

Lo eterno y lo temporal en el arte ⁽¹⁾

Octavio Nicolás DERISI

1.—Todo ser finito está abierto a una plenitud ontológica señalada en su propia naturaleza. La perfección no la alcanza un ser sino por la proyección activa de su forma específica hacia una meta, a la que esencial y necesariamente se encuentra encauzada. Cada naturaleza lleva surcadas sus entrañas con este movimiento hacia su propio bien, hacia su perfección específica.

Y a la verdad, si todo ser es lo que es y tiene todas sus notas determinantes por su forma, también su actividad propia emergerá de esta raíz constitutiva de toda realidad. De aquí que la actividad de un ser sea de la misma naturaleza que la de la substancia o forma de que procede y se constituya como su proyección ontológica hacia su perfección. "Agere, dice S. Tomás, *sequitur esse*"; "la actividad sigue al ser". Principio que luego se aplica a cada una de las actividades específicas: cada uno obra, conoce y apetece según el modo de ser de su esencia.

Rica o pobre, material o espiritual, específica o subordinada, toda naturaleza está dotada de una inclinación hacia la plenitud de su perfección, de su acto.

Semejante actividad denuncia a la vez la perfección y la imperfección esencial de una substancia: la *perfección*, pues la forma es poseedora de una capacidad activa de actualizar su ser; la *imperfección*, pues la actividad señala una ausencia, una potencia, que ella precisamente tiende a colmar.

(1) Conferencia pronunciada en el Aula Máxima de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el 29 de Octubre de 1940.

2.—Frente a todo ser se levanta un fin, bien o perfección, como término del movimiento de su actividad. Es este fin o bien específico, el que da la razón última del modo del ser y actuar, de la *naturaleza* de un ser. Las cosas tienen sentido, cuando se conoce su naturaleza o forma, y ésta con su actividad consiguiente sólo alcanzan esclarecerse plenamente a la luz del último fin, que ha determinado su existencia y su movimiento específico.

Todo ser, que no es plenitud del Ser, Acto puro o Dios, se nos da como algo que es y como algo que no es y para lo cual ha sido hecho: *naturaleza del ser* y su correspondiente Fin o Bien son los términos inicial y terminal, respectivamente, que señalan la dimensión y dirección del movimiento ontológico de un ser hacia su plenitud.

3.—También y principalmente el ser humano se nos presenta como una realidad, ante todo y específicamente espiritual, dirigida bajo este aspecto superior de su ser, a la Verdad y al Bien, a la plenitud de toda Verdad y Bien.

Nuestras facultades espirituales, inteligencia y voluntad, pueden entender y querer, respectivamente, esta o aquella verdad o bien determinado; pero en realidad el término de su movimiento profundo, el fin al que natural e incoerciblemente se dirigen no es esta o aquella verdad, este o aquel bien, sino la Verdad y Bien en sí, infinitos. Precisamente por esta esencial orientación hacia la Verdad y Bien en sí, podemos encaminarnos a toda y cualquier verdad y bien, sin saciarnos jamás, porque la Verdad y Bien infinitos, vislumbrados en cada verdad y bien determinados, como el Ser en sí reflejado en cada ser particular, están presentes tras éstos, como para movernos a su apetencia, sin ser nunca alcanzados en la presente vida. Esa es la raíz profunda de la insatisfacción humana en la conquista de la verdad y del bien; la fuente perenne de la inquietud — a las veces rayana en agustia — de los sabios, y del anhelo de perfección — jamás colmado en la presente vida, de los santos.

Hecho para una Verdad y Bien infinitos, por una parte, y privado de su posesión actual, por otra, toda la actividad humana se desplaza entre estos dos términos, como el recorrido de nuestra substancia hacia su plenitud.

4.—De esta situación vital y transitoria de nuestra existencia em-

pujada por su naturaleza a la conquista de su bien supremo, no poseído, como al término definitivo de su ser, surge la *praxis humana*, la actividad de los medios para aproximarse y prepararse a conseguir ese fin. Esta actividad práctica abraza al hombre todo entero, porque directa o indirectamente todas sus facultades específicas o subordinadas se dirigen a la posesión del Bien infinito o último fin de nuestra naturaleza.

La raíz intrínseca de la practicidad humana reside en la voluntad, quien en la ausencia de su bien, es esencialmente *tendencia* nunca plenamente satisfecha, así como en su posesión es tranquilidad y goce de satisfacción exhaustivamente cumplida. Ella es la fuerza que pone en acción y dirige todas las demás facultades inferiores e incluso a la misma inteligencia hacia la conquista de la perfección humana.

Pero toda actividad práctica es vial y transitoria, como el camino lo es a su término. En realidad, la práctica se dirige y desemboca en la contemplación especulativa, por la que la inteligencia se posesiona del supremo Bien o Fin como Verdad. Porque si la voluntad tiende hacia el Ser como Bien, sólo la inteligencia es capaz de captarlo y poseerlo. Y por eso el acto supremo de la perfección humana, la posesión del último fin, del supremo bien, es esencialmente un acto de la inteligencia especulativa. De aquí que, abrazando en su totalidad la actividad humana, la actividad práctica y la voluntad misma de que dimana están subordinadas y sirviendo a la especulativa de la inteligencia, y todo el orden práctico se constituye como algo transitorio.

5.—Ahora bien, esta actividad práctica, que comprende interpretada con la voluntad y facultades ejecutivas a ella sometidas también a la inteligencia, que se le subordina para encauzarla y dirigirla al fin determinado en el juicio práctico, puede encaminarse ya inmediatamente a la posesión del fin o bien del hombre, a su perfección específica, ya a la realización o posesión de un bien extrínseco a él y sólo mediatamente dirigido al bien humano, punto final al que necesariamente va a desembarcar toda nuestra actividad. La primera constituye el desenvolvimiento del ser humano y se realiza en la inmanencia del propio *obrar*, (en griego: *pratto*), la práctica estrictamente tal; la segunda, en cambio, trasciende el propio sujeto espiritual y va a incrustarse con su efecto en los seres de la naturaleza material distintos del hombre o, cuando menos, en

las facultades orgánicas inferiores, dirigidas a su propio fin inmediato: es la actividad práctica dirigida inmediata y directamente a un bien particular y no al bien en sí, último fin del hombre; es el hacer (en griego: *poieo*), la poética o actividad "artística", que llamaba Aristóteles, y que hoy podríamos traducir con el nombre de "técnica".

La técnica o actividad artística intenta imprimir una finalidad en el ser material a fin de valerse luego de él para coadyuvar a la propia perfección humana. Autónoma como es, esta actividad con su fin y reglas propias de él derivadas, no es sin embargo independiente, se sitúa con sus propios efectos, los *artefectos*, como medio de la actividad práctica estrictamente tal o moral, por la que el hombre se encamina a su perfección específica.

6.—Es su misma naturaleza, compuesta de alma y cuerpo, de una alma que no puede desarrollar su actividad propia sin la colaboración de los sentidos, quien hace necesaria y conduce al hombre al desarrollo de esta actividad práctico-técnica, y que la actuación y bienestar del cuerpo y de su vida orgánica — indispensable para el desenvolvimiento espiritual — sea imposible sin los medios o *arte-fectos* elaborados por la técnica. Estos *arte-fectos* no son sino los instrumentos materiales, convenientemente empleados y modificados para su utilización. La actividad práctica bajo la dirección de la inteligencia les imprime una finalidad—el "espíritu objetivo", dice la filosofía moderna impregnada de subjetivismo — es decir, una forma accidental para el logro de un fin o bien preciso.

Esta actividad práctico-técnica o del *hacer*, encaminada a un determinado fin, a la creación material de la belleza, es lo que constituye el *arte* propiamente tal, en el sentido corriente moderno de este vocablo. La creación artística, encarnación de la belleza, es el único modo con que el hombre, alma substancialmente unida a una materia, puede expresar y realizar la forma de lo bello. Nada puede trascender nuestra propia inmanencia espiritual para llegar a los demás si no es por el trámite de la materia, así como nada puede entrar en nosotros, ni siquiera los conceptos más elevados e inmateriales, si no es a través de la experiencia de los sentidos y, consiguientemente, mediante los objetos materiales. La materia es, por eso, el punto de apoyo de toda nuestra actividad así

especulativa como práctica: por ella viene el ser a nosotros (*actividad especulativa*) y por su intermedio vamos nosotros también al ser (*actividad práctica*), en su doble acepción de obrar y hacer.

Es la condición de la naturaleza humana, substancia compuesta de alma y cuerpo, espíritu y materia, mezcla de inmortal y percedero, la que se proyecta en su doble actividad: de *captación* del ser por el conocimiento, y de *movimiento* o tendencia hacia el ser por la práctica. Teorética o práctica, toda la actividad humana, como continuación suya, refleja la constitución esencial de su naturaleza: espíritu y materia, o mejor, espíritu encarnado. En sus elucubraciones más elevadas y alejadas del mundo corpóreo, como en las creaciones artísticas más sublimes, el elemento material no ha desaparecido, más aún, es el fundamento sin el cual toda la actividad y creación espiritual se desvanecería, así como en los conocimientos más simples de los objetos materiales o en las técnicas más pesadas, el espíritu imprime el sello de su inmaterialidad.

7.—No es esta actividad humana, sin embargo, el objeto al que vamos a aplicar nuestra atención en estos momentos, sino uno de sus efectos tan sólo: el de la actividad *poiética* o técnica reducida a la creación de belleza. Si hemos señalado las líneas fundamentales del ser y de la actividad humana, ha sido tan sólo para ubicar mejor y desde su raíz el tema de este trabajo. La obra artística no es sino un sector tan sólo, el más espiritual sin duda, de la actividad práctica del *hacer* directamente, dirigida a un fin extrínseco al propio del hombre: la realización de lo bello en la materia.

8.—La obra artística se constituye de un modo análogo al de la obra natural, y como ella está compuesta de materia y forma, de un elemento material y de otro inmaterial. Sólo que mientras la obra natural —la cuasi-obra artística de Dios— consta de materia y forma substancial, que la constituye en una determinada esencia, la obra de arte del hombre se constituye sobre el ser natural con la sobrecarga de una forma accidental, que ha de encarnar la belleza. Y esa es precisamente la grandeza del arte: que con elementos tan frágiles, como las formas accidentales materiales, que no llegan a modificar la esencia del ser corporal, ha de plasmar el "*splendor formæ*", encarnar la belleza. Esa analogía que la obra de arte guarda con la obra natural, nos permitirá ilu-

minar la constitución de aquélla a la luz de la rica y coherente doctrina tomista sobre ésta.

9. — No podemos detenernos a profundizar en la metafísica de lo bello. Bástenos decir que la belleza es un trascendental del ser, identificada con él, y que ella se realiza en el mismo grado de realización del ser o acto, desde el Acto Puro de Dios hasta el acto del ser corpóreo sumergido totalmente en la materia. Tratándose de la belleza proporcionada al alcance del hombre, S. Tomás la define como el “splendor formæ”, la forma, es decir, el elemento constitutivo inteligible del ser, brillando y como sobresaliendo y dominando la materia. La belleza no es sino la forma en cuanto bien de la inteligencia, la forma no como inteligible sino en cuanto bien que engendra el goce del apetito natural del entendimiento hacia la verdad, el *gaudium de veritate* de S. Agustín.

10.—Ahora bien, esta forma de belleza, este elemento natural y eterno, no llega a plasmarse en la obra de arte sino a través de dos encarnaciones temporales sucesivas: una inmanente en las formas imaginativo-sensibles del artista, y otra trascendente en las formas de los seres materiales.

Para efectuar su obra, el hombre necesita primeramente concebirla, trazarse el modelo o idea ejemplar que lo dirija. La psicología demuestra que toda idea tiene su origen en los sentidos y que el entendimiento sin estas ventanas que le traen la luz inteligible del ser, quedaría encerrado en la obscuridad y la inacción. Tampoco el ideal de belleza, que el hombre quiere realizar en el mundo externo, puede forjarlo en su inteligencia sino es trabajando sobre los elementos tomados de la realidad. El hombre aprende a hacer su obra contemplando la obra de arte de Dios, la naturaleza, y tomando de ella los elementos iniciales de su concepción artística, que luego transforma y hasta sobrecarga con significaciones analógicas, que los sobrepasan.

Ahora bien, las obras naturales, las obras bellas de Dios, no son sino la realización de una forma en el seno de la materia. La forma es lo que constituye a las cosas en lo que son, la raíz de su perfección, y lo que les otorga su unidad substancial, no obstante la multiplicidad de sus partes. Pero, según dijimos más arriba, toda forma es bella, como acto o perfección que es. Por eso, la realidad sensible es bella en la pro-

porción de la superioridad de la forma sobre la materia y, consiguientemente, de su unidad resplandeciente en la multiplicidad.

En posesión de las formas sensibles por su conocimiento intelectual a través de los sentidos, el hombre llega a elaborar con ellas conceptos análogos, con los que toca las formas espirituales y logra alcanzar hasta el mismo Acto Puro o Forma Subsistente de Dios.

En un movimiento práctico-poiético desde su raíz, con todos esos conocimientos, inicialmente tomados de los seres sensibles, y con las emociones estéticas con que van ellos impregnados, el artista crea así su ideal, una cuasi-forma nueva de belleza.

Mas el movimiento práctico que ese ideal encierra desde sus raíces más profundas del espíritu, no se realiza sino es encarnándose en los elementos de la imaginación y de la sensibilidad; no toma realidad artística ni siquiera en la inmanencia creadora sino es en las formas sensibles de que se reviste. Quien sólo concibiese en el seno de la inteligencia un ideal de belleza por expresar y no supiese encontrarle las formas sensibles que lo encarnen y produzcan el goce estético correspondiente, no sería un artista. En esta forma sensible que su imaginación creadora le sugiere, el artista encuentra su lenguaje, su verbo. Más aún, como la idea ejemplar de belleza desde el comienzo de la creación artística tiende a su realización extrínseca, del mismo modo sólo llega a forjarse plenamente en el esplendor con que la imaginación creadora, con los elementos emotivos consiguientes, la reviste. Recién entonces la concepción desciende al mundo de la belleza humana —espíritu y materia— y adquiere la eficacia de idea ejemplar de una obra de arte.

La concepción artística, como la obra de arte que dirige, y como la misma obra natural, la obra de arte de Dios sobre la que se calca, encierra estos dos elementos irreductibles so pena de deformación esencial: lo formal inmaterial y eterno, la forma bella en sí, y lo temporal, la materia o expresión sensible adecuada en que se encarna en el interior del artista, primero, en un movimiento trascendente que la capacita para poder dirigir, después, como idea ejemplar encarnada, la actividad estrictamente práctica de su ejecución material.

Sin el aliento de inspiración creadora, que arranca de lo más profundo del espíritu, podrá constituirse la idea factible de una obra técnica, pero nunca artística en sentido estético: estaría ella privada de

su elemento esencial y su realización sería el desvío más profundo de la poesía o del arte, como que encierra la exclusión del alma misma de éste, de su elemento que le otorga su belleza. Sin el elemento material adecuado, que trasunte más o menos transparentemente en formas sensibles esta forma interna de belleza, el arte se desnaturaliza como obra humana, muere como muere el hombre cuando el alma no encuentra un cuerpo adecuado al ejercicio de su vida. La concepción del arte se mueve, pues, entre dos elementos extremos que la constituyen: la belleza como su alma, como elemento eterno, que con la perfección de la forma trasciende su encarnación temporal de la materia, y las formas sensibles como su expresión o cuerpo, como elemento temporal que la sustenta.

11.—La idea ejemplar, comprendiendo en ella también los elementos imaginativos y emotivos de que se reviste ya en la mente creadora para la dirección de la ejecución de la obra artística externa, a la inversa del concepto que llega a la realidad en la inmanencia de su verbo mental por la identidad intencional con ella, se pone en movimiento hacia su realización material trascendente, busca en las formas sensibles su cuasi-verbo material que le dé expresión y existencia en sí de un modo permanente.

De aquí que el movimiento práctico del arte no se detenga en la idea ejemplar. Elaborada en las capas más profundas del espíritu, tiende a su encarnación y vida propia en la realidad sensible.

12.—La belleza, como forma pura que encierra en la simplicidad y transparencia de su ser un ideal en cierto modo infinito y eterno, desbordante de toda limitación temporal o espacial, no encuentra su expresión o verbo sino en las formas sensibles, primera y vialmente en la imaginación creadora y en la sensibilidad del artista y luego y definitivamente en la realidad sensible, término de la órbita recorrida por la actividad creadora del arte.

Como la forma substancial, que según la doctrina tomista cuando es pura o subsistente se individualiza por las mismas notas específicas, de tal manera que encierra toda la perfección de la especie y es, consiguientemente, infinita en su propio plano, trascendiendo toda limitación de espacio y tiempo, del mismo modo ocurre con la forma subs-

tancial pura de belleza en el orden ontológico (los ángeles y sobre todo Dios en un sentido de infinitud absoluta en toda perfección) y también con la forma de belleza que surge de las entrañas mismas creadoras de la inteligencia del artista, en una suerte de conocimiento intuitivo —no conceptual— por connaturalidad, que al carecer aún de formas sensibles, en las que logra su cuasi-verbo o expresión, encierra una suerte de infinitud.

Y del mismo modo también como las formas que no subsisten sino en la materia, son por eso limitadas e individualizadas en su perfección específica, también el bello ideal del artista es coartado con la limitación individual de las formas sensibles, primero más aladas y ágiles de la imaginación y emotividad del poeta, y después más rígidas de la materia sensible.

Mas semejante dificultad de infusión de la forma bella en la materia, se agiganta mucho más cuando quien ha de realizarla no posee en sus manos las formas substanciales del ser material y ha de introducirla en él mediante frágiles formas accidentales. La infinita belleza ideal del espíritu ha de volcarse en la pobreza y limitación de los rasgos materiales, y su rica unidad y simplicidad ha de substituirse y manifestarse en la multiplicidad de las formas de la realidad sensible. Mientras Dios expresa su idea ejemplar de belleza en un ser compuesto de materia y forma, el artista —quien, por lo demás, aun su mismo ideal ha de forjarlo a partir del conocimiento de las cosas sensibles— no puede hacerlo en un ser, sino en la multiplicidad accidental del “arte-facto”, de un ser ya substancialmente constituido, en quien no hace vivir su creación sino mediante las modificaciones accidentales de la materia. El Moisés de Miguel Ángel, desde el punto de vista de la constitución esencial, no es sino un block de mármol *accidentalmente* modificado en sus líneas y figura. Su valor reside precisamente en que con formas tan frágiles y pobres, su autor haya podido infundirle tamaña belleza. Contrasta en el arte la grandeza de lo espiritual y de lo eterno con la pobreza del cuerpo en que se encarna. La forma interior de lo bello no puede encontrar jamás su lenguaje adecuado. El arte es siempre, por eso, el tormento del artista: tormento en su concepción y tormento en su realización, nunca es su obra, la que él antes había vivido en su imaginación y sensibilidad, y mucho menos la que antes había conmovido lo

más íntimo de su espíritu. De ahí que entre el ideal artístico inenarrable y la concepción ya expresada en las formas de la imaginación y emotividad, y entre este ideal así formulado en la inmanencia del artista y su encarnación en la materia, media una distancia infinita, o mejor aún, un descenso infinito. Tal el origen de la angustia, la tortura de la gestación artística interna, este "ideal nunca expresado", que todas las formas de la imaginación no pueden encerrar, ni agotar las cuerdas de la sensibilidad, y a quien la encarnación en el barro siempre limita y desfigura mucho más todavía. No existe artista auténtico que ante su obra terminada no haya sentido la desilusión y el penoso desencanto y la nostalgia y —cuando la experiencia se repite— hasta una suerte de desesperación de impotencia de un ideal irrealizado o destrozado en los pesados rasgos materiales.

13.—Existe una gradación ontológica de las formas según su independencia y superioridad sobre la materia. Diríamos que toda forma por concepto de acto tiende a evadirse de la potencia de la materia y que el grado de su perfección está determinado por el grado en que logra esta evasión, en la medida de su inmaterialidad. Semejante independencia de la materia, cuando es total, trae consigo la amplitud o despliegue perfecto del acto de la forma, sin restricción individual limitante, espacial y temporalmente ejercida por la materia, con la consiguiente concentración y posesión intencional o transparencia inteligible de sí misma. Y en los grados intermedios, la forma alcanza su perfección actual en la precisa proporción de su desprendimiento material. Comenzando por la Forma no sólo inmaterial sino subsistente del Ser, en quien su Esencia o Forma es su misma Existencia (Acto Puro), y descendiendo luego a las Formas puras de los seres creados compuestos de sola esencia y existencia, y siguiendo primero con las formas espirituales unidas a la materia, aunque independientes de ésta en su ser y obrar específicos, y luego con las demás formas dependientes más y más de la materia en su ser y operar (de los seres sensibles, vivientes e inorgánicos), con la perfección del ser va descendiendo su inteligibilidad, de tal modo que al llegar a la esencia de los compuestos de materia y forma, ésta es inteligible sólo en potencia y necesita ser abstraída de la materia para obtener su inteligibilidad en acto. Sin embargo, pa-

ra el hombre que conoce de un modo proporcionado a su ser compuesto de forma espiritual y materia —según el adagio de la metafísica tomista del “*agere sequitur esse*”, “cada ser obra de acuerdo con su forma o esencia”— el objeto formal propio de su inteligencia no es la forma pura, más inteligible en sí, ni mucho menos el Acto Puro de Dios, sino la forma de los seres sensibles, únicas con las que puede ponerse en inmediato contacto una inteligencia que no alcanza su acto sino por el ministerio de los sentidos.

En nuestra inteligencia no entran directamente otras formas más que las de los objetos materiales. Las formas inmateriales sólo pueden llegar a nosotros por conceptos prestados de las cosas sensibles, que, purificados de sus elementos materiales por un proceso de abstracción, pueden significar, bien que de un modo impropio, algo que los sobrepasa pero con lo que conservan alguna analogía. La realidad inmaterial no entra en nuestra alma sino por la “puerta angosta” y pequeña del concepto del objeto material. Es así como nos formamos las ideas de los objetos más nobles de nuestro entender: inmaterialidad, espiritualidad, inmensidad, infinitud y Dios. Y aunque el modo de significar tales nociones es negativo—por imponerlo así el origen sensible de donde están tomados sus elementos—lo contenido en ellas es algo positivo y significado, si no con propiedad y claridad, al menos con justeza en el claro-oscuro del concepto análogo. A las realidades espirituales no las alcanzamos directa e inmediatamente en sí mismas, no tenemos el contacto de su esencia; las llegamos a conocer solamente por sus efectos (así al alma por sus actos, y a Dios a través de sus creaturas). Y este origen sensible inicial de nuestro conocimiento sigue pesando siempre en nuestras ideas. La luz radiante de la inteligibilidad de la forma es demasiado fuerte para los débiles ojos de una inteligencia encarnada y forzada a ponerse en contacto con su objeto a través de los sentidos.

El concepto propio de la forma sensible, purificándose más y más de la materia y reforzándose en el elemento de ser y de forma que resta, se va sobrecargando con una significación más y más noble y elevada, que contrasta con la pobreza de sus elementos iniciales que lo constituyen. De ahí la dificultad de esos conceptos análogos, la improporción que guardan con el objeto, señalado más que representado, con la con-

siguiente obscuridad de su modo de representar cosas que lo sobrepujan enormemente en perfección. Diríamos que la inteligencia ha de agobiar estos conceptos con un peso infinitamente superior a aquel para el que originariamente fueron hechos: expresar con proporción y adecuación las esencias de los objetos sesibles, imponiéndoles las cargas de realidades espirituales y divinas.

Por este origen sensible de nuestras ideas, las formas de los seres materiales son las únicas captadas con conceptos tomados directamente de ellas mismas, con conceptos propios. Su conocimiento es, por eso, connatural y fácil. Pero a medida que ascendemos en los objetos y nos alejamos primero de lo material para llegar a las formas puras, y luego hasta de todo lo potencial para alcanzar el Acto Puro, si bien es verdad que el conocimiento sube en nobleza en razón de su objeto, también lo es que es más difícil y pobre, y los elementos constitutivos del concepto sufren con una sobrecarga espiritual para la que no fueron originariamente hechos y para la cual, por ende, no están proporcionadamente dotados. Y esta pobreza y sobrecarga se acentúa más todavía, si nuestros conceptos son utilizados por la fe para expresar realidades divinas, que no sólo exceden todo lo material sino todo lo espiritual creado o natural.

Hemos querido insistir en este punto fundamental de la psicología tomista sobre el modo de nuestro conocer las diferentes formas, porque siendo la belleza la "*forma splendens*", y el arte su realización, su cuasi-concepto o verbo en que ella se expresa, lo dicho acerca de los conceptos encontrará en el arte su equivalente análogo.

14.—El arte es en el orden material a la encarnación de la forma pura de belleza, lo que el concepto es en el orden espiritual a la forma, su objeto esencial.

De aquí que ninguna forma de belleza será más fácil y proporcionadamente expresable que la de la belleza material. La hermosura sensible por realizar, presente en la inteligencia del artista, y el elemento material de su expresión artística están en un mismo plano de adecuación y aquélla no encuentra en ésta especial dificultad para su encarnación. El arte que encarna una belleza puramente física (el arte griego, por ejemplo, y en general el arte clásico), es el cuasi-concepto

propio o expresión adecuada o proporcionada de lo bello, es el arte del equilibrio entre la forma y contenido de belleza y su expresión artística. Una tal belleza encuentra una expresión adecuada a las formas sensibles: es el alma que encuentra su cuerpo. De ahí lo rico y agradable del arte clásico, la facilidad de su comprensión y asimilación por todos. Piénsese en la hermosura de una estatua griega o en la elegancia de un período ciceronino o de una oda horaciana. La belleza está allí toda ella rebosante y al alcance, como a flor de labios, sin sentido recóndito o trascendente, realizada por lo demás, con una técnica impecable.

El arte clásico es, por eso, también el más *humano*, porque es el que más se adapta a nuestro modo de ser y de captar lo bello. Desde el punto de vista de la constitución armónica de sus elementos es indudablemente el arte más perfecto.

No es una mera coincidencia sino que tiene sus raíces en una concepción general del hombre y de la vida, en una *weltanschauung*, el hecho ocurrido en Francia del siglo XVII, el de la aparición y florecimiento conjunto del racionalismo cartesiano en filosofía y del clasicismo artístico de Boileau y de Racine. La simplificación del conocimiento a una mera "copia" de la realidad, la reducción del alma al pensamiento y de la materia a la expresión y mil otras "reducciones" de su filosofía, esa aspiración constante de Descartes a "las ideas claras y distintas" con el desconocimiento de los conceptos análogos precisamente en las zonas más elevadas y complejas del objeto de nuestra inteligencia, todos esos rasgos que constituyen el racionalismo cartesiano y que podríamos sintetizar como la adecuación perfecta en cuanto al modo, entre pensamiento y realidad, está traducido en el terreno estético por los conceptos precisos y cortantes de Boileau y llevados a la práctica por el teatro de Racine, como una adecuación proporcionada entre la forma de belleza y su expresión externa. Y por eso, al igual que la filosofía de Descartes con sus ideas "claras y distintas", el clasicismo *seduce*, está más al alcance de nuestras facultades, se presenta como más humano. Y lo es en realidad, al no imponer a los hombros del arte —realización material de belleza— otra hermosura más que la material y humana, o al menos, al reducir y encerrar sin protestas ni torturas —como Descartes lo hacía con toda realidad— toda otra be-

lleza superior al modo y tipo humano de belleza.

Pero hay valores de más precio que el equilibrio y la armonía entre el contenido y la forma externa y la fácil comprensión y adecuación con nuestro ser humano. En efecto, recuérdese que no son nuestros conceptos propios de las formas o esencias sensibles los que más nos ennoblecen y enriquecen. Precisamente a medida que el objeto significado más se eleva y espiritualiza, más nos cuesta también su comprensión y más nos encumbra y ennoblece. Vale más nuestro pobre y desteñido concepto de la esencia de Dios que toda la copiosa riqueza y facilidad de nuestras nociones de objetos materiales.

Otro tanto ocurre con el arte. El artista no posee otro cuasi-concepto propio para expresar la belleza espiritual que las formas sensibles, que de sí, acabamos de decirlo, sólo se advienen a expresar con propiedad la hermosura del orden físico. Como la inteligencia lo hace con sus conceptos propios en el orden cognoscitivo, también el artista ha de sobrecargar las formas sensibles con una belleza espiritual muy superior a su poder connatural de expresión, ha de modificar y hasta agobiar y torturar esa materia para capacitarla a llevar y encarnar en sí, si no con naturalidad (lo cual es imposible), al menos, con verdad y dignidad el peso de un ideal de creación espiritual que la sobrepasa infinitamente.

Para ello el artista necesitará crearse muchas veces una técnica nueva, distinta de la corriente, una simbología propia, muchas veces hasta personal, que no exprese nada material para no macular con ella la belleza espiritual que soporta, y por eso mismo más esotérica y menos comprensible a primera vista que la del arte clásico, quien echa mano de una expresión al alcance de todos, como la belleza que ostenta, y que no necesita reprimir o modificar la materia para poner en relieve en ella una belleza que la supera. Esta realización material de una belleza espiritual, encierra una desproporción y una suerte de distensión entre el contenido espiritual y eterno y su envoltura material y temporal, un desequilibrio que le priva de esa suave emoción sensible del arte clásico.

Esta encarnación de la belleza espiritual en formas sensibles, con todas las dificultades y pobreza de expresión y comprensión derivadas de esta que podríamos llamar *analogía del arte*, es sin embar-

go una forma superior de creación artística. No hay que olvidar que si el cuerpo es necesario al alma, ésta es, sin embargo, superior a aquél y a su fin, y que vale más una alma grande en cuerpo débil que una alma común en un cuerpo robusto, y que es superior aquel desequilibrio con todas sus penosas consecuencias que un equilibrio mediocre. Lo mismo acontece en el dominio del arte. La belleza necesita y no puede prescindir de la expresión sensible, so pena de desnaturalizarse y hasta aniquilarse como obra de arte; pero es lo cierto que por hermosa que sea la del arte clásico es superior la de aquel otro, que en la impotencia radical de lograr el equilibrio entre la belleza espiritual y a las veces hasta divina y su expresión sensible, renuncia a esa adecuación, para alcanzar en la pobreza y mortificación de las formas sensibles la expresión analógica de su ideal sobrehumano. Es el arte que a costa de la materia —a quien tortura y desfigura con una carga superior a sus fuerzas— llega si no a encerrar “clara y distintamente”, ciertamente a *sugerir* en la penumbra de la analogía y del símbolo, la belleza del espíritu; no de otra suerte que nuestra inteligencia no alcanza su objeto más sublime, Dios, si no es apartando su plácida mirada de las ideas claras y distintas de los objetos materiales, adecuados a la luz de nuestro conocer, para penetrar con esfuerzo en la obscuridad de la nube del concepto análogo, único medio refringente que permite a nuestros débiles ojos acercarse, sin herirse, a la luz del supremo Inteligible. Diríamos que el artista no puede comprar la grandeza estética de su obra, la encarnación de una belleza sobrehumana, si no es renunciando a la perfección de la factura artística o técnica misma. Arte de humildad y de pobreza el del cristiano, que se empeña en la expresión material de lo divino. Como en la vida, también en el arte —prolongación trascendente de la propia vida del artista— sólo los “pobres de espíritu”, los que han aligerado su arte del peso de lo terreno, obtendrán la posesión del “reino” de la belleza, y los “puros de corazón”, en la limpidez y transparencia de las formas sensibles, en el recogimiento de lo material, “verán a Dios”.

Nadie negará seriamente que el arte clásico es más equilibrado y más perfecto, en el sentido de realización artística, que el arte gótico; pero nadie tampoco podrá negar que éste, encarnación material menos equilibrada y tranquila, supera en espíritu, y por eso estéticamente de-

be ser valorado como superior a aquél. Precisamente su desequilibrio de contenido y expresión sensible le ha sido impuesto por la grandeza de su ideal, de su forma de belleza, que rebasa los moldes de la hermosura física y humana del arte clásico. En cambio, el alma del arte crece, y en la medida de su crecimiento, en la medida en que la belleza por artificiarse trasciende la belleza terrena y humana, surge la imposibilidad de su acuerdo con las formas sensibles del arte, el conflicto entre la expresión sensible y su contenido espiritual que la rebasa. Desde entonces la belleza puede encontrar una realización material artística análoga tan sólo, que signifique y señale lo mejor que pueda lo que no puede naturalmente expresar. Lo que deberá hacer el artista que no quiere renunciar a su vocación, es buscar la manera más decorosa de factura sensible, que señale en la analogía y en el misterio lo que no puede hacer por connaturalidad con solas sus formas sesiblemente bellas. El arte, por eso, que no quiere renunciar jamás a su alma eterna, a la belleza que lleva en su frágil vaso, ha de renunciar muchas veces al halago sensible, a la voluptuosidad de las formas materiales, e imponerse ascéticamente su mortificación, la poda de lo que a veces más bien estorba que favorece a una belleza inmaterial, para insinuar en el silencio de lo terreno de aquí abajo la belleza eterna de arriba para la que no tiene lenguaje adecuado, y simbolizar en su sobriedad lo que no puede contener con propiedad.

Este simbolismo analógico irá en aumento lógicamente con la desproporción de los dos elementos que el arte junta, vale decir, con la ascensión más y más espiritual de la forma, de la belleza, la cual en la medida de su ennoblecimiento más y más se aleja de los elementos corporales del arte. Y así la expresión de la Divinidad constituye la tarea más ardua del artista, jamás plenamente realizada en sus obras. Por eso también esta distensión sube de punto cuando las realidades bellas por expresar, sobrepasando los conceptos análogos del orden natural de nuestra razón, se nos manifiestan en la sobre-analogía de la fe como realidades sobrenaturales, inasequibles, como tales, a nuestra inteligencia con sus solas luces, y sólo oíbles para nosotros en el lenguaje de la Revelación. Nuestros conceptos tomados de las esencias de los seres sensibles, llevando un peso espiritual enorme en la analogía, son sobrecargados de nuevo con realidades más elevadas todavía con el pensa-

miento y el lenguaje divino de realidades sobrenaturales en la sobre-analogía obscura — si bien más segura — de la fe.

Si tal ocurre con la expresión espiritual del conocimiento de la inteligencia, si el troquel del verbo mental resulta tan pequeño para contener las realidades divinas de la fe, ¿qué ocurrirá a las pobres expresiones materiales del arte? Y sin embargo, esta es la condición del arte, sobre todo del arte cristiano: tener que encerrar una grandeza infinita en un cuerpo artístico pobre y débil, el necesario para su encarnación humana y el indispensable para no perturbar la transparencia de la realidad bella sobrehumana. Es el arte de las catacumbas y de Fra Angélico, que en su adustez y mortificación de lo sensible, encuentra el modo de señalar realidades divinas, confesando en su humilde sencillez no poder expresarlas adecuadamente. Es el arte gótico, que así en la audacia de sus soluciones arquitectónicas como en la simplicidad de su estatuaría y de sus vidrieras supo sobreponer a la materia un simbolismo de realidades divinas.

Todo arte, y de un modo especial el auténticamente cristiano, implica esta lucha de una forma pura de belleza sobrenatural y divina inenarrable en el lenguaje sensible, con una materia reacia a expresarla. Su grandeza no está en la perfección de lo material ni en el equilibrio imposible de sus dos elementos extremos, sino en el triunfo del espíritu, de lo divino sobre lo material. En esta exaltación de la Belleza más grande y sublime, que brilla en una materia agobiada y negándose a sí misma, puede sobrellevar diáfananamente su carga divina.

15.—Conviene advertir, sin embargo, que no se trata de una desmaterialización total imposible del arte ni de una desfiguración *sno-bista* de ciertos artistas modernos, quienes, pareciera, ponen en la deformación en sí la esencia del arte. La esencia está en lo otro, en la encarnación del elemento espiritual y sobrenatural. La mortificación de lo sensible sólo es una condición para ello, pero no su esencia, y que ha de hacerse sólo tanto cuanto sea necesario para alcanzar aquel fin y siempre dentro de los cánones, no de los retóricos sino de las exigencias esenciales del arte: realización sensible de la belleza. Piénsese en las figuras estilizadas de la escuela de Berron y de la Abadía de Maredret, y se verá en el ejemplo cuanto venimos diciendo: cómo es posi-

ble en una realización original y moderna una materia desmaterializada y mortificada en sus expresiones naturales, que la capaciten para sugerir y simbolizar realidades divinas y todo ello siempre dentro de los cánones substanciales de una expresión sensible recatadamente bella.

16.—Pero hay más. No sólo cada forma interna de belleza (espiritual o material, divina o humana), busca su expresión sensible, adecuada o proporcionada en un caso, analógica y desproporcionada en otros; sino que —aún dentro de esos tipos más o menos permanentes del arte— cada pueblo, y sobre todo cada época, encuentra *su modo individual y temporal* de realización artística. No expresaron de igual manera una forma humana de belleza, griegos o romanos, egipcios o caldeos, medioevales o renacentistas.

Porque el arte —precisamente en razón de su constitución interna— posee un elemento inmaterial y permanente, un *valor eterno*, que no es sino la belleza cuya encarnación esencialmente busca a través de las más variadas formas de belleza sensible, y otro elemento *cambiante y contingente*, un *valor temporal*, que no es sino el modo particular de realización material dependiente de un sinnúmero de circunstancias mudables: de condiciones técnicas, de lugar y tiempo, de sensibilidad y educación, etc. El arte, *eterno en su esencia* de belleza encarnada, es *mudable en su existencia*, dependiente del *tiempo y lugar* en su realización concreta. Por debajo de este cambio intervienen, es verdad, exigencias absolutas y eternas del arte, aun como factura material, aquéllas que su esencia impone: que sea una realización de belleza; pero los modos teóricamente *ilimitados* de alcanzar esa realización en la materia causan la movilidad y contingencia del arte, su *temporalidad*. *Eterno* y extra-espacial en su esencia absoluta, el arte es *temporal* y regional en su *existencia* concreta. En efecto, enseña la filosofía tomista, la materia es el principio de individuación de los seres compuestos. La forma substancial, principio de unidad específica, queda individualizada por las notas de la materia.

Otro tanto ocurre en el plano del arte. La forma pura de belleza no logra su expresión sino en su doble sucesiva encarnación en las facultades humanas sensibles, primero, y en las formas materiales extrínsecas, después, en que alcanza nueva e independiente vida. Estas

formas determinadas y concretas de imaginación y sensibilidad, por una parte, y de realización material autónoma, por otra, en que la belleza toma cuerpo, varían no sólo de persona a persona, sino también de época a época. Son esas facultades las que determinan la vocación artística del pintor o del músico o del poeta, según el predominio de una u otra facultad; y dentro de un mismo arte —de la pintura, por ejemplo— son ellas las que hacen del artista un pintor de formas o de colorido, de paisajes o de caracteres.

Todo el mundo comprende sin esfuerzo dónde está la causa de por qué la belleza humana expresada por Van Dick es la flamenca, mientras que la de las Madonnas de Rafael evoca la italiana, y la de las Inmaculadas de Murillo está realizada con trazos definitivamente hispánicos. El artista ha hecho penetrar su ideal de belleza en las formas sensibles de sus facultades y luego en la de los colores o de cualquier otra realización artística; pero cada cual lo ha hecho a través de sus facultades y temperamento, que no trabajan sino con elementos originarios de lugar y tiempo determinados, que, aunque elaborados en un todo personal de la creación estética, conservan atisbos inconfundibles de los rasgos primitivos.

Todas las influencias de tiempo, lugar, ambiente, familia, educación, etc., resumadas, están viviendo en el artista e influyendo en su obra. Dos auténticos artistas, sometidos a la misma educación y principios técnicos, no concebirán ni realizarán jamás de igual modo un mismo ideal de belleza.

Lo que ocurre con las notas individuantes del propio artista, sucede también con las de la materia empleada. Tiene ésta sus exigencias naturales, de las que no es posible al artista prescindir.

Continuar enumerando los cambios —inagotables para el futuro— que el elemento material trae consigo e introduce en el arte, sería cuestión de nunca acabar.

Lo que queremos hacer ver es que la belleza, eterna en sí misma, tiene posibilidades indefinidas de realizaciones materiales distintas, debidas al cambio de sensibilidad, modo de imaginar, etc., del artista, y al cambio incesante del material de su expresión; en una palabra, determinadas por la intervención de la materia de dentro y de fuera del artista. La belleza, en sí misma siempre la misma, descendiendo inva-

riablemente de la misma fuente eterna e infinita de Dios, como el ser con quien se identifica, va realizándose de mil modos distintos, según las artes, épocas, artistas y medios de expresión, sin ser jamás agotada por ellos, reservándose siempre posibilidades de encarnaciones nuevas con la variación del elemento sensible y material — y por eso mismo *temporal* — del arte.

Pero en la proyección histórica, y salvadas siempre las notas más personalmente individuantes del artista, cada época se presenta con sus rasgos fisognómicos inconfundibles de realización artística. La belleza ha encontrado la forma sensible de *su* tiempo, *su* expresión adecuada, o si se prefiere, la época mediante, todos los procedimientos temporales y espaciales que lleva en su seno, se ha forjado *su arte*, el que respondía a su sensibilidad e imaginación y a sus posibilidades técnicas de realización. Es siempre la belleza la que en una suerte de metempsicosis va encarnándose y como adaptándose sucesiva e indefinidamente a cuerpos distintos, ofrecidos y determinados por el lugar y el tiempo.

Otro tanto ocurre con las distintas regiones, que más o menos no conservan una interacción cultural tan fuerte que llegue a fundirlas en un solo block. Esto ocurría sobre todo antes, cuando los pueblos vivían más aislados. Modernamente, la comunicación íntima de los pueblos en todos los aspectos de la cultura, llevada por los innumerables vehículos de la técnica, ha suprimido, si no todas, ciertamente muchas de estas diferencias locales.

En cambio, las *zonas temporales del Arte*, las diversas estratificaciones con que él va jalonando su paso por la tierra a través de las edades, es y será siempre un hecho permanente en la historia.

Y no se trata de un *hecho*, sino de un *derecho*. Cada región (en cuanto es distinta de las demás en los medios, etc., cosa cada día más infrecuente) y sobre todo cada época tiene una sensibilidad y un acervo de material técnico distinto de las otras. Por eso mismo ella tiene *derecho* a resolver *su* problema del arte con *sus* propias modalidades y procedimientos técnicos, con la única ley fundamental e inmutable del arte: que la factura sea realmente una creación material de belleza, que ésta encuentre realmente su encarnación en las formas materiales. El arte es algo viviente, como que procede de una plenitud interior de belleza espiritual que vibra en el alma y sensibilidad del artista. Y como,

según lo acabamos de ver, cada época y también cada hombre la vive y siente de un modo distinto y posee medios nuevos y diversos de expresión, también podrán realizarla conforme a ellos. Como el lenguaje, también el arte es algo que vive con la vida de una época y de un hombre en el fondo de su alma, en lo más auténticamente vital y suyo.

Pretender para el arte un estancamiento, negar a cada época el *derecho a su revolución artística* —dentro de las normas eternas del arte sintetizadas en el ya enunciado principio, de que la obra ha de expresar con verdad, dignidad y hermosas formas sensibles la belleza para los hombres de entonces— es negarle la posibilidad de sentir la belleza con su propia sensibilidad y segar las fuentes mismas de la creación sensible.

Cada época, insistimos, tiene *su arte*, grande o pequeño, pero en definitiva el arte que merece, el arte que puede sentir y realizar, y que es el único que puede vivir.

Y en este sentido, si es una petulancia despreciar las obras maestras de los antiguos, es también una sinrazón condenar toda innovación de una época nueva.

Sin llegar al relativismo escéptico de cierta crítica en boga, que preconiza la prescindencia de todo principio o norma estética y el que una obra de arte ha de ser interpretada sólo desde el punto de vista de su autor, es cierto que su creación debe estar encuadrada dentro de su inspiración y comprendida como obra de su tiempo, de su época y de su autor, eso sí (y es lo que se echa de menos en la actitud crítica mencionada) dentro de los cánones eternos e inmutables de la estética.

17.—De semejante modo en su misma variación temporal, en que realiza su elemento eterno e incambiable, el arte nos sugiere una idea más grande de esa belleza que él no acaba nunca de expresar y cuyas formas sensibles no logran nunca encerrar de un modo exhaustivo.

En realidad y en última instancia, el arte con todas sus creaciones sucesivas y cambiantes no es sino el movimiento con que el hombre —consciente e inconscientemente— busca y quiere aprisionar una Belleza infinita, de la que su alma se ha encendido en sed a la vista del vislumbre de una belleza creada. Así como el entendimiento humano está hecho para una Verdad en sí, y la voluntad para el Bien en sí, de tal

manera que sólo en virtud de ese movimiento a semejante término infinito poseen, respectivamente, la capacidad de conocer toda verdad y amar todo bien que encuentren a su paso; no de otra suerte, la inteligencia humana, hecha para el goce de la Belleza en sí, es por eso mismo capaz de gozar de toda belleza, y todo objeto creado bello suscita en ella esta sed devoradora de otra Belleza que trasciende la finitud del objeto inmediatamente contemplado. En realidad, en todos los objetos bellos de la tierra el alma encuentra el reflejo de otra Belleza para la que está hecha. En el diálogo entre las creaturas y el hombre, aquéllas le sugieren una Belleza infinita, que ésta busca y que no encuentra en ellas: "Pregunté a la tierra, dice hermosamente San Agustín, y respondió: no soy yo eso; y cuantas cosas se contienen en ella me respondieron lo mismo.—Pregunté al mar y a los abismos, y a todos los animales que viven en las aguas, y respondieron: no somos tu Dios; búscale más arriba de nosotros.—Pregunté al aire que respiramos, y respondió todo él con los que le habitan: no soy yo tu Dios.—Pregunté al cielo, al sol, a la luna y a las estrellas y me dijeron: tampoco nosotros somos ese Dios que buscas.—Entonces dije a todas las cosas que por todas partes rodean mis sentidos: ya que todas vosotras afirmáis que no sois mi Dios, decidme por lo menos algo de El.—Y con una gran voz clamaron todas: El es el que nos ha hecho" (1).—Pensamiento que bellamente ha retomado nuestro poeta Merechal (2): "todo llamado viene de alguien que llama; y las creaturas dicen al que sabe oír: "Somos el llamado, pero no somos el que llama". Y, negándose afirman al Llamador: lo afirman en sus nombres; pues dicen a todo el que contempla su hermosura: somos bellas, pero no somos la Hermosura que "nos creó" hermosas.—Y al que medita su verdad enseñan: somos veraces, pero no somos la Verdad que "nos creó" verdaderas.—Y dicen al que gusta de sus bienes: somos buenas, pero no somos la Bondad que así "nos creó". Así afirman al que llama: lo afirman en sus nombres gloriosos de Hermosura, Verdad y Bien.—Y lo afirman como Principio, llamándole "el que nos creó"; y lo alaban como fin, diciendo: somos el llamado hermoso y no la Hermosura que llama".—Otro tanto ocurre en el caso inverso del

(1) San Agustín: Confesiones: L. X, c. 6.

(2) Marechal: Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza, pág. 91-92.

artista. — Movido siempre por el amor hacia esa Belleza infinita que consume y quema su propio ser desde las raíces mismas de su alma, desde lo más íntimo de su impulso creador, va idealizando y realizando una belleza, que participación de aquélla no es aquélla y que, por eso mismo, nunca acaba de expresar en sucesivas creaciones. — El amor de su alma hacia esa Belleza es quien lo trae constantemente desvelado y torturado por esa angustia de inquietud, que siempre insatisfecha en sus creaciones limitadas de belleza, lo mantienen adherido a su arte, impulsándolo sin cesar a crear más y más, como para acercarse por la multiplicidad de sus realizaciones finitas hacia la unidad de lo infinito inenarrable en su intuición materializadora. — Sólo en virtud de ese amor a la Belleza, que no es en el fondo sino el amor a Dios, la inspiración se renueva sin cesar después de cada creación. — Esa sed de Dios irrumpe devoradora a cada instante en el artista, y una vez aquietada en su realización material, vuelve a despertarse de nuevo más exacerbada, si cabe, ante la insatisfacción de su obra, para repetir indefinidamente el episodio, que somete el alma del artista a un sufrimiento de tortura constante y fecunda, que sólo terminará con el cese de toda practicidad en la contemplación de Dios.

18. — Porque, preciso es confesarlo, la practicidad, tanto del *obrar y del hacer*, es un signo del carácter transitorio y vial de nuestra vida del tiempo.

Hecho para el Bien infinito, abierto por sus facultades espirituales hacia un Dios que no posee plenamente; por la voluntad dirigida por la inteligencia, por su *actividad práctica*, el hombre *tiende y se encamina* hacia su perfección.

Dentro de este movimiento estrictamente *práctico* o del obrar, por el que se acerca a Dios, la actividad artística, incluso la de las bellas artes, no es sino un *episodio* que se inserta y sirve a aquélla. Por ella el hombre realiza fines o bienes extrínsecos a su último y supremo Bien, a fin de valerse de ellos, de esos arte-factos como de otros tantos instrumentos o peldaños que faciliten su ascensión y retorno a Dios, por quien anhela con el movimiento más profundo de su ser.

Y dentro de este arte, en general, cabe la mejor parte al arte bello.

El arte, por eso, parte de la actividad práctica, esencialmente temporal del hombre, como toda ella cesará con la posesión del fin, del Bien y Belleza infinita hacia la que tiende, para dar lugar al acto perfecto de la vida contemplativa de la inteligencia —único camino de acceso a la plenitud— en la visión de Dios.

Entonces la contemplación de la Belleza en sí, cara a cara, "*sicuti est*", hará inútil el *medio* del arte para acercarnos a ella. Y así como la fe y la esperanza dejarán de ser para dar lugar a la visión y a la expansión y gozo de la caridad en la posesión del objeto amado, también el arte, hijo del estado práctico, esencialmente imperfecto y vial, de la presente vida humana, de una alma unida a la materia, cesará para dar lugar al contacto inmediato de la inteligencia con la Belleza en el goce de la posesión de la Verdad.

Entonces caerá lo temporal del arte, las ataduras corporales con que el arte aprisionaba la Belleza, y sólo permanecerá su alma eterna e inmutable en los esplendores puros y sin velos de la infinita Belleza de Dios.

