

PERSPECTIVAS ESTÉTICAS

≡ DE ≡  
LUCIO GIL FAGOAGA

Discurrien-  
do en "Cue-  
va-Her-  
mo-  
sa"

MADRID  
1918



DISCURRIENDO EN "CUEVA-HERMOSA"





PERSPECTIVAS ESTÉTICAS

DE

LUCIO GIL FAGOAGA

---

Discurrien-  
do en "Cue-  
va-Her-  
mo-  
sa"



MADRID

1918

*Es propiedad.*

AL ILMO. SR.

D. CARLOS DE ROJAS Y MORENO

MARQUÉS DE BENIEL

CONDE DE TORRELLANO

MUY LEAL Y AFECTUOSAMENTE





I

OCASIÓN

DE

SUBLIME



## ESPELEOLOGÍA

*Cueva-Hermosa* es una caverna <sup>1</sup> enclavada en tierras de Cortes de Pallás—Ayora, Valencia—tan desconocida por los especialistas como merecedora de ser pregonada a voces llenas. Hemos tenido el goce intenso de visitarla, durante el verano de mil novecientos diez y seis, y todavía guardamos integras la profunda emoción y excelentes horas que vivimos en ella, tales, que no podemos acallar la tentación de reproducir en bosquejo sus características.

\*

A cinco kilómetros del camino real Requena-Ayora, tendido en el Poniente como blanca serpiente; a seis del caudaloso río Júcar, que corre por el Sureste; guardando buena lejanía, al Norte, un poco a la derecha, el caserío de *La Cabezuela*, y al Este, en último término, la eminente *Sierra de Martés*; por el Sur, levemente a la izquierda, el municipio de Cofrentes, y hacia Levante, aquende el río, como esforzado paladín legendario, el feu-

dal *Castillo de Chirel*; sin camino abierto por el hombre para llegar sobre ella, se alza majestuosa, enlazada con otras, la montaña de los senos vacíos, nido de misterios y de imaginaciones.

\*

Habíamos partido de la ciudad de Requena a la media noche del veinte de agosto, bajo un cielo sin luna, de estrellas diáfanas que daban al ambiente voluptuosa fosforescencia acentuada por el vaho de las eras y algunos canturreos o graznidos de pájaro licnobia. Íbamos caballeros—no sé aún si escoltados por esas filas negras de fantásticos chopos que aprisionan entre sí la carretera—, fumando, charlando—de bagatelas, de aparecidos, de mujeres—: gente vulgar al cabo.

Cuando empezaba a alborear el día, más allá de las seculares *Casas de Rabal*, nos desviamos de la ruta por un camino harto borroso y poco trajinado; atravesamos valles, vides de pámpanos cloróticos y orgullosos racimos, apacibles olivares; cruzamos fuentes y arroyos cubiertos de manzanos, granados y guindos; úncenos el guía; descabalgamos al pie de la cordillera, y emprendemos la ascensión por ella.

Dispuesto con una inclinación de setenta gra-



dos, la trocha o rudimentario sendero que seguimos es de peligroso y difícil acceso, lo cual aumenta, sin duda, el interés de la excursión. Por fin ganamos la cumbre y, tras ligero descenso, detenemos la marcha. En el talud nordeste de la sierra, de elevación extraordinaria, cubierta de pincarrascos y maleza y todavía paseada con frecuencia de centenientas cabras monteses, se descubren tres aberturas de reducidas proporciones que dejan paso hacia la *Cueva*, aberturas demasiado ocultas para poder ser fácilmente halladas por quien allí vagase a la fortuna. Llegamos sobre las once a este selecto paraje. En él reposamos breves minutos.

\*

¿Es una apariencia?, ¿es una realidad lo que estoy viendo, más aún, lo que estoy sintiendo?

Esto que tengo frente a mí, que siento frente a mí, ¿no lo creo ilusión y fantasmagoría?

Yo prescindo del resto del mundo. Mas no sólo aislo cada objeto de cualquiera realidad circundante. Es que todo el objeto, le aislo del sujeto. He cometido un inconsciente suicidio. Mi yo ya no existe: está fundido con las cosas: meramente existen las cosas: ellas sienten por mí: están tristes o alegres, plácidas o agitadas...



Y aun las mismas cosas no están puestas en claro..., qué angustia me da verlas... Son fantasmones que seguro a la noche se juntan en extraño aquelarre, y riñen, y tal vez se deshacen como terrón de azúcar en el agua...

Pero ahora brilla el sol cenital y parece que sostiene las formas.

\*

A la izquierda, una complicidad infinita de escarpas colosales de textura irregular envueltas en tenue bruma translúcida y fascinadora; a la derecha, también el campo abierto, la vertiente del río en un matiz grisáceo, la esperanza de un camino para *Cortes* y *Millares*, la gentil silueta del castillo a un nivel frontero al nuestro; por el frente y abajo, una vertiginosa profundidad; en la base del monte, tres sencillas casitas; el cielo, suavemente azulado, mantiene en suspensión cirros varios en sutiles madejas que cruzan lentamente impelidas por un céfiro matutino—aliento de emoción y de vida. Se cernían con parsimonia dos aguilonos rubicundos.

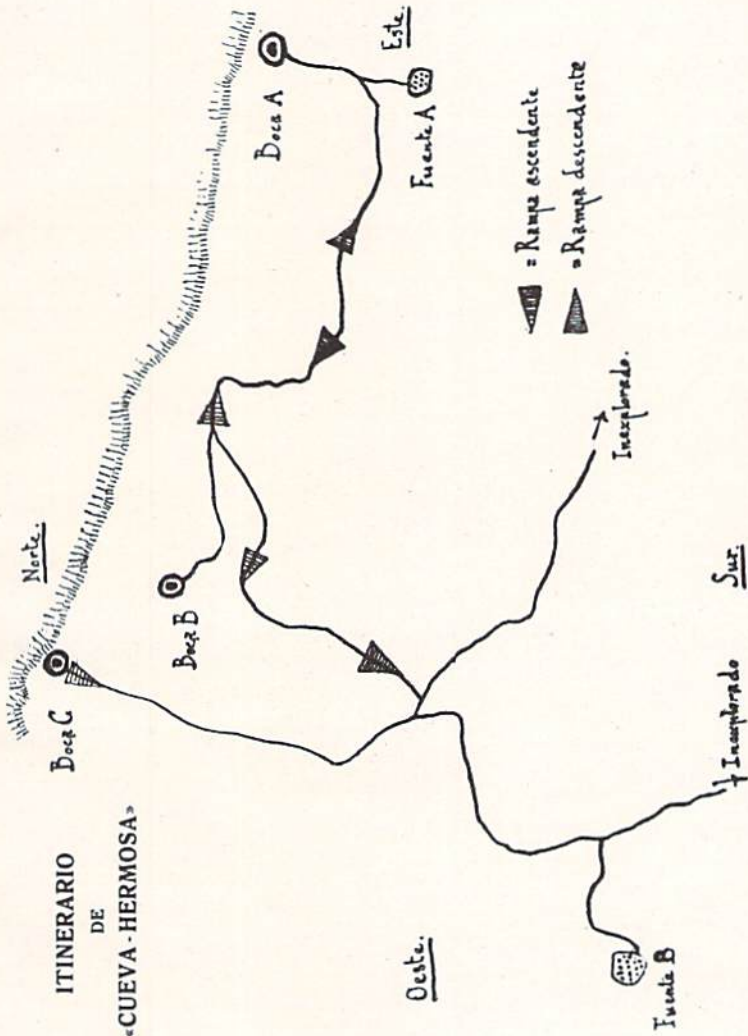
\*

Entramos en la boca principal. \* El guía no lo es tanto como pensábamos.

# ITINERARIO

DE

«CUEVA - HERMOSA»





—Hace ya tiempo que la *vide*...—dice con un tono que nos hace perder en él toda confianza; pero llevamos sendos candelabros de bujías, bengalas, reflector y grandes rollos de cordel cuyo extremo queda fijo a la puerta, y, sobre todo, una ardiente ansiedad por penetrar aquel asilo de musgos y murciélagos, acaso de dragones.

A medida que entramos—por un orificio de metro y medio de diámetro—nos va invadiendo una sensación de frescura y humedad general y progresiva. A la derecha, un pozo airón que infunde verdadero frío. Comienza a congelárenos la sangre. Vamos llegando a los lugares de la visión dantesca...

*così da imo della roccia scogli  
movien, che recidean gli argini e i fossi  
infino al pozzo, che i tronca e raccogli.*

Paulatinamente, se torna obscuridad la tiniebla; no alcanzamos a oír, empero, el grito estentóreo de los condenados. Por el fondo y a la izquierda, se alza el primer monumento de esta peculiar arquitectura lítica, y es a tres metros de altura sobre el piso natural, de difícil subida, rodeada de columnas afines, una graciosa pila rebosante de bruñida agua, <sup>5</sup> un poco acre y mohosa, de perfecta transparencia. El conjunto, de forma prismática o



cilíndrica, esbelto y vertical, ofrece el aspecto de una gran linterna arcaica o un calado púlpito cristiano que ostenta a guisa de tornavoz cierta caperuza rústica caliza de tamaño desproporcionado. Diríase tal vez que estaba allí el botafumeiro.

\*

Es ahora un pasadizo de suelo firme y paredes irregulares, llenas de prominencias y depresiones, agujeros y túneles, que dan originales sombras a la luz de nuestras lámparas; resuenan los pasos y la espiración, hasta que al cabo nos obstruye la marcha una gran roca goteante y resbaladiza atravesada en la galería o recinto que ocupamos y de superficie tosca, negruzca y granulosa. El camino parece definitivamente cerrado, a menos de haber llevado con nosotros una escala de mano con que salvar aquel desesperante obstáculo. Estamos encajonados, materialmente enterrados en vida, sin otra salida que la misma que poco antes habíamos hecho entrada. Pero el vivo deseo que nos dominaba no consentía dar por terminada la encuesta.

Alguno de nosotros, sobre los hombros de otros dos, consiguió, no sin peligro, vencer la situación y se vió, por fin, encima de la peña, de un piso re-

lativamente llano y un medio bien diverso del que dejábamos explorado.

La *secreción* era muy intensa. Aquellas moles se estarán derritiendo todavía. Puntos hay donde chocan las gotas con ligero intervalo; en otros, caen periódicamente después de horas, de días, incluso de años...

\*

¡Maravilloso proceso de formación geológica! Terrenos cuyo interior está constituido por substancias calcáreas; agua llovediza que los penetra mezclada con ácido carbónico resultante del humus y el mantillo; disolución de la caliza por dicho ácido..., y he aquí que el corazón de esos terrenos se socava, y forma surcos, conductos y concreciones aisladas, ábrense simas y canales y viene a constituirse, finalmente, un polípero gigantesco que llamamos gruta, después caverna.

Pero en *Cueva-Hermosa*, como en infinidad de casos parecidos, no ha estimado Naturaleza—que vale tanto como dinamismo—terminada su labor: sigue el monstruo agrandándose, y su procedimiento favorito es el de formar titánicas columnatas por medio de la gota de agua carbonatada a través de ese inmenso tinglado de arco voltaico de la estalactita y la estalagmita.

El agua que se filtra desde la cresta de la montaña se asoma a la techumbre de la *Cueva* saturada de carbonato cálcico; parte de ella se evapora, dejando un residuo infundibuliforme de caliza adherido en lo alto; la otra parte se precipita hacia el abismo y, estrellándose en su fondo, forma por idéntico proceso una concreción monticular, cónica, que se eleva pesadisimamente hasta topar con la superior que va descendiendo, y entonces surge un nuevo cuerpo unido y homogéneo que afecta la figura de un gran *diábolo* vertical o de un reloj de arena, la de un cilindro luego de más o menos corrección: primero es una elegante columna, después una corpulenta pilastra. Y así se constituyen esos bosques de inverisímiles troncos petrificados.

\*

Tras algún espacio considerable recorrido sin incidencias, nos vemos junto a un acantilado brusco abierto a nuestro paso. Nueva perspectiva.

Conseguimos deslizarnos por el extremo derecha del explorador y, con ayuda de la luz pálida y mortecina de los candelabros, nos encontramos en medio de la más compleja sala de un museo paleontológico, envueltos en un osario, mazmorra de castillo, hipogeo inquisitorial, siniestra catacum-



LÁMINA II







ba, lugar de contrición o tal vez de penitencia. Creemos asistir a nuestra osamenta propia. El cuadro es terrible: húmeros, costillas, cráneos, fémures y otras suertes de huesos, verá inmediatamente la más pobre fantasía; todo suelto y descuartizado en diferentes figuras, especialmente la vertical, forman y decoran aquel antro de Trifonio.

Allá se dibuja una articulación prodigiosa; acá una pierna quebrada; acullá un conjunto de huesos rotos, puntiagudos, macabros, apelotonados. Es indudable que vagaban almas en pena por aquellas angosturas. Varias veces me pareció oír unos dientes que rechinaban. El corazón dejó de latirme. Fluía involuntariamente a mis labios el conjuro para que el diablo surgiese. Yo creo que estaba convertido en una de aquellas piedras... ¿Dónde, si no, me encontraba?... Era sepultado en hórridos crespones de una tormentosa densidad puerilmente rozada por nuestras tenues velas—únicas luces de la Vida...

\*

Ocurre a veces que un hombre febril contempla un punto, un diminuto punto; el cual va creciendo; el hombre le contempla con placer, juguetea mentalmente con él; pero el punto se engrosa desme-

suradamente, ya es bola de billar, ya es piedra de molino; el hombre respira con ansia, pálido y sofocado; ya es arena sombría de toros; el hombre abre frenéticamente sus blancos ojos, crispados los cabellos; el punto es ya toda la bóveda celeste, es ya todo, nada existe fuera del punto; el hombre ha caído en un colapso profundo...

Un inminente colapso me ronda en esta estancia de los despojos fúnebres..., pero viene a sacarme del éxtasis una luz súbita y potente.

\*

Es un amigo nuestro que ha encendido el reflector de magnesio y otro que dispone sobre su tripode la maquineta *Kodak* para confiarle algún detalle.<sup>4</sup> A continuación, proseguimos la marcha.

\*

Y vamos en pausado avance, rumbo derecho, al incierto y difuso esplendor de nuestras tembloras lámparas, que comunican a esa opulenta vegetación pétrea como un perenne tiritón de terremoto. Estaría movida por la brisa, o tal vez presa del rubor ante nuestra presencia, o tal vez puesta en convulsión por la cólera de algún genio maligno que



LÁMI-  
NA III





moraba en sus grietas. Creemos persuadidos hacer un viaje al centro de la Tierra y esperamos ver de un momento a otro, grabada en caracteres rúnicos, la huella de Arne Saknussem.

¡Qué de disparates hubiese consumado Don Quijote de haber sido nuestro acompañante en esta nueva mansión de Montesinos! Llegamos a una tupida selva de columnas: huecos penetrantes e interrogativos por ambos lados; agujeros anchos y estrechos por las paredes; el techo tan alto que apenas logramos divisarlo; todo ello fonetizado, en defecto de pájaros cantores, por el tardo y monótono tic-tac de la gota desprendida. El alma se levanta satisfecha en la serenidad de la mezuquita.

\*

Internámonos explorando giros, quebrajas y recovecos. El laberinto cretense debía ser algo parecido...

Pero, ¡voto a tall!, que una realidad imprevista nos hace caer de la contemplación y volver a la vida. Nos apercibimos de que nuestras bujías, que han sido ya repuestas otra vez, están a punto de consumirse por entero. Los cálculos han resultado cortos. El guía se ha consagrado de perfecto *campeón*.

El corazón nos martillea en la garganta, ¡tan!, ¡tan!, ¡tan!...

En medio de esta embarazosa postura, se impone ir al exterior por reservas de combustible; no todos debemos salir; el recorrido es difícil y laborioso...

Van el guía y un criado y quedamos inmóviles en un paraje seco, sin fuentes ni tintineo de gotas desprendidas.

\*

Nuestra palmatoria soporta tres cabos de vela próximos a resolverse. La reflexión nos va haciendo dueños de nosotros mismos. Miramos las filas laterales de gruesos y áridos pilones de color blanquísimo, hileras de monjes cistercienses en piadosa procesión. Acaso van en rogatoria. Acaso se trata de un sepelio... ¿Seremos nosotros el cadáver?... Ya escucho los acentos del *Dies irae*...

Los cabos de vela dan su último aliento: pónense tristes, azulados, raquíticos y, tras ligera, momentánea claridad, nos dejan sumidos en una ceguera suprema...

\*

Con la obscuridad, quedamos, al fin, en calma. Huye todo vestigio de dionisiaco; va acercándose lo apolíneo. Quién sabe si—otros Lanzarotes—es-

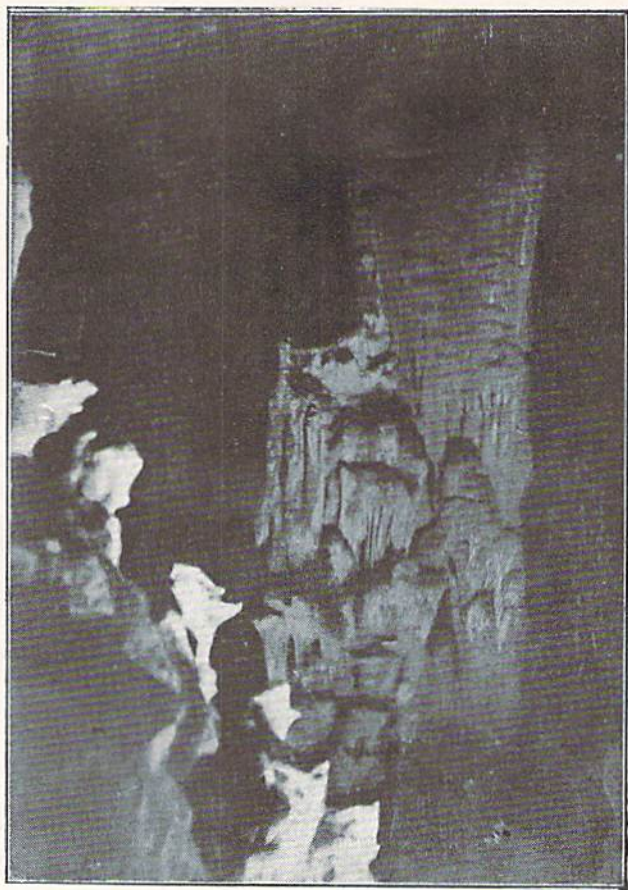


LÁMINA IV





tamos en el fondo de un lago proceloso de negra  
pez hirviente, o próximos a los Campos Eliseos. Y  
vemos llegar un aura de sutiles doncellas envuel-  
tas en blancas gasas, coronadas de yedras y jaz-  
mines...

De pronto, intuimos el vacío. El vacío es un no  
ser; pero si tengo delante el no ser, el no ser es.

Allí no existe el tiempo; yo dudo de si existe el  
espacio; no los puntos cardinales; ni existe la in-  
termitencia de día y noche; ni existen las estacio-  
nes; se oía el silencio; se palpaba la negrura...

¿Qué existe en aquel no ser?

Existe algo que no existe. Fuera de mí, lo inde-  
finido, lo ilimitado, lo cual es, sin duda, un puro  
concepto del entendimiento, acaso una mera *idea*  
*de la razón*... Dentro de mí, un estado agridulce,  
mitad deleite, mitad angustia...

\*

Mi compañero de cripta se ha deslizado cautelo-  
samente por el camino recorrido; a distancia nota-  
ble da voces y más voces; al fin presentimos un  
eco vago; pretendemos escuchar algún grito que  
nos llama; asidos al cordel, retrocedemos trémulos  
en la penumbra; es por una galería lateral de don-  
de la voz llega; avanzamos por ella, pero el con-

ducto es cada vez más estrecho; tenemos primero que agacharnos y encogernos; luego, hay que avanzar de rodillas; finalmente, la reptación; bregamos completamente tendidos. Se piensa en la posibilidad de un desprendimiento de terrenos...

Al cabo de la temeraria excursión a lo largo del nicho, arribamos al fondo de un pozo seco, de escasa profundidad, y contemplamos atónitos —¡aleluya!, ¡aleluya!—un óvalo de azulísimo cielo<sup>5</sup> que ensancha los pulmones y despeja el pensamiento.

Pero es preciso ir al encuentro de los que ya deben volver con flamante alumbrado. Así es en efecto. Tornamos al lugar donde habíamos quedado aislados en espesa boca de lobo y, todos reunidos, continuamos la ruta que se nos abre más amplia y natural y, después de bajar alguna rampa y admirar continuamente las modalidades del panorama—siempre igual y siempre diferente—, desembocamos en una plaza enorme a la que llega cierta tiniebla gris o parda.

\*

Nota cómica, ¡oh dolor! El guía, este celeberrimo guía, da un estupendo resbalón con sus mojaditas esparteñas hasta estrellarse en una preciosa

estalagmita situada al pie de la rampa. Vista su indemnidad, risa y zumba continuada a mandibulas batientes.

\*

Al fondo de nuestra diestra, vemos, profunda, alejada, como compasiva, un chorro de luz azul amortiguada por la distancia. Corremos en su busca y, adelantando buen trecho, subimos por una escalera rústica fuera de la caverna <sup>6</sup>, a la superficie del Globo. La muestra de cielo que contemplamos poco antes se diluye, cielo estival, puro, sosegado. Creemos salir de una profunda pesadilla; sentimos correr la sangre por las venas; sentimos la alegría de vivir. Atrás sombras, tras-pantojos y quimeras. Estamos en el reino de los colores donde

*mar, cielo y tierra se unen amorosos.*

\*

Los exploradores se encuentran satisfechos. El que resbaló y cayó desde la roca comenta en silencio y un tanto mohino, ante la burla socarrona de los asistentes, la fatídica suerte de su indumentaria. Son las dos y media de la tarde. Reina entre nosotros la más cordial efusión. Encontramos



pronto un lugar ameno, a la sombra de enebros y lentiscos, y allí transcurre la comida entre cantares, chistes... y embutidos. Ello no era precisamente estético, y, sin embargo, ¡cuán *honesto, útil y deleitable!*

Terminada esta semipoesía, doblemente *bucólica*, la dispersión es inmediata, y en tal o cual escondrijo, entre matas y breñas, junto al leve rumor de las copas de los pinos movidas dulcemente por el cálido viento, rodeados de aromas de romero y fragancias de espliego y de resina, en esa típica serenidad del monte en el estío, no era difícil ver a los excursionistas en el regazo de Morfeo.

A las cuatro de la tarde practicábamos el segundo descenso.<sup>7</sup> Nos hallamos en la gran plaza últimamente reseñada. Se nos advierte las tres direcciones que cabe seguir: una al frente, que conduce a cierto manantial; otra muy a la izquierda, que es la misma por donde salimos antes y, finalmente, una tercera, bisectora de estas dos. Desechada la segunda por ya conocida, nos dirigimos hacia el frente derecha.

La cavidad se dilata extraordinariamente. El piso es quebradísimo, lleno de peñas sueltas que atestiguan cuantiosos desprendimientos; los costeros, fuertemente alejados; las columnas, sobrias, concisas; la techumbre, inadvertida.

—A esto *l'icen* el Congreso—nos interesa nuestro ingenuo guía.

La severidad del paraje es, en realidad, imponente, anonadadora. No bastan los focos y bengalas para fijar sus límites. La luz del reflector proyectada hacia el techo es demasiado débil para batir las tinieblas. Aquello es un abismo invertido. Quien no creyese en la ley de la gravedad sostendría con

empeño que estábamos adheridos al techo y pendientes sobre una profundidad infinita...

\*

Ante espectáculos como el que nos ocupa, yo dudo de toda clase de valores. ¿Qué representa mi vida? ¿qué representa la vida de toda mi especie ante aquellas ciclópeas torres de caliza formadas gota sobre gota? La especie humana ¿no será una buena tarde en la existencia de *Cueva-Hermosa*?...

Pero callemos..., callemos..., realismo incauto... ¿No soy yo lo único que existe y todo lo demás mi propiedad?...

*¡Cueva-Hermosa!*... ¡Momentánea representación mía!...

\*

Cruzamos un lindo serpeante regatillo; debe de ser región de las lluvias perpetuas; el caer de las gotas es ininterrumpido.

Avanzando en el camino adoptado, llegamos a otro gran departamento en que parece estar reunido todo el reino zoológico. El suelo irregular, cuajado de niñotes, galápagos, bultos raros que semejan toda clase de animales, con picos punzantes, con garras afiladas, cabezas siniestras, alas extra-





LAMI-  
NA V.





vagantes, dilatadas melenas... ¿No estaríamos delante del Arca de Noé?

Y por diversos rodeos y altibajos nos vemos frente a una pequeña laguna de cristalinas aguas, en las que muy pocos o ningún rostro humano llegaran a reflejarse hasta entonces.

La apacible tranquilidad del lugar nos ha invitado a hacer una pequeña escala, pero, muy pronto, desembocamos, ya de regreso, en una nueva extensión por donde se alcanzan planicies y declives sorprendentes. La compañía no se atreve a continuar por aquel rumbo y volvemos sobre nuestros pasos.

\*

Puestos otra vez en la encrucijada, nos arriesgamos por la dirección intermedia. Mas, a prudente distancia de la misma—tres o cuatro decámetros<sup>3</sup>—, viene a ser afectado cualquiera del más grandioso, quizá, golpe de vista de toda la caverna conocida. ¿Con qué palabras habríamos de pintarlo? Toda topografía será mezquina e insuficiente: que tal es la magnitud, la majestad, los atributos sobrenaturales de este ignotísimo cuadro yacente en sempiterna noche: en máxima quietud, máxima obscuridad, máximo silencio. Ruskin hubiese descubierto un inconcebible cúmulo de modelos para

la plástica humana en los tres momentos del tiempo por los siglos de los siglos.

Allí son las agujas gigantescas de arquitectura gótica; allí los recargados peinetones de finas y prolongadas púas; allí las celosías y ajimeces y toda suerte de ornamentos árabes; los mantones andaluces terminados por luengos alamares o caireles; allí son las cascadas pétreas de reiterados escalones que les separan millares de carámbanos cilíndricos o cónicos; las lanzas, picas y cimitarras en enconada escaramuza; allí las palmeras más primorosas; allí una lluvia torrencial petrificada en su caída; allí los desmayos y cipreses más corpulentos y melancólicos, y allí, en suma, la materia más compleja e intrincada para que toda imaginación se enajene sin remedio vislumbrando semejanzas y, loca, impotente, disparatada, sin orientación, vaya y vuelva y torne y dé vueltas y se abisme de frenesí como si fuese reloj que se le escapa la cuerda... y al fin queda muda, atónita, insegura de sí propia, humillada, pidiendo auxilio a la razón para que venga a socorrerla...

\*

Después de sentir estas emociones, es ya inútil continuar, volver o estarse quedo. Todavía la res-



LÁMINA VI





piración está muy agitada, y nos convertimos en niños, en niños muy pequeños, dócilmente sometidos a la voluntad de cualquier muchacho.

El guía no conoce el resto; se nos anuncia lo avanzado de la hora... y salimos de la caverna como podíamos haber quedado mondándonos los dientes o silbando un pasodoble, esto es, en la seguridad de que no éramos nosotros, sino un cierto *incapacitado* que se nos había entrado por el cuerpo; nosotros habíamos volado muy alto, tan alto, que ya no se divisaban, desde allí, cosas ni personas...

\*

Ganando un mal camino que por la parte sur de la montaña se descubre, pudimos advertir, a las últimas briznas del día, la masa café con leche del pintoresco pueblo de Cofrentes, semienvuelto en brumas, coronado de una recia atalaya.

La monstruosa serpiente verdinegra del río Júcar llenaba los ámbitos de un rumor sordo y penetrante: iba tal vez hambrienta arrastrándose por su cauce.

En la plebeya posada, un baile de candil divertía a los profanos. No faltó quien le hiciese honores. Nosotros penetramos de propósito en la estan-

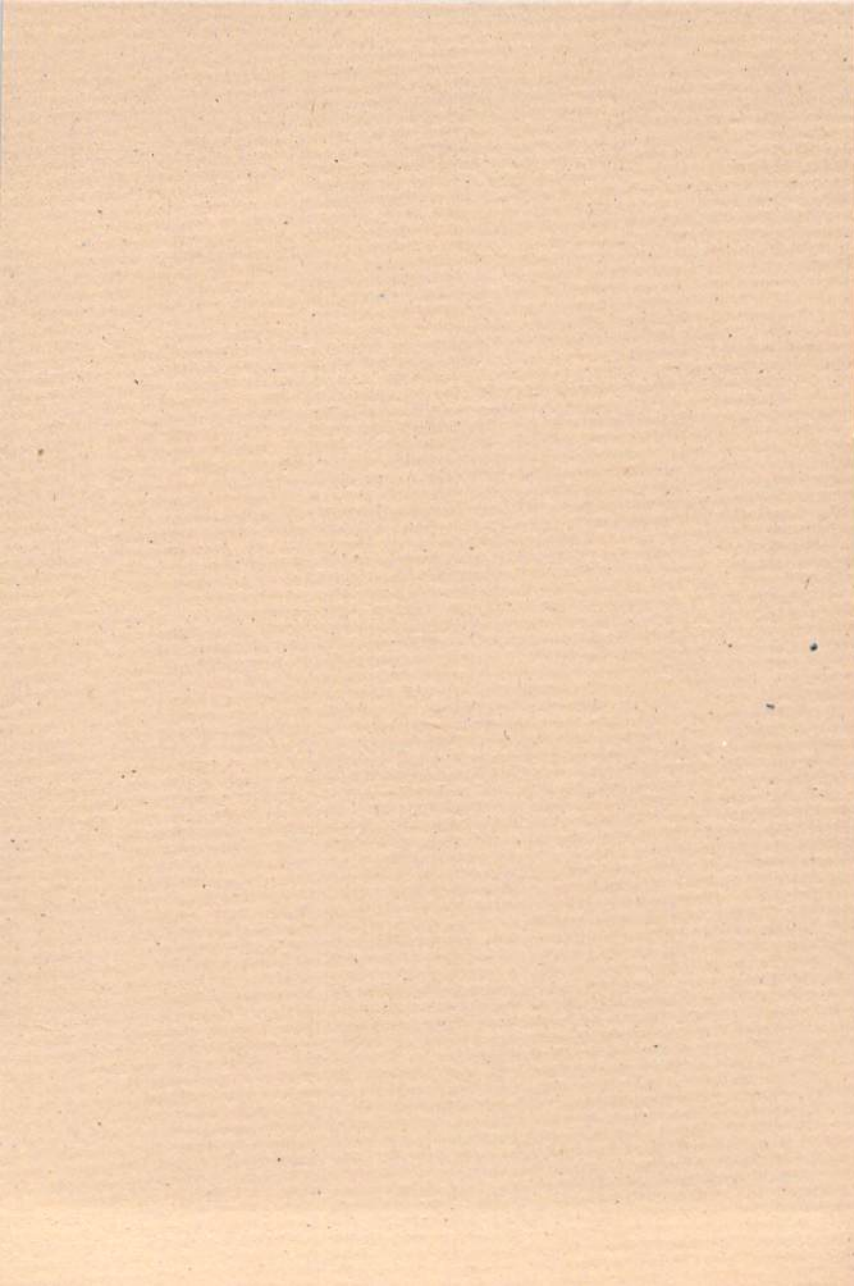
cia más escondida, más obscura, más silenciosa; pero nos fué imposible conciliar el sueño. Una inquietud terrible nos agotaba; buscábamos la razón de multitud de fenómenos padecidos en *Cueva-Hermosa* y, señaladamente, de aquel postrero que estaba todavía intacto en nuestra memoria y en todo nuestro ser. Nunca lo sublime nos había visitado con rasgos tan crueles.

Meditamos sobre lo sublime. Meditamos largamente...

II

FIJACIÓN  
DE  
SUBLIME





## SUBLIMIDAD

Desfila ante nosotros una onda de pausados y abismados varones: son los filósofos de lo sublime.

Quién se cubre de la clámide, quién soporta una blanca y apócrifa peluca, quién usa reloj de bolsillo mil novecientos quince.

\*

El *Peri hypsous*—acerca de lo elevado—, que se sigue atribuyendo al retórico helenístico Longino, no llega a penetrar estrictamente el tema de la sublimidad, antes bien lo magnífico, lo majestuoso del discurso.

A Longino no ha satisfecho el tratadito de Cecilio sobre lo sublime; encuentra «que la bajeza de su estilo responde bastante mal a la dignidad del asunto, que los principales puntos de esta materia no son allí tocados y que, en una palabra, esta obra no puede aportar gran provecho a los lectores. Veamos, por vuestro amor—dice a Terenciano—, si hemos hecho sobre esta materia alguna obser-

vación razonable y de la cual puedan los hombres públicos sacar alguna utilidad.

Lo sublime—léase siempre *elevado*—es, en efecto, lo que forma la excelencia y la soberana perfección del discurso: que por él los grandes poetas y los escritores más famosos han llevado el premio y llenado toda la posteridad con el estruendo de su gloria. No persuade él propiamente, pero *arrebata, transporta y produce en nosotros una cierta admiración mezclada de asombro y de sorpresa, que es muy otra cosa que placer solamente o persuadir*...<sup>1</sup>

Tres defectos se oponen a lo sublime: la *hinchazón*, análoga, según dice Sófocles, a un hombre que abriese una gran boca para soplar una pequeña flauta; la *puerilidad*, bien caracterizada en ese estilo frío de Timeo, y el *furor extemporáneo* en que vemos sumidos a muchos oradores que, como si estuvieran ebrios, se dejan llevar de ciertas pasiones inconvenientes al asunto, «pues todo lo que es verdaderamente sublime *tiene la propiedad, cuando se le escucha, de elevar el alma y hacerle concebir una opinión más alta de sí misma, llenándola de alegría y de no sé qué noble orgullo*, como si fuera ella quien hubiese producido las cosas que acaba de escuchar simplemente.



"Cuando algún hombre prudente y hábil en estas materias nos recite cierto pasaje de una obra, si, después de haber escuchado este pasaje muchas veces, no sentimos que se nos levanta el alma y nos deja en el espíritu una idea que esté todavía por encima de aquello que acabamos de escuchar; sino que, por el contrario, mirándola con atención, observamos que cae y no se tiene, nada habrá allí de grande, puesto que, al fin, no será más que un ruido de palabras que hiere sencillamente el oído y del cual nada queda en el espíritu.

"El sello infalible de lo sublime aparece cuando *sentimos que un discurso nos invade, que produce desde luego un efecto sobre nosotros muy difícil, por no decir imposible, de resistir, y que después perdura su recuerdo y no se borra sin trabajo*; en una palabra, figuraos que una cosa es verdaderamente sublime cuando veáis que *place universalmente* y en todas sus partes; porque cuando un gran número de personas diferentes de profesión y de edad y que ninguna relación tienen de humores ni de inclinaciones, todo el mundo, llega a ser herido igualmente por algún pasaje de un discurso, ese juicio y esa aprobación uniforme de tantos espíritus, por lo demás tan discordantes, es una prueba cierta e indudable de que aquello es maravilloso y grande.»



*Cinco* son las *causas* de lo sublime, todas las cuales presuponen una «facultad de hablar bien», dice Longino, es decir, Boileau: 1.<sup>a</sup>, cierta *elevación de espíritu* que nos hace pensar felizmente las cosas; 2.<sup>a</sup>, lo *patético*; 3.<sup>a</sup>, las *figuras vueltas de una cierta manera*; 4.<sup>a</sup>, la *nobleza de la expresión*; 5.<sup>a</sup>, la *composición y arreglo de las palabras* en toda su magnificencia y dignidad. <sup>3</sup>

¿Cómo no habían de ser estas cosas transpuestas canonizadas del caballero Despreaux, preceptor por antonomasia del Parnaso?...

\*

Parece incuestionable que fué Silvain quien primero se preocupó seriamente de la naturaleza de lo sublime. Alfredo Michiels ha reivindicado los fueros de su compatriota, aunque le lleve a cierta hipérbole un natural entusiasmo.

La doctrina de Silvain es sencilla, pocas palabras bastan; dice así <sup>4</sup> en varios pasajes:

No debe confundirse lo sublime con lo simplemente grande, incapaz de producir admiración por sí solo, ni con la fuerza del razonamiento, lo patético o la perfección del discurso. «Lo sublime es aquello que *eleva el alma por encima de sus ideas ordinarias de magnitud* y, llevándola de pronto

con admiración a lo que hay más elevado en la naturaleza, *la transporta y la da una alta idea de sí misma.*

“ Nada hay que sea más capaz de hacer sentir al hombre su grandeza natural que lo sublime, no sólo porque eleva el alma, porque *la llena de una noble valentía* que viene de la virtud y la magnanimidad, sino también porque nos hace reconocer que *ese sublime tan maravilloso tiene su principal fuente en nuestro corazón.* El hombre se escapa incesantemente y parece no estimar sino aquello que está fuera de sí. No se debe, pues, perder una ocasión de reducirle a sí mismo, a fin de convencerle de que, de todas esas cosas que admira y que investiga con tanto ardor, ninguna hay que no esté infinitamente por bajo de él y de que es él mismo, después de Dios, el único objeto digno de sus cuidados.”<sup>5</sup>

Lo sublime reside por todas partes, en la realidad, en los afectos, en las costumbres, en los discursos, en las palabras...

«Lo sublime de las costumbres está enteramente en las virtudes, en las acciones heroicas y en los más nobles movimientos del corazón considerados en sí mismos. De cualquier modo que sean descritas o referidas, subsiste lo sublime de las costumbres.

<sup>14</sup> Lo sublime del discurso depende del discurso,

de suerte que si le cambiáis y dais en él un giro diferente del qué es propio de lo sublime, lo sublime se pierde, aunque las cosas se aprecien todavía en la nueva expresión. No es esto que lo sublime esté sólo en las palabras. ¿Cómo podría ser tal si, no siendo las palabras más que imágenes de los pensamientos y sentimientos, la verdadera elevación del discurso no puede venir sino de las cosas que están en él expresadas?

Lo sublime literario, empero, se encuentra a la vez en las cosas y en las palabras escogidas y giradas de una cierta manera»...<sup>6</sup>

Establecido así por Silvain con más o menos precisión el concepto general de lo sublime, se cree en el caso de dividirlo fundamentalmente.

«*Lo sublime es el efecto de una magnitud extraordinaria.* Por tanto, esta magnitud no se puede encontrar más que en los sentimientos del corazón del hombre o en los objetos animados o inanimados de la naturaleza. Siendo esto así, no puede haber más que dos suertes de sublime: uno que mire a los sentimientos y otro que mire a las cosas. Yo llamaré a una de estas especies—continúa— *lo sublime de los sentimientos* y a la otra *lo sublime de las imágenes*, porque este sublime no es otra cosa que ciertas imágenes de los objetos más grandes.



“ Lo sublime de las imágenes nace de la admiración excitada por la extrema magnitud de las cosas.

“ Los sentimientos sublimes son aquellos que graban en el alma... una magnitud extraordinaria, la mayor de que es capaz el hombre naturalmente. Por eso estimo—añade Silvain—que esta magnitud consiste en ser elevado, mediante la nobleza de los sentimientos y la magnanimidad, *por encima del temor a la muerte, por encima de las pasiones y las virtudes comunes.*

Conforme a naturaleza, en lo grande hay diversos grados; pero *en lo sublime parece no haber más que uno*, que es aquel más elevado de los mayores objetos.

“ Sería fácil hacer percibir estas verdades con referencia al discurso, ya en vista de lo sublime de las imágenes, ya en vista de lo sublime de los sentimientos. Lo que produce lo grande en el discurso tiene muchos grados; pero lo que produce lo sublime no tiene más que uno.

“ Se puede decir que lo grande desaparece en presencia de lo sublime, como los astros desaparecen en presencia del sol. »<sup>7</sup>

¿No es cierto que hay algo interesante en el *Tratado de lo Sublime*, de Silvain?



Estamos ante un libro pequeño, delicado, de suave papel y cubiertas bermejas. Titúlase *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Su autor, Edmundo Burke.

Este librito lleva fecha de MCMV. Se publicó por vez primera en 1757. Tenía su autor veintiocho años.

Fué vertido en limpio y primoroso castellano por D. Juan de la Dehesa, Catedrático de Leyes de la Universidad de Alcalá, e impreso en 1807 por la oficina de la misma universidad.

Burke da un paso firme adelante, sin duda alguna; pero su orientación no se concilia con métodos trascendentales ni propiamente especulativos. Va directa, empíricamente al hecho y, si aventura alguna explicación, ha de ser de carácter que diríamos psicofisiológico. Por el resto, con una claridad y lisura propia del pensamiento inglés, sienta la doctrina de lo sublime, en una pieza.

Con carácter exclusivo, prodúcenos lo sublime el sentimiento del terror en cualquiera de sus modalidades—asombro, pena, admiración, reverencia, respeto. Consiguientemente, todo aquello que sea propio para producir terror—obscuridad, poder,

luz, color, tacto, etc.—será también adecuado para llamarse sublime. He aquí su teoría.

«Todo lo que es á propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, *todo lo que de algún modo es terrible*—interpreta el universitario—, *todo lo que versa cerca de objetos terribles, ú obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad*: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir. <sup>s</sup>

“Ninguna pasión priva tan eficazmente al ánimo de las facultades que tiene para obrar y raciocinar, como el miedo. Porque siendo el miedo una aprehensión de la pena ó de la muerte, obra de modo que se parece á la pena actual. Por consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también, ya sea de grandes dimensiones esta causa de terror, ya no lo sea; porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que pueda ser peligrosa. *Hay muchos animales que, sin embargo de ser muy pequeños, son capaces de excitar ideas sublimes, porque se consideran como objetos de terror*; tales son las serpientes y toda especie de animales venenosos. Y si á las cosas de grandes dimensiones agregamos una idea de terror, parecen mucho mayores sin comparación. Una llanada

muy espaciosa no es una idea baxa ciertamente: la vista de una llanura tal puede ser tan extensa como la del mar; pero ¿podrá jamás llenar el ánimo de alguna idea tan grandiosa como el Océano mismo? Esto depende de muchas causas, pero de ninguna tanto como de que el Océano es un objeto que causa no poco terror. A la verdad, en qualquier caso el terror, más ó menos claramente, es la principal causa de sublimidad<sup>9</sup>, opinión que el autor confirma haciendo notar que en varias lenguas unas mismas palabras significan admiración, terror y asombro.

«La *obscuridad*—sigue pensando Burke—parece necesaria por lo común para hacer muy terrible alguna cosa: se desvanece gran parte de nuestra aprehensión, quando conocemos hasta dónde puede llegar un peligro y podemos acostumbrar á él nuestra vista. Qualquiera se hará cargo de esto, si considera cuánto aumenta la noche nuestro temor en todos los casos de peligro, y cuánta impresión hacen las nociones de fantasmas y duendes, de que nadie puede formar una idea clara, en los espíritus crédulos que dan asenso á estos cuentos populares.

“Fuera de las cosas que sugieren directamente la idea de peligro, y las que producen un efecto semejante por una causa mecánica, no sé de otra al-



guna sublime que no sea una modificación del poder.

“Que el *poder* deriva toda su sublimidad del terror de que va acompañado por lo común, se conocerá evidentemente por el efecto que produce en los poquisimos casos en que podemos despojar una fuerza considerable de la facultad de dañar. Quando hacemos esto, la despojamos de todo lo sublime, é inmediatamente viene á ser despreciable. Un buey es una criatura de mucha fuerza, pero inocente, extremadamente útil, y nada peligrosa; por lo cual de ninguna manera es grande la idea de un buey. Un toro es fuerte también; pero su fuerza es de otra especie, destructiva muchas veces, y muy rara vez útil, a lo menos entre nosotros; y tiene lugar frecuentemente en las descripciones sublimes y en las comparaciones elevadas.

Todas las *privaciones generales*—continúa la enumeración—son grandes, porque todas son terribles: la vacuidad, la obscuridad, la soledad y el silencio.

La *grandeza de dimensiones* es una poderosa causa de sublimidad. Esto es evidente, y la observación es demasiado común para que haya necesidad de ilustrarla.

La *infinidad* es otra fuente de lo sublime, si no pertenece más bien á la última. La infinitud tiene



cierta tendencia á llenar el ánimo de aquella especie de horror deleytoso, que es el efecto más propio y la prueba más segura de lo sublime. Apenas hay cosas realmente infinitas por su naturaleza que puedan ser objeto de nuestros sentidos; pero como la vista no es capaz de percibir los límites de algunas, nos parecen infinitas, y producen los mismos efectos que si lo fuesen en la realidad. Nos engañamos de un modo semejante, si las partes de algún objeto grande se continúan hasta un número indefinido, de tal modo que la imaginación no encuentre estorbo alguno para extenderlos a placer.

“La sucesión y la uniformidad de las partes constituyen el *infinito artificial*.

“Otra fuente de grandeza es la *dificultad*. Quando parece que alguna obra no ha podido hacerse sin inmensa fuerza y trabajo, la idea es grandiosa.

“La *magnificencia* es igualmente un principio de sublimidad. La grande profusión de cosas espléndidas y apreciables por sí mismas es magnífica. El estrellado cielo, aunque lo vemos tantas veces, nunca dexa de excitar una idea de grandiosidad. Esto no puede atribuirse a alguna cosa que haya en las estrellas, si se considera cada una por sí: su grande número es seguramente la causa. El aparente desorden de ellas aumenta la grandiosidad; porque perjudica mucho a nuestras ideas de mag-

nificencia ver que una cosa se ha hecho con esmero.»<sup>10</sup>

Lo expuesto hasta aquí, sin embargo, no parece ser para Burke propiamente causas; son ocasiones, fuentes. La causa general de lo sublime es lo que se trata muy al final de su libro.

«Habiendo considerado *el terror* en quanto produce una tensión no natural, y ciertas mociones violentas de los nervios, se sigue naturalmente que todo lo que es á propósito para producir tal tensión, necesariamente ha de ser productivo de una pasión semejante al terror, y por consiguiente ha de ser también un principio de sublimidad, aunque no tenga conexión alguna con la idea de peligro.<sup>11</sup> De manera que nos queda poco que hacer para mostrar la causa de la sublimidad, en manifestando que los exemplos que hemos puesto de ella... se refieren á cosas que naturalmente son aptas para producir esta especie de tensión, ya sea por la operación primaria del ánimo, ó por la del cuerpo.

Con respecto á las cosas que mueven por la idea asociada de peligro, no cabe duda que causan terror, y obran por alguna modificación de esta pasión; y tampoco puede dudarse que quando el terror es bastante grande, causa en el cuerpo los movimientos que acabamos de decir.

Pero si lo sublime consiste en el terror, ó en alguna pasión semejante á él, cuyo objeto es la pena; es conveniente indagar antes cómo puede resultar una especie de deleyte de una causa que parece tan opuesta a él. Digo deleyte, porque, como he advertido muchas veces, es evidentemente distinto en su causa, y en su propia naturaleza, del placer actual y positivo.» <sup>12</sup>

Y he ahí justamente algo que el libro de Burke no explica—por fortuna, sin duda—: cómo resulta deleite en el fenómeno de lo sublime.

\*

Kant. Sublime es lo absolutamente grande, aquello en comparación con lo cual toda otra cosa resulta pequeña.

Lo sublime tiene varias semejanzas con lo bello. Como él, *satisface nuestra desinteresada finalidad subjetiva*. Asimismo, hace que se despierte en nosotros la *exigencia de que todos los hombres le acaten como sublime necesariamente*. Por tanto, igual que lo bello, es causa de placer en cuanto concuerda con una facultad nuestra de conceptos indeterminados.

Mas difiere grandemente de lo bello. Porque lo bello requiere para su existencia tener una cuanti-



dad definida, y lo sublime consiste en *una magnitud ilimitada*, sin forma, infinita. Porque la satisfacción es distinta en ambos momentos, la de lo bello y la de lo sublime, «pues aquélla... lleva consigo directamente un sentimiento de impulsión a la vida, y, por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega, y ésta, en cambio..., es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de *una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas*; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación.» <sup>13</sup>

Además—y he aquí la diferencia más notable para Kant entre los dos estados—, la belleza natural se nos ofrece como «una finalidad en su forma, mediante la cual el objeto parece, en cierto modo, ser determinado de antemano para nuestro juicio; en cambio, lo que despierta en nosotros, sin razonar, sólo en la aprehensión, el sentimiento de lo sublime, podrá parecer, según su forma, desde luego, contrario a un fin para nuestro juicio, inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, *violento para la imaginación*; pero, sin embargo, sólo por eso será juzgado tanto más sublime.» <sup>14</sup>



El análisis de lo *sublime* exige que se le divida en *matemático* y *dinámico*. Sublime matemático es «la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud. La naturaleza, en el juicio estético, considerada como fuerza que no tiene sobre nosotros ningún poder, es dinámico-sublime»... <sup>15</sup>

Pero esto es descripción, pura descripción. ¿Cómo se explica lo sublime? ¿Cómo es posible lo sublime?

Existe en nosotros una facultad llamada *Juicio* cuya función consiste en sumir bajo reglas.

Si, dado un objeto, yo le refiero a un concepto empírico determinado o a un principio transcendental dado *a priori*; entonces, verifico un juicio teórico; a este juicio le llamo técnicamente *determinante*. Por ejemplo, cuando refiero el objeto que tengo presente al concepto empírico del papel y pienso que este objeto es un papel, o bien al principio lógico *a priori* de causalidad y pienso que este objeto es un efecto de cierta causa, he determinado dicho objeto.

Si, por el contrario, yo refiero un objeto dado, no a otra cosa también dada, sino a la mera facultad general de representación, es decir, si yo juzgo la conformidad o disconformidad de aquel objeto con la finalidad subjetiva de esta facultad

general; en ese caso, nada determino, nada añado teóricamente al objeto, únicamente reflexiono, le pongo en relación con *mi* sentimiento; esto es el juicio estético, técnicamente *reflexionante*. Así, por ejemplo, si yo contemplo el objeto que tengo presente y le refiero a tal o cual grado de belleza, o sea, de conformidad con mi finalidad sin fin subjetiva, puedo decir que le he reflexionado.

Ahora bien: como el atributo de la belleza no está contenido en la definición del papel y como, por otra parte, yo no he necesitado salir de mí, recurrir a conceptos o principios dados para formular mi apreciación, puedo decir que este juicio reflexionante es un juicio sintético *a priori*.

Juzgar lo bello, apreciar lo sublime, es formular *a priori* juicios sintéticos reflexionantes.

Pero ya se ha observado que, si en el juicio de lo bello nuestras facultades juegan libremente, en el juicio de lo sublime surge una violenta contradicción entre ella y lo dado. ¿Cómo así?

La clave está en las primeras palabras anotadas, es decir, en que el objeto sublime es absolutamente grande, tal que en comparación suya toda otra cosa resulta pequeña.

Un objeto absolutamente grande no puede ser un objeto de los sentidos.

En presencia nosotros de un objeto que, si no

es—porque no puede ser—absolutamente grande, *excede* su magnitud, sin embargo, *a la capacidad de nuestra imaginación* o facultad de representarnos lo dado por la intuición sensible—o *excede* su fuerza, en lo sublime dinámico, *a la facultad de resistir* que advertimos en nosotros—, la colisión es inmediata, *la imaginación zozobra, padece—de aquí el sentimiento de dolor que se da en el fenómeno—*, pero las facultades superiores no consienten esta lucha, porque es una exigencia en ellas la unidad del objeto, y entonces *la razón dirime la contienda, colocando en el objeto la idea de totalidad*, y le supera de este modo haciéndole parecer infinito, absolutamente grande, con lo cual se satisface el impulso subjetivo.

De donde resulta, en consecuencia, que *ningún objeto de la naturaleza es sublime, que lo único sublime está en nosotros*, es decir, es una mera idea de nuestra razón.

No hay margen, pues, para pensar en una finalidad objetiva del objeto natural que ocasiona lo sublime. El objeto natural pugna con nuestra finalidad. Lo sublime en teleología—al contrario de lo que ocurre en lo bello—carece de sentido. <sup>16</sup>



La figura de Arturo Schopenhauer con su agresiva cara de gato y sus dos copetes laterales, enhiestos penachos, alas hermídeas, se destaca notablemente en la serie. Lleva consigo un enorme tomo: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

El mundo es en un sentido voluntad; en otro sentido, representación.

Con anterioridad al tiempo, esto es, fuera del tiempo—los hombres no pueden expresarlo de otro modo—era la Voluntad; la cual es energía; energía es acción. Pero el Verbo se hace carne; la Voluntad se objetiva y pasa por muchos grados de objetivación cada vez más perfecta.

Una primera etapa en este proceso es la objetivación *inmediata*: la Cosa en sí de Kant tórnase *Idea* de Platón: la Voluntad se ha hecho tipos, especies, géneros eternos.

Una segunda etapa es la objetivación *mediata*: la Voluntad se hace conciencia humana merced al *principio de individuación* que aquélla pone. Mediante este principio, distinguimos unas representaciones de otras por el espacio, por el tiempo, por el principio de razón. Sólo vemos individuos. En este respecto, el mundo entero es mi representación. Estamos sujetos, sin embargo, a la Voluntad, porque el *principium individuationis*, en sus tres aspectos, es una actitud suya; por tanto, estamos



sujetos al deseo, al sufrimiento, a la muerte. Este mundo es un mundo malo, el peor de los mundos posibles.

Pero alguna vez nos toma el domingo, nos emancipamos de la individuación, burlamos la Voluntad—que es ahora nuestra voluntad de vivir—, abolimos el espacio, el tiempo y el principio de razón y, libres, exentos, nirvánicos, contemplamos, no la Voluntad en sí, que es incognoscible, sino su objetivación inmediata y primaria, los puros, inmutables, eternos tipos, las Ideas. El sujeto es entonces un *puro sujeto cognoscente*, el objeto se ha trocado en una pura Idea platónica.

Esta es la contemplación estética. Sólo como fenómeno estético se justifica el mundo: libre del dolor, puesto que negamos la Voluntad, es decir, la voluntad nuestra.

Ahora bien: «supongamos que los objetos cuyas formas significativas nos invitan a la contemplación se encuentran en una *relación de hostilidad con la voluntad* tal como ella se traduce en su objetividad, es decir, *con el cuerpo humano*; supongamos que esos objetos sean opuestos a la voluntad, que la amenacen con una fuerza vencedora de toda resistencia o que la reduzcan a nada por el contraste de su desmesurada magnitud; si, a pesar de todo, el espectáculo no lleva su atención

sobre esta relación de hostilidad que su voluntad debe sufrir; si, por el contrario, aunque perciba y admita esta relación, hace *abstracción de ella conscientemente*; si se separa con violencia de la voluntad y sus relaciones para absorberse enteramente en el conocimiento; si, en su cualidad de sujeto cognoscente puro, contempla de un modo sereno objetos terribles para la voluntad; si se limita a concebir esas Ideas extrañas a toda relación; si, por consiguiente, se detiene con placer en esta contemplación; si, en fin, se eleva por este hecho por encima de sí mismo, por encima de su personalidad, por encima de su voluntad, por encima de toda voluntad, en ese caso está lleno del sentimiento de lo sublime; está en un estado de sublimación, y por eso se llama sublime el objeto que ocasiona este estado. He aquí lo que distingue el sentimiento de lo sublime del de lo bello. En presencia de lo bello, el conocimiento puro se desprende sin lucha, pues la belleza del objeto, es decir, su propiedad de facilitar el conocimiento de la Idea, relega al destierro sin resistencia, por consiguiente, sin darnos cuenta, a la voluntad y las relaciones que contribuyen a su servicio; la conciencia queda entonces a título de sujeto cognoscente puro, de suerte que de la voluntad no sobrevive sino un recuerdo; por el contrario, en presencia de lo subli-

me, la primera condición para llegar al estado de puro conocimiento es arrancarnos consciente y violentamente de las relaciones del objeto que nosotros estimamos desfavorables a la voluntad; nos elevamos con un vuelo lleno enteramente de libertad y de conciencia por encima de la voluntad y del conocimiento que a ella se refiere. No basta que tomemos conscientemente nuestro vuelo. Es necesario, además, mantenerle; está acompañado de una reminiscencia constante de la voluntad, no de una voluntad particular e individual, tal como el temor o el deseo, sino de la voluntad humana en general en la medida en que se encuentra expresada por su objetividad, el cuerpo humano.

Supongamos que un acto voluntario real y particular se manifiesta en la conciencia por el efecto de una angustia verdadera del individuo, de un peligro que los objetos exteriores le hagan correr: *tan pronto como la voluntad individual, efectivamente tocada, vuelve a tomar la supremacía, la contemplación serena deviene imposible*, tal acontece con la impresión de lo sublime: es reemplazada por la angustia, y el esfuerzo del individuo para salir de cuidados relega al destierro todos sus demás pensamientos. » <sup>17</sup>

La impresión de lo sublime adquiere una gran fuerza cuando se presenta a nuestros ojos la lucha



de los elementos desencadenados. «Sea, por ejemplo, una catarata que se precipita y que por su fragor nos arrebatara hasta la posibilidad de oír nuestra propia voz. O bien sea el espectáculo del mar que vemos a lo lejos removido por la tempestad: oleadas altas como casas se yerguen y desploman; baten a golpes furiosos los cantiles; lanzan muy lejos la espuma por el aire; la tempestad retumba; la mar muge; los relámpagos atraviesan las negras nubes; el ruido del trueno domina al de la tempestad y al de la mar.

Ante un espectáculo semejante, es donde un testigo intrépido consigna con la mayor nitidez la doble naturaleza de su conciencia: mientras él se percibe como individuo, como fenómeno efímero de la voluntad, susceptible de perecer a la menor violencia de los elementos, desprovisto de recursos contra la naturaleza furiosa, sujeto a todas las sujeciones, a todos los caprichos del azar, semejante a un nada fugitivo ante las fuerzas insuperables; tiene también conciencia de sí mismo a título de sujeto cognoscente, eterno y sereno, siente que es él la condición del objeto y, por consecuencia, el soporte de todo ese mundo, que el temible combate de la naturaleza no constituye más que su propia representación y que permanece él mismo, absorto en la concepción de las Ideas, libre e

independiente de todo pensar y de toda miseria.

Tal es en su cúspide la impresión de lo sublime. Se produce aquí bajo el aspecto de un anonadamiento que amenaza al individuo, en vista de una fuerza incomparablemente mayor que le rebasa.

Esta impresión puede también producirse de otro modo muy distinto, en presencia de una simple cantidad apreciada en el espacio y en el tiempo y cuya inmensidad reduce a nada al individuo.

Podemos llamar, como lo ha hecho Kant según una división exacta, al primer género, sublime matemático, y al segundo, sublime dinámico.

Nuestra teoría de lo sublime—dice, en fin, Schopenhauer—se aplica igualmente al dominio moral, en particular a lo que se llama *un carácter sublime*. También aquí *resulta* lo sublime *de que la voluntad no se deja alcanzar por objetos que parecían destinados a conmoverla*, de que, por el contrario, el conocimiento conserva siempre la su-premacia.

Un hombre de carácter semejante considerará, pues, los hombres de una manera puramente objetiva, sin cuidarse de las relaciones que puedan tener con su propia voluntad; notará, por ejemplo, sus vicios, hasta su odio o su injusticia para consigo, sin estar por eso tentado de detestarles a su vez; verá su felicidad sin concebir envidia de ella;

reconocerá sus buenas cualidades sin querer sin embargo penetrar más adelante en su trato; comprenderá la belleza de las mujeres, pero no las deseará. Su felicidad o su desgracia personales no le serán apenas sensibles, semejará a Horacio, tal como le pinta Hamlet

*Pues tú has sido  
Como el que, sufriendo todo, no hubiese su-  
[frido nada,  
Un hombre que los reveses y beneficios de la  
[fortuna  
Has acogido con igual talante.* <sup>18</sup>

(Act. III, esc. 10.)

Ya que, en el curso de su propia existencia, considerará menos su suerte individual que la de la humanidad en general. Estará más capacitado para conocer que sujeto a sufrir. <sup>19</sup>

\*

No se preocupa gran cosa Hegel del concepto de lo sublime. Entre toda su monumental *Estética*—monumental hoy mismo, anticuada como está—apenas hay dos páginas que en este sentido puedan interesarnos.

Es de todos sabido que la Idea o ser absoluto



de Hegel se desenvuelve primero en sí misma con los grados de ser, esencia y concepto—el estudio de esta parte constituye la *Lógica*. La idea se realiza en la naturaleza pasando por otros tres grados de evolución—*Filosofía de la Naturaleza*: Mecánica, Física, Orgánica. Finalmente, en el hombre, producto superior de la Idea en lo natural, surge el espíritu, que es por una parte naturaleza, por otra libertad, por un lado finito, por otro infinito — de aquí una *Filosofía del espíritu*: del espíritu subjetivo, del espíritu objetivo, del espíritu absoluto. Esta tercera modalidad del espíritu deviene arte, religión y filosofía.

Consiguientemente, en toda arte, en toda contemplación artística, como contemplación que es de un grado de desarrollo del espíritu, ha de estar por una parte lo visible, finito y natural, por otra parte lo invisible, infinito y libre. Por eso toda obra de arte es, en último término, una obra simbólica.

Y «en lo sublime—se limita a decir Hegel—*la realidad visible en que se manifiesta lo infinito está rebajada en su presencia*. Esta superioridad, esta *dominación de lo infinito sobre lo finito*, la distancia infinita que les separa, he ahí lo que debe expresar el arte de lo sublime. Ese es el arte religioso, el arte santo por excelencia; su único des-

tino es celebrar la gloria de Dios. Ese papel, la poesía sola puede llenarle»...<sup>80</sup>

Pero la parquedad del maestro es ampliamente remediada por el discípulo: Teodoro Vischer expone con detalle un concepto de lo sublime.

Las semejanzas y diferencias de Hegel a Vischer en este punto son importantes. Para ambos el objeto estético está constituido por un contenido y una forma—realidad visible e invisible, dice el primero—imagen e idea, escribe el segundo. Pero Hegel no estima que haga falta la intervención de la Idea absoluta, como tal, para que se produzca el fenómeno de lo sublime, sino meramente que lo infinito—invisible, contenido—supere a lo finito—visible, forma.

Vischer, por el contrario, cree inevitable para aquel fenómeno que la Idea absoluta reemplace a la idea relativa—a lo infinito de Hegel, a lo invisible, al contenido. De este modo, *la Idea aniquila completamente a la idea y, además, niega la imagen*, es decir, destruye real o virtualmente el contenido y la forma. Y como la Idea es negación de toda individualidad, la cual, empero, es precisa para que el hombre contemple lo sublime, de aquí la contradicción—*Widerspruch*—anotada por Vischer e inadvertida por Hegel.

«En lo sublime—dice aquél—aparece de tal

modo la imagen por la superior extensión de la Idea como tal, que no existe la idea; o lo sublime es aquella forma de lo bello donde *el momento ideal está en relación negativa con el sensible*.

<sup>11</sup> Cuando se toma la idea por encima de los límites de su imagen, parece de esta suerte retraerse tanto en su pura generalidad, no sólo ciertamente en su generalidad como idea precisa, sino en la generalidad de la Idea absoluta, que la vida, no ya de los individuos de su especie, pero de todos los individuos de cualesquiera especies, se desvanece como fútil.

<sup>12</sup> Por otra parte, la Idea está sólo en sus individuos y, por tanto, será bella realmente en un individuo, que parece si la apariencia se malogra.

<sup>13</sup> De donde resulta en lo sublime un individuo, a la vez, como apariencia real de la Idea y, juntamente, como desapareciendo colocado frente a su generalidad: de lo cual se infiere una contradicción, y esa contradicción es lo sublime.<sup>21</sup>

Esto admitido, ¿cómo se explica el doble carácter de la emoción de lo sublime?

Vischer piensa delicada y sutilmente que la negativa general que ha expresado se muestra en dos relaciones—*positiva y negativa*—entre el momento ideal y el momento sensible de este particular objeto estético.



Haciéndose absoluto el momento ideal de lo sublime, viene a negarse *ipso facto*, no sólo el momento sensible del mismo objeto, sino también todos los demás objetos circundantes; toda cantidad desaparece ante la cantidad absoluta: ved aquí una relación negativa entre la Idea y la imagen.

Pero, en otro sentido, la Idea nos aparece con una cierta cualidad, la cual, si bien contradice a todos los objetos circundantes, se corresponde perfectamente con la imagen o momento sensible del mismo objeto, ya que esta imagen es el supuesto que ha sugerido lo sublime: ved aquí una relación positiva entre la Idea y la imagen.

«Puesto que la fuerza superior de la Idea debe ser observada en un objeto particular, habrán de estar junto a él otros objetos en que la imagen y la idea se hallen en equilibrio de tranquila unidad.

La negación es primeramente plena, incluso del objeto» propio; pero, más tarde, «la conmoción de lo sublime tiene su fundamento en la relación cualitativa de la Idea con la imagen.»

Porque «cuando la Idea, a la verdad efectiva, que aparece en el objeto absolutamente grande deja tras sí todo lo circundante como algo que se desvanece ante su infinitud, parece propiamente aquel objeto el soporte más satisfactorio de la misma: *se relaciona entonces ella negativamente con lo*

*demás, pero no con su propia imagen*», que, en este caso, «es el portador sublime de la Idea, a pesar de que su magnitud se desvanece frente a ella.

Dentro de la negativa general de lo sublime —concluye Vischer— se distinguen, por tanto, dos formas: una positiva y otra más fuerte negativa.»<sup>22</sup>

\*

El exquisito Lipps cierra la serie.

Y ocurre en él lo que hemos visto ya en otros teóricos, es a saber: que no puede entenderse su doctrina de lo sublime sin trazar de antemano el cuadro esquemático de su sistema.

En la postura de Lipps, es la Estética la ciencia de lo bello. Se llama bello, en general, un objeto cuando despierta o puede despertar en nosotros un sentimiento «propio», es decir, cuando tiene capacidad para producir en mí un efecto «adecuado».<sup>23</sup>

¿Qué condiciones ha de tener ese objeto? ¿De qué naturaleza será ese sentimiento?

Hay que distinguir en todo objeto estético el fondo de la forma, una parte sensible y otra parte vital.<sup>24</sup>

La forma, lejos de ser indiferente para la cualidad estética del conjunto, debe reunir determinadas condiciones, que, por ser suyas, habrán de ser sen-

sibles: debe, pues, ajustarse a ciertos principios formales que fijen estas condiciones, *principios de la unidad, unidad en la variedad, subordinación monárquica*; unidad cualitativa; equilibrio en la subordinación diferenciativa, subordinación gradualmente diferenciativa; equilibrio en la subordinación monárquica. <sup>25</sup>

Pero la forma no es todo. La forma es el elemento material, externo, aparente, apreciable por los sentidos. En el interior de esa forma, el objeto estético debe tener un fondo inmaterial, íntimo, que contraste con aquélla y que sea expresado por la misma. <sup>26</sup>

Este fondo ha de ser *dinámico y vital*, y el objeto en que está requiere para ser estético, no ya que nosotros *percibamos* en él ese fondo, no sólo que advirtamos que hay algo más que la mera forma, algo que en todo objeto estético es fuerza y actividad, no ya que nos limitemos a conocer este sutil elemento; es preciso, además, que nosotros, espectadores, notemos cómo ese fondo concuerda perfectamente con la naturaleza de nuestra alma, le asimilemos, le identifiquemos conscientemente con nuestro yo, también vital y dinámico, veamos en él nuestro yo reflejado, en suma, *apercibamos* dicho fondo. <sup>27</sup>

Un objeto cuya forma se comprenda en los prin-



cipios indicados y cuyo fondo se adapte a nuestra apercepción es lo que se llama un objeto estético.

Pero ha de parecernos muy extraña, muy sorprendente esa identidad fundamental a que nos referíamos. La cuestión es inmediata. ¿Cómo será posible que el fondo de las cosas sea igual a mi yo? Diríamos que se trata de una particular manera de espejismo.

El hecho se explica—contesta Lipps—por *una autoproyección ideal de nuestro yo en las cosas*. Ese fondo de que hablábamos no pertenece a las cosas, aun cuando le veamos en ellas; ese fondo es nuestro, le hemos puesto allí nosotros por un acto inconsciente, psicológico, inmediato e irreductible. Mediante él se justifica esa identidad total: es la que guarda toda cosa consigo misma. Tal inconsciente autoproyección del yo es, pues, el fundamento psicológico de mi reconocimiento en el fondo de las cosas, esto es, el fundamento de lo que, en el aspecto que ahora nos ocupa, expresa Lipps con la palabra *Einfühlung*, CONCIENCIA EN.<sup>28</sup>

Como efecto del objeto estético, junto a su unidad formal y a la apercepción de concordancia de su fondo con mi yo, aparece *un sentimiento de placer*.<sup>29</sup>

Todo esto supuesto, en el proceso autoproyecti-

vo—con relación a nuestro tema—caben dos contingencias:

Unas veces, el yo penetra en el objeto como por tierra llana, sin contratiempo alguno, sin la menor dificultad; *la ingerencia es pacífica* y tranquila.

Mas otras, la conquista es más trabajosa, el yo se encuentra con multitud de obstáculos que le obligan a frecuentes detenciones, los cuales, por otra parte, excitan su poder; *surge una pugna*, entáblase la lucha y al fin nuestro yo triunfa y penetra en el rebelde objeto, no sin haber hecho, sin embargo, esfuerzos considerables.

Así es la mecánica diferencial de lo estrictamente bello y de una modificación suya, lo sublime.

Se deduce claramente una disyuntiva:

«Yo siento en lo bello una fuerza o una tendencia—respectivamente, el moverse y obrar de cada una—que indica, antes que nada, aquello que me constituye en hombre, me concede antes que nada valor humano, instituye en mí la «humanidad», o denota que, como hombre, soy yo *grande, rico y libre*.

<sup>41</sup> O, por el contrario, siento yo en lo bello el reposado vivirse de semejante fuerza y tendencia, un vivir y gozar donde tal fuerza y tendencia se consumen, el satisfacerse de una necesidad cuyo cumplimiento me permite ser hombre *totalmente feliz*.

Lo que esto quiere decir, cada cual lo sabe, o puede saberlo. Cualquiera conoce las fuerzas o potencias de su interior cuya manifestación le constituye antes que nada en hombre, o puede aprender a conocerlas; y cualquiera sabe, o puede saber, que se llama vivirse ciertas fuerzas en mí a satisfacerse cierta necesidad, que no surge aquí y allá fortuitamente en mí y pide satisfacción, sino cuya satisfacción la exige mi más íntimo ser. O, si vinculamos ambos modos, cada cual conoce, o puede conocer, qué puede hacer al hombre en lo más íntimo grande, rico y libre, y cualquiera sabe, o puede saber, cuál goce ha de constituirle, en lo más íntimo, alegre y venturoso.<sup>30</sup>

Si prescindimos ahora de esa nota de humanidad—con la cual alude Lipps a lo trágico<sup>31</sup>—y nos quedamos con la noción de autograndeza, por una parte, y de goce, por la otra, habremos, no sólo diferenciado en sus efectos la mera y estricta belleza de la sublimidad, sino expresado también la transición desde el aspecto activo hasta el aspecto consciente de nuestro yo en lo sublime. ¿Qué sentimientos corresponden, pues, al trozo de mecánica estética que hace posible este fenómeno?

Sentimiento vale aquí tanto como conciencia. Sentir algo es darse cuenta, tener conciencia de algo.<sup>32</sup>



Ya dijimos que todo objeto estético produce, según Lipps, un sentimiento de placer; por tanto, también el objeto sublime. Aclaremos este punto.

A la cabeza de la Estética lippsiana figura una gran ley, es la *ley del sentimiento de placer*, formulada por el autor como sigue:

«Es dado un fundamento al placer en la medida que los casos psíquicos—o sus complejos—, tales como sensaciones, percepciones, representaciones, pensamientos y sus conexos, son «naturalmente» el alma.» <sup>33</sup>

O lo que es lo mismo, el placer estético resulta de la conciencia de que una cosa tiene la misma naturaleza que mi alma, es «naturalmente» igual a mi yo, y el grado de resultancia es proporcional al grado de identidad.

El placer es así *condicionado por la apercepción*. Mientras un objeto no ha sido apercebido, no produce placer, no es un objeto estético. Pero ¿qué significa esto de apercebir *un objeto*? Se explica perfectamente por lo dicho que apercebamos su fondo; mas entonces ¿qué papel desempeña la forma del objeto?

Ninguna forma, por lo que tiene de mera forma, puede ser apercebida. La forma es, a lo sumo, únicamente una predisposición, una facilidad, una invitación hecha por el objeto, que estimula y hace

posible en su respecto nuestro proceso de autoproyección.

Por ello las condiciones generales de la forma estética son unidad, unidad en la variedad, subordinación monárquica, porque la propiedad más general de nuestra alma—dice Lipps—es la de ser *una*, y para proyectarse en cualquiera cosa es preciso que ésta ofrezca alguna vaga ocasionalidad de analogía.<sup>34</sup>

Sea, pues, firme que se da en lo sublime un sentimiento de placer, pero no en tanto que sublime, sino en tanto que estético. ¿Habrá también un sentimiento específico de la sublimidad? Ya se aludía, en lo que precede, a un sentimiento de grandeza, de la propia grandeza.<sup>35</sup>

«La magnitud ideal propia que nosotros hallamos en lo sublime estético está elevada sobre la medida del vivir ordinario. Esta elevación ideal resulta de mí mismo, pero también del orden del objeto. Es ella una exigencia que el objeto pone en mí y que yo a la vez también pongo en mí mismo. Lo sublime me exige un entesamiento ideal de mí ser. Y yo siento esa exigencia y ese entesamiento. Por eso entra en el sentimiento de sublimidad un momento de tensión. Yo siento que no sin trabajo recibo en mí, dicho correctamente, configuro en mí mismo el contenido de lo sublime; que yo no lleno

bien sin dificultad y esfuerzo las exigencias que el objeto pone en mí. El sentimiento de la sublimidad es así *un sentimiento de elevación y ensanchamiento y, a la vez, también un modo del sentimiento de limitación.*

Quedo yo, pues, en la contemplación estética de lo sublime y déjame el objeto sublime morar en ella: sólo entonces me siento yo grande. Yo soy en la contemplación estética sólo el yo ideal sentido en el objeto. Pero en lo sublime yo le siento como grande. Por eso nace frontera también la sublimidad. El sentimiento de la sublimidad no sólo es *un sentimiento de magnitud*, sino *exclusivamente esto*. Sólo aquel sentimiento de la tensión interna, el sentimiento de que, no sin trabajo, me elevo yo en la propia magnitud ideal, está ligado a lo sublime, tanto más, cuanto más es un sublime específico.»<sup>36</sup>

Por el resto—ya para nosotros de un interés secundario—, Lipps habla de una *sublimidad positiva* a diferencia de una *sublimidad negativa*.

«Lo sublime estético en sí nunca puede ser del todo displicente. Es siempre un sublime «positivo», jamás un sublime «negativo». Es objeto del sentimiento de placer que une siempre al sentimiento una magnitud propia.

«Esto no impide, sin embargo, que lo sublime es-



tético pueda resultar para alguien enteramente desagradable dentro de la conexión estética a que pertenece.

El grande delincuente puede ser en la poesía negativamente sublime, no porque me dañe, o pueda dañarme, sino porque produce un daño en sí mismo y contradice una exigencia que yo pongo en él. Tiene fuerza, y esa fuerza es positivamente sublime y, por tanto, llena en sí de valor estético. Pero le falta la fuerza que produce los nombres «sentimiento de humanidad» o «sentimiento para el Derecho». Niega en sí mismo y en su fuerza esta otra fuerza. Coloca en aquella positiva esta negación. Y de aquí puede ahora nacer un sentimiento de sublimidad negativa.

Por eso no es, empero, lo positivo, sino lo negativo que se le une, la debilidad adjunta en ello, la carencia, la perturbación, fundamento del sentimiento de la sublimidad negativa.» <sup>37</sup>

Finalmente, encuentra Lipps ciertos modos fundamentales de lo sublime: sublime *mudo*, sublime *de la fuerza medida*, sublime *del contraste*—inmediato y mediato. <sup>38</sup>

\*

Burke, Kant, Schopenhauer, Lipps..., sublimes

filósofos de lo sublime..., ¿cuál de vosotros halló la rosa de Bakawali?...

¿Todos?... ¿Ninguno?...

\*

Torna a mí nuevamente el último espectáculo padecido en *Cueva-Hermosa*, envuelto y conturbado por la guadaña del tiempo.

En aquella profunda peregrinación, sentíamos a veces desconsuelo terrible, contradicción intensa, íntimo sufrimiento; a veces, la cosa más pequeña, la punta afilada de una estalactita, enajenábanos, un amor inconsciente, un impulso instintivo hacia el objeto nos fundía tanto con él, que caíamos en éxtasis y, suprimiendo todo dualismo, venía a suprimirse la conciencia; a una leve variación, contemplábamos un fuste de columna en una emoción tenue, qué esbelto y qué sencillo, qué elegante el objeto, sin embargo...

Era la gama estética puesta frente a nosotros.

Pero ¿había un substrato en toda ella? Si no lo había, ¿por qué la llamamos *una y estética*?

\*

*Cueva-Hermosa* no es antipática—para mí cuan-

do menos y quienes se pongan en mi punto de vista. Aun ahora, su nombre, extraña piedra imán, despliega hacia nosotros una atracción inevitable, propensión natural sobre su contenido, presas de la simpatía. *Cueva-Hermosa* es un objeto fuertemente simpático en nosotros. Simpatía consiste en cierta benevolencia nativa para con él, luego de privarnos de toda malquerencia.

Siendo esto cierto, es muy pequeña cosa para caracterizarla, para caracterizar lo estético.

\*

Porque ¿cómo no ver que en todo ello ocupa el placer un sitio preferente? Hasta las perspectivas más horribles, más dolientes de *Cueva-Hermosa*... ¡eran tan placenteras!...

Placer es un estado de conciencia por el cual llegamos a pensar que este mundo bien vale el esfuerzo de haberse construido, aunque le hallemos muchas faltas y posibilidades de mejora. Placer es ausencia de necesidades.

¿Sólo ausencia?

\*

¡Oh, cómo se adelanta el sabihondillo recalcan-



do contra viento y marea que ese placer es el mismo que siente el enfermo agudo a quien se anestesia! Nosotros le estrechamos la mano:

—Sí, señor; según y conforme; Vd. lo ha comprendido..., pero imperfectamente.

Habrà un placer negativo—ausencia de dolor—, mas de un placer positivo nadie puede dudar. La prueba es que Vd. y yo estamos ahora con el ánimo tranquilo, sin exigencias, sin dolor alguno apreciable; pero suponga Vd. que se abre el techo de esta habitación y aparece el auténtico rey de Thule, con un manto encarnado, lleno de diamantes, y estrellas, y soles, y una corona de perlas; el cetro en la una mano y la copa en la otra, todo más bello que los propios querubines: Vd. y yo saltamos de alborozo y de contento: es decir, aquella fulgurante aparición *ha puesto* en nosotros un placer real y evidente, que nada tiene prestado <sup>del</sup> del dolor. ¿Conformes?

\*

En efecto, parece el goce una nota esencial de toda contemplación estética, aun cuando no todo goce sea estético. Para serlo un placer, es necesario que vaya acompañado de alguna otra cualidad.

La Venus Demótica es muy agradable, pero, en general, muy poco estética. Todos los goces personales, interesados, egoístas, son goces, aunque nunca estéticos. Si yo fuese el dueño de *Cueva-Hermosa* y el fenómeno que en mí se diese visitándola constara de simpatía, placer y un sentimiento de ponerla una puerta con siete llaves para que no la viese nadie más que yo, ¿sería ese fenómeno un fenómeno estético? Los celos son antiestéticos por naturaleza: hay que poner en práctica el aforismo indo: *iha-amutra-plala-bhoga-virâga*, RENUNCIACIÓN AL GOCE DE UTILIDAD AHORA Y POR SIEMPRE: hay que negar nuestra persona: hay que olvidarse de sí mismo.

\*

El substrato común que buscábamos se nos presenta verisimilmente de este modo: *Goce, simpatía, autonegación*. Esto y sólo esto es todo.

Se encuentra en lo sublime como en lo gracioso y en lo bello, y en lo cómico y lo horrible y lo trágico, y en lo sentimental y lo sugestivo; lo que más nos inquietaba, empero, era determinar la diferencia última de lo sublime.

Apenas nos ocurre decir que una cosa chica sea ni pueda ser sublime, y, si a veces lo decimos,

será, no ciertamente en función de su pequeñez, sino de algún otro factor de proporción eminentemente grande. Un animal pequeño puede ser sublime, no por su tamaño, sino por lo extraordinario de su fuerza, astucia u otras cualidades. Un hombre pequeño será sublime, no con la sublimidad externa del coloso de Rodas, sino tal vez por su desmedida inteligencia. No deberíamos, según ello, llamar sublimes las cosas en esta relación, si decir que son meras cosas con ciertas cualidades sublimes.

Siguese de aquí que lo sublime exige la nota de grandeza sobre toda ponderación; sin embargo no queremos significar que el objeto sublime sea infinito; nos parece muy atrevida esta aseveración o, por lo menos, muy equívoca la palabra. Una pirámide de Egipto no es una cosa infinita, quiero decir, no es de tal magnitud que nos veamos constreñidos a colocar en ella la idea de infinitud y considerarla, por tanto, «absolutamente grande, de tal modo, que cualquiera otra cosa, en comparación suya, resulte pequeña». Si después inmediatamente de contemplar la gran pirámide contemplamos el Gran Desierto y después otra vez la gran pirámide, es probable que aquél nos parezca mayor que ésta, a pesar de lo cual, sublimes son, sin dudarlo, uno y otra.



La grandeza absoluta es quizá un paso superfluo en la descripción de lo sublime. Por eso preferimos indicar que *el objeto de sublimidad ha de ser inmenso*, esto es, de tal modo grande—sin que por eso aspire al límite máximo—que de momento no acertamos a medirlo en relación con nosotros.

\*

Esta es una nota objetiva. Cualquiera sabe, por otra parte, que lo sublime marca una impresión profunda en el espectador. Tal impresión no puede sin gran violencia identificarse con el miedo. Una furiosa tempestad vista en el cinematógrafo puede parecernos sublime y no sostendremos que el sentimiento de ese objeto es el temor—¿temor a qué?—: estamos bien persuadidos de que todo aquello son efectos de luz en una superficie blanca. La traslación de que se hablaría en contrario es demasiado fútil y artificiosa para poder aplicarla a todo caso.

Pero la tesis queda, además, bien demostrada apelando al sublime moral o intelectual, que son tan sublimes como cualquiera otro. Un heroísmo superlativo, Pérez de Guzmán lanzando el puñal famoso para el sacrificio de su hijo. Una memoria inmensa, como la de Séneca. ¿No sería lo más fes-

tivo del mundo acudir al temor para definir estos sublimes?

Hay otra razón fundamental, pues el temor implica necesariamente un egoísmo y ya se ha dicho varias veces que, para ser espectador estético, es condición preliminar olvidarse de sí propio.

Encontramos un sentimiento y una palabra más adecuados que los de temor: *sobrecogimiento*. Sobrecogerse es, aparte el correspondiente proceso fisiológico, tener la grave conciencia de que estamos haciéndonos pequeños, perdiendo de tamaño en cualquiera de nuestras propiedades. Su principio es el sentimiento de una depresión; su fin es la ilusión de un perfecto anonadamiento.

Y he aquí lo sublime.

\*

...Qué minúsculo, dirás, qué sencillo parece este trozo rápido de pensamiento después de haber hablado esos varones—esos varones pausados y abismados... El alma que salta por cima de sí misma y se contempla grande, después de Dios. La Idea, nada menos, que se entretiene en tramar escapatorias a este pobre mundo finito y se aposta detrás de cada forma para matarme de susto cuando menos imagino. El yo intrépido, heroico,

valeroso, haciendo que penetra las cosas como si fuesen de calabaza o de pastaflora...

¿Quién tuvo la filosofía por un castillo de fuegos de artificio?

\*

Se nos figuran todavía muy cortos y muy gruesos los hilos de la Estética para poder hacerla pródiga en filigranas.

De seguro todo filósofo que entienda su facultad, no en el sentido de una disciplina crítica, de un conjunto incontradictorio de razonamientos—que, por ser hechos en virtud del principio de identidad, nunca podrán *inventar* nada, esto es, crear nada, sino, en todo caso, *descubrir* lo que de algún modo ya existía—, pero en la acepción de una disciplina constructiva, o sea, dogmática, poética, no podrá resistir la tentación de presentarnos entes, mundos enteros exóticos, maravillas inauditas, fuentes que hablan, pájaros que predicen lo futuro, elixires que resucitan los muertos... Nosotros nos deleitaremos, pasaremos con ellos quizá las mejores horas de la vida, lo mismo que las pasamos ante uno de los cuentos de Hoffmann; pero nada más. Como poesía, excelente; como filosofía, insostenible.

Este género de filósofos—en cuanto tales—hacen



un juego sospechoso. En su virtud, hemos de declarar no enteramente satisfactorias las *explicaciones* del fenómeno de lo sublime dadas hasta la fecha. Hay un fondo real—de observación—en todos los pensadores que antes hemos visto, el cual es conforme e inmovible; cuando pretenden, en cambio, explicar lo que tienen ya descrito, forjan los bellos sueños, acaso porque se apartan de su misión.

Lo sublime es un fenómeno de conciencia; consiguientemente, es un fenómeno psicológico. La cuestión general, por tanto, de la causa de lo sublime o no tiene solución para el *homo sapiens*—igual que muchas otras—o ha de buscarse en el campo de la Psicología como ciencia positiva, es decir, como complejo de demostraciones fundadas en principios innegables para toda clase de personas. Lo que no sea claridad y distinción habrá de tomarse a lo sumo como hipótesis; nunca como adquisición segura y definitiva.

\*

La misma insinuante explicación de Schopenhauer no se libra de alguna de estas objeciones. Pone él como base de lo sublime y de todo lo estético, la doctrina de la Voluntad. Pero aunque bien podamos estar persuadidos de esta doctri-

na, nunca deberemos olvidar que somos nosotros—círculo de conocimientos—los persuadidos, y que siempre, en cualquier ocasión, afirmar nosotros un ser absoluto es dar un salto inexplicable y metafísico; por eso, sin duda, un punto teóricamente débil de su filosofía es esa intangible intuición intelectual que viene a ser, en definitiva, como un cierto acto de fe, de buena intención; que responde—es verdad—a una necesidad del conocimiento humano, pero que es algo impenetrable a los ojos de la ciencia positiva; que habrá de ser admitido, pero sólo como *hipótesis necesaria*, esto es, siempre con las restricciones y reservas de un correcto criticismo.

Por lo demás, el que creyese que Lipps, a pesar de sus protestas de psicólogo y de considerar la Estética como ciencia psicológica, se mantiene en los límites de la Psicología, estaría equivocado de medio a medio.

Ya Meumann, con la agudeza que le distingue, nota que Lipps ha incurrido en multitud de inconsecuencias, la razón de las cuales está en que sustituye muchas veces, consciente o inconscientemente, el punto de vista de la Psicología empírica por otro propio de la Metafísica y pretende explicar hechos de conciencia por medio de principios inasequibles a una demostración experimental.<sup>39</sup>

\*

En suma, recurriendo a los mismos términos aristotélicos que maneja Schopenhauer al dilucidar el problema de la moral, diremos que en el estudio de lo sublime hay que separar cuidadosamente un *ὅτι* y un *διότι*, un hecho, un qué, y un fundamento, un porqué. El hecho de lo sublime—factores o elementos conscientes que le constituyen—parece que le hemos ya fijado estrictamente, el hecho está descrito. Cuanto a su explicación, por nuestra tendencia a conocer las causas de las cosas, surgen, desde luego, las siguientes cuestiones: cómo se explican experimentalmente el goce, la simpatía, la autopreterición y el sobrecogimiento.

Estos problemas—según la traza de su planteamiento—han de resolverse, en su caso, inductivamente, por medio de experiencias de laboratorio, siempre en el campo de las ciencias naturales, puesto que a hechos naturales se refieren..., y reincidimos en lo dicho: no están en este instante y condiciones las hebras de la Estética para poder hacer con ellas multitud de filigranas.

\*

Primer estadio, común denominador: *autoprete-*



*rición, goce, simpatía. Segundo estadio, idiosincrasia: inmensidad, sobrecogimiento.*

¿Hay, en conclusión, cosas sublimes?

Lector: ¿estás convencido de que *Cueva-Hermosa* es sublime? Yo no puedo hacer sino reservarme el juicio.

\*

Ignoro cómo ha de ser sublime aquello la mayoría de las gentes que entran en lo cual no tienen más *sentimiento* que la pesadumbre por haber entrado. Alguno de mis acompañantes, abrumado por los trabajos de exploración, la declaró odio perpetuo, y aún juró no verse a la boca de ninguna caverna en todos los días de su vida.

Por eso es irritante que el mejor sujeto nos diga: «una tempestad en alta mar es un cuadro sublime», «el Vesubio en plena erupción es una cosa sublime». ¡Sublime para Vd., amigo mío! ¿O es que vamos a sufrir aquí azotes por el encanto de su dulcinea!...

III

CONCLUSION

DE

SUBLIME





## ESTÉTICA

En efecto: los tiempos en que la Estética hablaba con Vischer de la belleza de la nieve, los animales y las plantas han sufrido una depreciación; deben preocupar especialmente a los historiadores. En el día de la fecha todo es funcional; por lo que toca a sus cualidades estéticas, las cosas son Isis veladas y el que pretenda rasgar tal velo corre mucho riesgo de rasgar su propia vida.

Es el caso de la objetividad estética de lo sublime.

\*

Entre el objeto teórico y el objeto estético hay una diferencia, conviene a saber, que, respecto del primero, el problema básico es éste: el objeto teórico ¿es independiente de nuestra facultad de conocer, absoluto, transcendente, o, por el contrario, es un fenómeno, una nuda representación? Y, respecto del segundo, lo es el que sigue: el objeto estético ¿es independiente de nuestro sentimiento, no requiere de él para su existencia, o, por el con-

trario, es un efecto de este sentimiento, un reconocimiento exigido por nuestro principio de razón?

Estos dos problemas pueden presentarse unidos en cada objeto, supuesto que, si es estético, necesariamente ha de ser teórico, y que, además, sin duda ningún objeto teórico lleva en sí la imposibilidad de ser objeto estético. Corresponde, pues, preguntarnos, recogiendo el cabo suelto del capítulo anterior: *Cueva-Hermosa* teórica ¿es independiente de mi conocimiento? *Cueva-Hermosa* estética ¿es independiente de mi sentimiento?

El problema del conocimiento—primero de estos dos planteados—es un problema muy complejo e impropio de ser tratado ahora—aparte la mediana transcendencia que puede reportar a la inquisición actual de lo sublime. Porque si nos empeñásemos en él, podría ocurrir que, después de muchos razonamientos, nos inclinásemos a una solución dogmática, crítica o escéptica; pero siempre vendría a resultar que dicho objeto—de cualquier naturaleza que fuese su substancia—era un objeto teórico.

Y a nuestro problema no le importa, ante todo, dicha naturaleza, porque, según hemos ya dicho en otros términos, el problema estético—que es ahora el nuestro—consiste en dilucidar si algún objeto teórico, por el mero hecho de existir, de cualquier

manera que sea, adquiere la categoría de objeto estético o si, en otro caso, todo objeto teórico, para llegar a ser estético, necesita el permiso, el asentimiento, el visto bueno de nuestro sentimiento.

De otro modo: ¿es el objeto estético quien produce el sentimiento o es el sentimiento razón suficiente del objeto estético?

\*

Cuando nos colocamos frente a un objeto teórico de cualquier clase que sea o, mejor expresado, cuando se da un conocimiento; cuando surge una función de conocer, ya sea un conocimiento abstracto, ya concreto; cuando esta función cognoscitiva ha tenido lugar, se produce en nosotros una cierta modificación afectiva; si esta modificación es pequeña, apenas perceptible, se la llama tono sentimental; si es más intensa, claramente caracterizada, fácilmente, necesariamente cognoscible, se le llama sentimiento; pero siempre esa particular afectación es su conocimiento, puesto que nada existe fuera de éste. En consecuencia, como todos nuestros conocimientos están sometidos al principio de razón y es imposible separarnos de la relación de causa a efecto, al tiempo de asomar a la vida cons-



ciente este fenómeno de afección o sentimiento, nosotros le atribuimos una causa y decimos que el objeto llamado teorético es la causa de nuestra afección sentimental; entonces aquel objeto ya no es teorético, o, lo que equivale, aquel objeto teorético es un objeto estético.

Por tanto, el objeto teorético ocasiona el estado sentimental, es *anterior* a él, vive independiente de él; pero la cualidad de objeto estético es *posterior* al estado sentimental, ya que reconocemos la causa inductivamente, esto es, partiendo del efecto.

\*

Síguese de ahí una cierta solución del problema. El objeto teorético podrá ser o no ser para el que reflexione independiente de la facultad de conocer; desde luego lo es del estado sentimental. Pero el objeto estético, es decir, aquel objeto que estamos considerando como causa del estado sentimental, depende de tal modo de este estado, o sea, en general, de nuestro sentimiento, que desde el instante en que el sentimiento cesa, aquel estado se disipa.

Y he aquí algo fundamental. Como quiera que todo sentimiento resulta de la contemplación de un objeto teorético, y como nosotros no podemos co-

nocer intuitivamente—y el sentimiento es el conocimiento del sentimiento—sin admitir una causa de ese conocimiento intuitivo, causa que en este caso no es otra que aquel objeto teórico de que se ha hablado, acontece que ni el sentimiento existe sin la conciencia de un objeto productor, ni el objeto estético tiene posibilidad de darse sin la conciencia del sentimiento, y se despeja, en fin, no dos conciencias simultáneas, por una parte el sentimiento, por otra parte el objeto estético, que, como hemos visto, son relativos y complementarios, sino una conciencia sintética, indivisible en la realidad, de ese nexo. Éste es la relación, aquélla es la conciencia del fenómeno estético.

\*

No podremos, no podrá nadie hablar objetivamente de la belleza, de la sublimidad, del humorismo. Porque emplear el adjetivo *estético* es hacer referencia inmediata a un nexo distinto del teórico, función o nexo indivisible, los elementos que conforman el cual en vano pretenderemos tomarlos separados.

Ese nexo, esa relación expresada, puede llamarse siempre estético, entendiendo esta palabra, no en su sentido amplio etimológico, sino en su acepción técnica precisada más arriba, es decir, respon-

diendo a las notas de goce, simpatía y olvido de nuestro yo. El sentimiento de lo feo, considerado aisladamente, no es, en general, un sentimiento estético. Ni el del misántropo. Ni el del avaro. El fenómeno estético ha de encerrar, pues, las tres notas supradichas, solas y todas ellas.

\*

Lo sublime es un fenómeno, una relación estética, objetivo-subjetiva, de simpatía, de placer, de autopreterición. ¿Bastará, sin embargo, dicho nexo estético para constituir e integrar un estudio completo de lo sublime, más ampliamente, un tratado general de Estética?

Tal vez el fenómeno estético sea el contenido primordial, la única realidad, lo único efectivo de esta ciencia, razones por las cuales habría de llamársele, en su amplia totalidad, la *efectividad* estética.

Esta efectividad, aun estudiada con toda clase de detalles y garantías, no creemos que agote el contenido, que pueda agotar la materia de una Estética actual. Surge la cuestión del genio, y el talento, y la expresión artística y muchas otras de todos bien conocidas que, a pesar de estar evidentemente fuera del fenómeno estético, no lo



están, no pueden estarlo de la ciencia estética.

La cual ciencia no es, por ello, sólo indagación de la efectividad estética; no sólo debe estudiar el hecho, sino también la producción de este hecho. Lo sublime, lo bello, lo gracioso se dan en la Naturaleza, pero también fuera de la Naturaleza, en el Arte, y ¿cómo dudar que un estudio general de lo sublime que no hiciese alusión alguna a los medios de su producción en el Arte—génesis de lo sublime artístico—habría de ser forzosamente incompleto?

Quiere expresarse con todo esto, que es imposible prescindir de una teoría general del Arte como parte integrante de la Estética, una teoría general de la producción de lo sublime para su correspondiente monografía. Una vez que esté bien conocido lo que es el fenómeno estético, es preciso investigar cómo es y cómo deviene: a ese complejo de factores que intervienen en la producción del objeto estético, que, como tal, ha de ir incluido en un respectivo fenómeno, es a lo que debe designarse *productividad* estética.

Pero—dejando esto a un lado—decíamos nosotros que *Cueva-Hermosa* nos parecía estética; graciosa; bella; horrible; más que nada, sublime; ¿cómo hemos podido, no obstante, llegar a semejante afirmación?

Indudable que esta afirmación es un juicio y, no un juicio arbitrario, sino un juicio asertórico, tal vez apodíctico.

Ahora bien: para juzgar lógicamente una cosa se requiere un criterio. Y este criterio, en nuestro caso, indicará las condiciones que debe reunir un objeto para que sea estético, de tal o cual modo, más o menos.

Pueden ellas expresarse y recopilarse en ciertas proposiciones. La proposición que expresa un deber es lo que se llama una norma.

Normas, pues, tendrá la Estética y el estudio integral de lo sublime, en parte dirigidas al artista —todo arte tiene sus reglas—, en parte también para uso del crítico, cualquier grado que tenga de profesional. De este modo estaremos ante una porción fundamental, tendremos una Ética estética, una Estética normativa: es lo que señalaremos al hablar de *regularidad* estética.

\*

Dice Aristóteles <sup>1</sup> que las ciencias pueden clasificarse en tres grupos: teóricas, poéticas, prácticas.

Nosotros, en vista, ante todo, de un estudio integral de lo sublime con forzosas consecuencias

para la Estética entera, podríamos pensar en tres miembros: teórico, poético y práctico.

De otro modo: teorética de lo sublime, poética de lo sublime, ética de lo sublime. Mejor dicho: la efectividad, la productividad, la regularidad estética.

\*

No terminarán con esto las cuestiones, antes por el contrario, nos asaltará una duda.

¿A qué ciencia pertenece la indagación de lo sublime?

—A la Estética—dirá el incauto.

Pero ¿qué es eso de Estética? ¿Es la Estética algo aparte de la Psicología?

Si examinamos detenidamente cada uno de los miembros que, de momento, veíamos que compondrían el estudio integral de lo sublime, el estudio de la Estética, y comenzamos por el capítulo de la regularidad, notaremos muy pronto que nada hay en la norma que pueda en ningún caso ser considerado como elemento privativo, especial, característico, de una indagación independiente que llamemos Estética. Hace ya mucho tiempo que existe una ciencia de las normas, un estudio de los deberes como tales, es decir, en abstracto: a esta disciplina la llamamos Ética general.



Una norma, cualquier norma, nunca puede ser estética por su cualidad normativa; en tanto que norma, será una parte de la Ética, y, si existen normas estéticas, deberán este adjetivo a un cierto elemento extraño a la norma y en función del cual la norma sea dada. Nada hay, pues, en ella substancialmente estético. Veamos la productividad.

La creación artística, sea cual fuere el sentido en que se aprecie la teoría de la imitación, seguirá siempre siendo una invención humana, un espontáneo juego de la fantasía, la cual estará, según los casos, más o menos próxima o identificada con nuestra memoria, porque, al fin de todo, en lo que a representaciones aisladas se refiere, «nada hay en el entendimiento que antes no haya sido en los sentidos». Pero se infiere de aquí que toda producción, en tanto que producción, creación, invención, concepción, etc., pertenece a lo que nosotros llamamos Poética, es decir, a la ciencia sintética de las concepciones, de los pensamientos dogmáticos, espontáneos, indemostrados; no críticos, reflejos ni sujetos a una prueba de su existencia y realidad. En ella se contienen la Mitología, la Gramática, la Metafísica, la Matemática... Por consiguiente, debe decirse de la producción algo análogo a lo que hemos dicho de la norma, o sea, que la producción, en tanto que producción, no pertenece

substancialmente a la Estética, si para tal ciencia pretendemos un concepto autónomo, independiente de las otras ciencias fundamentales.

Sólo nos queda, pues, el tercer miembro. Si en la efectividad estética, si en el fenómeno estético, si en aquella de sublimidad que nos embargaba en *Cueva-Hermosa*, no encontramos algo positivo a satisfacción, en ese caso... pueden los señores estéticos cerrar sus tiendas y marcharse tranquilamente a descansar o adonde les diga su demonio, porque, a la verdad, seguir sosteniendo la ilusión de que están ocupados en algo que no exista realmente guarda muchos puntos de contacto con aquello tan sabido de hacer que se hace, etc.

\*

Aun cuando hemos sentado como un principio básico la unidad real del fenómeno estético, es también exacto que, considerado exteriormente, desde el punto de vista del filósofo, no puede menos de ofrecer distintos y variados matices.

Y es la diferencia principal aquella que se nota entre objeto—elemento objetivo—y sentimiento—elemento subjetivo. Todo fenómeno estético es esto sobre cualquier otra cosa: un objeto y un sentimiento puestos en relación de causalidad.

Ahora bien: decir objeto, en este sentido, es decir conocimiento, porque todo objeto estético es un conocimiento y todo conocimiento está capacitado para ser objeto estético. Si, pues, todas las cosas de este mundo—mundo espiritual, mundo real—son conocimientos y objetos estéticos en potencia, síguese necesariamente que el objeto del fenómeno estético no es privativo de la Estética, porque, en otro caso, todo sería Estética, esto es, nada.

Vayamos al sentimiento, y veremos que en todo sentimiento hay dos factores: una modificación de nuestro organismo, un placer o dolor subsiguiente; en otras palabras: una emoción y un goce o un pesar.

La emoción, la modificación orgánica, es enérgicamente reclamada por una ciencia natural, por una parte de la Física: la Psicofisiología...

\*

En ese preciso instante es cuando llega a nosotros una vaga ráfaga de luz. Quédanos todo un mundo del placer y del pesar, del goce y el disgusto...

¿Qué ciencia hay en la actualidad que estudie esto? ¿La Psicología?

Si por tal se entiende la ciencia de la función de conocer y, como se ha repetido mil veces, el uni-



verso entero puede reducirse a función de conocer, resultará que toda ciencia posible será Psicología.

Pero esto es demasiado para ser verdadero. En todo conocimiento, deberá distinguirse una materia de una forma. La Psicología estudia, en efecto, la materia—el cómo conocemos—del conocimiento—la cual, en otros respectos, considerada como algo estudiado por la Física, olvidándose de esa coexistencia de dos series elementales en el conocimiento, debe llamarse forma—; pero deja un margen formal para las demás ciencias. Y la Física estudia las formas del mundo sensible; la Poética, las formas del mundo conceptivo; la Ética, las formas del mundo del deber; la Lógica, las formas del mundo del razonar. ¿Y la Estética?

Si asistiésemos pura y simplemente a su etimología y aun a la exigencia general del pensamiento, diríamos: Estética es la ciencia de las formas del placer y del pesar.

Recordamos, sin embargo, lo que poco ha dejamos expuesto. Todo lo que no sea el goce impersonal solamente será estético estudiado en función y como requisito inevitable para la realidad o explicación de dicho goce... En este concepto, son indispensables una efectividad íntegra, una norma, una productividad...

Lo sublime, pues, pertenece a la Estética.

\*

Y demos tregua ahora al pensamiento. Y quédennos *in mente* mucho espacio el vértigo espantable de *Cueva-Hermosa*, nobilísima y alta matrona que fué, sin duda, auxilio de gentes prehistóricas, venció con un desdén los asedios de Cronos y ha llegado un momento a mostrarnos—secreto de secretos—por modo de intimidad—por postigo de sublime—el paradero de la doncellita inocente y tímida gimiente muchos siglos en tierras de moros.

—Estética, Estética, la mal nombrada: ¡Cuándo te verás libre de adopciones y equívocos! ¡Cuándo será la luz sobre tu excelsa cabellera! ¡Cuándo perecerá ese dragón de mil cabezas que a título de guarda te secuestra!...

NOTAS





<sup>1</sup> Quien se interese por este género de estudios puede consultar ante todo, para orientación bibliográfica, las siguientes obras:

Ballesteros y Beretta: *Historia de España y su influencia en la Historia universal*. T. I; Barcelona, Salvat, 1918.

Faura y Sans: *La espeleología de Cataluña*. 1911; «Mem. de la R. Soc. espñ. de Hist. Nat.», VI, 6.<sup>a</sup>

Carballo: *La espeleología en España*. «Bol. de la Soc. espñ. de Hist. Nat.», t. VIII, pág. 140; 1908.

M. Martel: *Spéléologie au XX<sup>e</sup> siècle*. 1907.

— : *Bibliographie spéléologique (1895-7)*. «Spelunca», t. I; 1897.

— : *La Spéléologie ou science des cavernes*.

Ribera: *Las aguas subterráneas de Valencia*. Extr. en el «Bol. Soc. espñ. Hist. Nat.»; 1904.

Puig y Larraz: *Notas bibliográficas*. «Bol. Com. Mapa geológ. de España», tom. XXV; 1898. (Extr.).

— : *Catálogo geográfico y geológico de las cavidades naturales y minas primordiales de España*. «Anal. Soc. espñ. de Hist. Nat.», ts. XXV y XXVI; 1896-7.

Puig y Larráz: *Cavernas y simas de España*. «Bol. de la Com. del Mapa geológico de España», t. XXI; 1896.

Hoyos y Sáinz: *Anuario de la bibliografía antropológica de España y Portugal (1895-7)*.

M. Daubrée: *Les eaux souterraines a l'époque actuelle et aux époques anciennes*. 1887.

Lucandes: *Essai géographique sur les cavernes de France et de l'étranger*. «Bull. de la Soc. d'études scient. d'Angers»; 1880-2.

Casiano del Prado: *Noticia sobre cavernas y minas primordiales en España*. (En apéndice a su «Descripción física y geológica de la provincia de Madrid».) 1869.

<sup>2</sup> Lám. I: boca A. Téngase presente este croquis para toda la descripción que sigue.

<sup>3</sup> *Id.*: fuente A.

<sup>4</sup> Las fotografías que se incluyen han sido obtenidas al magnesio y reforzadas posteriormente. La potente luz del reflector no pudo disipar por completo una obscuridad demasiado intensa.

Por lo demás, junto a la misma caverna, cruzan los cables eléctricos del salto de Villa de Ves (Albacete), que suministran parte del flúido de Valencia, Madrid y Barcelona. ¡Cuán fácil no sería conseguir una derivación que permitiese iluminar la Cueva en un determinado momento! Brindamos la idea a la ilustre propietaria de la finca, excelentísima señora Marquesa de la Hermita.

<sup>5</sup> Lám. I: boca B.

<sup>6</sup> *Id.*: boca C.



<sup>7</sup> *Id.*: boca C.

<sup>8</sup> Conocido en su integridad el itinerario que se representa en la lám. I, hemos de hacer constar que sus principales dimensiones, tomadas en metros con el mayor grado posible de exactitud, son las siguientes:

*Boca principal A* : 1,45 m. alt. + 1,95 m. lat.

*Recorrido de la entrada A a la fuente A* : 34 m.

*Recorrido de la entrada A a la salida B* : 85 m.; haciendo escala en cada una de las rampas anotadas : 44 m. + 10 m. + 5 m. + 26 m.

*Recorrido de la entrada B a la salida C* : 103 m.; haciendo escala ídem id. : 26 m. + 15 m. + 9 m. + 53 m.

*Recorrido de la entrada C a la fuente B* : 120 m.

## II

<sup>1</sup> Longino: *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours*. Trad. Boileau; cap. I. (Ed. *Oeuvres de Malherbe. Oeuvres complètes de Boileau. Oeuvres de J.-B. Rousseau*. Paris, Desrez, 1838; 720 págs. en 4.º La versión de Longino y notas del traductor ocupan las págs. 316-348; a continuación, las *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* y la *Lettre a M. Perrault*, por Boileau, y las anotaciones de M. Dacier y M. Boivin sobre el mismo asunto.)

Tenemos asimismo a la vista la espléndida edición en folio siguiente: ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ || ΛΟΓΓΙΝΟΥ || ΠΕΡΙ || ΤΨΟΥΣ. || *Parmae* || in aedibus palatinis || C I O I O C C

*XCIII || Typis bodonianis.* He aquí en ella el último párrafo transcrito: 'Ακρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη καὶ ποιητῶν τε οἱ μέγιστοι καὶ συγγραφέντων οὐκ ἄλλοθεν, ἢ ἐνθενδὲ ποθεν, ἐπρώτευσαν, καὶ ταῖς ἐαυτῶν περιέβλον εὐκλείαις τον αἰῶνα. Οὐ γάρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους, ἀλλ' εἰς ἑκστάσιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ· πάντῃ δὲ γε σὺν εκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν αἰεὶ κρατεῖ τὸ θαυμασιον. εἴ γε τὸ μὲν πιθανὸν ὥς τα πολλὰ ἐφ' ἡμῖν ταῦτα δε, δυναστεῖαν καὶ βίαν ἀμαχον προσφέροντα, παντὸς ἐπάνω τοῦ ακροωμένου καθίσταται.—*Sublimitatem summam esse orationis virtutem, ideoque principes poetas et scriptores hanc praesertim ob causam primos habitos esse, suaeque gloriae temporis diuturnitatem adiunxisse. Neque enim persuadet auditoribus, sed obstupefacit, ut omnino, quae admirabilitatem habent, obstupefaciendo plus efficiunt, quam persuasio et venustas, cum persuasio ut plurimum in nostra potestate sit, sublimitas vero invicta vi animum petat, omni auditore potentior.*

<sup>2</sup> *Ibidem*, cap. V.

<sup>3</sup> En la ed. cit. bodon.:

1.<sup>a</sup> Τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον.—*Facile magnarum rerum notionis concipere posse.*

2.<sup>a</sup> Τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος.—*Vehementi atque concitato adfectu moveri.*

3.<sup>a</sup> Ἡ τε ποιά τῶν σχημάτων πλάσις.—*Quaedam figurarum conformatio.*

4.<sup>a</sup> Ἡ γενναῖα φράσις.—*Elocutio cum dignitate.*

5.<sup>a</sup> Ἡ ἐν ἀξιώματι καὶ διάρσει σύνθεσις.—*Constructio orationis cum dignitate et elatione.*

<sup>4</sup> Copio las citas que siguen pertinentes a Silvain

de A. Michiels (*Histoire des idées littéraires en France*. 4.<sup>a</sup> ed.; Paris, Dentu, 1863; dos vols. en 4.<sup>o</sup>) en cuya obra, lib. I, cap. IX, se encuentra literalmente transcrita buena parte del tratado de referencia.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, págs. 213 y 204.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pág. 213.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, págs. 214-215.

<sup>8</sup> *Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (An essay on the sublime and beautiful, by Edmund Burke. With an Introduction by Henry Morley. Carrell and company, limited. London, Paris, New York and Melbourne. MCMV. Pág. 44.)*

<sup>9</sup> Trad. cit., págs. 37 y 61.

<sup>10</sup> *Ibidem*, págs. 62, 71, 72-73, 86, 87, 89, 91, 96 y 97.

<sup>11</sup> *Having considered terror as producing an unnatural tension and certain violent emotions of the nerves, it easily follows, from what we have just said; that whatever is fitted to produce such a tension must be productive of a passion similar to terror, and consequently must be a source of the sublime, though it should have no idea of danger connected with it. (Ed. cit.; pág. 144.)*

<sup>12</sup> Trad. cit., págs. 179-180.

<sup>13</sup> Kant: *Crítica del Juicio*. Trad. García Morente; Madrid, Suárez, 1914; dos vols. en 8.<sup>o</sup>; t. I, pág. 129.

<sup>14</sup> *Ibidem*, I, 130.



<sup>15</sup> *Ib.*, I, 147 y 156.

<sup>16</sup> Cf. especialmente para toda esta sección: *op. cit.*, introd. y §§ 1-60.

<sup>17</sup> *Le monde comme volonté et comme représentation*. § 39; trad. franc. Burdeau; Paris, Alcan, 1888; t. I, págs. 208-209.

<sup>18</sup> *For thou hast been  
As one, in suffering all, that suffers nothing's  
A man, that fortune's buffets and rewards  
Hast taken with equal thanks, &.*

Moratin (*Obras*. Madrid, Aguado, 1830; III, 333) traduce: «porque siempre, o desgraciado o feliz, has recibido con igual semblante los premios y los reveses de la fortuna».

<sup>19</sup> *Op. et loc. cit.*, págs. 212-214.

<sup>20</sup> *Esthétique*. Trad. Ch. Bénard; 2.<sup>a</sup> ed.; Paris, 1875; dos vols. en 4.º; I, 141-142.

<sup>21</sup> Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Stuttgart, Macken, 1847-58; 4 vols. en 4.º; § 84.

<sup>22</sup> *Ibidem*, § 85.

<sup>23</sup> Theodor Lipps: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. (Erster Teil: *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg und Leipzig, Voss, 1903; XIII-601 págs. en 4.º Zweiter Teil: *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Id., id., 1906; VIII-645 págs., en 4.º) I, 1.

<sup>24</sup> *Ib.*, I, 96.

<sup>25</sup> *Ib.*, I, 18-19.

<sup>26</sup> *Ib.*, I, 96.

<sup>27</sup> *Ib.*, I, 10-11, *passim*.

<sup>28</sup> *Ib.*, I, 105 y sgts.

<sup>29</sup> *Ib.*, I, 17-18.

<sup>30</sup> *Ib.*, I, 524-525.

<sup>31</sup> *Ib.*, I, 559 y sgts.

<sup>32</sup> *Ib.*, I, 6 y sgts.

<sup>33</sup> *Ib.*, I, 10.

<sup>34</sup> *Ib.*, I, 19.

<sup>35</sup> En la *Ästhetik de la Systematische Philosophie* («Die Kultur der Gegenwart», t. VI; Berlin und Leipzig, 1907; pág. 364), define Lipps lo sublime: *dasjenige, in welchem ich selbst mich innerlich gross oder über das gemeinsame Mass hinausgehoben fühle.*

<sup>36</sup> *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst.* I, 533-4 y 535.

<sup>37</sup> *Ibidem*, I, 535-6.

<sup>38</sup> *Ib.*, I, 539-549.

<sup>39</sup> E. Meumann: *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart.* Leipzig, Quelle & Meyer, 1908; «Wissenschaft und Bildung», XXX; pág. 60.

### III

<sup>1</sup> *Metafísica.* Lib. V, cap. I; cf. ed. Didot, vol II, pág. 534.





OBRAS  
DE  
LUCIO GIL FAGOAGA

---

EXPOSICIÓN Y CRÍTICA DE LA CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA  
DE MANUEL KANT.—Madrid, 1917.

BREVE DIÁLOGO DE BELLEZA. (APUNTE PARA UNA ESTÉTICA.)—Madrid, 1917.

LA RELACIÓN DE DERECHO: SU NATURALEZA Y CLASIFICACIÓN.—Madrid, 1918.

GRAMÁTICA, RETÓRICA Y DIALÉCTICA. (NOTA CRÍTICA.)—Madrid, 1918.

PERSPECTIVAS ESTÉTICAS: *Discurriendo en «Cueva-Hermosa»*.—Madrid, 1918.

DE PRÓXIMA PUBLICACIÓN

FUNDAMENTACIÓN DE LA CRÍTICA ESTÉTICA.

PROGRAMA SISTEMÁTICO DE ESTÉTICA.

LOS TRES LIBROS DE HIPOTÍPOSIIS PIRRÓNICAS DE SEXTO  
EMPÍRICO. Texto original griego y traducción directa  
del mismo, prólogo y notas.

PERSPECTIVAS ESTÉTICAS. Ts. II, III, IV y V.

EL DOCTOR EXIMIO Y LA FILOSOFÍA JURÍDICA DE SU  
TIEMPO.







