

## Lo tragicómico en el teatro de Valle Inclán: *Luces de Bohemia*

Raúl FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS  
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

### I

La literatura dramática de Valle-Inclán refleja la modernidad literaria en su sentido crítico más estricto, pues frente a la crisis finisecular de las formas y convenciones del arte clásico y frente a la nueva quiebra de la razón ilustrada que se produce en los albores del siglo XX, el autor de *Luces de bohemia*, en una especie de desquite gnoseológico, se apropia de la realidad para representarla desde una preceptiva estética propia.

Sin dejar de tener presentes algunos de los temas de estudio que en torno a *Luces de bohemia* han sido tradicionalmente abordados por la crítica, este trabajo tiene por objeto examinar la concepción tragicómica de *Luces de bohemia* teniendo en cuenta el cambio de paradigma estético que se produce a finales del siglo XVIII, y que afectó al reconocimiento y a la justificación del arte clásico y, como consecuencia, configuró en la historiografía general el sentido de la modernidad artística<sup>1</sup>. Creo que desde esta perspectiva, la obra de Valle-Inclán adquiere un valor que va más allá del que le han otorgado las historias literarias tradicionales escritas bajo criterios básicamente localistas. Por ejemplo, podemos ver en el teatro paródico popular que se cultiva en España a caballo entre los siglos XIX y XX un claro antecedente del esperpento<sup>2</sup>. Pero, sin negar esta influencia, sería conveniente reflexionar sobre el sentido que la parodia tiene en la literatura contemporánea –y, por tanto, también en *Luces de bohemia*– como una de las modalidades retóricas que mejor traduce la crisis del clasicismo y, por ende, la modernidad literaria. O podemos seguir viendo en lo «valleinclanesco» o lo «esperpéntico» la expresión del estilo personalísimo de un autor, que remite, al mismo tiempo, a constantes expresivas universales<sup>3</sup>. Pero también podemos comprender estos términos, así como la abigarrada sucesión de corrientes literarias que se dan en el siglo XIX y XX, como parte del conjunto que configura el carácter proteico de la modernidad artística. Asimismo, el antirrealismo estético de Valle-Inclán cabe seguir entendiéndolo,

---

<sup>1</sup> Sobre el término «modernidad» entendido en un sentido epocal que llega hasta nuestros días, véase Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.

<sup>2</sup> Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de Bohemia»*, Madrid, Gredos, 1969.

<sup>3</sup> Mariano Baquero Goyanes, «Valle-Inclán y lo valleinclanesco», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200, 1966, p. 34-52.

como apuntara en su día Gonzalo Sobejano<sup>4</sup>, como una reacción contra la España mediocre de la Restauración, pero dicho antirrealismo alcanza un fructífero ámbito de significación si se explica como síntoma de una actitud: la que el artista modernista manifiesta frente a la sociedad burguesa. O, por último, si se sostiene que los criterios estrictamente estéticos no son suficientes para explicar el sentido deformante que el esperpento hace de la realidad histórica, pues «La base del teatro de lo absurdo es antihistórico y universal, mientras que en el esperpento es histórico y circunstancial<sup>5</sup>», se seguirá delimitando el alcance universal de las innovaciones del teatro de Valle-Inclán reduciéndolo a un fenómeno extraliterario noventayochista y, por tanto, peninsular.

## II

*Luces de bohemia*, como otras obras de la literatura moderna de su tiempo, representa la culminación de un proceso estético e ideológico que configura la modernidad artística y literaria contemporánea tal como hoy se entiende. Este proceso, referido a *Luces de bohemia*, no se circunscribe sólo a la evolución de la literatura española, sino que, en realidad, tiene su comprensión más cabal, repito, en el contexto europeo de la reacción artística que, desde el Romanticismo, propicia la quiebra del arte clásico. En síntesis, la crisis del arte clásico la explicó Hegel como una pérdida en su tiempo de justificación: en el arte presente, obra, sociedad y sentido creador del artista ya no se concilian, como sí sucedía en el arte cristiano y antes en el arte griego<sup>6</sup>. Pues la belleza, como categoría estética, ha perdido su validez ontológica: ya no sirve, como en la antigüedad, para recuperar a través de la obra el sentido del ideal perdido en el mundo real. A partir de aquí, el problema de la ausencia de un centro canónico normativo e ideológico, abordado ya por el Romanticismo, conllevará la distinción definitiva entre el arte del ‘pasado’ y el arte ‘moderno’. Pero esta cesura no va a significar ruptura u olvido del pasado; éste permanecerá ‘ahí’ como material ineludible de cita y referencia. En el deambular urbano de los personajes de *Luces de bohemia* se hace patente este hecho paradigmático del arte moderno: ahora la literatura se contrapone a la literatura del pasado pero extrae de ella su inspiración y razón de ser. En buena medida, lo tragicómico en *Luces de bohemia* deriva de este hecho aparentemente paradójico: los personajes en su acción dramática simultanean el acervo heroico, mítico y clásico del pasado con la cotidianidad presente del Madrid castizo más sórdido y con su propia cotidianeidad vivencial.

En *Luces de bohemia*, por tanto, la categoría clásica de lo ‘bello’ desaparece bajo el tono tragicómico de la obra; o, si se prefiere, bajo la nueva concepción estética ensayada por Valle: el esperpento.

Superados ya los presupuestos críticos que sirvieron de base para configurar la llamada Generación del 98, y que orientaron la interpretación de los autores finiseculares en una dirección de análisis estrictamente endocéntrica y peninsular, deberíamos estudiar ahora la obra de Valle-Inclán en un sentido similar al que produce una pesada piedra arrojada a plomo en el agua: el epicentro nos indica una fuerza e intensidad, que es lo propio y lo local, pero la serie de ondas centrífugas que se expanden nos señalan la relación dialéctica de ese centro con lo diverso que a la postre

---

<sup>4</sup> Gonzalo Soberano, «Valle-Inclán frente al realismo español», in Anthony N. Zahareas (ed.), *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas, 1968, p. 159-171.

<sup>5</sup> Anthony N. Zahareas, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Holanda, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, p. 710.

<sup>6</sup> Véase al respecto, Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 29-37.

deviene común y universal. Así, *Luces de bohemia*, desde su marco de referencias marcadamente localistas, nos ofrece, dentro del contexto de la crisis del arte clásico a la que me estoy refiriendo, una estética dramática renovadora basada, sobre todo, en la parodia y en la experimentación de la expresión formal.

La comicidad de *Luces de bohemia* tiene su raíz en la reivindicación que del humorismo hizo el idealismo alemán. De estas teorías sobre el humor se hicieron eco en España, entre otros, Marcelino Menéndez Pelayo, Francisco Giner de los Ríos y Leopoldo Alas «Clarín»<sup>7</sup>. En concreto, Clarín desarrolló en su obra la idea de una comicidad que podía ser sublime. Lo notable es que Leopoldo Alas supo advertir que el valor positivo de lo cómico y su posible sublimidad dependían de la libertad del artista y de su «... sentido y sentimiento de la forma como inseparable del objeto artístico y esencial en él como lo más esencial»<sup>8</sup>.

Que Clarín repare en el valor trascendental de la forma denota su modernidad, pues la forma tras la quiebra de la razón ilustrada pasa a convertirse en la clave de la creación artística. Esto tiene una preclara explicación filosófica. Después de Kant y su *Crítica de la razón pura*, el artista se encuentra frente al siguiente horizonte epistemológico: dado que no nos es posible conocer que sea la cosa en sí misma, demos al menos una visión de ella sin trabas convencionales ni censuras morales. Por eso la literatura moderna se decanta, entre otros procedimientos retóricos, por la ironía y la parodia, en la medida que sirven para revelar el estado crítico del escritor y su visión conflictiva y problemática del mundo. A su vez, estos procedimientos conducen inevitablemente al fenómeno metaliterario. La literatura moderna se problematiza –los casos de Baudelaire, Lautréamont o el propio Valle-Inclán son paradigmáticos–, toma conciencia de sí misma y hace de la cita, del diálogo intertextual su razón de ser, en un permanente ejercicio de reinterpretación de todo el material elaborado por la tradición literaria. Quizá todo esto se deriva, como señaló M. H. Abrams en su clásico libro sobre la literatura romántica, del nuevo estatus que la poesía adquiere en el tránsito de las teorías neoclásico-pragmáticas a las teorías expresivas que anuncian el Romanticismo. Ante el análisis empírico y racionalista de la naturaleza llevado a cabo por el cientifismo del siglo XVIII que reconoce verdades incontrovertibles, el mundo de los dioses y héroes clásicos solo se puede justificar ya como un bello adorno destinado sólo a deleitar al lector<sup>9</sup>. De ahí el interés por la forma que apunta al vórtice en el que se está gestando la revolución del arte moderno. Baudelaire, en su ensayo «L'école païenne», anunció el gusto desmesurado por la forma que exhibe la literatura de su tiempo. Al analizar este texto, Roberto Calasso ha escrito que el retorno del paganismo en la literatura del siglo XIX no significó una vuelta al orden clásico, sino su inevitable perturbación. La superación de la estética clásica supuso, como consecuencia artística más trascendental, que se desvinculó «... la categoría de lo Bello de sus obediencias canónicas: la Verdad y lo Bueno»<sup>10</sup>. A partir de esta conversión del arte a una experiencia exclusivamente estética ya no supeditada a categorías morales se inicia en el siglo XIX un proceso de experimentación cuya expresión más radical y ‘frenética’ culminará en las artes vanguardistas del siguiente siglo.

<sup>7</sup> Describe muy bien esta recepción Adolfo Sotelo Vázquez en Leopoldo Alas «Clarín», *Apolo en Pafos*, introd., Barcelona, PPU, 1989, p. XXVIII-XLVI.

<sup>8</sup> *Apolo en Pafos*, op. cit., p. 20.

<sup>9</sup> ... la crítica, siguiendo la lógica de la definición de la poesía como instrumento para lograr efectos, transfirió el lugar del examen, de la naturaleza externa, a la naturaleza humana –la del auditorio del poeta– e interpretó la verdad o la probabilidad como la conformidad a las expectativas o la respuesta del lector, Meyer Howard Abrams, *El espejo y la lámpara*, Madrid, Barral, 1975, p. 477.

<sup>10</sup> Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 26.

Valle-Inclán plantea esta situación cuando justifica sus ideas estéticas y su visión del mundo. Principalmente al defender que en el mundo moderno no tienen cabida ya ni las tragedias ni los héroes clásicos: «La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en *Luces de bohemia* esa misma ceguera es triste y lamentable, porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella<sup>11</sup>». Para Valle el hombre moderno ya no es capaz de representar su destino trágico porque su tragedia es de otra naturaleza: no admite equiparación con el referente clásico. Por eso, sólo a través de una forma nueva de expresión –el esperpento– se podrá abordar la condición social del héroe presente. Es entonces cuando la oposición mundo clásico/mundo moderno adquiere su expresión moderna. En última instancia, en la contraposición tragicómica que equipara y distancia a las figuras de Homero y Max Estrella, que es la que igualmente aleja y aproxima al hombre moderno del hombre de la antigüedad, Valle-Inclán no hace sino acentuar, por vía expresionista, la teoría decimonónica del contraste que definía el valor y razón de ser de lo cómico<sup>12</sup>.

En *Luces de bohemia* lo tragicómico puede darse por separado pero la estética del esperpento se define por su ambivalencia permanente: lo trágico y lo cómico se dan de consuno. Por lo general, la cita clásica, que por la situación y el contexto, se desvaloriza paródicamente, es susceptible de comicidad pues conlleva en sí misma, en su degradación, el patetismo de su tragedia. Por ejemplo, recordemos la escena segunda que transcurre en la librería de Zaratustra. La librería de lance representa por sí misma un primer grado de degradación de las ‘bellas letras’: la literatura en su conjunto – también las obras de los autores clásicos– es susceptible de compra-venta y mercadeo. La cita calderoniana de Max, («¡Mal Polonia recibe a un extranjero!»), traduce a modo de salutación el lugar y la función que ahora tiene la literatura clásica: servir de estilización paródica y referente irónico a una modernidad problemática.

En otros lugares de la obra se alude a la parodia literalmente. Así, en una acotación de la escena décima, cuando «La Lunares» en un paseo ajardinado aborda a Max Estrella, se lee: «Se lo lleva sonriendo, blanca y fantasmal. Cuchicheos. Se pierden entre los árboles del jardín. Parodia grotesca del Jardín de Armida». Aquí la ironía es doble, pues no sólo se parodia el referente mitológico, sino que por brillante alusión metaliteraria se plantea el valor gnoseológico de la ficción en relación con la realidad. Recordemos que la maga Armida creó ‘el jardín’, descrito por Torcuato de Tasso en la *Jerusalén Libertada*, para someter a su amado Reinaldo y alejarlo del mundo real.

Este sentido evasivo se insinúa igualmente en una acotación de la escena octava; se describe a Max, como una iconografía del cristo crucificado, siniestramente mayestático, inerte y fantasmal («Máximo Estrella, con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma»). De este modo patético se representa y se simboliza la marginación del poeta moderno, su presencia/ausencia frente al mundo positivo y materialista.

La ironía, el sarcasmo paródico, el humor en suma, son las armas de las que se vale Max Estrella para lucir su excentricidad. El sentido del humor es, en definitiva, el último asidero y refugio del héroe esperpéntico. En el siguiente diálogo de la escena octava se alude irónicamente al ‘reino interior’ que cultivaban todos los artistas modernistas:

---

<sup>11</sup> En Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, ed. de Alonso Zamora Vicente y apéndice de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Espasa, 2005, p. 244. Las citas de *Luces de bohemia* en este trabajo están tomadas de esta edición.

<sup>12</sup> Véase Adolfo Sotelo Vázquez, *op. cit.*, p. XXXIIIssq.

MAX. – Dispóngase usted a escribir largo, joven maestro: –Bastardillos, veintitrés, duplicado, Escalera interior, Guardilla B–. Nota. Si en ese laberinto hiciere falta un hilo para guiarse, no se le pida a la portera, porque muerde.

EL MINISTRO. – ¡Cómo te envidio el humor!

MAX. – El mundo es mío, todo me sonrío, soy un hombre sin penas.

EL MINISTRO. – ¡Te envidio!

MAX. – ¡Paco no seas majadero!

La excentricidad no es cosa sólo del personaje dramático, periférico y marginal, alejado del centro que simboliza el orden social establecido, alcanza a la conformación misma de la obra, igualmente alejada del teatro convencional de su tiempo, de las formas genéricas preestablecidas por la demanda del espectador al uso. El esperpento representa de modo excéntrico una realidad compleja que ya no puede ser comprendida al modo del realismo clásico tradicional. En última instancia, y aunque pueda parecer un contrasentido, el teatro esperpéntico experimental y la búsqueda de un nuevo lenguaje, que Valle preconiza en *La lámpara maravillosa*, no persiguen otra cosa que reflejar el mundo en términos inteligibles, pero desde una inteligibilidad moderna, no clásica, es decir apelando a la inteligencia de un nuevo lector. La manera expresionista deviene categoría estética con Valle<sup>13</sup>. Esos espejos cóncavos que devuelven deformada la realidad se convierten en el método del escritor para representar la opacidad impenetrable del mundo que nos rodea. El cambio de paradigma estético, propio de la modernidad artística que venimos describiendo, creo que explica muy bien las razones por las que las categorías estéticas del clasicismo en *Luces de bohemia* se subordinan a la ‘expresión’ de un complejo emocional en permanente estado de búsqueda y experimentación. A este respecto, son muy orientadoras las siguientes palabras de Antonio Risco sobre la manera expresionista:

La expresión –sea consciente, inconsciente, voluntaria, «visceral» o producto del azar– se inicia en aquel punto en que lo informe –la materia bruta– parece ir adquiriendo un «sentido», una orientación –o destino–, anunciando la consiguiente información. La expresión acrece su intensidad en razón directa de la resistencia de la materia, al contrario del arte formalista que sólo se logra en la total sumisión de ésta. Es el drama suscitado por la lucha entre la forma y la materia lo que presta a la expresión su carga emocional<sup>14</sup>.

De este modo, lo tragicómico en *Luces de bohemia* proviene del forcejeo de elementos heterogéneos inconciliables en su propia naturaleza; de aquí surge la parodia, cuando el presente tiene necesidad de referirse al pasado clásico. Como decía el propio Valle en el texto anteriormente citado, Max Estrella, precisamente por su bagaje y porte poéticos extemporáneos, es decir por su ‘modernidad’, no alcanza la solemnidad y dignidad del Homero clásico. Pero el contrapunto es necesario para expresar el drama del arte en el seno de la moderna sociedad burguesa. Recordemos de nuevo, como dejara escrito Hegel en sus *Lecciones sobre estética*, que la causa de dicho drama nace del hecho de que el arte moderno ha dejado de ser el menester más alto del espíritu en el que se manifiesta la verdad<sup>15</sup>. El inicio de la escena sexta de *Luces de bohemia* trata sobre esto, cuando Max dialoga con su compañero de calabozo, el obrero catalán:

EL PRESO. – Usted no es proletario.

MAX. – Yo soy el dolor de un mal sueño.

<sup>13</sup> Como precedente inmediato de esta tendencia estética renovadora en la literatura española, debemos citar a Ángel Ganivet y su novela, en muchos aspectos expresionista, *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. Véase al respecto, mi libro, *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Granada, Diputación Provincial de Granada-Fundación Caja de Granada, 1995.

<sup>14</sup> Antonio Risco, *Literatura y figuración*, Madrid, Gredos, 1982, p. 164.

<sup>15</sup> En Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 33sqq.

EL PRESO. – Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos.

MAX. – Yo soy un poeta ciego.

EL PRESO. – «¡No es pequeña desgracia!... En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto despreciados. Aquí todo lo manda el dinero».

A lo largo de toda la escena, lo cómico y lo grotesco ceden el tono a la expresión trágica, quizá porque a Valle le interesa, frente a los valores materialistas del capitalismo moderno, equiparar la figura marginal del artista con la del anarquista subversivo, pues ambos son víctimas al fin y al cabo del mismo sistema de valores burgueses y capitalistas.

### III

La tragedia y la comicidad de *Luces de bohemia* son, por tanto, modernas, tanto en su plano semántico como en su estructura y morfosintaxis. Su dramaturgia no responde a criterios clásicos porque pone de relieve la transitoriedad del propio hecho dramático, del hecho artístico, en suma. El sentimiento de una existencia inestable que se desprende de la acción de los personajes se liga al estatus mudable y proteico que ahora tiene el arte. El teatro clásico acogía personajes de rica complejidad psicológica pero cuyo drama respondía a la necesidad de una inteligibilidad estable. Por el contrario, en *Luces de bohemia*, el drama, su impostación tragicómica, es inestable, se caracteriza por su deliberada vaguedad gnoseológica. Requiere por ello de una forma de expresión vibrante –el esperpento– y de una armazón estructural episódica y fragmentaria que ponga en evidencia la lógica aristotélica lineal de la mimesis poética. Del mismo modo que, según Eugenio Trías, «lo siniestro constituye la condición y límite de lo bello<sup>16</sup>», pues una de las condiciones estéticas de la belleza artística es la capacidad de la obra clásica para manifestar y al mismo tiempo velar lo siniestro, en *Luces de bohemia* podría afirmarse, lo contrario, que lo bello constituye la condición y límite de lo siniestro que aquí reviste la forma del esperpento. Al situarse fuera de las normas del teatro tradicional la obra se muestra desamparada de todo orden canónico; de ahí que la nostalgia y la melancolía determinen el verdadero sentimiento trágico de la obra, dado que tanto la acción de su héroe/antihéroe inadaptado como su conformación que ya no puede ordenarse en actos o jornadas nos está evocando un envés estético –el clásico– irremediablemente perdido. En suma, lo tragicómico en *Luces de bohemia* adquiere otro ‘aire’, otro tono, pues es ‘otra’ la experiencia artística que se transmite. La obra parte de presupuestos que acabarán convirtiéndose en nuevas categorías estéticas del arte del siglo XX.

Veamos un caso. Se ha insistido, por parte de la crítica tradicional, en el hecho de que con el esperpento la obra de Valle-Inclán acentúa la crítica social y política y la tendencia a degradar la realidad con el fin de poner de relieve el carácter absurdo de la misma. Quizá por esta razón, no se ha reparado suficientemente en uno de los aspectos de la obra que mejor la relacionan con el arte vanguardista de la época: el elemento lúdico.

El sesgo guiñolesco de los personajes propende a un devenir –ese deambular por las calles y espacios de Madrid– que a fuerza de no culminar en nada definitivo –a excepción hecha de la propia muerte de Max– es un vaivén permanente sin rumbo fijo. La ceguera de Max no es gratuita; tiene distintos planos de significación que se complementan entre sí de forma coherente. Es una ceguera real, simbólica y paródica; en primer lugar, refleja el desvalimiento físico del personaje, en segundo, alude a la

---

<sup>16</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006, p. 33.

condición existencial del hombre moderno, a su posición ontológica desnortada en el mundo y su irremediable finitud frente a la trascendencia; y por último, desacraliza y degrada la figura del poeta moderno: triste remedo del vate clásico poseedor del don – por invidente– de la adivinación. Este vaivén junto a la vocación libresca de los personajes y su inclinación natural a jugar con las palabras es el que podemos asociar con el juego. Del movimiento de los personajes de *Luces de bohemia* depende también el expresionismo de la obra, pues, como escribe Gadamer refiriéndose al carácter lúdico del arte moderno:

Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso del movimiento, es automovimiento. El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente<sup>17</sup>.

Por eso la identidad de *Luces de bohemia* no depende de criterios clásicos basados en la teoría de la imitación, sino que se percibe en cómo se construye la obra en su desarrollo escénico. Con el movimiento guarda relación, claro está, la disposición de la obra en quince escenas. La estructura episódica de *Luces de bohemia* es moderna por su naturaleza fragmentaria, tanto en su forma como en su contenido. El sentido tragicómico de *Luces de bohemia* no es unívoco porque no es una tragedia ni una comedia al uso; se da a través de un diseño de cuadros concatenados en el que, con enérgico trazo expresionista –la sintaxis lógica-racional se supedita siempre al contraste expresivo de la frase–, el sentido se muestra y se oculta. El lector recibe impresiones que subvierten el gusto convencional de lo bello y que nos manifiestan que la obra remite siempre a sí misma al margen de su grado de referencia extratextual. Pero entonces, y para concluir, ¿dónde radica la belleza de *Luces de bohemia* si venimos insistiendo en la desvalorización moderna de lo ‘bello’ como categoría estética? Si en su tiempo el teatro de Valle estaba demandando otro tipo de espectador, esto quiere decir que, al mismo tiempo, lo que se estaba preanunciando en el teatro español era la necesidad de un cambio de gusto estético. No cabe duda de que el arte moderno evoca la belleza de modo diferente al arte clásico. *Luces de bohemia*, a través de sus poderosas antítesis –la tragicómica, por encima de todas–, y su acción episódica, nos ofrece sólo un fragmento de la realidad, pues ya no es posible reflejar su totalidad como hacía el arte clásico o todavía pretendía hacer la literatura realista. Del lector dependerá, de su experiencia vital y competencia literaria, interpretar ese fragmento dentro de una unidad de sentido mucho más amplia. Y es que, ante la pérdida del centro ideológico y estético que representó el clasicismo, en el arte moderno, como escribe Gadamer, «...la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre<sup>18</sup>».

---

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 67.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 85