por el acto que terminaba. El espectador era conmovido entrando fácilmente al unísono y se preparaba, así, para recibir la impresión de los actos siguientes. En su lugar, actualmente, el violín parece sólo sanar la herida del alma y apagar el fuego que alumbraba. Hemos resuelto un inconveniente con otro. Hay, sin embargo, sujetos en los que todo se puede conciliar.

Si nos preguntamos ahora ¿Por qué las pasiones deben ser extraordinarias, los caracteres siempre grandes, el nudo casi indisoluble, el desenlace simple y natural? ¿porqué buscamos que en las escenas la acción siempre crezca sin languidecer? Sucede que es a la bella naturaleza a la que prometemos pintar, y a la que debemos dar todos los grados de perfección conocida. Es que el arte solamente hecho para complacer es malo por ser mediocre. Es que el corazón humano no está contento cuando le dejamos qué desear.

## **Capítulo 7. *Sobre la comedia.***

La tragedia imita lo bello y lo grande, la comedia imita lo ridículo. La una eleva al alma y forma al corazón, la otra pule las costumbres y corrige. La tragedia nos humaniza por la compasión y nos retiene por el temor; la comedia nos quita la máscara y nos presenta ante un espejo. La tragedia no hace reír porque las torpezas de los grandes son infortunios; la comedia lo hace porque los errores de los pequeños son sólo torpezas, y no tememos a las consecuencias. Definamos a la comedia: es una acción fingida en la que se representa el ridículo con el designio de corregirlo. La acción trágica tiende, por lo general, hacia algo verdadero. Los nombres, al menos, son históricos. Pero en la comedia todo es falso; el poeta pone como fundamento sólo lo verosímil, con eso basta. Crea una acción, actores que multiplica según sus necesidades, sin que el resultado se pueda encontrar terrible.

La materia de la comedia es la vida civil, de la que es imitación. “Es lo que debe ser, dice Rabin, cuando creemos encontrarnos en el campo o en un barrio estando en el teatro, y al ver aquello que vemos en el mundo”. Y habría que añadir debe tener todo el condimento posible con una elección de placeres finos y ligeros, que presenten el ridículo de la manera más picante posible.

El ridículo consiste en los errores que causan vergüenza sin ser ocasión de dolor. Es, en general, un mal resultado en la coincidencia de eventos y cosas que no deberían estar juntos. La gravedad estoica sería ridícula en un niño, y la puerilidad en un magistrado. Es una discordancia del estado con respecto a las costumbres. Aquella falla no causa ningún

dolor en donde está; si la causase, no podría resultar hilarante para las personas con un corazón bien formado. El ridículo en las costumbres es sólo una disformidad que se encuentra con los usos recibidos o la moral del mundo público. Es así que el espectador cáustico se alegra a expensar de un anciano. El amor propio tiene dos placeres: ver los defectos de los otros y creer no ver los propios. El ridículo se encuentra en todos lados, dice La Bruyere: con frecuencia se halla al lado de lo más serios; pero raramente hay ojos capaces de verlo y, aún menos, genios con la habilidad de extraerle con delicadeza, y presentarlo de manera que plazca e instruya.

La comedia se divide según los sujetos que se propone imitar. Hay en la sociedad sectores en donde reina cierta gravedad y los sentimientos son delicados. Es el modelo de la alta comedia, que hace reír sólo al espíritu. Son los principales caracteres de las grandes piezas de Simon, de Chremès, de Orgon, de Tartuffo, de la Dama Sabia de Molière. Hay otro orden más bajo, es el del pueblo cuyo gusto está conforme a la educación que ha recibido. Es el objeto de la baja comedia. Este género no debe de admitir lo grosero, sino la inocencia y la simplicidad.

Es evidente, pues, que la imitación es la esencia y regla de la comedia. La sola palabra de “espejo” que le conviene tan perfectamente nos da tal demostración.

### **Capítulo 8. *Sobre la poesía lírica.***

Cuando examinamos superficialmente a la poesía lírica, parece prestarse menos que las otras artes al principio general de la imitación. ¿Los cánticos de los profetas, los salmos de David, las odas de Píndaro no son poemas verdaderos? Son los más perfectos. ¿La poesía no es un canto que inspira el gusto, la admiración y el reconocimiento, no es un grito del corazón donde la naturaleza hace todo y el arte nada? No hay cuadros ni pinturas, todo es fuego y sentimiento. Las poesías líricas son verdaderos poemas y no siguen el carácter de la imitación. ¿La música, las óperas, donde todo es lírico, contienen pasiones reales o pasiones imitadas? Si todo aquello [los actores] es falso, artificial, imitado, la materia de la poesía lírica, por estar en los sentimientos, no debe ser menos sumisa a la imitación. El ejemplo de los profetas que cantan sin imitar no puede extraer consecuencias contra los poetas imitadores. ¿Por qué los cantos sacros nos parecen tal bellos? ¿no es porque encontramos expresados perfectamente los sentimientos que nos parece habríamos experimentado en la misma situación en que estaban los profetas? Si esos sentimientos fuesen verdaderos y no verosímiles, deberíamos respetarlos, pero no podrían hacernos la impresión del placer. Tal que para complacer a los hombres hay que hacer como si imitáramos y dar a la verdad trazos de lo verosímil. Las otras especies de poesía tienen como objeto las acciones, la poesía lírica está toda consagrada a los sentimientos, es su materia y su objeto esencial. Es la expresión del corazón que, transportado, admira la grandeza, lo todo poderoso, la bondad infinita del ser supremo y que se inscribe en el entusiasmo. Es lo que la diferencia de las demás formas de poesía, y como esta diferencia está del lado del objeto, no anula el principio de imitación. Igual que en la poesía épica y dramática, donde se trata de acciones, el poeta debe representar vivamente las cosas en el espíritu y tomar el pincel. Y sea la acción que marcha en el drama o en la epopeya, la poesía será dramática o épica. Si se detiene y no muestra sino la situación de alma, el puro sentimiento que ésta padece es, de suyo, lírica. No se trata sino de darle la forma que le conviene para ser puesta en canto. ¿Porqué el sentimiento que está imitado en el drama no lo estará en una oda? ¿Porqué habríamos de imitar una pasión en una escena y no en un

canto? Entonces, no hay excepción alguna, todos los poetas tiene el mismo objeto y todos siguen el mismo método.

De esta manera, igual que en la épica y el drama, en donde se trata de exponer acciones, el poeta debe representar vivamente las cosas al espíritu. En la lírica, que está entregada toda ella al sentimiento, hay que encender al corazón y tomar la lira. Si busca componer una lírica elevada que ilumine con grandeza, aquella luz será más dulce si emplea sólo sonidos moderados. Si esos sentimientos son verdaderos y reales, resulta en una ventaja para el poeta. La imitación se reduce, así, sólo a los pensamientos, expresiones y armonía que han de encontrarse conformes al fondo de las cosas. Si los sentimientos no son reales, si el poeta no se encuentra en la situación que produce los sentimientos que requiere, debe buscar excitar algunos que sean similares a los verdaderos por mor de la cualidad del objeto.

Lo mismo que sucede en la poesía épica y dramática, que imitan las acciones y costumbres, en la lírica cantan los sentimientos y las pasiones imitadas. Si hay algo de real, debe mezclarse con aquello que no lo es para formar un todo de la misma naturaleza. Así, la ficción embellece a la verdad y la verdad da crédito a la ficción. La poesía que canta los movimientos del corazón, que le agita, del que narra, que hace hablar a los dioses o a los hombres, es siempre un retrato de la bella naturaleza, una imagen artificial, un cuadro cuyo verdadero y único mérito consiste en la elección, la disposición, el parecido: *ut pictura poesis*.

## **Sección 2. Sobre la pintura.**

Esta sección será relativamente corta, ya que el principio de imitación de la naturaleza bella, sobre todo después de haberle explicado en la poesía, se aplica perfectamente a la pintura. Estas dos artes guardan tanto parecido entre ellas que bien se podría cambiar los nombres y decir pintura, diseño y colorido, en lugar de poesía, fábula y versificación. Es el mismo genio el que crea en la una y en la otra; el mismo gusto el que dirige el artificio de la elección, la disposición y distribución de las grandes y pequeñas partes; el que agrupa y contrasta; que propone y matiza el colorido. En una palabra, que regula la composición, el diseño y el colorido. Así, no tenemos sino una palabra para señalar el medio del que se sirve la pintura para imitar y expresar a la naturaleza.

Suponiendo que el cuadro ideal que ha sido concebido en la imaginación del pintor según las reglas de lo bello, su primera operación es el trazo. Es aquello que comienza a donar un ser real e independiente del espíritu al objeto que se quiere pintar, que le determina en un espacio justo y con límites legítimos: es el diseño. La segunda operación es disponer las sombras e iluminación para dotar de relieve a los objetos y ligarlos según el ensamble, y alejarlos o aproximarlos del espectador: es el claroscuro. La tercera operación consiste en acoplar los colores de tal manera que los objetos se asemejen a los de la naturaleza. De unir los colores, matizarlos y degradarlos según se requiera para hacerlos parecer naturales: es, pues, el colorido. He ahí los tres grados de la expresión pictórica. Y se encuentran tan claramente comprendidos bajo el principio general de la imitación, que no dejan espacio para dificultad alguna. ¿A qué se reducen todas las reglas de la pintura? A engañar a los

ojos por el parecido, a hacernos creer que el objeto es real a pesar de que no se trate sino de una imagen. Aquello es evidente.

### **Sección 3. *Sobre la música y la danza.***

La música tenía antaño más extensión de la que ahora tiene. Se le daba este nombre a toda especie de sonidos y gestos: comprendía el canto, la danza, la versificación y la declamación. Hoy, que la danza y la versificación son artes separados y que la declamación, olvidada en sí misma sin ser ya un arte, la música propiamente dicha se reduce sólo al canto, es la *ciencia de los sonidos*. Como la separación viene más de los artistas que de las artes mismas, que siempre están íntimamente ligadas entre sí, trataremos aquí a la música y la danza sin separarlas. La comparación recíproca que haremos de la una con la otra ayudará a conocerlas mejor.

#### **Capítulo 1. *Debemos conocer la naturaleza de la música y la danza por aquella de los tonos y gestos.***

Los hombres tienen tres modos de explicar sus ideas y sentimientos: la palabra, el tono de la voz y el gesto. Entendemos por gesto los movimientos exteriores y las actitudes del cuerpo. Mencioné primero a la palabra porque es la que tiene el primer rango y a la que de común los hombres atienden más. Sin embargo, el tono de la voz y los gestos tienen sobre ella ventajas, son de uso más natural y recurrimos a ellas cuando las palabras nos faltan; además es más extenso, es un intérprete universal que nos sigue hasta los extremos del mundo y nos hace inteligibles en las naciones más bárbaras e incluso entre los animales. Son consagradas con una forma especial de sentimiento. La palabra nos instruye, nos convence, es el órgano de la razón. Pero y el tono y el gesto lo son del corazón, nos conmueven, nos ganan, nos persuaden. La palabra no explica la pasión sino por medio de ideas a las que los sentimientos se ligan y como por reflexión. El tono y el gesto llegan al corazón directamente y sin ninguna vuelta. En una palabra, la palabra es un lenguaje de institución que los hombres hicieron para comunicar más distintamente sus ideas. Los gestos y los tonos son como el diccionario de la simple naturaleza. Contienen un lenguaje que sabemos de nacimiento, y del que nos servimos para anunciar todo aquello que tiene relación con nuestras necesidades y la conservación de nuestro ser: es vivo, corto y enérgico. ¡Qué mejor fondo para las artes cuyo objeto es mover al alma que un lenguaje cuyas expresiones son aquellas de la humanidad misma, que aquel lenguaje de los hombres! Palabra, tono de la voz y gesto tienen grados donde responden a las tres especies de artes que hemos indicado. En el primer grado expresan la naturaleza simple por la necesidad sola, es el retrato inocente de nuestros pensamientos y sentimientos, es o debe ser la conversación. En el segundo grado es la naturaleza pulida por el arte para ajustar el acuerdo y la utilidad, acomodando con cierto cuidado las palabras, los tonos, los gestos más propios y más agradables. Es la oración y el recital sostenido. En el tercero, no tenemos a la vista sino el placer. Estas tres expresiones no sólo tienen toda la gracia y fuerza natural, sino toda la perfección que el arte puede darles, la medida, el movimiento, la modulación y la armonía. Y es la versificación, la música y la danza las que tienen la mayor perfección posible de las palabras, los tonos de la voz y los gestos. De donde concluyo que el objeto de la música y de la danza debe ser la imitación del sentimiento o de las pasiones y el de la poesía es principalmente la acción. Sin embargo, como las pasiones y las acciones están



casi siempre unidas en la naturaleza y deben también encontrarse juntas en el arte, hay esta diferencia entre la poesía, la música y la danza: que las pasiones serán usadas, en la primera, como medio o resortes que preparan la acción o la producen; en la danza y la música, la acción será como una especie de bastón (*cannevas*) destinado a portar, sostener, llevar y ligar, las diferentes pasiones que el artista quiere expresar. Concluyo que si el tono de la voz y los gestos tienen una significación antes de ser medidos, deben conservarlo en la música y la danza, como lo hacen las palabras en el verso y, en consecuencia, que toda la música y danza debe tener un sentido. Y que todo aquello que el arte ajusta al tono de la voz y de los gestos, debe contribuir a aumentar este sentido y volver la expresión más enérgica. No parece que la primera consecuencia deba ser probada; dedicaremos los capítulos que siguen a las otras dos.

## **Capítulo 2.** *Toda música y toda danza deben tener una significación y un sentido*

Las pasiones son en ellas tan fabulosas como las acciones en la poesía; nada es verdadero, todo es artificio. Es una pintura que se encuentra sobre piel viva y no debe estar sobre la tela. Las expresiones, en general, no son ni naturales ni artificiales, son sólo signos. Que estén ligadas a la realidad o a la ficción, a la verdad o a la mentira, cambian de cualidad sin cambiar de estado. Las palabras son las mismas en la conversación y en la poesía, los colores en la naturaleza y en la pintura, los sonidos y los gestos deben ser los mismos en las pasiones, sean reales o ficticias. El arte no crea las expresiones ni las destruye, sólo las regula, fortifica y pule. No puede salir el arte de la naturaleza para explicarla. Puedo decir que un discurso no me causó placer al no entenderlo, pero que oí decir lo mismo de una pieza de música, ¿conocería suficiente para sentir el mérito de una música fina y trabajada con cuidado? Osaría responder que sí, porque se trata de sentir. No pretendo calcular los sonidos ni sus relaciones, sea entre ellos o con el órgano. No hablo ni de vibraciones de acordes ni de proporción matemática. Dejo esto a los teóricos, pues es como la gramática o la dialéctica en un discurso, donde puedo sentir el mérito sin entrar en ese detalle. La música me habla con sonidos, ese lenguaje me es natural. Si no lo entiendo, el arte ha corrompido a la naturaleza más que perfeccionarla. La aplicación de un juicio de pintura se hace igual en la música. El oído, decimos, es más fino que el ojo, soy más capaz de juzgar música que pintura. Pregunto al compositor, ¿cuáles son los lugares que aprueba y frecuenta más con una complacencia secreta? ¿No son aquellos donde está su música hablando, o tiene un sentido neto sin oscuridad ni equívoco? ¿Por qué elegimos ciertos objetos, ciertas pasiones y no otras? Es porque es más fácil explicarlas y los espectadores pueden asir más fácilmente la expresión. El músico profundo se enorgullece de haber conciliado, con un acorde/acuerdo (*accord*) matemático, sonidos que parecen no deber encontrarse jamás. Si no significan nada, los compararía a gestos de oradores, que no son sino signos de vida, o esos versos artificiales que no son sino ruido medido, o trazos del escritor que no son sino ornamentos frívolos. La peor de todas las músicas es la que no tiene carácter. No hay un sonido en el arte que no tenga su modelo en la naturaleza y que deba tener por lo menos un inicio de la expresión como una letra lo es de un apalabra.

Hay dos tipos de música: la que imita sonidos y ruidos no pasionales: es como el paisaje en la pintura. La otra expresa sonidos animados y que tienen sentimientos, es el cuadro de personajes. El músico no es más libre que el pintor, está siempre sumiso a la comparación con la naturaleza. Si pinta una tormenta, no puede sino tomarla de ahí, esos tonos están en la naturaleza; si pinta un objeto ideal que jamás ha tenido realidad, hay sonidos en la

naturaleza que responden a su idea si es ésta musical. Parece que la reconocemos aunque no la hayamos visto jamás. Si no podemos comprender el sentido de las expresiones que encierra, nos será un idioma desconocido e inútil. Si la música es significativa en la sinfonía en donde no tiene sino media vida, y la mitad de su ser, ¿qué será en el canto, donde deviene el cuadro del corazón humano? Cada sentimiento, dice Cicerón, tiene un tono, un gesto propio que lo anuncia, es como la palabra junto a la idea: su continuidad debe formar una especie de discurso seguido. Se diría que es cierto que hay pasiones que reconocemos en el canto musical, pero en otra no sabríamos decir el objeto. Pero no quiere decir que no lo haya. Es suficiente con sentirlo, no es necesario nombrarlo. El corazón tiene su inteligencia diferente a la de las palabras, y cuando es tocado, ha comprendido todo. Hay cosas que la palabra no puede tomar, y es sobre todo en el sentimiento que estas se encuentran.

Concluamos que una música, la mejor calculada en todos los tonos, la más geométrica en los acordes, si sólo posee estas cualidades, no tiene ninguna significación; no podemos sino compararla con un prisma que presenta los más bellos colores y no hace ningún cuadro. Sería una especie de clavecín cromático que ofrece los colores y los paisajes que entretienen (*amuser*) tal vez a los ojos pero que aburre al espíritu.

### **Capítulo 3.** *Las cualidades que deben tener las expresiones de la música y de la danza.*

Hay cualidades naturales que convienen a los tonos y a los gestos considerados en ellos mismos y sólo a las expresiones: hay algunos que el arte ajusta para fortificarlos y embellecerlos. Hablaremos de los unos y los otros. Dado que los sonidos en la música y los gestos en la danza tienen una significación igual que las palabras en la poesía, las expresiones de la música y de la danza deben tener las mismas cualidades naturales que la elocución oratoria, y todo lo que digamos aquí deberá convenir a la música, a la danza y a la elocuencia. Toda expresión debe estar conforme a la cosa que expresa: es el hábito hecho por el cuerpo. Como debe haber en los sujetos poéticos y artificiales la unidad y la variedad, la expresión debe tener estas dos cualidades. La característica principal de la expresión está en el sujeto, es él quien marca en el estilo el grado de elevación y de simplicidad, de dulzura o de fuerza que le convienen. Si es la felicidad lo que la música y la danza quieren tratar, todas las modulaciones, todos los movimientos deben tener un color sonriente, y si los cantos y los *airs* que se suceden se alternan y relevan mutuamente, eso será sin alterar el fondo que les es común; he ahí la unidad. Sin embargo, una pasión jamás está sola y cuando domina todas las otras están a sus órdenes para llevar o alejar los objetos que le son favorables o contrarios. El compositor busca en la unidad misma de su sujeto los medios para variar. Hace aparecer el amor, la tristeza, la esperanza. Imita al orador, que emplea todas las figuras y variaciones de su arte si cambiar el tono general de su estilo. Aquí es la dignidad la que reina porque trata un punto grave de moral, política o derecho. Allá es el acuerdo el que brilla, porque hace un paisaje y no un cuadro heroico. Además del tono general de la expresión, que podemos poner como el estilo de la música y la danza, hay otras cualidades con miras a cada expresión particular. Su primer mérito es ser claras. No exigimos que presenten, cada una en particular, un sentido: pero cada una debe contribuir con éste. Cada tono, cada modulación debe llevarnos a un sentimiento o darnoslo. Las expresiones deben ser justas: hay sentimientos como colores. Un medio tono (*teinte*) los degrada y los hace cambiar su naturaleza o los vuelve equívocos. Deberán, igualmente, ser vivos y con frecuencia finos y delicados. Todo el mundo conoce las

pasiones hasta un cierto punto. Cuando se las pinta hasta ahí, tenemos el mérito de un historiador o un escritor servil. Hay que ir más lejos si buscamos la naturaleza bella. Hay, para la música, la danza y la pintura, bellezas que los artistas llaman huidizas y pasajeras; trazos finos extraídos de la violencia de las pasiones, como sorpresas y acentos; esos son los trazos que atraen, que despiertan y reaniman al espíritu. Deben ser sencillos y simples. Todo aquello que requiere esfuerzo nos da pena y fatiga. Asimismo, las expresiones deben ser nuevas, sobre todo en la música. No hay otro arte donde el gusto sea más ávido y desdeñoso. La razón es, sin duda, la facilidad que tenemos de tomar la impresión del canto: *natura ad numeros ducimur*. Como el oído lleva al corazón el sentimiento en toda su fuerza, una segunda impresión es casi inútil y lleva a nuestra alma a la inacción e indiferencia. De ahí la necesidad de variar sin cesar los modos, movimientos y pasiones. Afortunadamente, como su causa es siempre común, la misma pasión toma todo tipo de formas: es un león que ruge, agua que corre dulcemente, fuego que alumbra, por celos, furor o desesperanza. Estas son las cualidades naturales de los tonos de la voz y del gesto considerados en sí mismos y como palabras en la prosa. Veamos ahora lo que el arte puede ajustar en la música y la danza propiamente dichas.

Los tonos y los gestos no son tan libres en las artes como lo son en la naturaleza. En ella no tienen otra regla que una especie de instinto. Sólo él les dirige, varía, fortifica o debilita. Pero en las artes hay reglas austeras y límites fijos; todo está calculado; por la medida que regula la duración de cada tono y cada gesto; por el movimiento que acelera o retarda esta misma duración sin aumentar o disminuir el número de tonos ni de gestos, ni cambiar su cualidad; por la melodía que une tonos y gestos, y forma un continuo; por la armonía que regula los acordes cuando muchas partes diferentes se unen para hacer un todo. Y no se debe creer que estas reglas pueden alterar la significación natural de tonos y gestos, sirven para fortificarla y pulirla, y aumentan su energía ajustando gracia. Estos pueden regular igualmente las palabras, los sonidos y los gestos; convienen por igual a la versificación, la danza y la música. En la danza la medida está en los pasos, el movimiento en la rapidez de los pasos, la melodía en la marcha o continuidad de los pasos y la armonía en el acuerdo de todas las partes con el instrumento que toca y, sobre todo, con otros bailarines. La medida y el movimiento dan la vida, por así decirlo, a la composición musical: es por ella que el músico imita la progresión y los movimientos de los sonidos naturales, que le da a cada uno la extensión que le conviene para entrar en el edificio regular del canto musical; es como las palabras preparadas y medidas para entrar en un verso. Enseguida la melodía pone todos esos sonidos cada uno en el lugar y la vecindad que les conviene, los une, separa y concilia según la naturaleza del objeto que el músico se propone imitar. El ruiseñor murmura, el trueno gruñe, la mariposa revolotea. En cuanto a las pasiones, hay las que suspiran, las que estallan, otras que atemorizan. La melodía, para tomar todas estas formas, varía los tonos, los intervalos y las modulaciones; emplea con arte las disonancias mismas. Porque las disonancias, estando en la naturaleza, tienen el mismo derecho de entrar en la música. No son sólo condimento, sino que contribuyen de una manera particular a caracterizar el carácter musical.

Con todo, nada es tan irregular como la marcha de las pasiones. Con frecuencia, para expresarlas, la voz se agita y detona de cabo a rabo. Y por poco que el arte suavice estos desacuerdos de la naturaleza, la verdad de la expresión calma su duración. El compositor debe presentarlas con sobriedad, precaución e inteligencia. La armonía, en fin, coadyuva a la expresión musical. Toda armonía musical es triple por naturaleza. Porta consigo su quinta y tercera mayor, es la doctrina común de Descartes, Mersenne, Sauveur y Rameau

que ha sido la base de su nuevo sistema de música. De donde sigue que un solo grito de felicidad tiene, incluso en la naturaleza, en el fondo armonía y sus acordes. Es el rayo de luz que, si se descompone en un prisma, dará todos los colores de los que el más rico cuadro puede estar formado. Descomponga un sonido de la manera en que es posible hacerlo, y encontrará todas las partes diferentes de un acorde. Haga lo mismo en la multitud de sonidos de una melodía que parece simple, tendrá el mismo canto multiplicado y diversificado, de alguna manera, por sí mismo. Habrá bajos que no serán otra cosa que el fondo del primer canto desarrollado, y fortifica en todas sus partes separadas a fin de aumentar primero la expresión. Las diferentes partes que se acompañan recíprocamente, se parecen a los gestos, a los tonos, a las palabras, reunidas en la declamación o, si se quiere, a los movimientos concertados de los pies, brazos y cabeza en la danza. Esas expresiones son diferentes a pesar de que tienen la misma significación y el mismo sentido. De manera que si el canto simple es la expresión de la naturaleza imitada, los bajos y sonidos altos son la misma expresión multiplicada fortificando y repitiendo los trazos. Ello hace la imagen más viva y más consecuente con la imitación más perfecta.

#### **Capítulo 4.** *Sobre la unión de las bellas artes.*

La naturaleza ha creado principios para que estén unidas y tiendan a un mismo fin, que es el de portar nuestras ideas y sentimientos tal cual son en el espíritu y corazón a aquellos a quienes queremos comunicarlos. Poesía, música y danza jamás tienen más encanto que cuando están reunidas. Los artistas que separan estas tres para cultivarlas y pulirlas con más cuidado, no deben jamás perder de vista la primera institución de la naturaleza. Deben estar unidas, la naturaleza y el gusto lo exigen. Pero ¿cómo y bajo qué condición? Son diferentes artes cuando se unen para tratar a un mismo sujeto como diferentes partes que se encuentran en un sujeto tratado por un solo arte; deben tener un centro común y un punto de relación para las partes más alejadas. Las artes unidas deben ser como los héroes, uno solo debe sobresalir y los demás quedar en segundo término. Si la poesía da el espectáculo, la música y la danza aparecen pero sólo para ayudar a marcar y fortalecer las ideas contenidas en los versos. Si es la música sola la que se muestra, sólo ella tiene derecho de mostrar todos sus atractivos. El teatro es para ella. La razón es que los versos deben seguir al canto y no precederle. Las palabras, hechas después de la música, son como golpes de fuerza que damos a la expresión musical para dotarla de un sentido más neto e inteligible. Es en este sentido que debemos juzgar la poesía de Quinault, y si hacemos un crimen de la debilidad de sus versos, es a Lulli al que debemos justificar. Los más bellos versos no son los que portan la mejor música, esos son los más tocantes. La danza es aún más modesta que la poesía, pero el gesto hace a la música lo que hace al drama, y si se muestra a veces con más fuerza es debido a la pasión en la música y no a la de la poesía, pues el gesto y el tono de la voz están consagrados de una manera particular al sentimiento. Si es la danza la que da la fiesta sólo se necesita que la música brille a su prejuicio, pero que le de la mano sólo para marcar con más precisión los movimientos y el carácter. El violín (*violon*) y el bailarín deben formar un concierto, pero aquel debe sólo acompañar al que baila. No juntamos muy seguido la palabra con la danza propiamente dicha, pero no quiere decir que no puedan ser unidas; lo estuvieron antaño, todo el mundo conviene en ello. Danzamos con la voz que canta, y las palabras tienen la misma medida que los pasos. Es la poesía, la música y la danza quienes nos presentan la imagen de las pasiones y acciones humanas. Es la arquitectura, la escultura y la pintura las que preparan el lugar del espectáculo. Todo el

universo pertenece a las bellas artes, pueden disponer de toda la riqueza de la naturaleza. Es la regla sólo la que debe guiar a las artes en su construcción.