



Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

belleza. Del latín *bellus*, hermoso. (Ing: *beauty*; fr: *beauté*; it. *Belleza*; al: *Schönheit*; port: *beleza*).

Propiedad de las cosas que infunde en nosotros deleite espiritual. Existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.

Todas las culturas han forjado, desde tiempo inmemorial, nociones en torno a la belleza (y a su contrario, la fealdad), y dichas concepciones resultan en buena medida similares. En las primeras culturas históricas, la china antigua, la egipcia, la árabe primigenia o la persa, la idea de belleza fue muy estimada, aplicable tanto a los elementos naturales como desde luego al cuerpo y al espíritu humanos, a las actitudes morales, a los artefactos, a la naturaleza y, por supuesto, a las expresiones artísticas. De un modo general, podemos afirmar que la idea de belleza, en el pasado, no solo se relaciona con la de bien y verdad sino también con conceptos de marcado cariz político como el bienestar social (por ejemplo, en la tradición confucionista de los Kongzi en el siglo VI a C), con la idea de libertad y excelencia humanas (véase el ideal ático del *aretè*), y con la divinidad figurada de mil formas pero entendida, en última instancia, como lugar de acogida o amor vivo (en particular, pero no aisladamente, en la cultura hebraica).

Existe una clarificadora distinción de razón entre un sentido amplio o inclusivo de la noción de belleza y un sentido más restringido. Según el primero, al que ya nos hemos referido en el párrafo anterior al hablar de la presencia generalizada del concepto en las culturas históricas, la belleza tendría que ver casi con cualquier realidad (de las más materiales a las espirituales) que pueda ser considerada como tal, y dicha belleza puede a la vez referirse a un número indeterminado de cualidades (elevación, perfección, dulzura). En un sentido más estricto y exclusivo, en cambio, se presentan, antes de poder ser afirmadas o negadas determinadas cualidades relacionadas con lo bello, todas las dificultades conceptuales que dicha noción esconde: ante todo, ¿qué es bello y qué no lo es?; segundo, ¿existe un solo tipo o clase de belleza?; ¿puede aspirarse a una objetividad en el juicio de valor acerca de la

Belleza

belleza de algo, o debe, por el contrario, ceñirse cualquier juicio estético a un ámbito estrictamente subjetivo y cambiante de persona a persona? De ordinario, tendemos a pensar que lo natural, en la medida en que cumple la función para la que ha sido diseñado, en su perfección, es de por sí bello, pero, ¿cabría pensar que la belleza de algo vaya más allá de su funcionalidad o de la apariencia, siempre relativa, de lo perfecto y acabado? También resulta problemático distinguir lo bello natural de lo bello artístico; y éste, de la belleza de la producción artesanal (dos dimensiones que no deben identificarse sin más). De forma demasiado acrítica, se ha asociado la belleza artística a la belleza natural; además persiste la errónea tendencia a pensar que, a lo largo de la historia humana, han dominado, al menos cuantitativamente, las concepciones naturalistas o imitativas del arte, cuando la realidad es que la abstracción artística, y con ella una concepción diegética y no mimética de la belleza en el arte, ha sido mayoritaria también en la tradición occidental (y abrumadoramente dominante en todas las surgidas al oriente).

A pesar de que el desarrollo, durante los siglos XIX y XX, de la disciplina conocida bajo el rótulo de Estética haya planteado sistemáticamente éstas y otras cuestiones concernientes al sentido exclusivo de la noción de belleza, lo cierto es que estos planteamientos, de modo más o menos explícito, han estado presentes en cada etapa de la historia del pensamiento y sus orígenes intelectuales deben retrotraerse al menos hasta el periodo áureo de la filosofía griega. En suma, debido a su enorme vastedad, la cuestión de la belleza ha sido filosófica y literariamente problemática siempre. Y existencialmente también lo es: el poeta francés Arthur Rimbaud, en un pasaje memorable del prólogo a *Una temporada en el infierno*, confiesa que, tras familiarizarse con ella, la encontró amarga. En cambio, la dimensión inclusiva de la noción de belleza, de un modo u otro, por ser mucho más inmediata y ajena por lo regular al rigor conceptual de la mejor especulación humana, pervive hoy casi intacta en buena parte de la realidad social y cultural de nuestra civilización.

En particular en el ámbito literario, y eso se aplica a la producción poética en las lenguas hispánicas, podemos distinguir a su vez dos empleos del término belleza, distintos pero confluyentes de raíz, que son de hecho la aplicación a dicho ámbito de los ya señalados sentidos inclusivo y exclusivo. De una parte, se caracteriza como bella alguna cosa, actitud o persona a la que un autor en cualquiera de sus obras quiera calificar como tal (nuestro Quevedo, por ejemplo, dedicó un soneto *A una dama bizca y hermosa*). En un número elevado de casos, la referencia a la belleza de algo se adjetiva con el calificativo *bello* o *bella* pero también, en otros, con una serie de términos que, sin serlo del todo, pueden ser considerados sinónimos: los procedentes del sustantivo abstracto *hermosura* (como cuando decimos “Felipe El Hermoso”) o *guapura*, más modernamente aplicada a la dimensión física de las personas pero también otros específicos de los objetos artesanales o artísticos, como *esplendor*, *brillo* o *luminosidad*, *armonía*, *adecuación*, *expresividad*, *reflejo*, *proporción* y hasta *ornato*, aspectos todos ellos que conforman lo que en un sentido lato entendemos por la belleza de algo. El modo de calificar algo de bello ha ido variando en función de la idea que de ese aspecto del ser se tuviese en cada momento, sea general del periodo o particular de un autor concreto, de la historia literaria.

Al entrar en el ámbito específico del sentido exclusivo de la noción de belleza, no hay que olvidar que toda producción literaria está *per se* relacionada con la cuestión filosófica (y poética) de la belleza, y ello en su más radical problematicidad. Porque, de las caracterizaciones que cabe hacerse de la esencia del hecho literario, una de las más persistentes en el tiempo (junto a aquella, aristotélica, que define lo literario como la representación escrita de la acción humana) se refiere al uso del lenguaje con pretensión de belleza en el empleo mismo de la lengua, en el ritmo, en la armonía estructural y semántica de cualquier producción, y hasta en el movimiento inicial u origen de una obra (la denominada cuestión de la inspiración, ligada a un hipotético pero reiteradamente descrito encuentro del artista con la belleza) y ello en todos y cada uno de los géneros de la literatura. Para una parte relevante de la tradición occidental, existe un íntimo vínculo, de naturaleza estructural y finalista, entre belleza y creación literaria, y en este artículo atenderemos preferentemente a dicha conexión, y, por tanto,

Belleza

nos mantendremos en torno al sentido más estricto o exclusivo de la noción de belleza.

En resumen, resulta necesario conocer qué cosas, personas, obras o actitudes se califican de bellas o feas, y por qué, en un momento histórico determinado o en un autor concreto. Pero aún resulta de alcance mayor la dimensión meta-discursiva del problema: ¿de qué modo una obra literaria está expresa o tácitamente en contacto real, fontal, con algunas de las diferentes dimensiones, formales y/o esenciales, de aquello que denominamos belleza?

En concreto, en el diálogo platónico *Hippias Mayor* se presta a los sofistas el término *bello, lo bello (to kalón)* en un uso que probablemente ya era habitual a la altura del siglo V a. C., y que el propio Sócrates define de un modo que perdurará en la historia del pensamiento occidental: “Lo bello es el placer obtenido por el oído y la vista” (298, a). Tomás de Aquino definirá belleza en esos términos (cfr. *Suma teológica*, I q. 5 a. 4 ad 1) y no es otro el modo en el que el *DRAE* define, en primera acepción, la voz “hermosura”, conexas en español con el término belleza. A pesar de ésta referencia sofística a los sentidos externos, por belleza se entendía en la cultura ática una dimensión más general o abierta de la misma, ya que en la lengua griega existían otros términos más precisos para referirse a conceptos específicos tales como la proporción o la medida (*summetria*) o la precisión o justeza para el acorde auditivo (*harmonia*), sin contar la serie de términos compuestos con el prefijo *eu*, que traducimos habitualmente por “bien” pero que implican asimismo una cierta dimensión estética, como en *eu-eidés*, “agradable a la vista”, cuando es dicho de una mujer, de un guerrero o de unas palabras (en *La Odisea*, el cíclope Polifemo le dice a Ulises, que le ha dejado ciego: “Yo esperaba un mortal grande y bello” (*megan kai kalón*, IX, 513), y, más tarde, su criado Eumeo le amonesta al pretendiente que rechaza dar de comer a Ulises, todavía disfrazado de mendigo, así: “Las palabras que pronuncias no son bellas en un noble” (*ou men kala kai esthlos*) (XVIII, 381).

Por eso, por la polisemia de belleza, en *Hippias Mayor* aparecen otras aproximaciones al concepto, todas ellas más o menos limitadas o

imperfectas en la medida en que son parciales hasta que no ascienden a la idea, propiamente metafísica, que podríamos denominar provisionalmente como *lo bello en sí* (*auto to kalón*, 211 d). En ese mismo párrafo se especifica que se trata de una cualidad que no aparece en un momento y luego desaparece, que no es algo en parte bello y en parte feo, ni bello aquí y feo allá, bello para unos o bello para otros, y que tiene su asiento no en un ser vivo, ni en la tierra ni en el cielo ni en otro lugar alguno (cfr. 211 a-b). Se trata de lo bello absoluto, que contrasta con lo bello relativo y subjetivo (que Platón califica en ocasiones como lo “bello vulgar”), en especial con lo que entendemos como lo bello visible, propio tanto de los cuerpos como de las pinturas. Platón está, como es conocido, influido por el sentido de la perfección o belleza en las figuras geométricas, en línea con el valor también estético que los pitagóricos atribuían a la operativa con los números. La concepción platónica, más inclusiva e integradora que la de éstos, más sistémica, comprende no obstante también el valor de las cualidades sensibles, por ejemplo del color, pero, de acuerdo con su cosmología, éste sería un valor por participación, un valor degradado que sólo alcanzaría su pureza y esplendor en los mitos ascensionales en los que, como en *Fedón* (cfr. 110 c) o en *Fedro* (cfr. 247 a 250), todas esas cualidades quedan destiladas a favor de su plenificación en la unidad y en la Idea: la esencia de lo que es, incolora, informe, impalpable, esplendorosa, abstracta.

Lo que encontramos, por tanto, respecto a la noción de lo bello en la metafísica platónica, es una concepción de la belleza por analogía y por sublimación o abstracción del mundo sensible y del mundo inteligible. Y éste es un esquema que, contrariamente a lo que podría parecer, es de ida y vuelta: lo bello en sí lo intuimos a partir de la belleza inteligible de lo sensible, y la belleza de lo inteligible la captamos, y la expresamos, a partir de una noción abstracta y dinámica de belleza que viene, como una dádiva, de lo alto. En este sentido, existe un paralelismo imperfecto y no suficientemente explorado con la tradición bíblica, y en concreto con el relato de la Creación en el *Génesis*, que parecería asimismo seguir el sentido unidireccional de lo que transita del Creador a la creatura: “Dios vio todas las cosas que había hecho y vio que eran mucho buenas”, pero que en realidad opera de nuevo como una vía de ida y vuelta. Porque, por una parte, el calificativo buenas podría

Belleza

sustituirse sin riesgo alguno por bellas, graciosas, bien compuestas, entendiendo por bello lo que expresa una aprobación neta, más allá de cualquier asomo de conflicto u oposición; y, por otra, siendo así que la criatura refleja al Creador, en su belleza y bondad, ¿no es cierto que conocemos a Aquél por sublimación a través de éstas? Se trata de la conocida como cuarta vía tomista o vía de los grados de perfección del ser, y es la idea que deslumbra, en la descripción del paso o fuga de Dios por el orbe de Juan de la Cruz: “Mil gracias derramando,/ pasó por estos sotos con presura/e, yéndolos mirando, con solo su figura/vestidos los dejó de hermosura” (*Cántico espiritual*, Canción 5ª, p. 11). Camino de ida y camino de vuelta, entre Dios y el hombre, la idea y el cuerpo, el espíritu y la materia, pero, es lo decisivo, radicalmente maridadas en esa misma tradición, compatible con la platónica, en la gran alegoría bíblica de las bodas entre Dios y el alma, tal y como se describen pormenorizada y fielmente tanto en el *Cantar de los Cantares* como en las referencias proféticas de *Isaías* a la figura de Beulah (Israel) descrita como la desposada (*Is.* 62:4) o en el discurso eucarístico del *Evangelio de Juan* (Caps. XIII y ss), sobre el que volveremos, por ceñirnos solo a tres referencias concretas.

La noción platónica de belleza, y la bíblica, se acaban mostrando, en su esencialidad, indisociables de un sentido dinámico por el cual el sujeto de un modo u otro se encuentra, sorpresiva y fugazmente, a través de unas determinadas experiencias humanas (particularmente la profecía, la catarsis, la creación poética y la manía erótica), con los resplandores de la belleza en sí. Ramón del Valle Inclán lo describió con las palabras justas, al inicio de su estética, al relatar ese encuentro en la catedral de León: “El dolor de vivir me llenó de ternura, y era mi humana conciencia llena de un amoroso bien, difundido en las rosas maravillosas de los vitrales, donde ardía el sol. Amé la luz como la esencia de mí mismo, las horas dejaron de ser la sustancia eternamente transformada por la intuición carnal de los sentidos, y bajo el arco de la otra vida, despojado de la conciencia humana, penetré cubierto con la luz del éxtasis” (*La lámpara maravillosa*, p. 19). Quienes lo han experimentado confiesan que dicho encuentro resulta ser siempre la más iluminadora y transformadora de las experiencias humanas (hasta ahí puede

rastrear el sentido fuerte de realidades teológicas como vocación o conversión) porque, en ellas, el alma por una parte recuerda y reconoce su origen divino (*ánámnesis*) y por otra recibe como un adelanto o promesa la seguridad fundante de que su destino se inscribe en la plenitud de lo eternamente perfecto y sin mácula. Memorables resultan, a este propósito, en el discurso de Diotima en el diálogo platónico *El Banquete*, las expresiones “mística belleza (*phusín kalon*), belleza exenta, absoluta, simple, y permanente, estable, duradera, sin cambios, vertida sin descanso ni menoscabo sobre la creciente y fugitiva belleza de todas las cosas”, o, en un plano distinto pero paralelo, las palabras del Cristo en el mencionado discurso eucarístico: “Adonde yo voy tú no puedes seguirme ahora, pero me seguirás más tarde (...) yo voy a prepararos un lugar (...). Os dará otro Abogado, que estará con vosotros, que el mundo no puede recibir, porque no le ve ni le conoce; vosotros le conocéis porque permanece con vosotros y está en vosotros (...) no me habéis elegido vosotros a mí, sino que yo os elegí a vosotros (...) vosotros os entristeceréis, pero vuestra tristeza se volverá en gozo (...). Nadie será capaz de quitaros vuestra alegría (...) Padre, glorifícame cerca de ti mismo con la gloria que tuve cerca de ti antes de que el mundo existiese (...), santifícalos en la verdad pues tu palabra es verdad”. La presencia de un principio original perdido, que apunta, no obstante, a un final eterno y duradero, con las notas del amor, la gloria (la *shekhiná* bíblica), y el don, en un espacio de alegría ya imperturbable, no deben pasar desapercibidos en este contexto.

Jean François Groulier (*Vocabulaire européen des philosophies*, pp.162-170), a quien hemos seguido de cerca en la primera parte de la descripción precedente, afirma con razón que tanto en el ámbito de lo que hoy denominamos Estética, cuanto en el campo artístico, el pensamiento platónico llega agudo al menos hasta finales del siglo XVIII (y eso incluiría, aunque de un modo distinto, la recepción renacentista en tratadistas como Ficino o Ghiberti, aunque no así en los poetas y pintores mayores), a través de la reducción del sentido de lo bello que realiza principalmente Cicerón. Al describir, en *De la naturaleza de los dioses*, la cosmología estoica, el autor romano se refiere a la belleza eminente (*eximia pulchritudo*), con todos sus adornos (*omnis ornatus*), del alma del mundo (II,22). En el latín clásico, continúa Groulier, dicha voz “se considera apta para manifestar la universalidad

Belleza

y el rigor abstracto de la idea de lo bello” (*Vocabulaire européen des philosophies*, p. 164), tal y como queda reflejado en un pasaje de *El orador* en el que se define lo bello como ideal en el sentido de que es algo que podemos captar solo por el pensamiento y el espíritu (*cogitatione tantum et mente completimur*), y en el que Cicerón afirma que si vemos lo que hay de más bello, una estatua de Fidias, podemos siempre imaginar una aún más bella (*cogitare tamen possumus pulchriora*), porque si un artista crea la figura de un dios no lo tiene a la vista, y es en su mente donde reside la imagen de la hermosura suprema (*species pulchritudinis eximia*), de donde por tanto saldrá el modelo que su mano plasmará en la piedra (cf. II,7).

El cambio que se produce, la restricción de la idea platónica de lo Bello en el *pulchrum* latino, consiste en pasar de una noción esencial y metafísica de lo Bello –anuncio, promesa y don del origen divino del alma; principio y fin de la vida de ésta; nada menos que la “región luciente” de Fray Luis (*De la vida del cielo*) – a un ideal de lo bello como modelo interior, inmanente a la consciencia del artista (está en su mente, pero es exterior a esa alma íntimísima), que objetivado, fijado, escrito, acabará constituyéndose como una referencia de autoridad o legitimidad externa para todas las escuelas y preceptivas que irán apareciendo en la historia del arte y la literatura europeas. Se puede entender mejor el alcance de la degradación con la conocida historia, reportada por C.S. Lewis (en *La abolición del hombre*, p. 8 y ss), de un turista que calificó unas cataratas de sublimes. De acuerdo con la concepción latina, se trataría de un juicio imposible: lo que el turista estaría diciendo es que lo que son sublimes son sus propios sentimientos acerca de las cataratas. Nada es en sí bello o sublime, fuera de la particular e interior consideración inferida de la belleza. Por alguna razón siniestra, de todas las lenguas romances, es en el castellano en la que el sentido de los términos latinos *pulchrum* (bello) y *pulchritudo* (belleza) se integran y utilizan, mediante la voz hermosura, con una mayor amplitud e insistencia, hasta el punto de preterir –en el doble sentido de disminuir su uso y el alcance de su significación – de forma notoria, en largos periodos de nuestra historia, el uso de la voz

belleza, con el sentido griego originario, cuando no toda la dimensión exclusiva de dicha voz.

Aportaciones de valor a la noción de belleza pueden rastrearse, condicionadas en mayor o menor medida por el clasicismo romano, en estoicos y epicúreos, en el *Peri Hypsous (De lo sublime)* de Longino, – al que responderán directamente tanto Burke como Kant siglos más tarde–, en el neoplatónico Plotino del siglo tercero, en Agustín del V y Boecio del siglo VI, mucho después en Buenaventura (siglo XII), que identificará ya como sustancial la relación entre belleza y luminosidad, un poco antes en Avicena (siglos X-XI), neoplatónico también, hasta llegar, en el siglo XIII, al planteamiento a la vez integrador y sistemático de Tomás de Aquino.

Partiendo de la noción de placer –la belleza place de inmediato – precisa no obstante que ésta no reside en el placer sino en la forma del objeto. Lo divino no está presente, como creían los griegos, en la proliferación de símbolos y alegorías, ya que éstas existen tan solo en la mente del sujeto. Para Aquino belleza, forma y bondad se identifican, en la medida en que la bondad se relaciona con el fin, con la noción de causa final. El ser es el esplendor de la forma, y la forma es al tiempo belleza y bondad. Belleza es por tanto una cualidad trascendental del ser en general, que lo perfecciona, y este sentido excluye la dimensión infinita, inconmensurable y profusa de la noción platónica, tal y como aparecía en las palabras de Diotima que hemos citado más arriba. Para el Aquinate, la belleza tiene una dimensión subjetiva (vinculada al placer que produce en quien la contempla) y una objetiva (su presencia en la forma). En este sentido prevalece, sobre una idea meramente hedónica del placer que produce la belleza, la noción integradora de la *contemplación* de la belleza (idea imprescindible a la hora de comprender una parte de la poesía hispánica en general y de la poesía mística en particular). La belleza está a la vez contenida (como en el número, en la cantidad, en la proporción) pero, integrada en la unidad y esencialidad de la sustancia, no puede separarse de las ideas, intercambiables o no, de fin y de finalidad.

Estas nociones de finalidad y fin nos remiten de modo directo a la estética kantiana, y a su idea paradójica y hasta cierto punto insondable

Belleza

de belleza como “finalidad sin fin”. De gran influencia posterior en el movimiento romántico, Kant aborda el tema de la belleza en la última de sus Críticas, la *Crítica del Juicio*, escrita aproximadamente cincuenta años después de que su interlocutor, Alexander Baumgarten, introdujese en el debate filosófico occidental el término estética (en concreto fue en 1735, en su opúsculo *Meditaciones filosóficas en algunos asuntos pertenecientes a la poesía*). Resulta relevante que dicha noción de Baumgarten, sobre la que Kant erige una pretendida ciencia de lo bello, aparezca en el contexto de un discurso sobre la poesía y, contrariamente a lo que muchos (incluido el propio Kant) interpretaron, restringido a dicha especialidad artística.

En efecto, como es sabido, la noción de belleza kantiana se formula en relación a la noción de gusto y de un modo formalmente negativo: si el gusto es la satisfacción desinteresada, la belleza es el objeto de tal satisfacción; la belleza satisface universalmente sin necesidad de un concepto; la belleza es la forma del propósito o fin de un objeto sin necesidad de una finalidad; y, en cuarto lugar, la belleza es objeto de una satisfacción necesaria independiente de un concepto. Este juego de palabras (de nuevo las paradojas kantianas) podría simplificarse si decimos que, para Kant, la belleza no se contiene en concepto alguno, ni científico ni moral, la belleza complace desinteresadamente, sin objetivo alguno, de modo universal, y, en consecuencia, es el objeto universal de una subjetividad universal. Particularmente interesante resulta la relación entre belleza y bien en Kant. En tanto que la primera es desinteresada, y el bien no lo es (surge precisamente del interés o el deseo), el segundo quedará siempre simbolizado (*hypotyposis*) por la primera. La belleza es símbolo (desinteresado) del bien (interesado).

Otra noción esencial, para el desarrollo de la reflexión y del mismo hecho literario es la intuición kantiana de sublimidad. La belleza se define como orden formal, proporción y armonía, frente a lo desmesurado, a lo que carece de cualquier clase de medida: el orden de lo sublime. Es en relación con ello cuando aparece la noción kantiana de genio, idea de naturaleza tanto estética como moral (el genio queda más allá de la norma, y del interés del bien, pero más acá del gusto y del

desinterés de la belleza). Cabe recordar, no obstante, en este punto que, para el filósofo, lo que simboliza el bien es la belleza, no la sublimidad.

En el romanticismo, la noción kantiana de lo sublime y la noción de genio se restringieron a sus manifestaciones artísticas independizándose de la idea más general y delimitadora de belleza. Esta derivación se funde, en plena expansión de una modernidad vinculada con el éxito de las ciencias empíricas y de la sociedad industrializada, con la aparición, a través de una idea de lo sublime que no resulta fácil referir al pensamiento kantiano, de la idea de que lo artificial, lo anti-natural, el exceso, lo feo y lo monstruoso servían, tanto o más que sus contrarios, para los fines artísticos. Es en este contexto en el que surgirá la intuición de la muerte del arte (o, al menos, de su separación de la noción clásica de belleza), tanto en Hegel como en la defensa que, en *El origen de la tragedia*, hará Nietzsche de la dimensión dionisiaca (éxtasis, furor báquico, frenesí y hasta terror) en el arte y en la vida. En un juego peligroso con otras con-causas de naturaleza y orden diverso pero convergente, las consecuencias artísticas pero también políticas, de estas concepciones de la belleza, especialmente a lo largo del siglo XX, resultaron ser de un hondo y no precisamente memorable calado.

Por último, ya en el siglo XX, cabe apuntar la importancia que ha tenido, en relación con el desarrollo de la noción de belleza, la axiología, a la hora de replantear, de nuevo, el juicio de belleza en un plano objetivo. La convicción de que la belleza, en particular la artística, es un valor sobre el que se debe discutir, polemizar, dialogar, reconocer, en un esfuerzo común, implica que hay algo, en ella, tan incierto como real, que supera la aproximación estrictamente subjetiva.

Asomémonos, por último, en esta primera parte, a los usos lingüísticos del término belleza. Etimológicamente, en castellano belleza proviene directamente del latín *bello, bellum* que es el equivalente del griego *Kalós, Kalón*, aunque desde la latinidad media se utilizó preferentemente, el adjetivo *pulcher, pulchra, pulchrum* y el sustantivo *pulchritudo*. Los términos modernos más cercanos son el italiano *bellezza*, el francés *beauté*, el inglés *beauty* y el alemán *Schönheit*. *Schön* que procede etimológicamente del verbo brillar (*scheinen, shine* en inglés), lo que representa claramente una particularidad respecto de los

Belleza

demás términos mencionados, pero cuyo rastro hemos atisbado en algunas nociones ya apuntadas.

En la anteúltima edición del *DRAE* (22 ed.), después de señalar la inmediata procedencia latina del vocablo (*bellum*), e indicar su género femenino, se ofrece como primera acepción de la misma la siguiente: “Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.” De modo tautológico, el *DRAE* precisa que la belleza “artística” es “la que se produce de modo cabal y conforme a los principios estéticos, por imitación de la naturaleza o por intuición del espíritu.” Añade una tercera acepción referida a “belleza ideal” como “Principalmente entre los estéticos platónicos, prototipo, modelo o ejemplar de belleza, que sirve de norma al artista en sus creaciones.” Estamos ya en condiciones de saber de dónde procede un concepto tal, no ya de “belleza ideal” sino, más específicamente aún, de la noción platónica de belleza. Pero el significado de la expresión “prototipo a imitar” no es platónica, sino que procede de la relectura limitante que de su metafísica se hizo por los latinos, y en particular por Cicerón. Conscientes de esta y otras imprecisiones, los académicos, para la Vigésimo Tercera edición, han reescrito la entrada correspondiente, que quedaría del siguiente modo: “Belleza. 1. f. Cualidad de lo bello. 2. f. Persona o cosa notable por su hermosura. Belleza ideal: f. Fil. En la filosofía platónica, prototipo o ejemplar de belleza, a la que tienden ciertas formas de la realidad en continua búsqueda de la belleza en sí.”

Con esta nueva redacción, se hacen necesarios dos añadimientos y una referencia histórica. Primero, respecto de la relación entre “hermosura” (que viene de hermoso, del latín *formòsus*, un derivado de *forma*), mencionada en la acepción segunda, y “belleza”. En la entrada correspondiente, ya en la versión enmendada, la hermosura se define a su vez como 1. “la belleza de las cosas que pueden ser percibidas por el oído o por la vista” (recordemos que no es otra que la vieja e impropia definición sofística, asumida por la filosofía tomista), 2. como “lo agradable de algo que recrea por su amenidad u otra causa”, y, 3. “proporción noble y perfecta de las partes con el todo; conjunto de

cualidades que hacen a una cosa excelente en su línea” (de nuevo nociones platónicas impropias que, en determinados momentos históricos, fueron propuestas como el *summum* de lo concebible sea como bello o sea hermoso). Siendo así que “belleza” y “hermosura” funcionan como sinónimos en el juego entre ambas entradas, las notas de lo agradable, lo ameno, la proporción, la nobleza, la perfección y la excelencia funcional, parecen ser requisitos para calificar algo de bello, lo que en la práctica perfila en exceso un concepto que de suyo tiende a lo oscuro o al menos a lo impredecible (la belleza, como el espíritu, tiende a hacerse presente no allí donde se la delimita sino, más bien, e inesperadamente, donde ella quiere). El segundo añadido tiene que ver con el hecho de que, cuando en la voz bello se enumera entre otras las “bellas letras”, la concreción que se ofrece es precisamente la literatura (lo que tiene sin duda que ver con lo mencionado inicialmente respecto de la pretensión de belleza en el hecho literario).

Por último, resulta relevante históricamente saber que fue en la edición duodécima, de 1884, en la que se introdujo la noción de belleza de la vigésimo segunda edición que ahora, de nuevo, se va a matizar. Rosa Fernández Urtasun (“El modernismo en España: algunos conceptos críticos”, en *Revista de Literatura*, CSIC, Tomo LXVI, nº 131, Madrid 2004), ha señalado que dicha edición duodécima, por influencia de la profundidad del debate que se estaba produciendo a finales de siglo, en torno al modernismo, “deja de explicarse en términos formales y se expresa por primera vez de modo filosófico al definir la belleza como «propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual» (...) Este cambio obedecería a un giro en la percepción que de esta idea hay en esos momentos en los ambientes intelectuales. En efecto, los autores modernistas, cuando piensan en la belleza, no van a tomar como referencia una apariencia de las cosas sino una propiedad que le es esencial” (pp. 137-138). En concreto, desde mi punto de vista, lo verdaderamente sustancial, más incluso que la referencia a la dimensión espiritual (la definición “precisa que esta propiedad existe en la naturaleza y en la obras literarias y artísticas”, y por tanto en aquello que se percibe por los sentidos externos e internos), es la relación, ésta sí de estirpe netamente platónica, entre belleza y amor, belleza y *Eros*.

Belleza

Otra referencia interesante, a este respecto, nos la ofrecen Corominas y Pascual (*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, I, p. 562) cuando nos recuerdan que *bello* con “bel” fue empleado en algunas palabras compuestas por los trovadores occitanos para la descripción de paisajes. En el *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias, señala sucintamente que “Beldad” proviene de toscano *beltá* (p. 204), pero se explaya en las voces “Hermoso” (“Dizese de todo aquello que en sí tiene tal compostura y agrado que deleita con su vista, y lleva tras sí nuestro ánimo y voluntad”, p. 683) y “Hermosa”. Este nexo de la belleza o hermosura con la voluntad ha sido visto tradicionalmente (con excepciones) como algo negativo y sospechoso. Así lo enfoca, el propio Covarrubias cuando describe, en “Hermosa”, refiriéndolo a la mujer como: “Un engaño mudo, una tiranía de poco tiempo. Los gentiles la llaman diario breve y quebradiça de la naturaleza; breve por lo presto que se acaba, y quebradiça por los muchos accidentes con que se pierde. (...) Con gran dificultad y peligro se guarda la hermosura, que se desea por muchos y agrada a todos (...) Los que buscan la hermosura del alma, han de menospreciar forçosamente el hermoso atavío del cuerpo” (id., p. 683). Esta ambigüedad moral de la belleza, que puede ser fuente de dicha y también maldición, será como veremos uno de los tópicos más fecundos de la creación literaria, también en el ámbito hispánico.

En el *Diccionario de uso del español*, María señala que *belleza* “se usa con más frecuencia y menos solemnidad que *bello*” (p. 175). En un ámbito familiar no se diría “me llamó la atención la belleza de la tela” sino “lo bonito de la tela”, asimismo unas flores, unas tazas, una silla son bonitas, más que bellas. Sí se dice de una mujer (o, por cierto, de un caballo) que “es una auténtica belleza”. Algo parecido ocurre, al menos en España (en Hispanoamérica es un poco distinto), entre *bello* y *hermoso*. El primero se reserva para cosas de importancia (un cuadro, un paisaje, una sonata) cuando se desea utilizar un lenguaje pulido. En cambio, no existe otro antónimo para ambos sinónimos que “feo”, o “fealdad”. Esto se debe a que el uso, en positivo, de *belleza*, requiere un cierto tiento y ponderación (se trata de un término con una carga semántica poderosa, elevada, no fácil de percibir ni de graduar por el

Álvaro de la Rica Aranguren

hablante); acaso no se requiera la misma sutileza cuando se califica algo, por no ser bello ni hermoso, de feo.

María Moliner recoge también dos usos, “belle époque” (periodo de entreguerras) del francés, y “beautiful people”, proveniente del inglés con el significado literal de “gente guapa”, y, real (lo añadido yo) de “gente rica” (una asociación de ideas propia de sociedades en las que el dinero se convierte en un ídolo; Manuel Alvar ofrece numerosos ejemplos de este uso, en *Nuevo diccionario*, p. 163).

Y todo esto me lleva a señalar que he optado por comenzar la segunda parte del artículo, en la que pretendo rastrear la importancia constructiva que las ideas en torno a la belleza pudieran haber tenido en una parte de la producción poética en español, haciendo una mención a la obra *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez Pelayo, publicada en el otoño de 1883. Y ello porque fue aquel el primer intento serio (y casi el único) de abordar la cuestión de la belleza en nuestras literaturas de un modo general y documentado. Segundo, y más decisivo, porque en su redacción Menéndez Pelayo sigue dos principios con los que no sólo coincido en abstracto sino que me han servido para estructurar el presente artículo. El primero sería que para aproximarse a la voz *belleza* en el ámbito hispano es preciso dedicar espacio al contexto universal (u occidental al menos), ya que pertenecemos a él de un modo radical y absoluto (Menéndez Pelayo dedica más de dos tercios de su trabajo al análisis de las ideas foráneas en el convencimiento de que son las nuestras; yo les he dedicado una decena de páginas; con nuestras particularidades, no existe en éste, como en tantos otros asuntos capitales, la menor excepción hispánica) y, en segundo lugar, porque señala claramente que, si bien la disciplina denominada Estética puede ser una invención reciente, los problemas que ésta trata están presentes en la producción poética desde el inicio de la tradición europea.

La *Historia de las ideas estéticas en España* supone un hito en lo que se refiere a la consideración de la presencia y funcionalidad de la belleza en la literatura española. Escrito con la pretensión de coleccionar materiales para realizar una “historia de la ciencia de la belleza en

Belleza

general y más especialmente de la belleza entre nosotros” (*Historia de las ideas estéticas*, I, p. 2), pretende ser al mismo tiempo, lo que sin duda la hace aún más relevante, para nuestro propósito, una “introducción general a la historia de la literatura española” (id), ya que, según el autor cántabro, “detrás de cada hecho (literario), o más bien, en el fondo mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo” (id., p. 3). Un poco más adelante, Menéndez Pelayo afirma, de un modo que no deja de asombrar, que dichas teorías o doctrinas, los cánones estéticos en los que toda producción literaria se asienta, tienen “fundamentos matemáticos”, y de ahí su pretensión de que pueda realizarse una ciencia de las ideas estéticas (en España), o sea una ciencia de la belleza (que contendría, según su propia enumeración, una Metafísica estética, una Física estética y una Teoría del arte). Sobre un fundamento que califica de metafísico, hay unos cánones universales (es la sustancia) que se manifiestan de modo distinto en el espacio (de nación en nación) y en los diversos momentos (en suma, los accidentes). Así, después de una larga introducción en la que describe las doctrinas estéticas de los principales autores del clasicismo greco-romano (Platón, Aristóteles, Plotino, Cicerón, Horacio, Agustín, el Pseudo-Aeropagita y Santo Tomás), en la convicción de que tales posiciones están en el fundamento de cualquier desarrollo posterior, se adentra con mano maestra en la teoría estética de los autores peninsulares, comenzando por el latino Séneca, continuando con San Isidoro y otros padres occidentales del periodo romano, por los autores árabes y judíos (Ben Gabirol y Averroes principalmente), su venerado Lulio con su escuela, hasta llegar a los autores medievales, a los místicos, y a los renacentistas y barrocos. Continúa con Feijóo, Luzán y el siglo XVIII, y hasta el comienzo del XIX (con Cadalso, Iriarte, Moratín padre y algunos otros autores de dicho período). Su intento es sólo una primera etapa. Apenas alcanza la modernidad hispánica, de la que explora solo el contexto que, como ya he señalado con reiteración, es más que contexto foráneo porque es la misma vida intelectual nuestra. En su largo recorrido, Menéndez Pelayo mezcla sin especial prevención varios tipos de fuentes a la hora de exponer y clarificar las ideas estéticas de unos y de otros: los cánones de

cada época, escritos o no, las obras de los preceptistas (en particular las de los tratadistas musicales y las de los tratadistas de las artes del diseño) y las mismas obras de arte, aplicando a todo el material un método preferentemente deductivo.

Para un diccionario de términos literarios (con pretensión de ciencia pero, al fin y al cabo, diccionario de autores), tanto el equilibrio entre análisis y síntesis como el intento de aunar la historia con la sistematicidad en el tratamiento de los problemas no deben resultar incompatibles con la ilación de ambas facetas mediante una tesis sugerida y sostenida – en nuestro caso la reiterada conexión entre una noción fuerte y exclusiva de belleza, que nace de la metafísica platónica, y la posibilidad de una producción poética a partir del encuentro existencial con ella– que permita confrontar comparativa y críticamente el resto de la información aportada, sin cerrar ningún planteamiento diferente de modo dogmático, sigue resultando el mejor de los métodos posibles para abordar una voz particular pero conexa con el resto de la materia literaria; a lo que hay que añadir la suficiente y actualizada bibliografía que permita una eventual profundización posterior en el asunto. Por eso, en esta segunda parte, complementaria de la primera, y señalado el hito crítico que supone para la cuestión el trabajo de Menéndez Pelayo, recorreremos algunos momentos de la historia literaria española en los que el tratamiento de lo relativo a la belleza resulta, por unos u otros motivos, digno de ser mencionado. No será fácil descartar, en una producción tan fabulosa como la hispana, cuanto hay de valioso en ella, pero se intentará de nuevo rozar un cierto detalle en lo que no puede ser sino un panorama.

Resulta siempre difícil establecer el comienzo de algo, pero parece que los primeros brotes de las literaturas hispanas vernáculas se sitúan en un periodo indeterminado del final del primer milenio (que tendría no obstante detrás ya una larga, centenaria, tradición oral), en la cultura lírica y popular y, por qué no, familiar (el arte de las nodrizas y las ayas que dormían a los niños cantándoles canciones de cuna, villancicos y romances). Samuel M. Stern confirmó en 1948 lo que antes habían sido meras intuiciones, basadas en el conocimiento de la literatura y en el sentido común, de autores de la misma generación (muy destacadamente Menéndez Pidal y Dámaso Alonso en España), al

Belleza

recuperar y publicar las *jarchas* mozárabes que aparecían al final de composiciones árabes y hebreas (las *moaxajas*). No pocos poetas cultos de los siglos XII en adelante, castellanos, gallegos o catalanes principalmente, movidos por la admiración de sus valores poéticos, acogen, en sus composiciones, unas producciones previas, que después serán más bien desdeñadas en los *Cancioneros*. Ése será el punto de partida de creaciones poéticas tan importantes como las “canciones de amigo” galaico-portuguesas o de los villancicos castellanos y catalanes. Lo determinante para nuestro propósito es señalar que ya en este espacio poético primero, la belleza formal (valorada como expresividad directa y fluidez en la versificación) se conecta, por medio del sentimiento erótico (encarnado en motivos tales como la ausencia del amado), con una noción de belleza entrelazada con una dimensión afectiva. El amado es el amigo, el *bel ami*.

No faltan ejemplos, algunos tan eximios como el *Libro de amigo y amado* de Ramón Llull, del siglo XIII, en los que la conexión éros-belleza se amplía a *filía* y a *cáritas*, y se dirige directamente a orientar aventuras de amor humano a lo divino. En concreto, a través del juego de luz (esplendor, brillo y conocimiento de la Presencia divina) y oscuridad (ausencia, recuerdo y dificultad de la mística unión), en los rezos diarios de Blanquerna será metaforizado un fuerte sentido vivencial de la Belleza. Como en varios de los diálogos de Platón, al “amigo” se le llama “loco” (*foll*), alguien entusiasmado – o metido en Dios, fuera de sí por amor del Amado –, siendo así que el camino hacia el Amado resultará una suerte de ascenso a una preexistente plenitud en la que ambos estaban de algún modo contenidos:

“-Digues, foll, què feia ton amat ans que el mon fos?”

-Respòs: Covenia’s a ésser per diverses propietats eternals, infinides, on són amic e amat” (255)

Esta misma idea, que pone en relación amor (sea humano o divino) con el encuentro de sí que atrae como una forma de belleza superior a la mera admiración de la hermosura física (aunque aquella quede

Álvaro de la Rica Aranguren

reflejada en ésta), la encontramos después en otro gran poeta en catalán, Ausías March, en sus *Cants d'Amor* (13):

Puix amor vol qu'en amor tant m'estench

Per mòlta part de vos que trob en mi,

Tanta é tal qu'en altra no trobi.

Puede resultar sorprendente hallar, mucho antes de aquellos periodos históricos en los que cabría esperarlo, una relación explícita, al menos en la lírica, entre amor y auto-reconocimiento como plenitud (lo que hoy llamaríamos autenticidad) como uno de los fines de naturaleza estética de la escritura (que a la vez opera como una eficiente causa de producción de la escritura).

En este sentido ocurre, en la literatura medieval en lengua romance, algo que entronca con los primeros autores del Renacimiento, y que tiene que ver con el tópico medieval del *contemptus mundi* o desprecio del mundo. Me refiero a la idea, consecuente con un sentido de la vida que, en su mejor instancia, se concibe como una preparación constante para la muerte, de que la belleza debe ser interior y meditativa, como lo es el mismo sentimiento del amor que se aleja, por pureza de virtud, de la exaltación sensible. El cuerpo desfallece –*Y más que un mosquito/tu cuerpo no vale* (Sem Tob de Carrión)– y la belleza, paradójicamente, siendo tan inalcanzable como efímera, “representa” un ideal de algo que ni es del mundo ni es para el mundo. La belleza como consuelo ante tanto mundo vacío donde todo termina por ser vano, especialmente lo carnal. Así lo encontramos en obras como *El Cancionero de Baena*, y lo expresa Jorge Manrique en versos que por cierto reverdecerán en Jorge Guillén (*Sufro. La memoria es pena*, en *Cántico*, 494):

Cada vez que mi memoria

vuestra beldad representa,

mi penar se torna gloria,

mis servicios en victoria,

Belleza

mi morir, vida contenta.

Volviendo de nuevo, por un instante, hacia atrás, a la otra gran rama de la literatura hispánica primera – la épica, la narrativa– hay que destacar valores formales si no opuestos sí paralelos, y de naturaleza bien diversa, externa u objetiva. Yendo en concreto al *Poema de Mío Cid*, cabría hablar de una estética de la acción, poco o nada sentimental ni adornada (origen de la tópica sobriedad castellana), ya que a través de la narración de los trabajos del héroe, reveladores de un horizonte estable de virtud y de medida, con los medios más concisos y esenciales, se pretende producir en el oyente un efecto ejemplarizante. La empatía con el oyente fluye gracias a la sutileza y verosimilitud de la presentación y evolución psicológica de los caracteres como la nota de maestría de la obra anónima, tal y como señaló, de nuevo acertadamente, Dámaso Alonso en sus *Ensayos sobre poesía española* (p. 83).

Pero abundantes fueron los caminos por los que, durante los siglos XV y XVI se produjo una cierta fusión de los ideales medievales (del amor, de la belleza, del menosprecio del mundo) con una práctica literaria renacentista que transita, y en ocasiones fluctúa, desde una perspectiva teocéntrica (sustentada finalmente en el “realismo” de las ideas platónicas) a una visión antropocéntrica tanto más materialista cuanto más se desarrolla en un tiempo que se considera a sí mismo nuevo. La insistencia en el uso de la alegoría y del empleo de diversas formas de diálogo, la extensión de un cierto hermetismo que reivindica y sincretiza la tradición oculta (de Platón a Plotino y a Jámblico, del Hermes Trimegisto a Dionisio Aeropagita), pero también otros desarrollos como la evolución erotizante del género épico (véase lo que ocurre en una obra como *Amadís de Gaula*) son otros tantos ámbitos y dimensiones en los cuales resulta posible observar dicha fusión, y hasta una cierta confusión. La percepción de la belleza, en ese periodo literario, va adquiriendo, además del sentido metafísico que nunca perderá del todo pero que por entonces refuerza el carácter inmanente que tuvo en el clasicismo romano, un sentido objetivo que se sustancia en la convicción de que las obras deben encarnar la belleza como un

sistema ideal en el que medida y proporción confluyan armónicamente. Y, además, la aplicación de un sistema de proporciones acabará estableciéndose como una condición necesaria y suficiente para considerar *a priori* el valor de las obras, juzgadas según una regla establecida en frío. Dicho lo cual cabe afirmar que una parte de lo más destacado de nuestra producción poética (de *La Celestina* a *El Quijote*) nace del intento deliberado, casi manierista, de saltarse y retorcer toda *regola* (recordemos en este sentido el incomparable prólogo al relato de las desventuras del héroe manchego), comenzando, cómo no, por las distinciones y fronteras entre los géneros literarios tradicionales (aunque debe notarse que en el caso de la obra de Cervantes estemos hablando ya de una obra de 1605 y, por tanto, del siglo XVII).

Antes de esbozar la dimensión estética de ambas novelas, debo mencionar a Garcilaso de la Vega, pero antes, sea brevemente, recordar la obra de León Hebreo. Judío sefardita-lisboeta, exiliado de España, Judah Leo Abranel publicó en 1535, en Italia, sus *Diálogos de amor*. Traducidos dos veces del dialecto toscano al castellano en el mismo siglo XVI (la versión de Garcilaso Inca de la Vega, de 1586, fue dedicada nada menos que a Felipe II), los *Diálogos de amor* ejercieron una influencia cierta en la historia de la poesía española. En el centro de su concepción neoplatónica se encuentra la idea de que el amor consiste en un proceso ascensional que va de lo material a lo inmaterial, y que es el amor a lo bello lo que impulsa al alma hacia arriba y fuera de sí misma. Para Platón, ese proceso de imantación que la belleza procura se transformaba, en la práctica, en un peregrinaje mítico hacia algo, el Absoluto, la Idea, que se realizaba entre varones, dado que a la mujer se le consideraba racionalmente inferior. Para los neoplatónicos como León Hebreo, esta barbaridad había quedado superada, en parte por influencia de la exaltación de la mujer que se había realizado en los siglos anteriores en la poesía provenzal y también en la mística árabe que llegaba a través de los reinos de Hispania. Según Alexander A. Parker, a quien seguimos en este punto, “la belleza que en la ascensión platónica impulsa a la mente hacia arriba, se ha convertido ahora de forma específica en la belleza física de la mujer, y será dentro y a través del amor humano como el hombre progresa desde el plano físico pasando por el intelectual hasta llegar al espiritual” (*La filosofía del amor*, p. 62).

Belleza

En medio de la recepción de estas ideas, y de su fusión con el elemento místico y cristiano, tal y como aparece expresado en la última parte de los diálogos de *El Cortesano* de Castiglione, destaca la indisociable relación, en cualquier desarrollo literario posterior (con la excepción de la literatura picaresca), entre el sentimiento del amor y la percepción, el deseo, la admiración y la contemplación de lo bello y de la belleza. Ese núcleo activo de la creatividad literaria, naturalmente, no sólo tiene un reflejo formal que ha sido muy estudiado (en este caso hay que mencionar la estructura de un diálogo con dos personajes, Sofía y Filón, femenino-masculino, que a través de la palabra, llegan a una forma de espiritual unión), sino que se constituye como el principal elemento meta-discursivo de cada una de las obras; sólo a través de la consideración del binomio belleza-amor, amor-belleza cabe hacerse una idea de la auto-referencialidad en la literatura renacentista, un sentido que sin duda tiene que ver con la orientación de la mirada hacia adentro, con el recuerdo y el reconocimiento, de nuevo con la pena y la memoria que veíamos en la generación de Manrique. La finalidad de la escritura apunta al arte de recordar (algo ínsito en el tuétano de toda espiritualidad hebrea), de volver a un principio de plenitud que está secretamente inscrito por cierto en la armonía arquitectural del cosmos, del que el hombre es figura o microcosmos. Oportunamente cabe recordar, en el contexto de la ponderación de la feminidad, que, más tarde, Calderón apuntó que si el hombre habría de ser un mundo en pequeño, la mujer en cambio era un “pequeño cielo” (cf. *El gran teatro del mundo*, vv. 1037-1038). Volveremos a ver, en la poesía de Garcilaso, la correlación entre la percepción de la belleza y la correspondencia con el mundo a través del hombre (no otra es la idea estética que desarrolla, a través de una concepción de origen pitagórico de la música, fray Luis de León en su *Oda a Salinas*: “El aire se serena/y viste de hermosura y luz no usada/ Salinas, cuando suena /la música extremada, /por vuestra sabia mano gobernada”).

En León Hebreo la belleza física de la mujer impulsa a la mente a amarla, y de ahí entre otras cosas la creciente importancia del sentido de la vista, pero lo hace en el contexto de un proceso que no se detiene ahí, sino que procura ascender, a través de la figura que es el cuerpo, a

una realidad espiritual que atrae a toda alma que no se obstine en quedarse anclada en un primer paso necesario pero insuficiente. La conexión espiritual que las mentes humanas pueden y deben realizar, en su unión, les proyecta, superando la materia, hacia la realidad de Dios, de modo que, como dice Parker: “Para Hebreo la naturaleza y propósito definitivos del amor humano son de carácter religioso” (opus cit., id., p. 63).

Y desde aquí llegamos a Garcilaso de la Vega. Y especialmente al Garcilaso del final, el de la *Égloga I*, escrita como es bien sabido en segundo lugar, inspirada en la VIII de Virgilio, de quien adopta la estructura (breve introducción, dedicatoria y los dos monólogos de amor de sendos pastores, Salicio y Nemoroso, que lloran el desdén de Galatea y la correspondiente muerte de Elisa), acaso una de las cumbres poéticas de la literatura universal. De ambientación pastoril, ligeramente irónica en su tratamiento de lo bucólico, de verso por el que fluye suelta y con llaneza la cultivada, o sea leída, inspiración de su autor. En el contexto del debate medieval sobre las penas producidas por amores no correspondidos, sea por desdén, por el destino (en Garcilaso el exilio) o por la fugacidad de la vida, el poema plantea de modo abierto la cuestión de quién alcanza una cumbre mayor de sufrimiento y dolor de amor. Estamos ante “la infección fantástica” que se extendía por doquier, el único mal del que el hombre no desea ser curado. Y es que se trata de un lamentar que no obstante “es dulce” (v. 1), que es “cantar” (v. 3), imitado por el poeta (id.), que nace de la posibilidad de contemplar los ecos en la naturaleza (“al pie d’un alta haya, en la verdura/por donde un agua clara con sonido/atravesaba al fresco y verde prado/, él, con canto acordado/al rumor que sonaba/del agua que pasaba” vv. 46-50), en el ocio restituido (v. 23). El sentimiento, real y profundo, se proyecta, no sobre la amada, apenas descrita, sino sobre una idealizada *natura naturans*.

En la medida en que el monólogo segundo, el de Nemoroso, perfeccione como parece el primero, Garcilaso apunta, en sus duelos, a una esperanza que trasciende la efímera vida (llorada en ríos de lágrimas que salen en estribillo de los ojos, como se vertían en Ficino los jugos mágicos del amor), y que presenta una realidad ideal y última, el cielo por el que camina la amada, el mismo que un día, atravesado lo

Belleza

caduco, se abrirá también para el poeta. Existe por tanto toda una correspondencia, que cabría calificar de alegórica, en este texto, por la cual el amor, fuerza irresistible que gobierna el Cosmos, y que se expresa como belleza deseada e imposible, a la vez que constituye un Universo que no es sino figura de otra cosa, perfecciona a las almas.

Divina Elisa

...

*¿por qué de mí te olvidas, y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte? (vv. 397-407).*

A esta pregunta responde tal vez el poeta Dámaso Alonso, en un brillante ejercicio de Estética de la recepción que atraviesa el tiempo, con esta otra fenomenal pregunta: “Pero ¿por qué, Dios mío, por qué la voz de Garcilaso siempre tan cálida, tan lánguida, tan apasionada, por qué en este momento adquiere este hervor de lágrimas en el fondo, por qué cuatrocientos años más tarde aún nos deja asomarnos, a alguna infinitud, a unos bellos ojos de mujer, al cielo estrellado, al mar inmenso, a Dios?” (“Garcilaso y los límites de la estilística”, en *Ensayos sobre poesía española*, p. 104).

Álvaro de la Rica Aranguren

Antes he señalado, de pasada, que la literatura picaresca sería la excepción en cuanto a la funcionalidad del binomio belleza-amor como núcleo del quehacer poético tardo medieval y renacentista. Habría que matizar esa afirmación si tomamos en cuenta las dos obras máximas del periodo, *La Celestina* y *El Quijote*, que, sin pertenecer propiamente a la picaresca, contienen elementos de realismo que, por contraste con los otros mundos que también se nos presentan, por una parte los refuerzan y por otra marcan una distancia con ellos que no puede ser considerada sino irónica y crítica. Tanto el mundo de los criados de Calisto y Melibea, como el de Sancho, no están lejos del de los más famosos pícaros y, en definitiva, en ambos casos, acaban rindiendo pleitesía al apasionado corazón de Calisto y al idealismo del hidalgo. Se trata de obras fronterizas, en las que de nuevo el carácter dialogado es el que permite el despliegue de una dialéctica verbal que vuelve a desenterrar los grandes tópicos literarios, entre ellos el de la mujer bella y amada como luz o estrella, orientación y sentido para la vida de los personajes principales.

CAL: -En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MEL: -¿En qué, Calisto?

CAL: -En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase y hacer a mí inmérito tanta merced que verte alcanzase y en tal conveniente lugar (una iglesia), que mi secreto dolor manifestarte pudiese.

Así comienza el primer acto de la tragicomedia, devolviéndonos en pocas palabras todos los elementos que ya hemos ido señalando en los párrafos anteriores: el amor se inspira en la belleza física de la amada (la descripción que hace inmediatamente después, en el mismo acto primo, Calisto a Sempronio, de cada detalle del cuerpo de la amada, es una de las más pormenorizadas de toda la literatura española: comienza con los cabellos y va mencionando ojos, pestañas y cejas, boca, dientes y labios, rostro, tez y piel, pecho y tetas, manos y uñas): y todo ello es no obstante cosa religiosa, que causa a la vez pena y consolación, y hasta cercanía de Dios, aunque, como ocurre en el caso de Melibea y Calisto, su amor quede aparte de las leyes del sagrado matrimonio (lo que le ha acarreado, además de las críticas morales externas, internas pegadas de inverosimilitud, por ejemplo de la mano de Juan Valera). Sabemos que

Belleza

nada le impedirá a Calisto renegar de la condición de cristiano: “Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”. En una nueva expresión de la “religión del amor”, se constata la afirmación de sí a través de la experiencia amorosa de la belleza que orienta hacia adentro pero que, en este caso, insólito en nuestras mejores letras, será satisfecha ampliamente en el plano sexual gracias a la ayuda de Celestina, una vieja alcahueta.

Cuando llegue la muerte de Calisto, que cae escalando el muro del huerto de Melibea, ésta exclamará desesperada aquello de “¿Cómo no gocé más del gozo?” (Acto 19), antes de suicidarse tirándose del piso superior de la casa. Alexander A. Parker afirma que, en el libro del genial Rojas, “la pasión sexual no destruye el anhelo humano por lo absoluto y lo duradero, pero la naturaleza humana es capaz de ocultar la desfiguración que ésta produce” (id. opus. cit. p. 51). El trágico final de la *Comedia de Calisto y Melibea* nos hace pensar en el escepticismo con que el humanismo, en la medida en que se va asentando en España, replantea la búsqueda de una belleza ideal disociada de la norma religiosa. En el acto 21, Pleberio, padre de Melibea, muestra a su mujer el cuerpo destrozado de su hija y termina con una invectiva contra el amor, al que tilda de ciego e injusto, por no ser lo que su nombre indica (*Dulce nombre te dieron; amargos hechos haces*) y al que reprocha ser fuente de falsedad, o sea de fealdad (*Haces que feo amen y hermoso les parezca*). Se trata de un discurso terrible contra el amor en el que no obstante, el desconsolado padre, expone en contrapunto las raíces profundas, en el hombre, del ansia de amor y del deseo de belleza: “Del mundo me quejo, porque en sí me crió, porque no dándome vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería”. En otras palabras, que, para no caer en la tentación del amor, en el aprecio de la belleza, habría literalmente que no haber nacido.

Más que de Cervantes, me limito a apuntar algún aspecto de la estética de *El Quijote*. La novela cervantina queda situada en el cruce entre el Renacimiento y el Barroco: en un periodo de transición e inestabilidad en todos los órdenes de la vida, comenzando por el más

evidente de la política, una política decadente que lo abarcaba absolutamente todo (poder, cultura, ideal). Dicha incertidumbre generalizada – José María Valverde señaló que España se había convertido en “un país cuesta abajo en el que era difícil pensar” (*Cervantes*, p. 33)– Cervantes la rumió tanto o más que nadie, y de su aguda conciencia de la descomposición, cuando no del vacío, del mundo nos dejó un bello y triste botón de muestra al final de su estrambótico soneto *Al Túmulo de Felipe II en Sevilla*, que concluye con ese verso devastador y devastado referido al legado del monarca en cuyo reino nunca se ponía el sol: “Miró de soslayo, fuese y no hubo nada”. Nadie como el personaje quijotesco ha encarnado, en el paso del ideal al tropiezo con la cruda realidad, la noción barroca de desengaño, tan próxima al significado del término, si cabe más incisivo, de desilusión. Fue Octavio Paz quien, en *El arco y la lira*, definió, apoyándose en Baudelaire, la novela como “la épica de una sociedad en lucha consigo misma” (p. 225), y quizás en ese género no existe una obra en la que se refleje más puramente tal lucha, con su intercambiable dialéctica de victoria y derrota, realidad e idealidad, pasado y futuro, amor y desdén por lo literario, como la célebre creación cervantina. En el lecho de muerte, Don Quijote acaba recobrando la razón y viendo el mundo tal cual es (*Perdóname amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco, como yo, haciéndote creer en que yo mismo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo*, cap. LXXIII y final), aunque para ello haya tenido que dejar de ser él mismo, quien al comienzo de la obra proclama con una dignidad propia de los héroes y de los santos aquel célebre grito de “yo sé quien soy” (Parte I. Capítulo 5). Aquellas palabras dirigidas *in articulo mortis* a Sancho reflejan no sólo la carga de humor (o al menos de distante desprendimiento) presente en la obra sino que apuntan a la radical e insuperable ambigüedad – o mejor dicho, incertidumbre– de un texto que, cuando señala que ni habrá ni hay caballeros está indicando una doble verdad: no habrá por los caminos caballeros andantes de “los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” ni tampoco contemplarán los siglos venideros las hazañas heroicas de los que se mueven por amor al débil, con voluntad de sacrificio a favor de los demás. Francisco Rico no ha sido el primero ni el único que ha mostrado que existen dos interpretaciones irreconciliables de *El Quijote* (en *Breve Biblioteca de autores españoles*,

Belleza

Barcelona, 1990, pp. 150 y ss.), dos visiones tan opuestas como legítimas de las que ninguna se podrá dar jamás por única y definitiva. La realidad es que no sabemos si Cervantes quiso decir “a” o todo lo contrario, pero estamos seguros, en cambio, de que no fue por capricho o superficialidad sino por una encomiable aspiración a comprenderlo todo, lo humano y hasta lo divino en su conjunto. Esa apertura, radicalmente anti-dogmática, fue leída como nadie por María Zambrano en su *Discurso de aceptación del Premio Cervantes 1988*, y cifrada en las palabras-figura “la del alba sería” con las que el personaje cervantino saliera a los caminos del mundo (pp. 53-62).

Entre bromas y veras, Cervantes despliega en su obra el más rico de los meta-discursos estéticos y poéticos que quepa imaginar, introduciéndolo además en el interior mismo de la novela, comenzando desde las dedicatorias y poemas iniciales que él mismo escribió y sobre todo en el *Prólogo* a la Primera parte que es, como ha afirmado Ana Suárez Miramón, “una declaración de la voluntad estética del autor” (*Literatura, arte y pensamiento*, p. 316). Una estética que cabría calificar de liberal en la que Cervantes, tomando las felices expresiones de su texto liminar, procura que “a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla”. La modernidad de Cervantes consiste también en fiar a las palabras, al empleo de todos los recursos de una lengua en gestación, el éxito de un programa aparentemente sencillo, pero realmente muy original y novedoso: el propósito simultáneo de superar la abstracción de lo alegórico, la simpleza de lo pastoril, la irrealidad de lo caballeresco y la prosaica insuficiencia, en términos antropológicos, de lo puramente realista. En efecto, como se dice del traductor del original, en el capítulo XLVIII de la Segunda parte, que enmendó la plana al narrador árabe y solo reflejó aquellos sucesos “que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que

bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del *universo todo*". Tal es a mi juicio el verdadero horizonte cervantino: la totalidad del universo encerrado en los límites de la narración. Unos límites, claro está, que el genio español abriera liberalmente para la novela moderna como no lo ha hecho jamás ningún otro autor.

Otro ámbito (que no es solo ni principalmente literario) en el que es necesario rastrear la noción de belleza lo componen tanto la escritura ascética como la mística del siglo XVI en algunos autores de Castilla. Y en particular la obra del más alto poeta místico, San Juan de la Cruz, y la más destacada prosista, Santa Teresa, ambos pertenecientes a la Orden del Carmelo, co-fundadores de la familia de los Carmelitas Descalzos. Para otorgar un valor estético a los poemas, comentarios y escritos en prosa (tratados sobre el alma y escritos autobiográficos) que realizaron San Juan y Santa Teresa, es preciso entender que, para ambos, con algunos matices particulares, la vida se libraba como un combate de amor a la búsqueda de la unión con Dios (cfr. Melquiades Andrés, *San Juan de la Cruz*, pp. 133-145). El medio habitual para disponer el alma era la oración interior de recogimiento, ascensional, con etapas activas y pasivas (la *contemplatio infusa*), con momentos de encuentro (éxtasis) y de abandono (las noches oscuras, símbolo también del misterio inevitable del dolor), compatibles desde luego con la acción caritativa en favor de todos (primero de los hermanos de la Orden sobre quienes sentían una indeclinable responsabilidad) y la defensa activa de las verdades reveladas de la fe cristiana.

Juan de la Cruz escribe por una íntima necesidad expresiva, que daba salida a un talento verbal cuidadosamente educado, y que tampoco excluía el deseo de dar a conocer a los demás la riqueza de su experiencia espiritual, en la medida de lo posible. Se trata, en sus mejores momentos, de una poesía, y una estética, de lo indecible y de lo que no se puede sino velar y hasta pasar por alto; así cuando escribe *En la interior bodega, de mi Amado bebí* (*Cántico espiritual*, 17) conocemos que sació su sed, pero ignoramos con qué vino y en qué consistió la mística embriaguez. Como fin inmediato, no único, San Juan componía para que los monjes descalzos pudieran entonar sus cantos en las

Belleza

recreaciones, después de las comidas y en varios momentos del día. Resulta patente, perceptible, más que nada por mostración, que su poesía, en las palabras, en los ritmos, en su insólita perfección, rezuma belleza. Dicha palabra, que apenas aparece en su obra, se expresa mediante sinónimos como hermosura (especialmente en el *Cántico espiritual*) u otras como la gracia impresa en el alma por la mirada divina o la gloria (un estado de unión, en la hermosura, al que se entra “por la espesura de la Cruz”).

María del Sagrario Rollán, a quien seguimos en este punto, afirma también que “el lector que se acerca por primera vez a sus poemas –sea creyente o no – se encontrará, sin duda, envuelto en una atmósfera estética que eleva su sensibilidad y su percepción del mundo a una transparencia inhabitual. Pero quizá se desanime si, para comprender y saborear esta atmósfera, se atreve a entrar en la prosa mística, ya que esta presenta un nivel de complejidad analítica que no parece acordarse, para algunos, con la fuerza intuitiva de los poemas.” (*Diccionario de San Juan de la Cruz*, p. 730). Pero añade que, no obstante, es precisamente “en los comentarios en prosa donde el propio poeta desarrolla, más allá de su canto, su sensibilidad estética y su conciencia de esta misma sensibilidad” (731). Para la intérprete sanjuanista, la obra se vertebró estéticamente, de nuevo, pero de modo particularísimo, sobre el eje Amor-Belleza, ambos con mayúsculas. Los valores de la belleza en San Juan son realizados en “la iluminación de gloria que acontece en la *Llama*”, pero, mucho antes de tal glorificación, la belleza ha estado recorriendo todas sus composiciones anteriores, hasta las más oscuras, sobre todo como una espoleta de búsqueda y provocación del éxtasis. Hermosura en las criaturas embellecidas por Dios, belleza en el alma mirada por Dios y belleza en el Rostro entrevisto y en el Cuerpo desfigurado y resurrecto del Cristo, centro al que mira sin desfallecer el poeta, “sacramento de la belleza inefable”, con la que ansía unirse en amoroso y perdurable encuentro: “Y así en este levantamiento de la Encarnación de su Hijo y de la gloria de su Resurrección según la carne, no solamente hermoseó el Padre las criaturas en parte, mas podremos decir que del todo las dejó vestidas de hermosura y dignidad” (Cfr. *Cántico espiritual*, 5).

En la sutil transición, en España, del Renacimiento al Barroco o, para ser más concretos, en el paso del siglo XVI al XVII, la noción de desencanto (léase el sueño quevedesco *El mundo de por dentro*, de 1612, en el que lo convierte en personaje), la incertidumbre o insuficiencia de la razón y la desilusión están presentes de modo eminente. Uno de los factores sensibles que marcan la mayor o menor negatividad de estas nociones, que en sí mismas podrían ser consideradas neutras, tiene que ver con un estado psicológico general de un cierto pesimismo. Alexander Parker (op. cit. p. 176) ha precisado que, si bien existe una relación entre tal estado de ánimo y la decadencia político-económica española, el fenómeno está lejos de ser algo exclusivo de nuestro país y que, en cambio, signos cenicientos son apreciables en otras latitudes, incluida por supuesto la de las Islas Británicas. Por otro lado, y contrariamente a lo que se ha afirmado con excesiva ligereza, tampoco se trata de conceptos identificables solo ni con la Reforma ni con la Contrarreforma. Como ha ocurrido en Europa en no pocas ocasiones, en periodos de cambio histórico acelerado, en los momentos aledaños a guerras y revoluciones, un conjunto de ideas de derrota fluyen por el continente hacia un delta de aguas profundamente oscuras. En este caso, de España a Rusia, se instala por doquier una conciencia agudizada de algo que tiene que ver con la brevedad de la vida. “Vivir es caminar breve jornada... *Nada que, siendo, es poco, y será nada...*” escribe Quevedo, y Góngora en *Si quiero por las estrellas*: “Tú eres, tiempo, el que te quedas/, y yo soy el que me voy). De nuevo reaparece la *vanitas* que en el medievo asociábamos al *contemptus mundi*, y que el Renacimiento había intentado en vano equilibrar conciliando lo terreno y lo ultra-terrenal.

En España al menos se escriben tres obras extraordinarias en las que dicho tema se convierte en materia literaria: me refiero en efecto a *Los Sueños* del genio conceptista (donde todas las profesiones y escalas sociales son puestas radicalmente en solfa, en una vida que apenas sirve para alcanzar la muerte), a *El Criticón* de Baltasar Gracián (que expone alegóricamente, y a modo de interna estructura, las cuatro etapas de la vida que conducen a la muerte) y, en medio de ambas, a *El gran teatro del mundo*. Se trata, al filo del tiempo, como de tres magnos exámenes de conciencia a la entera humanidad. En el auto calderoniano, una serie de personajes alegóricos que despliegan una tipología general de la condición humana, son juzgados, por sus prendas más que por sus actos,

Belleza

en el breve espacio que existe entre la puerta de la cuna y la puerta de la muerte. Pues bien, de las tres mencionadas, es en esta obra en la que la noción de belleza (a través del personaje Hermosura) juega un papel francamente destacado.

Como ha explicado Ana Suárez Miramón, el teatro es “el género de mayor éxito del Barroco” (op. cit., p. 341). El teatro “lo era todo para el hombre común del XVII” (id.), un hombre analfabeto que, en las tablas, “podía ampliar su cultura y su mundo (viajar, experimentar, trasladarse al pasado (...)) y disfrutar de este espectáculo donde arte y poesía (y teología, añado yo) expresaban todo cuanto podía pedir el hombre de la época: la historia y la ilusión; los mitos y lo cotidiano; lo fantástico y lo real; la risa y el desengaño; la belleza y la fealdad; la razón y la pasión; la materia y el espíritu; el sensualismo y la ascesis; el erotismo y la mística” (id). *El gran teatro del mundo*, por su misma idea de asimilar el mundo a una representación teatral, “resume la importancia que el teatro tenía en el Barroco”, pero, al mismo tiempo, presenta “una concepción universal del mundo en la que se compara éste con un teatro y con una representación” (op. cit. p. 406).

Bien sabido es que, en el auto calderoniano, el personaje Hermosura al final es salvado por el Autor, junto al personaje Discreción (bella palabra –asimilable en este caso a religión – y, no obstante, en nuestro contexto, de difícil interpretación), señal inequívoca de que en el hondo sentir y pensar del maestro madrileño, y a diferencia de lo que se pensaba comúnmente, no había oposición entre ellas. El aparente conflicto, y su resolución final, están a mi juicio esclarecidas, en un ejemplo precioso de *mise en abyme*, ya desde el verso primero: “Hermosa compostura...”, un íncipit que muestra, en concordancia con la teología contenida en *Génesis*, que para el Autor (Dios, que juzga en su infinita sabiduría) la inferior arquitectura (la Tierra), si bien caduca, compite con el divino cielo reflejando en sus flores la belleza eterna de las estrellas, y eso es precisamente “compostura”, o sea, la expresión de un conjunto ordenado, *hermoso* (por su divino Creador). No hay oposición, por tanto, entre cielo y tierra, tan sólo hay un salto, que para el hombre librado a sus nudas fuerzas tal vez pudiera ser un salto

imposible. Ausencia de oposición, pero no de conflicto, descrito con toda crudeza y precisión en los vv. 675-735 del auto, y más por extenso desarrollado magistralmente en *El Pleito matrimonial* (del Alma y el Cuerpo). La propia Hermosura, finalmente pregunta: “¿Qué haré yo/para lograr hermosura?, y la Ley responde: *Obrar bien, que Dios es Dios* (v. 736). Es perentorio caer en la cuenta de que el personaje de la Ley no representa en el auto una ley cualquiera, dura o arbitraria, sino únicamente a la Gracia (cf. v. 659), un principio de vida que no atropella sino que ordena, por amor, hacer el bien (“ama al prójimo como a ti”, v. 666) y ello por la más justa de las razones: porque, como se repite en memorable estribillo, *Dios es Dios*. La “hermosura humana” (v. 513), por tanto, pudiera confundir pero, mucho más sustanciosamente, apela al hombre a tratar de dar dicho salto y a anhelar lo que en ella se refleja de más alto (así aparece con toda nitidez en el uso intertextual del canto laudatorio de los tres jóvenes de *Daniel* 3, 52-90, en los vv. 638-647).

Calderón muere cuando estaba alboreando, más en el resto de Europa que en suelo patrio, el Racionalismo y la Ilustración. Pero antes de aproximarnos brevemente a lo esencial de su estética, resulta precisa una breve alusión al culteranismo gongorino, en relación con el papel de la belleza (y de la poesía) en las mencionadas bodas de lo humano y lo divino. Y ello por la persona interpuesta de Miguel de Unamuno (de quien de paso apuntamos algunos rasgos poéticos y estéticos fundamentales). Estando el Rector de Salamanca exiliado en tierra vasca, a la altura de 1927, recibió la invitación a participar en un homenaje a Góngora promovido con ocasión del tercer centenario de la muerte del autor cordobés. Unamuno, que estaba lejos del entusiasmo gongorino de los poetas de la Generación del 27 rechazó participar, y en cambio escribió lo siguiente: “Y ved cómo yo, que execro del gongorismo, que no encuentro poesía, esto es, creación, o sea acción, donde no hay pasión, donde no hay cuerpo y carne de dolor humano, donde no hay lágrimas de sangre, me dejo ganar de lo más terrible, de lo más antipoético del gongorismo, que es la erudición. (...) Era un erudito, un catedrático de poesía, aquel clérigo cordobés... ¡maldito oficio!” (en *Cómo se hace una novela*, p. 238). A propósito del artículo que, para tal efemérides, escribiera Benjamín Jarnés, y titulado “Oro trillado y néctar exprimido”, en el que afirma que “Góngora ni apela al fuego fatuo de la azulada fantasía, ni a la llama oscilante de la pasión, sino a la perenne

Belleza

luz de la tranquila inteligencia” (*La Gaceta Literaria*, II, 11-6-1927), Unamuno se pregunta: “Y a esto llaman poesía esos intelectuales. ¿Poesía sin fuego de fantasía ni llama de pasión? ¡Pues que se alimenten de pan hecho con ese oro trillado! Y luego añade que Góngora, no tanto se propuso repetir un cuento bello cuanto inventar un bello idioma. Pero, ¿es que hay un idioma sin cuento ni belleza de idioma sin belleza de cuento?” (*Como se hace...*, id. 242-243). ¡Cómo se nota que, entre la Ilustración y la generación del 98 había dejado profunda huella el Romanticismo! Unamuno cierra, por su parte la polémica, con un poema, el XXXIII del *Romancero del destierro*, que comienza así: “¿Prosa? ¿Y qué sabéis vosotros/jugadores de la forma/y gongorinos de pega/ lo que es prosa?/ ¿Poesía pura? El agua/destilada, no por obra/ de nube de cielo, pero/ de redoma./ ¡Deshumanad!, ¡buen provecho!; yo me quedo con la boda/de lo humano y lo divino,/que es la gloria”. Produce estremecimiento pensar que la invectiva se dirigía también contra poetas como Federico García Lorca, Miguel Hernández, su directo discípulo Bergamín o Pedro Salinas.

Recupero, tras el breve anacronismo, el siglo XVIII y con él los infértiles desarrollos tanto de racionalistas como de empiristas, en el más amplio contexto de la Ilustración europea. Se pretendía por entonces, en tantos ámbitos de la cultura, aplicar fríamente el bisturí de la inteligencia a todo lo humano, tanto a aquello que pudiera prestarse a semejante operación quirúrgica, como a lo que tal vez no. De la aplicación de ese espíritu clasificatorio, analítico y de observación de la realidad, en lo que se refiere a la percepción que se tenía, en el espacio literario, de las nociones de belleza, surge la disciplina de la Estética, primero en tierras germanas, como ya hemos apuntado, y más tarde en el resto de Europa. Existe una cierta coincidencia en afirmar que el desarrollo dieciochista más destacable (por encima de tratadistas como el jesuita Esteban de Arteaga, y sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, de 1789, los comentarios sistemáticos de Azara a los escritos de Rafael Mengs, de 1780, o el trabajo del mejicano Pedro Márquez titulado *Sobre lo bello en general*, de 1801), y más en lo que se refiere a la aplicación de las nuevas nociones estéticas a la creación literaria, es la *Poética* del escritor zaragozano, de formación italiana,

Ignacio de Luzán. Llama en efecto la atención que, de nuevo, como ocurre en Baumgarten, el desarrollo estético más sobresaliente se realice en un discurso sobre poesía dramática (un rasgo coherente con una época que tiende irresistiblemente a la teorización racional).

Arteaga, en la obra citada, había realizado la siguiente disquisición: “Todos hablan de belleza y apenas hay dos que apliquen a este vocablo una misma idea (...). Hay quien juzga de ella únicamente por el efecto que produce y así entiende por bello lo que deleita. Quien le da una existencia real y física, separada de todo objeto individual y cree que sea una emanación de la substancia divina. Quien la entresaca de todo lo sensible y coloca su esencia en la unidad. Quien la confunde con las abstracciones metafísicas y la pone en la unidad junto a la variedad, en la regularidad, en la proporción y en el orden. *Unos son de opinión que existe realmente en las cosas; otros pretenden que no tiene más existencia que la que le da nuestro modo de concebir*. Aquél la hace absoluta e independiente; éste quiere que sea meramente comparativa y que consista en la relación de unas cosas con otras”. (cito a partir del artículo de José Checa Beltrán, en *Estudios dieciochistas...*, I, p. 183). En la nada caótica enumeración del jesuita, destacan a mi juicio las palabras transcritas por mí en itálica: “Unos son de opinión que existe realmente en las cosas; otros pretenden que no tiene más existencia que la que le da nuestro modo de concebir”, en la medida en que se refleja en ellas las dos principales tendencias o facetas por las que las investigaciones en torno a la belleza se desarrollaron durante la Ilustración europea. A saber, la objetivista o intelectualista (vinculada primero a Francia y más tarde a los racionalistas alemanes), y la subjetivista basada en la filosofía empirista (de cuño netamente británico) y desarrollada también por algunos tratadistas de poética italianos (en particular por Muratori). De acuerdo a la exposición del profesor Checa cabe afirmar que Luzán se sitúa en una posición objetivista pero sin desdeñar la relación entre ese objeto de belleza y el modo en el que incide en los afectos del espectador, básicamente a través de una nota exigible en toda composición poética bella (objetiva también pero más arduamente reconocible y clasificable), a saber, la presencia de lo que Luzán llama “dulzura” (nota que posiblemente él toma de la lectura de los trabajos de Antonio Ludovico Muratori sobre la poesía italiana que, al menos desde Dante, había incorporado ese rasgo, en un renovado intento de vincular la

Belleza

noción supranatural de belleza platónica con la aristotélica de acción humana o movimiento; recordemos al respecto los dos últimos tercetos del Soneto "Tanto Gentile": *Mostrasi si paicente a qui la mira/Che dà per li occhi una dolcezza al core,/Che 'ntender no la può chi no la prova;/E par che de la sua labbia si mova/Un spirito soave pien d'amore,/Che va dicendo a l'anima: Sospira.*

De este modo resume Checa una posición como la de Luzán, que se sitúa en el centro del panorama del siglo dieciocho español: "Éste toma en consideración tanto el objeto artístico – en el que distingue dos propiedades, belleza y dulzura– como el sujeto contemplador – distinguiendo en éste el entendimiento y los afectos–. La belleza del objeto actúa sobre el entendimiento del sujeto, mientras que la dulzura del objeto lo hace sobre los sentimientos. Asimismo, estima que la dulzura produce más deleite que la belleza y que la dulzura, al estar relacionada con la naturaleza, actúa "de manera universal", sin variar, siempre y en todos, mientras que la belleza, al estar relacionada con el "artificio", con las costumbres, educación, etc. (del espectador o lector), deleita "de manera relativa", no siempre y no a todos, ya que los entendimientos son "variables y diversos" (op. cit., p. 187). Sin la menor pretensión de parecer condescendiente ante este tipo semejantes disquisiciones (Fray Luis en la Dedicatoria al III *Libro de los Nombres* había hablado de "dulzura" y también Herrera, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* habla de una belleza que "embebece y ceba los ojos dulcemente"), no resulta fácil negar que al leerlas descubrimos lo lejos que quedan de nosotros, pero también de Dante (leídas con atención, descubrimos que constituyen, palabra por palabra, una refutación de la noción de inspiración del florentino, al que en cambio sentimos rigurosamente actual).

A través del liberalismo político, en España, el racionalismo y el neoclasicismo dieron paso, de modo más bien tardío, a una revolución romántica en sí misma menor, pero de gran alcance posterior. En el XVIII, como advirtiera Larra, España no sólo se había quedado parada, sino que, al hacerlo, se había quedado atrás. Y también en cuestiones estéticas. De hecho, en literatura, los siglos XVIII y XIX, apenas nos dejan

nada de impronta universal; al contrario de lo que había ocurrido en la centuria áurea y de lo que ocurrirá después en el XX (en la llamada, con toda justicia, Edad de Plata). Dos notorias excepciones tras mi riesgoso juicio: Gustavo Adolfo Bécquer y Mariano José de Larra. Apenas cien años después de Luzán, *Fígaro*, en “rápida ojeada”, con el ansia de sumarse y sobre todo sumar a cuanto se movía en la cultura europea, escribió lo siguiente: “La literatura ha de resentirse de esta prodigiosa revolución, de este inmenso progreso. En política el hombre no ve más que intereses y derechos, es decir, verdades. En literatura no puede buscar, por consiguiente, sino verdades. Y no se nos diga que la tendencia del siglo y el espíritu de él, analíticos y positivos, llevan en sí mismos la muerte de la literatura, no. Porque las pasiones en el hombre siempre serán verdades, porque la imaginación misma, ¿qué es sino una verdad más hermosa?” Y añade, en lo que constituye un programa a la vez fenomenal y profético: “Esperamos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de la sociedad *nueva* que componemos, toda de *verdad*, como de *verdad* es nuestra sociedad, sin más reglas que esa *verdad* misma, sin más maestro que la *naturaleza*, *joven*, en fin, como la España que constituimos. *Libertad* en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia (...) Rehusamos, pues, lo que se llama en el día literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir; estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época del progreso intelectual del siglo” (las cursivas son de Larra).

Y vaya si llegó esa literatura nueva, con el modernismo y las Generaciones del 98 y del 27, con la “belleza inmúnica” de Juan Ramón Jiménez y la belleza trascendente y secreta de los poetas herméticos y surrealistas a ambas orillas del Atlántico, o la apenas visible pero cabal del realismo español en la narrativa de postguerra o la exuberante del realismo mágico e indigenista. Una noción de belleza, por fin, plural,

Belleza

permeada de cuanto ocurría allende nuestros espacios lingüísticos propios. Compuesta de cánones y tradiciones diversas, no existirá ya una estética única pero sí la aceptación general de que, cada gesto poético, está iluminado por una estrella con tres puntas: la de la belleza, la del amor y la de la realidad. “Tú me significaste/la belleza que yo canté y conté que era/una belleza verdadera y siempre venidera: la belleza que yo te había designado, /dios deseante y deseado, /como dios de mi vida conseguida;/que tú estabas conmigo/y que el mundo, contigo, era mi amigo” (de “El olear del mediodía canta”, Juan Ramón Jiménez).

Y terminamos nuestro recorrido, a la vez panorámico y brutalmente selectivo, con la figura universal de Jorge Luis Borges. Consciente de que no hay un solo Borges. Al contrario, de que se trata de un autor que evolucionó con gran ductilidad desde su inicial ultraísmo, y que pasó por periodos diversos, cuando no antagónicos, que transitan desde el costumbrismo hasta las fronteras del realismo mágico. Pero lo que el poeta argentino ha legado al arte universal tiene más que ver con aquello a lo que toda esa variedad apunta: a una suerte de meta-estética alcanzada lenta y progresivamente a lo largo de una vida y una obra excepcionales. Una poética que podría ser denominada de subversión metafísica de lo real. ¿Y en qué consiste la manera borgiana de enfrentarse no sólo con la literatura sino, a un tiempo, con la vida, con la belleza del mundo y con el sentido de la realidad? Consiste precisamente, en confinarse en la literatura, haciendo que todo sea, en realidad, una prolongación más o menos imperfecta y perecedera de la letra escrita, un *logos* del que todo depende pero que no está en Dios, ni es Dios, como el *logos* joánico, sino que reside en la capacidad verbal de los hombres que, en la cadena del tiempo, fueron escribiendo el mundo (idea, por cierto, no demasiado alejada de la concepción de un Dios creación del hombre de Unamuno, ni del dios inmanente de Juan Ramón). Dicho “confinamiento en la literatura”, como ha señalado el filósofo Fernando Savater, “no aleja a Borges de esa confusa abstracción, la “realidad”. Por el contrario, la sitúa en el corazón de la realidad o, mejor, en la realidad de la realidad. El haber advertido que el discurso es la realidad de la realidad hace de Borges el escritor más moderno, es decir, el que ha sacado mejor partido de su aparecer después de los

demás. En verdad, hasta muy recientemente no se ha revelado plenamente esa condición nuclearmente *real* de lo literario, que posibilita la escritura de Borges” (en *Borges: la ironía metafísica*, pp. 105-106). Por cierto, José Bergamín ha recordado con pareja lucidez una idea complementaria e inversa a la borgiana: que, cuando el Dios dice que Él es “el alfa y el omega” (Ap. 1:8), también estaba diciendo que era el alfabeto (En *Beltenebros. Fronteras infernales de la poesía*, Noguér, Madrid, 1973, p. 61).

A la vez que la visión borgiana encierra una tenebrosa metafísica, constituye una exaltación del poder fabuloso de la imaginación humana (incluida, cómo no, la suya). Y así lo describe él mismo en su obra *Discusión*: “Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*?” (en *Discusión*, p. 280)

BIBLIOGRAFÍA:

Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Gredos, 1962;

Manuel Alvar, *Nuevo diccionario de voces del uso actual*, Madrid, Arco-Libros, 2004;

Melquiades Andrés, *San Juan de la Cruz*, Madrid, Temas de Hoy, 1996;

Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. de John J. Allen, Barcelona, Crítica, 1997;

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004;

Cicerón, *Sobre el orador*, ed. de Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002;

Belleza

- Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, ed. de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 2000;
- José Checa Beltrán, “Notas sobre el concepto dieciochista de Belleza: Luzán”, en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Instituto Feijóo, Oviedo, 1995;
- José Bergamín, *Beltenebros. Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Noguer, 1973;
- Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1973;
- Corominas y Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 2006;
- Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, 3º reed. de la ed. de 1943, Barcelona, Altafulla, 1993;
- Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. de Paola Elía y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002;
- Rosa Fernández Urtasun, “El modernismo en España: algunos conceptos críticos”, en *Revista de Literatura*, Madrid, CSIC, Tomo LXVI, nº 131, 2004;
- Jean François Groulier, *Vocabulaire européen des philosophies*, París, Seuil, 2004;
- Mariano José de Larra, “Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe”, *El Español*, n.º 79, 18 de enero de 1836;
- Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1990;
- Platón, *Obras completas*, volúmenes I y III, eds. de Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 1990 y 1992;

Álvaro de la Rica Aranguren

- León Hebreo, *Traducción de los diálogos de amor de León Hebreo (de Garcilaso Inca de la Vega)*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Turner-Biblioteca de Castro, 1995;
- Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001;
- Clive Staples Lewis, *La abolición del hombre*, Madrid, Encuentro, 2007;
Ramón Llull, *Libro de amigo y amado*, ed. de Eduardo Moga, Barcelona, DVD Ediciones, 2006;
- Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Jesús Manuel Alda-Tesán, Madrid, Cátedra, 1978;
- Ausías March, *Les poesies d' Ausiàs March*, ed. de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1994;
- Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 4 ed. Madrid, CSIC, 1974;
- María Moliner, *Diccionario de uso del español*, ed. abreviada, Madrid, Gredos, 2000;
- Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986;
- Octavio Paz, *El arco y la lira*, Madrid, FCE, 2004;
- Francisco de Quevedo, *Sueños*, ed. de Ignacio Arellano y María del Carmen Pinillos, Madrid, Espasa-Calpe, 1998;
- Francisco Rico, *Breve Biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990;
- Fernando de Rojas, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Emilio de Miguel, Madrid, Fundación de Castro, 2006;
- María del Sagrario Rollán, *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Monte Carmelo, Burgos, 2000;

Belleza

Fernando Savater, *Borges: la ironía metafísica*, Barcelona, Ariel, 2008;
Ana Suárez Miramón, *Literatura, arte y pensamiento. Textos del siglo de oro*, Madrid, UNED, Madrid, 2011;

Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, ed. de Domingo Ródenas, Barcelona, Crítica, 2006;

José María Valverde, *Cervantes*, Barcelona, Editorial Antártida, 1991;

Ramón María del Valle Inclán, *La lámpara maravillosa*, 3^a ed. Madrid, Austral, 1974;

Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. de Elías L. River, Madrid, Castalia, 1968;

María Zambrano, *Discurso de aceptación del Premio Cervantes 1988*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Álvaro DE LA RICA ARANGUREN

Universidad de Navarra.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales