

## EL ENIGMA DE LA BELLEZA

Por el Académico de Número  
Excmo. Sr. D. Alfonso López Quintás \*

Desde antiguo, el arte —toda forma artística y, de modo singular, la musical— despertó en el ser humano una especial emoción. En un reportaje televisivo pudimos ver cómo los miembros de una pequeña tribu del Alto Volta se alejaban de su aldea, en fila india, para mejorar su suerte. Caminaban, exhaustos, sobre una tierra resquebrajada por la sequía. De repente, el jefe empezó a musitar una melodía en una flauta de fabricación casera. Estas sencillas notas transformaron el abatimiento en buen ánimo, y todos prosiguieron la marcha con renovado brío. Consue-la advertir que estos desventurados no estaban dispuestos a dejar de lado su capacidad creativa.

En la película *La misión*, un misionero jesuita se adentra en la espesura de un bosque. Al llegar a un claro, saca de su funda un oboe y toca una melodía. Súbitamente, de la profundidad de la selva salen grupos de hombres armados con lanzas. Pero no vienen en son de guerra, sino gozosos, pues el hechizo de la música los ha cautivado y ven al misionero como un portavoz de la belleza y un heraldo de alegría y de paz. Esta obra tiene como protagonista singular la música, vista como un medio privilegiado de comunicación entre los hombres.

Beethoven afirma en su testamento de Heiligenstadt que, gracias a la virtud y al amor a su arte musical, no recurrió al suicidio como salida a la desesperación<sup>1</sup>. ¿Qué enigmático valor tiene el arte para elevar el ánimo de esa forma

---

\* Sesión del día 7 de junio de 2005.

<sup>1</sup> Una traducción completa de este Testamento puede verse en mi obra *Estética musical, El poder formativo de la música*, Rivera Ediciones, Valencia (en prensa).

tan eficiente? La película *Camino al paraíso* nos muestra a un grupo de mujeres sensibles que, en el horror de un campo de concentración, forman clandestinamente un coro. Un día, a punto de iniciar un concierto no autorizado, los guardianes son alertados y acuden precipitadamente a la carpa en que se hallan las mujeres y sus compañeras de infortunio. Se teme una represión brutal. Pero, justo en el momento de irrumpir en la improvisada sala, suena el primer acorde del Adagio de la *Sinfonía 9.<sup>a</sup> («Del nuevo mundo»)* de Antonín Dvůrak. El encanto de la armonía retiene a los guardianes y los adentra en un mundo de belleza, opuesto a la sordidez extrema de la vida carcelaria. Sobrecoge observar que la aparición de lo bello en estado puro pueda transformar la actitud de personas de corazón al parecer endurecido.

Esto nos lleva a preguntarnos qué es la belleza. Si queremos clarificar a fondo este concepto debemos volver a la antigua Grecia.

## 1. LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS GRIEGAS

Los griegos fueron muy sensibles al fenómeno de lo bello y lo cultivaron con extraordinaria maestría en tres niveles distintos. 1) Crearon una literatura y un arte admirables —arquitectura, pintura, escultura, música...—. 2) Reflexionaron sobre las condiciones que favorecen el brotar de la belleza en las obras literarias y artísticas. Descubrieron, así, las «categorías estéticas», y pusieron las bases de la *Estética occidental*. 3) Se elevaron a un plano superior y se preguntaron genialmente qué es «la belleza», entendida como ese principio enigmático que hace bellas todas las realidades que admiramos como tales. Fundaron con ello la *Metafísica de la belleza*.

En las diversas artes, los griegos nos dejaron monumentos imperecederos de belleza, que todavía hoy nos asombran. Pero ellos tenían conciencia clara de que no *creaban* la belleza, la *encontraban*, en cuanto la hacían surgir, o, dicho con palabras de Platón, «generaban obras en la belleza». De ahí su afán por determinar cómo se realizaba esta tarea generadora. Para ello se esforzaron en precisar las categorías estéticas decisivas, entre las que sobresalen la armonía, la repetición, la simetría, la unidad en la variedad, el contraste, la luminosidad.

### Armonía

Al hilo de su labor creadora, observaron que la belleza de una obra de arte surge como fruto de una relación *armónica* de las partes que la componen y

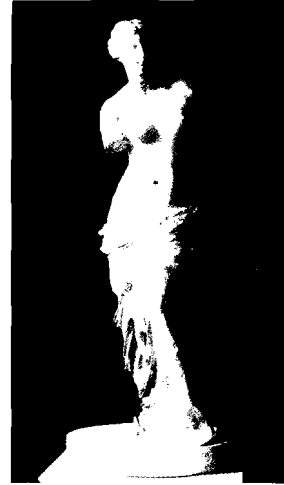
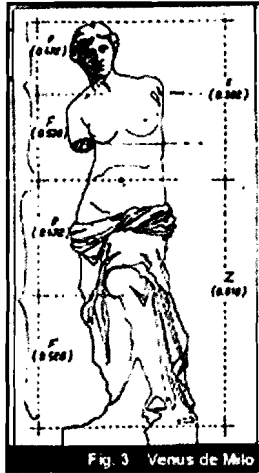
de su ajuste a la figura humana, considerada como canon. La armonía es integrada por dos tipos de relaciones: la *proporción* y la *medida* o *mesura*.

a) Lo *sometido a medida* era lo comedido, lo delimitado, lo ajustado a la figura humana. Tal comedimiento debía darse en todas las realizaciones humanas —artísticas, éticas, urbanísticas, políticas...— si había de reinar en ellas la belleza. Lo *no mesurado* era considerado por los griegos como desmesurado, indelimitado, incontrolado, «bárbaro».

b) La *proporción* consiste en fijar las dimensiones de las distintas partes de una obra conforme a ciertos cánones, expresables en fórmulas algebraicas. Visitas el Louvre y admiras la elegancia y esbeltez de la Venus de Milo, así como la armonía de sus formas y la expresividad de su porte. Esta es la forma *cualitativa* de contemplar la obra. Seguidamente, puedes adoptar una actitud *cuantitativa* y reparar en la proporción mutua que guardan cada una de las partes de la escultura. Lúcidos estudios han descubierto que todas las partes se ajustan exactamente a las medidas de la «sección áurea» o «número de oro» y a la función de la misma. Los artistas y arquitectos griegos advirtieron que, si se divide una superficie en dos partes, una de las cuales ocupe el 0,382 del conjunto y la otra el 0,618 —o bien, el 0,528 y el 0,472—, produce un efecto de equilibrio y belleza. Las proporciones de la Venus fueron calculadas de la forma siguiente. Se dividió su figura idealmente en dos partes: desde la coronilla de la cabeza hasta el ombligo, y desde aquí hasta la planta del pie. Esta segunda parte es la más larga: ocupa el 0,618 de la longitud total. La otra cuenta solamente con el 0,382. (En el caso del *Apolo del Belvedere*, se invierten estas proporciones para dar una impresión, no de elegancia —como en la Venus—, sino de solidez). Cada una de estas dimensiones es subdividida en otras dos: desde la coronilla de la cabeza hasta el arranque del cuello, y desde aquí hasta el ombligo. La primera parte abarca el 0,472, y la segunda, el 0,528. Cada una de ellas vuelve a dividirse; por ejemplo, desde el arranque del cuello hasta la parte baja del seno derecho, y desde aquí hasta el ombligo. Y así sucesivamente, de modo que la superficie del cuerpo queda sometida toda ella a proporción.

Ambas formas de acceso a la obra —la cualitativa y la cuantitativa— se complementan y fecundan, en cuanto contemplan y analizan, respectivamente, la proporcionada y medida interacción de sus elementos, vistos como *fuentes de expresividad*, es decir, como *ámbitos*, no como meros objetos.

Al pasar ante una fragua, Pitágoras reparó en la distinta altura de los sonidos producidos al golpear los yunques. Entró, y advirtió que esos intervalos entre los sonidos eran proporcionales a las dimensiones de los objetos que los produ-



cían. Este descubrimiento del nexo que media entre la calidad y la cantidad produjo un estremecimiento de asombro en el espíritu de los griegos, afanosos de penetrar en los enigmas de la realidad.

A partir de ese momento se inició una carrera entusiasta en la investigación de las proporciones que se dan entre las medidas de los materiales y el surgir de la belleza. La estética griega y la romana, la patristica, la medieval y la renacentista estuvieron impulsadas, en buena medida, por la intuición de que los fenómenos estéticamente valiosos se ofrecen al hombre por dos vías: la intuitiva y la intelectual-calculadora, la sensible y la matemática.

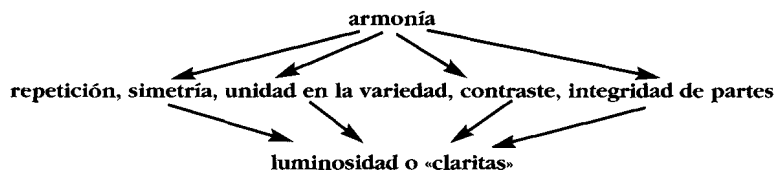
«Entonces —escribe Aristóteles—, como todas las cosas parecían modeladas según los números, y los números parecían lo primero en toda la naturaleza, pensaron (los pitagóricos) que los elementos de los números eran los elementos de todas las cosas, y que los cielos enteros eran armonía y número»<sup>2</sup>.

«Mira el cielo —exclama San Agustín—, la tierra, el mar y cuantas cosas hay en ellos, ya brillen en lo alto o se arrastren, naden o vuelen acá abajo. Todo está investido de forma, porque todo tiene números. Suprime éstos, y los seres se convierten en nada. ¿De quién proceden las cosas sino de quien procede el número, supuesto que en tanto tienen ellas ser en cuanto tienen número?»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Cf. *Metafísica* A 5, 98 5b, 98 6b 8.

<sup>3</sup> Cf. *De libero arbitrio*, 2, 16, 4. Por esta primacía del número en la Estética de San Agustín, su libro *De musica* parece, a primera vista, más bien un escrito de álgebra que de estética.

Los números y las fórmulas generan proporción y, por tanto, unidad y orden, en el sentido positivo de *ordenación*. Una realidad bien configurada es luminosa, en el sentido de que patentiza lo que es con toda claridad. Tal patentización constituye su *verdad*. La verdad, la luminosidad y el orden van siempre unidos en la generación de belleza. Nada ilógico que la armonía —y las categorías que de ella se derivan— se constituyan en otras tantas fuentes de luz. La doctrina de las categorías estéticas puede condensarse en este gráfico:



### Repetición

Si repetimos un elemento sensible expresivo con el fin de crear un *ámbito de vida*, surge una fuente de belleza. Los elementos repetidos se hallan aunados por un orden interno que les da configuración y sentido. La riqueza expresiva de la repetición se debe a un modo peculiar de armonía: la unidad que forman los elementos repetidos al integrar su capacidad expresiva. En el Partenón y demás templos griegos no se repiten las columnas para insistir en lo mismo sino para crear un ámbito de majestuosidad y luminosa transparencia.

La categoría estética de la repetición ha seguido vigente a lo largo de toda la historia de la estética occidental. En los claustros se repiten columnas y arcos para crear *ámbitos de marcha serena y recogida*. Si queremos comprender un claustro como obra de arte, debemos recorrerlo sosegadamente —conforme al ritmo que sugieren las columnas y los arcos—, hacer la experiencia viva de cómo confluyen en él la naturaleza y la obra de las manos humanas, y cómo vibran en todos sus rincones siglos de vida intensa.

En el *Gloria* de la gran *Misa en si menor*, Juan Sebastián Bach repite unas 33 veces el versículo del evangelio de San Lucas «En in terra pax hominibus bonae voluntatis» (y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad). En el lenguaje *prosaico* de la mera información, esta reiteración sería del todo impertinente. En el lenguaje *poético* de la creación de ámbitos, tiene pleno sentido porque crea un *ámbito de paz evangélica* e invita al oyente a adentrarse en él.

La repetición da lugar a múltiples recursos estéticos: el *ritmo* del lenguaje poético y musical; la *rima*, la composición de las diversas formas poéticas, los estribillos, los temas musicales y poéticos...

### **Simetría, unidad en la variedad, contraste, integridad de partes**

Otras formas fecundas de conseguir armonía son 1) la simetría —repetición de un mismo elemento en torno a un eje, que puede ser vertical u oblicuo—, 2) la conjunción equilibrada de la unidad y la variedad, 3) la alternancia de elementos contrastados, 4) la configuración perfecta de cada realidad, es decir la «integridad de partes».

Todas las categorías estéticas proceden de la armonía y florecen en la «claritas» o luminosidad. Esta es la meta de las categorías. Aquella es la fuente.

### **Luminosidad o «claritas»**

Desde antiguo se vincula lo luminoso y lo bello en el ámbito de la estética y la ética. Hablamos de un día «espléndido» y de un varón «preclaro» —en la línea de la expresión latina «clarissimus vir»—. La belleza es fruto de la armonía, y ésta implica proporción y medida, es decir, ordenación conforme a cánones fecundos. Con razón, los clásicos definieron la belleza como «el esplendor del orden». Pero el orden lo establece la forma. De ahí la vinculación de la belleza al «esplendor de la forma». Y la forma es el principio vital de la realidad. Con toda profundidad se consideró la belleza como «el esplendor de la realidad», la realidad que, al estar bien conformada o configurada, se manifiesta de forma luminosa, es decir: espléndida.

Eminentes pensadores medievales acogieron con entusiasmo la *Metafísica de la luz* elaborada genialmente por los griegos. El fenómeno de la luz era sentido por ellos como la expresión quintaesenciada de la belleza. En la Escuela de Chartres se decía, como un lema: «Ipsa lux pulchra est» (la luz es bella de por sí).

Este asombro ante el valor simbólico de la luz inspiró al abad Suger la construcción de la iglesia abacial de Saint-Denis, en las afueras de París. Así nació el prodigio del estilo gótico, que libera a los muros de la función sustentante y los habilita para acoger amplísimas vidrieras. Este cambio estilístico no fue debido, en principio, a la capacidad técnica de adelgazar los muros, sino al deseo de vincular el mundo exterior y el ámbito interior, y mostrar que todo el universo adquiere una

especial luminosidad, transparencia y densidad de sentido cuando se deja traspasar por la energía creadora del Espíritu del Creador. Vistas desde fuera, las vidrieras policromadas ofrecen un aspecto sombrío, inexpresivo. Desde dentro, se asiste a la conversión de unos sencillos materiales en perlas resplandecientes, símbolo del alma menesterosa que se transfigura al ser iluminada por la gracia divina.

En el Renacimiento, la metafísica griega de la luz inspiró relevantes obras literarias, como la oda «El aire se serena», dedicada por Fray Luis de León al músico Salinas:

*«El aire se serena  
y viste de bermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
la música extremada,  
por vuestra sabia mano gobernada...»*

En nuestros días, Martin Heidegger moviliza términos que aluden a la luz cuando describe fenómenos bellos y acontecimientos de interacción de realidades. Basta leer su descripción del templo griego y del cuadro de Van Gogh «Las botas de campesina». En esas botas gastadas se halla toda la vida de la campesina, su duro laboreo en la tierra húmeda, sus esperanzas en tiempo de siembra y su gozo sereno a la hora de la recolección.

*«En la oscura oquedad del gastado interior de la bota —escribe— queda plasmada la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesadez de la bota queda retenida la tenacidad de la lenta marcha por los monótonos y dilatados surcos del campo por el que corre un viento áspero. En el cuero está depositada la humedad y saturación del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del sendero al caer la tarde. En la bota vibra la llamada silenciosa de la tierra, su callado ofrendar el grano que madura y su misteriosa inactividad en el árido yermo del campo invernal. Este útil está transido de la inquietud latente por la seguridad del pan, la callada alegría por la superación renovada de la penuria, la angustiada espera del parto y el temblor ante la amenaza de la muerte. Este útil pertenece a la tierra y está resguardado en el mundo de la campesina. Esta resguardada pertenencia le confiere al útil su identidad y sustantividad.»<sup>4</sup>*

Al contemplar en bloque estos aspectos de la vida de la campesina, se nos «ilumina» su mundo peculiar. La luz brota cuando confluyen las realidades que están

---

<sup>4</sup> Cf. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt, <sup>3</sup>1957, págs. 21-22. La traducción completa del texto heideggeriano relativo al cuadro de Van Gogh y al templo griego la ofrezco en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao, <sup>2</sup>2004, cap. 3. Actualmente contamos con una buena traducción de *Holzwege*, debida a Helena Cortés y Arturo Leyte: *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, <sup>4</sup>1998.

llamadas a dar origen a una nueva realidad. Tal confluencia es un entreveramiento de ámbitos, una ordenación. De ahí que la «integridad de partes» haya sido otra de las condiciones del surgir de la belleza.

De aquí se infiere que lo contrario de la luminosidad o claridad no es la profundidad, sino el caos, lo informe, lo no logrado, lo que no está bien configurado y no se muestra de modo espléndido, luminoso. A veces se contraponen la profundidad del Norte europeo a la claridad del Sur, como si la claridad fuera unida con la superficialidad. Si Bach y Haendel son profundos, no le van en zaga Palestrina y Victoria. Si Goethe asombra por su hondura, nunca admiraremos bastante la penetración de Cervantes.

De lo antedicho se desprende que la *armonía* es la raíz de las diversas condiciones del surgir de la belleza, y la *luz* es su corona. Por eso, la luminosidad o «claritas» no puede verse como una categoría estética entre otras; constituye su quintaesencia, pues la belleza es, de por sí y en sí, una forma de luminosidad o «esplendor». Con toda verdad puede decirse que «la luz misma es bella», la luz que brota en la integración armónica, bien proporcionada y mesurada, de diversos elementos expresivos.

## 2. CARÁCTER RELACIONAL DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS GRIEGAS

Suele decirse que las categorías estéticas representan las «condiciones objetivas» de la belleza. *Objetivas*, en el sentido de que no dependen exclusivamente del sujeto cognoscente, sino que están arraigadas en el «objeto de conocimiento» que es la obra de arte. Pero la obra de arte no es un mero objeto, sino un «ámbito», una realidad abierta, relacional, por ser capaz de ofrecer ciertas posibilidades y recibir otras. Las categorías estéticas —armonía, simetría, repetición, unidad en la variedad...— no pertenecen ni al sujeto ni al objeto, tomados aparte, sino al juego que hacen entre sí. Jugar significa, exactamente, recibir activamente posibilidades para crear algo nuevo dotado de cierto valor.

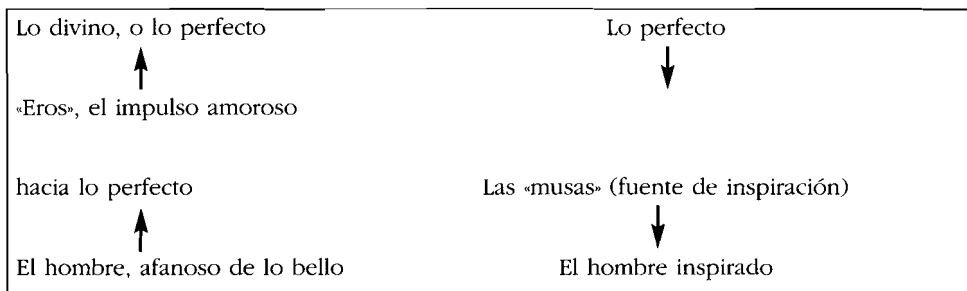
Es muy significativo que El Partenón, el emblemático templo griego, implique en sí mismo la relación al posible espectador. Fue construido de tal modo que las líneas verticales y las horizontales presenten al contemplador la forma de un cuadrilátero perfecto, a pesar de las deformaciones visuales que produce la luz sobre los materiales. Para ello, las columnas fueron ligeramente inclinadas hacia dentro. De haber sido construidas en forma vertical perfecta, aparecerían despla-



zadas hacia fuera. Las columnas que quedan en sombra fueron dotadas de una mayor anchura, pues, al no incidir en ellas la luz, dan impresión de mayor delgadez. Algo semejante sucede con el arquitrabe y la base. Los constructores de esta obra modélica tuvieron muy en cuenta que toda obra de arte es relacional, ni objetiva ni subjetiva, sino ambas cosas a la vez. En el nivel de la creatividad se superan muchas paradojas y múltiples falsos dilemas.

Esta condición relacional se da ya en el proceso de búsqueda de la belleza. Por genial que sea, el artista griego tiene clara conciencia —como queda dicho— de que no crea la belleza con sus meras potencias personales: la encuentra, la descubre. Los seres humanos sentimos dentro de nosotros una voluntad de ascenso hacia *lo divino* —entendido como *lo perfecto*— que los griegos denominaron «eros» —amor a lo elevado y relevante—; pero tal ascenso extático —que nos eleva a lo mejor de nosotros mismos— sólo podemos realizarlo si lo divino —lo perfecto— nos sale al encuentro. Ese salir al encuentro fue personificado en la imagen de las «musas». Podemos elevarnos a lo divino en cuanto lo divino se nos torna accesible. Esa manifestación de lo perfecto recibe el nombre enigmático de «inspiración», que es netamente relacional.

Este doble movimiento simultáneo —de abajo arriba y de arriba abajo— puede visualizarse de la siguiente forma:



Cuando la belleza se encarna en una obra de arte y reluce en ella, las condiciones que hacen posible tal encarnación presentan también un carácter *relacional*. La armonía, la simetría, la repetición, la unidad en la variedad... son condiciones propias de la obra y pueden ser sometidas a verificación. Pero, si han de adquirir valor estético, deben ser captadas y valoradas por un sujeto contemplador, dotado de la debida sensibilidad. Las categorías estéticas no existen como tales sin la colaboración del sujeto, pero éste no es dueño arbitrario de ellas. Aquí resalta un hecho decisivo: el pensamiento *relacional* supera por

elevación el pensamiento *relativista*, tanto en su versión subjetivista como en la objetivista.

Se teme a veces que, al no conceder primacía al pensamiento objetivista, se diluya la solidez y la independencia de las obras de arte. Se advierte que éstas poseen una estructura, tienen consistencia, gozan de independencia respecto a su mismo creador, no son meramente subjetivas. Nada más cierto, pero es falso afirmar que tal independencia de las obras de arte equivalga a estar cerradas en sí mismas. Precisamente, la consistencia propia de tales obras les viene del hecho de que son *valiosas*, es decir, son fuente de posibilidades para quienes sepan y quieran asumirlas como principio interno de actuación. Ya sabemos que todo lo valioso no sólo existe, sino que se *hace valer*, pide ser asumido creadoramente y realizado.

En Estética y en Ética es decisivo descubrir que no hay más forma eficaz de superar el relativismo que pensar de modo relacional y conceder la importancia debida tanto al sujeto como al objeto. El valor de una realidad no se descubre sin la colaboración de un sujeto, debidamente dispuesto, pero éste no crea dicho valor, no es dueño del mismo sino colaborador.

### **3. EL ASCENSO AL PLANO METAFÍSICO: QUÉ ES LA BELLEZA**

Podría parecer que los griegos iban a aquietar su afán de búsqueda estética al descubrir las principales categorías estéticas. Sus reflexiones sobre la génesis de las obras bellas dieron lugar a tratados que determinaron la marcha del arte durante siglos. Vas al Monasterio de El Escorial y adviertes que el Patio de los Reyes está edificado conforme a las normas que fija, para la construcción de los atrios, el arquitecto romano Vitrubio en su famoso tratado *De architectura*, inspirado en la sabiduría de los arquitectos griegos. Lo que al final resultó un patio —por haberse elevado la altura de la fachada principal— fue diseñado, en principio, como atrio, lugar de entrada a la basílica. La labor de maestros del arte realizada por los griegos fue impagable, pero ansiaban ascender a un nivel todavía más elevado: el *metafísico*.

Un día Sócrates encontró al sofista Hippias y le preguntó «qué es la belleza» (ti esti to kalón). Estaba en la plaza y alguien le dijo: «Tú hablas mucho de cosas bellas, pero ¿sabrías decirme qué es la belleza?». Se sonrojó al advertir que no sabía contestar de forma precisa. No bien encontró a un «sofista», que —a juzgar por el

nombre— debía de ser un verdadero sabio, Sócrates se apresuró a trasladarle la pregunta sobre lo que es *la belleza*. El autosuficiente sofista no adujo sino ejemplos de *realidades bellas concretas* —una joven, una yegua, un ánfora, el oro...—, pero no penetró en el secreto último de la belleza<sup>5</sup>. Al final de la larga conversación, el sofista, al verse reducido por Sócrates al absurdo, perdió la paciencia y le pidió que de una vez respondiera él a la pregunta para no perder más tiempo. Sócrates contestó que él no sabía hacerlo, pero que no habían perdido el tiempo dialogando sobre ese tema, porque al final una cosa le quedó clara: que «lo bello es difícil» (*jalepón to kalón*).

También nosotros padecemos esta carencia, pues todos llevamos un Hippias dentro. Desde niños, hablamos de cosas bellas, como de algo obvio, pero, si nos preguntan «qué es la belleza», entramos en perplejidad. Es el enigma metafísico que nos hace tocar fondo en el misterio de lo real.

### **El enigma de la belleza**

La belleza es uno de esos conceptos que rehuyen ser definidos, es decir, descritos con contornos y límites bien determinados. Más que definirlos, hemos de procurar acotar su campo de acción y sugerir su sentido profundo mediante ejemplos en los que tal sentido resplandezca de forma patente e inequívoca, según criterio de personas avezadas en diversos países. Tanto en el aspecto investigador como en el pedagógico, el método más adecuado para clarificar la idea de la belleza es, sin duda, adentrarnos en su campo de acción e irradiación.

Canto la antífona gregoriana *Rorate coeli desuper* y me parece bellísima; no me canso de repetirla, y cada vez me resulta más sugestiva por la expectativa de redención que sugiere, la paz que desprende, la luminosidad del mundo a que me remite.

Oigo en una iglesia la *Tocata y fuga en re menor* de Bach. Me sorprende la vibrante llamada del arranque, que parece venir de lo alto. Inmediatamente, el rugido de la disonancia formada por la conjunción del re y el do # me sitúa en la tierra y me causa zozobra. Luego, la música parece elevarse y perder pie. Pero, una vez y otra, el potente *tutti* vuelve a situarme en un mundo de precisión y vigor impresionantes. En la fuga, las diferentes voces que entran en juego parecen en principio luchar entre sí, contradecirse, bloquearse el camino, pero sucede lo

---

<sup>5</sup> Cf. PLATÓN, *Hippias Major*.

contrario: se enriquecen mutuamente y acrecientan su potencia expresiva, su energía interior, su carácter contundente. Esa fuerza acrecentada dinamiza el conjunto hasta la explosión final de energía, que sólo puede aquietarse con unos severos acordes en re menor, que dejan el templo repleto, al mismo tiempo, de soberanía y de paz. Es una obra muy bella, pero con una modalidad de belleza distinta a la anterior. Ambas están unidas por su común dedicación al culto divino, pero, aun tomadas en sí mismas como puras estructuras musicales, muestran una gran afinidad por su notorio cultivo de la belleza. No sé todavía definir la belleza de estas obras, ni explicar por qué me parecen bellas, pero, desde que las oí por primera vez, me sentí implantado en el reino de la belleza.

Contemplo el poema dramático de Richard Wagner *El holandés errante*, y me sobrecoge la balada de Senta. El *leitmotiv* de la *redención por el amor* me remite a un mundo de sentimientos muy hondos y depurados, que parecen tomar cuerpo en la transparencia de la música. Vuelvo a verme incorporado a un mundo de belleza, revestida de otro ropaje, pero igualmente atractiva y reconfortante. En los tres casos, se trata de una experiencia de *inmersión* en una realidad expresiva. Tal experiencia es posible porque esta realidad no es un *objeto*, por excelente que lo supongamos, sino un «ámbito», una realidad abierta, una fuente de posibilidades.

Para comprender esto a fondo, debemos recordar que las artes —así como la literatura de calidad— no tienen por meta expresar *objetos* sino *ámbitos*; no relatan *meros hechos* sino *acontecimientos*; no describen *procesos meramente artesanales* sino *creativos*. Por *ámbito* entiendo una realidad que no está cerrada en sí sino abierta a otras realidades con las que se intercambia ciertas posibilidades. Un piano, como mueble, es un *objeto*: podemos medirlo, pesarlo, manejarlo, situarlo en un lugar o en otro. Como instrumento, es una realidad que nos ofrece posibilidades de sonar y es capaz de recibir las posibilidades que tiene un pianista de crear formas musicales en su teclado. Más que un objeto delimitado, es como un *campo de sonoridad* que se abre entre él y el pianista que lo toca. Podemos considerarlo como un «ámbito».

Algo semejante puede decirse de una partitura musical. Como fajo de papel, presenta las características de un mero objeto: es delimitable, pesable, asible, manejable... Como expresión de una obra musical, es una fuente de posibilidades para conocer dicha obra y volver a crearla. Como tal, merece ser tratada con respeto y estima, e invita a la colaboración. Ha de ser considerada, asimismo, como un «ámbito».

Las últimas escenas de la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, plasman un *ámbito de conflicto* entre la actitud hedonista de Don Juan, por una parte, y, por

otra, la actitud ética y religiosa de Don Gonzalo. No se trata de una lucha entre dos personas antagonistas (el verdugo y la víctima), sino de la confrontación de dos posiciones ante la vida. De modo semejante, *Antígona* de Sófocles no presenta el enfrentamiento de dos personas (Creonte y Antígona) sino el de dos ámbitos de vida: el de la *ley positiva* (representado por el gobernador Creonte) y el de la *piEDAD* o *ley natural* (encarnado en Antígona, hermana de Polinices, acusado de traición y condenado al ultraje supremo de no ser enterrado y quedar expuesto a la voracidad de las alimañas).

### **La belleza se alumbra cuando respondemos a su apelación**

No sólo es difícil sino imposible determinar lo que es la belleza si queremos hacerlo de forma dominadora, al modo como se procede con los objetos. La belleza, al igual que todo gran valor, es más una *fuentes de realidad y de vida* que una realidad bien delimitada, situable en un lugar u otro, manejable a discreción. Por eso, más que intentar definirla, delimitarla, marcar sus contornos, hemos de estar atentos a los diversos modos como se nos revela cuando adoptamos una actitud acogedora de escucha y colaboración. Todo arte debe servir a la belleza, generando obras en el campo de acción de la belleza. A pesar de su genialidad en la creación artística —o precisamente por ella—, los antiguos griegos no se arrogaron nunca el privilegio de ser *creadores de la belleza*; se consideraron capaces de descubrirla, a través de las obras, como principio de su excelencia estética.

Resulta sumamente instructivo advertir, al hilo de la Historia de la Música, con cuánto talento y esfuerzo se fueron descubriendo modos distintos de cultivar la belleza, y se crearon formas, se fabricaron nuevos instrumentos y se perfeccionaron los ya existentes, se configuraron estilos a base de otros anteriores que habían llegado a su máximo logro, se crearon toda suerte de obras excelsas, lugares privilegiados de revelación de la belleza... De este recuerdo histórico se desprende que los seres humanos no engendramos la belleza; la descubrimos gradualmente a medida que la cultivamos como fieles servidores suyos, mediadores en la tarea de mostrar todas sus posibilidades. Mozart y Beethoven —entre otros muchos genios— eran muy conscientes de que ellos no creaban la belleza; vivían y actuaban en su reino y creaban obras en las que ese principio de elevación espiritual resplandecía de forma sorprendente. La belleza no la creamos; estamos dinámicamente en su campo de actuación, de modo semejante a como nos hallamos, sin advertirlo, en un campo gravitorio.

La belleza no se *balla* en las obras artísticas —y en todas las realidades que juzgamos bellas, tal como ciertos paisajes y pueblos—, al modo como un obje-

to se halla en un determinado lugar. La belleza *surge* entre las realidades estéticamente valiosas y el contemplador capaz de recibir activamente las posibilidades que le ofrecen. Al hacerlo, se siente inmediatamente en presencia de la belleza, nutrido por ella espiritualmente, elevado a un estado de gozo. Para descubrir que una obra es bella, no hace falta confrontarla con otra que sea considerada como tal. Es una impresión *originaria*. Cuando oí por primera vez la *Fantasia cromática y fuga* de Bach, me sentí invadido de belleza, de orden, de energía creadora, de una especie de ganas arrolladoras de vivir. La fuerza vibrante de la *fantasía*, el fluir sereno e ininterrumpido de la fuga se convirtieron, de por sí, en un referente, y ampliaron notablemente mis espacios interiores. Lo mismo me sucedió con los *Motetes* de Victoria, Palestrina y Bach, que me revelaron un mundo de una calidad sobrehumana.

La belleza artística la encontramos cuando respondemos a su apelación. Esta respuesta implica una disposición adecuada del ánimo: cierta sensibilidad natural y alguna preparación estética. Cierto es que hay formas sencillas de experiencia estética que podemos realizar espontáneamente si estamos dotados de un mínimo de gusto. Cuando, de niño, abría la ventana por la mañana y veía el mar en calma, con su azul profundo, solía decir: «¡Qué día tan bello!». Si me preguntaran —como Sócrates a Hipias— qué es la belleza, no hubiera sabido contestar, pero estaba bien seguro de que mi afirmación era cierta. La belleza es una de esas realidades —como la bondad, la simpatía, la afabilidad...— que se nos revelan *por vía de presencia*, sin necesidad de llegar a ellas a través de razonamientos. Puedo progresar inmensamente en el conocimiento de lo que es la belleza —la natural y la artística—, pero apenas añadiré un ápice al encanto que me producía, en mis despertares infantiles, el paisaje marino de la ría de Ferrol. Tenía buena vista, cierta sensibilidad estética, afán de vivir plenamente, y, cuando veía un paisaje así, la belleza se me revelaba espontáneamente. ¿Cómo llegó Beethoven a sentir que «lo más bello de la tierra es un rayo de sol atravesando la copa de un árbol»? No necesitó seguir ningún curso o leer sesudos tratados de Estética. Le bastó pasear por el campo en primavera, con los ojos bien abiertos.

La belleza se nos da en una especie de campo espiritual en el que nos hallamos instalados desde antes de nacer. Todo descubrimiento estético es un acceso a la belleza, a ese espacio de luz y armonía en el que participamos como en un tesoro común. Para comprender la valía de ese tesoro compartido, basta imaginar por un momento que en el mundo no existiera la armonía, el orden, la medida..., y que todo presentara la fealdad de lo caótico...

El acceso a la belleza se da por vía de elevación; nos vemos *atraídos* hacia ella, pero no *arrebataados* de modo que perdamos la libertad creativa y, con ella,

la personalidad. El gran artista se ve, a menudo, llevado en volandas, pero conserva la serenidad suficiente para mantener las riendas de la inspiración. En el Andante del *Concierto para piano en re menor*, Mozart se ve sorprendido por la inspiración genial, pero embriada ese torrente inspirador y mantiene el discurso dentro de unos cauces perfectos, que, lejos de arrollarnos, nos invitan a seguir por dentro la marcha equilibrada de la obra.

### **El canon de la belleza**

Se han propuesto diversos criterios o cánones para juzgar cuándo una realidad es bella. El criterio griego de la *armonía* (constituida por la vinculación de proporción y medida o mesura) fue muy fecundo y orientó los estudios estéticos durante más de veinte siglos. A ese criterio se añadió en el Romanticismo el de la *expresión*. Una obra que nos revela luminosamente un mundo humano —el mundo, por ejemplo, del desvalimiento, encarnado en la figura de un niño enfermo que es ayudado a penetrar en el mar— es muy expresiva y, en cuanto tal, bella. Por eso se entiende la belleza como el *resplandor* peculiar que produce la manifestación luminosa de una realidad. De antiguo viene definida como el resplandor de la realidad («splendor realitatis»). Pero toda realidad concreta se constituye merced a la forma, que la configura y ordena. La belleza será definida, consiguientemente, como el resplandor de la forma y del orden («splendor formae, splendor ordinis»).

Tomás de Aquino, maestro en el arte de condensar los pensamientos en frases bien cinceladas, nos legó dos definiciones de la belleza:

1.<sup>a</sup>) «Son bellas las cosas que, al ser vistas, agradan» (*Pulcra sunt quae visa placent*). Siguiendo una sugerencia de San Agustín, podemos preguntarnos si las realidades bellas son bellas porque agradan o si agradan porque son bellas. Sabemos, por experiencia, que no todas las personas están capacitadas para percibir la belleza de una obra artística y sentir agrado ante ella. La belleza es un valor relevante, y este tipo de valores sólo se revelan a quien está bien dispuesto para asumirlos creativamente. *El arte de la fuga* de Bach es una delicia para quienes son capaces de vibrar interiormente con los juegos contrapuntísticos y vivirlos como si los estuvieran gestando. Pero al no iniciado en este género de expresividad puede resultarle una obra críptica y tediosa. Podemos afirmar, pues, que ser fuente de agrado y de gozo *para personas debidamente preparadas* es una de las condiciones de la belleza. Si el buen olor de un campo indica que estamos ante plantas en sazón, el sentimiento de agrado, visto como la reacción de toda la persona ante lo valioso, es, en el plano espiritual, un fiel detector de la belleza.

2.<sup>a</sup>) Lo bello es una «luz que resplandece sobre lo que está bien configurado» (*lux splendens supra formatum*). Santo Tomás expresa aquí la intuición nuclear de la estética griega, la romana y la patristica: la belleza va unida siempre con el orden, y éste irradia una luz singular. La admiración por el fenómeno sorprendente de la luz inspiró, en buena medida, el pensamiento griego, romano y patristico, e inspiró los estilos gótico, barroco y rococó.

Estos criterios o cánones de belleza nos ayudan a vislumbrar por qué unas realidades suscitan en nosotros admiración y gozo estético, y otras no. Pero la belleza sigue siendo enigmática. No acabamos de comprender por qué razón un simple tema musical nos enardece al solo oírlo y otro nos deja fríos; qué tiene un giro melódico para encender nuestro entusiasmo y dejarnos prendidos, aunque sea muy sencillo. Pensemos en el tema del tercer tiempo de la *Sonata en do mayor* («Aurora») de Beethoven. Está compuesto conforme a reglas y proporciones, pero otros no lo están menos y nos dejan indiferentes. Este tema beethoveniano tiene ángel, gracia, luminosidad, el «no sé qué» latente en la poesía auténtica, según expresión del Padre Benito Feijóo.

La belleza es, en definitiva, enigmática, aunque no irracional. Se muestra por vías distintas de la razón que quiere apresar intelectualmente la realidad. La belleza es esquiva a todo intento de adueñarse de ella. La canción polifónica *No la podemos dormir* es muy sencilla, pero tiene una gracia inefable que nos conmueve en las veladas de Nochebuena. El «Et incarnatus est» de la *Misa en do menor* de Mozart puede parecer un aria de coloratura —usual en la ópera diociochesca—, pero presenta el encanto peculiar de los retablos navideños. ¿De dónde procede este peculiar hechizo? No lo podemos determinar con el lenguaje prosaico. Sólo el buen gusto —el sentido musical que llamamos «musicalidad»— nos sugiere intuitivamente cuándo se da tal encanto y cuándo falta. El perfume es una sensación inexplicable. No hay razón alguna para que uno te agrade y otro te repela. De modo semejante, la capacidad que tiene el Aria de la *Suite en re* de Bach para elevarnos a una región de claridad, transparencia y amor sin límites no la podemos explicar, mas sí sentir y valorar.

La belleza artística va estrechamente unida a la *inspiración*, pero este concepto no es menos misterioso que aquél. Sentimos una obra como inspirada cuando tiene un alma que la impulsa y da sentido, la unifica y dota de una peculiar energía, viene del corazón y apela al corazón. Parece transmitirnos un mensaje que procede de lo alto, y por eso emociona. ¿Dónde encuentra Mozart esa belleza sin mácula, sin decaimiento alguno, que nos sorprende como un paisaje radiante en casi todas sus obras? Mozart no va nunca a tuestas, no vacila, no está esperando a que se le ocurra algún motivo sugerente; rebosa de ideas desde el comienzo



y las expone con generosidad, a borbotones, como quien comunica todas las maravillas que descubrió en un viaje. ¿De qué región admirable viene este compositor cada vez que se dirige a nosotros con una obra? Bien se ha dicho que jamás estaremos como es debido el don que nos concedió el Creador al regalarnos a este hombre de figura diminuta, inquieto, simpático, aparentemente superficial pero comprometido día y noche con la belleza. Su vida no tenía otra meta que ponernos en presencia de lo bello, hacernos ver y sentir que es posible un reino de belleza, de orden y bondad.

### La belleza y la bondad

A veces, una acción buena la calificamos de «hermosa», término propio de la Estética, no de la Ética. Vemos a un niño ayudando a un ciego a cruzar la calle, y decimos: «¡Qué acción tan *bella!*». Recordamos cómo el Padre Damián se inmoló por los leprosos, y consideramos su actitud de *sublime*. Estos dos calificativos son de carácter estético. ¿Se confunde aquí la ética y la estética? Más que de confusión, se trata de complementación.

Los antiguos griegos descubrieron la profunda afinidad que existe entre la belleza y la bondad debido a la *armonía* que late en ambas. Cuando la armonía es de tal calidad que nos invita a la *contemplación*, utilizamos términos tomados de la estética más que de la ética. Si un adulto ayuda a un minusválido, realiza una buena acción, que nosotros solemos estimar. Cuando un niño modera su natural inquietud, se detiene y ajusta su ritmo al del ciego para ayudarle a salir de un apuro, lleva a cabo una acción que es «digna de ser vista» y, por ello, no sólo es buena sino bella. Esta belleza, cuando supera los límites de lo que solemos ver en personas de vida éticamente recta, alcanza la alta cota de lo «sublime», el término estético de mayor excelencia. La intuición de la afinidad profunda que hay entre belleza y bondad llevó a los griegos a unir lo bello («kalós») y lo bueno («agathós») en una sola palabra: «Kalokagathía».

*«La acción heroica —advierte el escritor francés Gustavo Thibon— no sólo tiene un valor de utilidad; posee, sobre todo, un valor trascendente de ejemplo. Instintivamente se siente que existe menos para servir a alguien o a algo que para ser contemplada. A la nobleza y al heroísmo corresponde unir en las alturas la belleza y el bien, y, en la cumbre, realizar la síntesis de lo bello y de lo bueno»<sup>6</sup>.*

---

<sup>6</sup> Cf. *El pan de cada día*, Rialp, Madrid, 1952, pág. 49. Con su habitual lucidez y profundidad, Goethe vincula la belleza y la bondad en estos versos: «No es distinto lo bello de lo bueno; lo bello/ es sólo lo bueno que se nos muestra amorosamente velado» (*Unterschieden ist nicht das Schöne vom*

La belleza nos da posibilidades para perfeccionarnos. En principio, nos produce asombro. La encontramos en la vida y la admiramos. Lo admirable no es lo raro, lo anormal, sino lo sobremanera valioso, lo que asombra por su calidad. Una rosa que habla es algo maravilloso, en sentido de anormal. Pero una rosa que exhala su olor específico y se nos muestra como floración del rosal y expresión del mismo —rosal que aparece, a su vez, como expresión viva de la madre tierra, que lo amamanta...— no es algo extraordinario pero sí maravilloso por lo que significa el hecho de que una flor se revele y exprese de manera tan delicada, atractiva y a distancia, y sea, así, la mensajera de la planta y de su vinculación ecológica a la naturaleza entera.

Esta capacidad de descubrir, con ojos asombrados, nuevas y sorprendentes bellezas —la luz, las formas artísticas, la expresividad del lenguaje...— y dar lugar a realidades y acciones bellas hemos de incrementarla en todo momento. Vamos, pues, a afinar lo más posible nuestra sensibilidad para la belleza haciendo experiencias de diverso orden, y de ellas se desprenderá, sin pretenderlo nosotros expresamente, una idea enriquecida de lo bello: su carácter irradiante, su fuerza persuasiva, su capacidad de hacerse valer, sus distintos modos...

No sólo existe la forma de belleza exquisita que perseguían en todo momento espíritus refinados como Oscar Wilde. En las situaciones más sombrías puede brotar la belleza, aunque no parezca haber tipo alguno de luz que pueda suscitarla. Debemos cultivar el sentido de la belleza en todos los órdenes. Vestir a un niño puede ser algo muy bello, pero también dar de comer a un anciano desvalido que no logra hacerlo sin mancharse. Es un tipo singular de belleza. Un niño disminuido que se introduce a trompicones en el agua del mar no presenta la misma belleza que un cuerpo lozano cuando se echa a nadar. Pero el gesto de ayudar a ese niño a bañarse tiene una belleza inigualable en el plano ético.

### **La belleza que salva**

En su obra *El idiota* (III, cap. V), Fedor Dostoievski advierte que «la belleza salvará al mundo». Se refiere a la belleza redentora de Cristo. Es conveniente meditar hasta el fondo esta sentencia porque, ante las múltiples calamidades que afligen a las gentes, puede considerarse como un esteticismo frívolo dedicar tiempo a contemplar realidades bellas. Esta objeción es difícilmente rebatible si reduci-

---

*Guten; das Schöne / ist nur das Gute, das sich lieblich verschleiert uns zeigt*; apud RUDOLF SCHOTT, *Der Maler Bô Yin Râ*, Zurich, 1960, pág. 42.

mos la experiencia de la belleza a dejarse mecer por el agrado de las proporciones armoniosas, el halago del color y el sonido, la fuerza seductora de ritmos electrizantes. En cambio, no tiene sentido tal reparo cuando advertimos que, al entrar en contacto directo con la belleza, nos sentimos atraídos hacia lo más valioso. Tal atracción no es una mera efusividad sentimental; es la instalación personal en una región elevada.

Beethoven confesó, en cierta ocasión, que a él se le había concedido vivir en una región de belleza inigualable, y la tarea de su vida consistía en transmitir a los hombres ese tesoro a través del lenguaje musical. Cuando oímos los primeros compases de su *Misa Solemne*, nos vemos inmersos en un reino de belleza sin par, pero nuestra atención no se queda prendida en el halago que nos produce; nos adherimos plenamente al torrente de súplica que fluye de la humanidad hacia el Creador: «Kyrie eleison...» .

Este poder elevador del arte musical lo experimentó vivamente un genio de la dirección orquestal, Leopoldo Stokowski:

*«Es imposible describir esto con palabras; sin embargo, todos hemos sentido el haber sido llevados mediante el mágico poder de la música lejos de este mundo, hacia estados de emoción de irresistible poder y misterio, completamente desconectados de nuestra vida real, a veces temerosos, otras con una visión extática de la belleza, en una tierra de ensueño que jamás olvidaremos...»<sup>7</sup>.*

Conviene notar que ese éxtasis estético no constituye un *raptó irracional* —como a veces se afirma—, sino un acto de *lúcida participación en el mundo de la belleza*, con la consiguiente elevación a lo mejor de uno mismo<sup>8</sup>. No pocas personas se vieron en un momento dado inundadas de belleza, sumergidas en un mundo de perfección que las lanzó decididamente hacia lo alto. *Lo alto* significa aquí exactamente *el reino de los grandes valores*, que constituyen, en todo rigor, *el hogar del espíritu*. Me refiero a la bondad, la justicia, la verdad, la unidad, la belleza. Estos valores eximios son reales, pero no al modo como lo son los entes concretos que tenemos a mano en la vida diaria. Son «la tercera potencia» de que habla V. Soloviev: la que hace que existan actitudes y acciones buenas, justas, verdaderas, bellas, generadoras de unidad. Cuando me siento *obligado* en mi interior a la

---

<sup>7</sup> Cf. *Música para todos nosotros*, Espasa-Calpe, Madrid, <sup>1</sup>1954, pág. 234.

<sup>8</sup> Sabemos que Platón tuvo vacilaciones a este respecto. En el diálogo *Íón* indicó que el poeta se halla «transportado», «arreatado» por la inspiración. En el *Fedro* opina que es elevado a un nivel superior por una especie de «locura divina» (*theia manía*) que no lo priva de su lucidez cotidiana sino la potencia.

bondad y pienso que debo *incondicionalmente* hacer el bien y evitar el mal, me hallo en esa región de los valores radicales. Y lo mismo cabe decir de los otros cuatro valores. Al optar incondicionalmente por estos valores, nos movemos en el *nivel 3*.

Pero ¿por qué he de ser incondicionalmente bueno y justo, por ejemplo con alguien que ha lesionado mi honor arbitrariamente, sólo por ensañarse con quien juzgaba desvalido? Todo mi ser se revela ante tal injusticia, pero una voz interior me dice —como sucedió a Sócrates— que debo practicar el bien en toda circunstancia. Para fundamentar esta opción radical, no hay otra vía que elevarse de nivel y recordar que todos los seres humanos procedemos de un Ser Perfecto, el bueno y justo por excelencia, que nos creó a su imagen y semejanza y nos dotó, con ello, de una dignidad inquebrantable —*nivel 4*—. Esta dignidad es la que inspiró el gran precepto del Señor de que vivamos en unidad y nos amemos unos a otros.

El descubrimiento de estos dos niveles de vida (el *nivel 3* y el *nivel 4*, que hacen posible una vida humana auténticamente creativa, *nivel 2*) nos permite comprender en alguna forma cómo, al encontrarnos en presencia de la belleza —con su inmensa fuerza de atracción—, nos sentimos trasladados al reino de lo divino, lo incondicionalmente bueno, justo, amable y bello. Al atardecer de un día de Navidad, el gran diplomático y poeta Paul Claudel acudió a la catedral de Notre Dame, a la hora del canto de Vísperas. Lo hizo sin intención religiosa alguna, sólo por sumergirse en el grato y noble ambiente que crea la música sacra navideña. Estuvo de pie, apoyado en la última columna de la derecha, mirando hacia el coro. De éste salían chorros de música bellísima que llenaban las naves de una intensa alegría. Cuando, al final, sonó el canto navideño *Adeste fideles*, que invita a las gentes a reunirse en torno al Niño, el agnóstico poeta se sintió transportado a un reino de bondad tan acogedor que no dudó en tomarlo como su hogar; tan real y poderoso que no pudo sino adentrarse en él. Comprendió en seguida que muchos aspectos de su vida necesitarían retoques y ajustes. Pero el gran paso estaba dado. No se trató de una decisión precipitada, tomada sobre la ola de una efervescencia sentimental. Claudel no sólo oyó unos cantos bellos; se vio sumergido en el mundo de la belleza y elevado por ella al *nivel 3*, en el que se gestan las opciones radicales a favor de los grandes valores. Al vivir una de tales opciones, se sintió transportado al *nivel 4*, en el que se fundamenta esa «religión» incondicional a la belleza. Sin saber bien cómo, fue súbitamente introducido en un mundo nuevo, cuyas inmensas posibilidades tendría que ir asumiendo poco a poco, con el ritmo lento de los procesos de maduración espiritual.

En estos procesos de elevación a lo divino juegan un papel decisivo el *asombro* y la *admiración* suscitados por lo altamente valioso. En un momento de crisis, Jorge Federico Haendel, el genial compositor barroco, veía cegada en buena medida la fuente de su inspiración. Una tarde se puso a callejear por el viejo Londres, y, de repente, advirtió que, en una casa, una joven tocaba el piano y cantaba una canción relativa a la historia de Israel y a la vida, muerte y resurrección del Señor. Su espíritu se transfiguró. Volvió a casa, y durante veintidós días se consagró febrilmente a la composición del oratorio *El Mesías*. «Me pareció estar en el Cielo», confesó posteriormente. Esta transfiguración espiritual, cuyo fruto admiramos una vez y otra a través de interpretaciones a cada cual más bella, fue debida al hecho de entrar en contacto con la plenitud de vida que expresaba una sencilla canción. En ella había energía sobrada para inspirar una composición admirable. Esta anécdota nos hace pensar en los sugerentes versos de Hölderlin:

*«El que ha pensado lo más profundo ama lo más viviente.  
Comprende la juventud en sazón el que ha contemplado el mundo;  
Y los sabios acaban a menudo  
inclinándose hacia la belleza»<sup>9</sup>.*

#### **4. LUDWIG VAN BEETHOVEN: HERALDO DE UN REINO DE SOLIDARIDAD Y ALEGRÍA**

Se cuenta que Mozart, tras oír un cuarteto de Beethoven en uno de los palacios vieneses, se acercó a él y le dijo con toda confianza lo siguiente: Yo admiro mucho tu talento de compositor y tu dominio del piano, pero te pediría que no atiendas demasiado a la expresión de tus sentimientos, pues eso te lleva a veces a armonías duras. Rinde siempre culto a la belleza; ella es la diosa a la que debemos servir incluso en los momentos más ásperos. Oye el final de mi *Don Giovanni*, y verás lo que quiero decirte.

A pesar de su fuerte temperamento, Beethoven asumió el encargo de su admirado amigo, y ya en su edad madura nos legó una joya del arte universal, la *Novena Sinfonía*, en la cual no se sabe qué admirar más: si la densidad de contenido espiritual o la belleza y la alegría que irradia.

---

<sup>9</sup> *«Wer das Tiefste gedacht liebt das Lebendigste.  
Hobe Jugend versteht wer in die Welt geblickt,  
und es neigen die Weisen  
Oft am Ende zu Schönem sich».*

Las obras musicales podemos analizarlas en dos niveles: el puramente estructural y el humanístico. En la *Novena Sinfonía*, Beethoven nos presenta una serie de temas, formas, frases y períodos ensamblados conforme a las reglas del arte musical. Encontramos la forma sonata en el primer tiempo; un scherzo en el segundo; en el tercero, un adagio «tres veces sublime» —como se ha dicho— que combina las variaciones con la forma del Lied... En el campo expresivo de esta estructura musical (nivel estructural), Beethoven expresa la lucha del hombre contra un duro destino (nivel humanístico).

En el Cuarto Tiempo nos sugiere una solución venturosa, inspirada en el ideal de la solidaridad de los hombres entre sí y de todos con el Creador, el «Padre amoroso que debe habitar por encima de la bóveda estrellada». Debido a ello, esta sinfonía constituye, con la *Missa solemnis*, el testamento espiritual de este espíritu sensible que sólo pudo soportar la amargura de la vida diaria elevándose a las cimas del arte. Parece como si Beethoven, en su edad madura, recapitulara su vida entera, con sus expectativas frustradas, sus escasos días luminosos y su tenaz fidelidad a las raíces humanas y religiosas, y haya querido abrirse a un horizonte definitivo de luz.

Al principio, se ve sobrecogido por el clima de discordia reinante en la Humanidad. La orquesta —que, con el coro, representa al conjunto de los seres humanos— produce un chirrido violento, que todavía hoy nos impresiona. Podemos fijarnos en cómo se produce tal disonancia y advertimos que se basa en un acorde de sexta de re menor. Pero sin duda el autor quiso expresar también el estado de discordia en que lamentablemente se halla a menudo la sociedad humana.

Inmediatamente, los violoncelos y los contrabajos —con su timbre parecido a la voz humana— entonan un breve recitativo para expresar su descontento y su ansia de vivir de forma más serena. Esta interpretación se basa, no sólo en la estructura misma de la frase, sino en la proclamación que un barítono hará poco después sobre una melodía semejante.

El autor busca una salida a esa situación conflictiva aludiendo a la lucha atormentada del Primer Tiempo, mediante la repetición de sus ocho primeros compases. Pero los violoncelos y los contrabajos realizan el mismo gesto negativo. Sucede igual con el Segundo Tiempo —la danza desmadrada— y el Tercero —el Adagio melancólico, que parece evadirnos hacia esferas de belleza sobrehumana—. Entonces se deja oír brevemente un tema luminoso en re mayor, y los violoncelos y contrabajos se muestran complacidos. La orquesta enmudece, y de su seno surge la voz suavísima de los violoncelos y los contrabajos que interpretan —se diría que

«cantan»— el tema entero iniciado anteriormente. Es una melodía que presenta la intimidad y el brío interior de los corales que suele entonar el pueblo alemán en los oficios religiosos. La voluntad de unidad que dinamiza la sugestiva canción se afirma a medida que discurren sus 24 compases.

The image shows a musical score for three staves, each labeled 'Vic. e Cb.' (Violin and Cello). The first staff is titled 'Allegro assai (♩ = 80)' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff is marked with a tempo change to 100 and includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The third staff is marked with a tempo change to 110 and also includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together.

Al concluir esta melodía —cuya configuración tanto costó a Beethoven—, la repiten las violas y los violoncelos —acompañados por los contrabajos—, y entran en juego contrapuntístico con ellos tres familias instrumentales —primer fagot, segundo fagot y contrabajos—. En versión humanista, esta colaboración significa que una parte de la humanidad se une a la defensa de la unión solidaria. Es aleccionador advertir que, al incrementarse la unidad, se acrecienta la belleza. Ésta se intensifica todavía más en la segunda variación, pues en ella se incorporan dos nuevas familias instrumentales: los violines primeros, que asumen la melodía, y los segundos, que tejen con ellos una deliciosa trama contrapuntística. La intensidad expresiva del conjunto aumenta progresivamente hasta que estalla en la afirmación solidaria de toda la orquesta, que entona la melodía con estilo homofónico, a modo de bloques sonoros, y con un ritmo de marcha que produce un efecto heroico. Al concluir el «canto», la orquesta quiere expresar la alegría desbordante de la humanidad aunada y parece desmadrarse. Pero los seres humanos pronto volvemos a las andadas y surge de nuevo la disonancia abrupta, para recordar la disensión espiritual de las gentes.

Beethoven se percata entonces de que no basta expresar con los instrumentos la insatisfacción ante la discordia y moviliza un recurso jamás utilizado en la música sinfónica: la voz humana. Cuando la orquesta calla, por hallarse la humanidad desconcertada ante su disarmonía interior, un barítono con voz potente proclama la necesidad de convertirnos hacia la unidad y la alegría. «*Oh amigos, estos tonos no; sino entonemos otros más agradables y alegres!*». Estos dos versos —que compuso el mismo Beethoven— los canta el barítono con una melodía afín a la que sirvió a los violoncelos y contrabajos para oponerse al rugido orquestal del principio. Su enérgica proclamación mueve a la orquesta y al coro a adherirse al

deseo de unión y de gozo que muestra Friedrich Schiller en su *Oda a la alegría*. Para expresar de forma patente esa voluntad de unión, el coro y los solistas realizan el inmenso esfuerzo de cantar con el estilo propio de los instrumentos. A ello se debe en buena medida la sorprendente contundencia con que expresan y resaltan los diversos temas de la Oda:

### **Alegría y hermandad**

*«Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium;  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum!  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.»*

Alegría, bello fulgor divino,  
Hija del Elíseo;  
Ebrios de fuego penetramos,  
Oh celeste, en tu santuario.  
Tu encanto une de nuevo  
Lo que la moda separó rigurosamente;  
Todos los hombres se vuelven hermanos  
Donde tu dulce ala se posa

### **Amistad, júbilo y alianza**

*«Wem der Grosse Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!  
Ja, wer nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
Und wer's nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund.»*

Quien haya tenido la suerte  
De ser amigo de un amigo,  
Quien haya conseguido una mujer amable  
Una su júbilo al nuestro.  
¡Sí, el que aunque sea a sólo un alma  
pueda considerar suya en la tierra!  
Y el que no lo haya podido  
aléjese, llorando, de este grupo.

### **La naturaleza y Dios**

*«Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur;  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rossespur.  
Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund geprüft im Tod;  
Wollust ward dem Wurm gegeben  
Und der Kerub steht vor Gott.»*

Todos los seres beben alegría  
En los pechos de la Naturaleza;  
Todos los buenos, todos los malos  
Siguen su huella de rosas.  
Ella nos ha dado los besos y la vid,  
Un amigo fiel hasta la muerte;  
Se le ha dado deleite al gusano  
Y el querubín se yergue ante Dios



Es de notar que, en esta última estrofa, los solistas y el coro ven envuelto su canto en una trama colorista de trinos que tejen los instrumentos de cuerda y que prepara una especie de coral solemne, vigorosamente armónico, que resalta con intensidad creciente las palabras finales: «*Und der Kerub steht vor Gott*» (Y el querubín se yergue ante Dios). La tonalidad modula de re mayor a la dominante (la mayor), al tiempo que el volumen se incrementa poderosamente hasta alcanzar el momento culminante en las palabras «*vor Gott*» (ante Dios). El efecto que produce es de un enorme poderío. Pero esta grandeza impresionante se transforma en una sensación de paz derramada sobre todo el universo cuando, sorpresivamente, se modula a fa mayor, y orquesta y coro atacan en fortísimo la tercera *fa-la*.

La primera parte de la Oda termina elevando a una altura de sublimidad la esperanza de que todos los hombres alcancen un alto grado de unidad entre sí y con el Creador. Queda así patente, plasmada en el cuerpo sensible de la música, la idea de que la unidad y la belleza proceden de la misma fuente y se potencian mutuamente.

### **Alegría y búsqueda heroica de la hermandad**

*«Froh! Froh!*

*Froh, wie seine Sonnen fliegen*

*Durch des Himmels prächt'gen Plan,*

*Laufet, Brüder, eure Bahn,*

*Freudig, wie ein Held zum Siegen!»*

¡Alegres! ¡Alegres!

¡Alegres, como vuelan sus soles

A través del espléndido firmamento,

recorred, hermanos, vuestro camino,

alegremente, como el héroe hacia la victoria!

Tras el choque emotivo del final de la estrofa anterior, Beethoven concede al oyente un breve respiro con un largo silencio, entendido como campo de resonancia del densísimo mensaje recibido. Comienza, así, la segunda parte de este brillante Cuarto Tiempo, que consta de siete Variaciones del tema de la solidaridad y la alegría. La primera comienza con una melodía sencilla, de aire marcial. Podría ésta parecer en principio algo banal, pero en realidad no hace sino preparar el ánimo del oyente para contemplar la grandiosa imagen que le ofrece Schiller en la estrofa cuarta. En ella invita a los hombres a recorrer el camino de la fraternidad con la majestuosidad con que los soles recorren sus órbitas a través del firmamento y con la festiva alegría que muestran los héroes al avanzar hacia la victoria. El tenor se adelanta a transmitir el mensaje con decisión, y el coro y la orquesta —en nombre de la Humanidad— lo asumen con enfervorizado entusiasmo. Este ardor lo hace suyo la orquesta y, a base del tema expuesto por el tenor, teje un fugato en el que parecen entrecruzarse impetuosamente el ardor bélico y la alegría por la victoria. Si tenemos en cuenta las dos cumbres expresivas entre las que se halla este

pasaje, podemos colegir con razón que se trata, a la vez, de una lucha contra la discordia y de la victoria del amor y la solidaridad. Beethoven logró aquí un efecto expresivo sin par en la Historia de la Música.

Este galope de la orquesta tiene que ser calmado con varios acordes pausados y con dos entradas falsas del tema de la solidaridad y la alegría, que crean una gran expectativa ante la reexposición festiva y vibrante de la primera estrofa de la Oda. La palabra «Freude» (alegría) estalla en coro y orquesta para dar lugar a una proclamación vivaz, saltarina, brillante, intensísima, verdaderamente arrebatadora, que culmina en la afirmación contundente de que «todos los hombres se vuelven hermanos».

### El abrazo y el beso al mundo entero

*Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder! Über'm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.*

¡Abrazaos, millones (de seres)!  
¡Este beso al mundo entero!  
Hermanos, sobre la bóveda estrellada  
Tiene que habitar un Padre amoroso.

Esta vibrante proclamación de la solidaridad humana inspira al poeta Schiller y al músico Beethoven un gesto conmovedor de confraternización, que alcanza toda su expresividad en un clima intimista. Para crearlo, Beethoven sume a orquesta y coro en una atmósfera contemplativa, en la cual el abrazo y el beso que da al mundo entero le salen del alma y llenan el cosmos de una inmensa paz. Tenores y bajos, al unísono, invitan a las gentes, de modo sobrio y enérgico, a abrazarse y les envían un gran beso. Al oírlo, el coro entero y la orquesta —en nombre de la humanidad— se abren lentamente como para expresar un abrazo cósmico, que llena al mundo de una honda serenidad. Este clima de unidad entre los hombres, prepara los ánimos para oír el mensaje definitivo: «*Über'm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen*» (Sobre la bóveda estrellada debe habitar un Padre amoroso). Lo entonan de nuevo los tenores y bajos conjuntamente, y lo retoma el coro en una tesitura altísima, que parece tocar las dimensiones más altas del firmamento.

### Unión reverente del hombre con el Creador

*Ihr stürzt nieder, Millionen?  
Abnest du den Schöpfer, Welt?  
Such' ihn über'm Sternenzelt!  
Über Sternen muss er wohnen*

¿Os prosternáis, millones (de seres)?  
¿Presientes tú, oh mundo, al Creador?  
¡Búscalo por encima de la bóveda estrellada!  
Sobre las estrellas tiene que habitar.

Tras ese acercamiento al misterio del Creador que reside en lo más alto, la música adquiere un carácter misterioso, afín al de la música sacra. Beethoven escribe en la partitura: «Adagio no demasiado lento, pero devoto». Con acordes lentos, sobrios, se pregunta a la humanidad si no presiente al Creador y se prosterna ante Él. Seguidamente, se le insta a que lo busque por encima del firmamento, cuajado de estrellas, pues más allá de éstas tiene él que habitar. Para expresar musicalmente esta imagen, con la que Schiller quiere reflejar la presencia del Dios Altísimo, Beethoven se arriesga a modular de re mayor a mi b mayor. Esta famosa «modulación de las estrellas» sume a orquesta y coro en una emotiva contemplación extática.

A partir de aquí, Beethoven conjuga los diferentes temas —la alegría, la hermandad, el abrazo y el beso universales...— para entonar un himno enérgico y conmovido a ese retorno de la humanidad a la fraternidad y la adoración. Estos dos temas inspiran a Beethoven los momentos más bellos y elevados de la cuarta variación: «Allegro energico, sempre ben marcato». Es de notar al final, antes del Prestissimo con que termina la obra, cómo moviliza Beethoven todas las posibilidades artísticas de los cuatro solistas para subrayar la hondura de los versos: «*Alle Menschen werden Brüder wo dein sanfter Flügel weilt*» (Todos los hombres se vuelven hermanos donde tu dulce ala se posa). La soprano asciende a la altura inverosímil de si agudo, y, al descender a fa #, la armonía modula de si mayor a si menor, consiguiendo transmitir todo el sentimiento de ternura que sin duda abrigaba Beethoven hacia el ser humano, según consta en su testamento de Heiligenstadt.

La obra culmina con un final rapidísimo y deslumbrante que constituye una explosión de alegría. Para concluir, la poderosa orquesta se deja caer de golpe sobre un seco re de seis octavas, dando una impresión inolvidable de poderío y rotundidad.

Así analizada esta obra cumbre, queda grabada de por vida en quien la oiga la idea de que su grandiosidad no es sólo estética; es fiel reflejo del valor que encierra la unidad profunda que creamos con todo cuanto existe, en la tierra y por encima de la bóveda estrellada.