

tan manifiestos, y además porque nos detiene aquel dicho de Voltaire: «es de mal agüero (*porte malheur*) hablar mal de Nicolás¹». Fué el intérprete de la razón y de la verdad, pero la razón y la verdad solas no son la poesía.

No todos se sometieron sin protesta á la férula del ceñudo dictador. No en balde había difundido el cartesianismo cierto espíritu de hostilidad contra la tradición en todas las esferas. Espíritus insurrectos iniciaron de un modo desordenado, pero con singular tenacidad, la guerra contra los modelos clásicos, formulando principios muy análogos á los que han sido en nuestro siglo la bandera del más intransigente romanticismo. Así estalló la famosa cuestión de los antiguos y los modernos, que duró más de noventa años, y que produjo una verdadera montaña de libros². El origen cartesiano de este motín es indudable. Descartes había hecho gala de despreciar la historia y las lenguas clásicas, afirmando que un sabio tenía tan poca obligación de saber el griego y el latín como el dialecto de la Baja Bretaña, ó el de los

¹ Véase la más ingeniosa y discreta apología de Boileau en el tomo II de la *Historia de la literatura francesa*, de Nisard, que le considera como la personificación del espíritu francés en materia de juicio y buen sentido.

² Es increíble lo que han escrito los franceses sobre este importante episodio de su historia literaria. Ante todo, debe recomendarse el libro de Hipólito Rigault (*Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, 1856). Véase además la *Historia de las ideas literarias*, de Michiels; las *Paradojas Literarias*, de La Motte, publicadas por B. Jullien (1859), y varios artículos de las *Causeries*, de Sainte-Beuve, sobre Perrault, Mad. Dacier, el abate de Pons, Fontenelle, etc.

grisonos. Él fué el primero que echó á volar la idea, tantas veces reproducida por Perrault y sus secuaces, de que nosotros somos los verdaderos antiguos, puesto que el mundo es hoy más viejo y posee mayor experiencia. El P. Malebranche tenía por pequeño mal que el fuego viniese á consumir las obras de los poetas y de los filósofos antiguos, y se enojaba de que un amigo suyo encontrase placer en la lectura de Tucídides.

De tales antipatías se hicieron eco Colletet, Desmarests de Saint-Sorlin, Charpentier, Carlos Perrault, Fontenelle y La Motte, principales héroes de las tres campañas contra los antiguos, en las cuales tuvieron por principales antagonistas á Boileau y á Mad. Dacier. Sería inútil y prolijo en esta introducción enumerar todos los incidentes de la contienda. Basta fijarnos en el principal argumento de los innovadores, que más ó menos explícito, más ó menos bien declarado, no era otro que el principio de la perfectibilidad humana, ó sea la ley del progreso, aplicada por igual y en línea recta, al arte, á la ciencia y á la industria. Colletet afirmaba, en plena Academia francesa, que la imaginación del hombre es infinita, y que no hay belleza que no pueda ser obscurecida por otra más rara, principalmente en estos nuestros siglos, que podemos considerar como la vejez del mundo, pues así como se han visto lucir nuevas estrellas y descubrirse nuevos mares y nuevos pueblos, así podrán encontrarse cada día modos nuevos de belleza. Arnauld D'Andilly y el obispo Godeau (1635,—*Discurso sobre la poesía cris-*

tiana), hacían resueltamente la apología del elemento poético del cristianismo, enseñando que «el Helicón no es enemigo del Calvario, y que la Palestina oculta tesoros de que la Grecia misma no puede gloriarse», y añadían que «era lícito pasar por Atenas y por Roma, pero que se debía hacer morada en Jerusalén, sacrificándola los despojos de sus enemigos y reedificándola de sus ruínas».

Desmarests de Saint-Sorlin, poeta infeliz, pero recalitrante y obstinadísimo, publicaba en dos volúmenes (1658), con el título de *Las delicias del ingenio*, un virulento ataque contra la mitología, y un desarrollo de esta tesis: «no hay belleza que pueda ser comparada con la de las Sagradas Escrituras». En otro libro suyo, *Comparación de la lengua y de la poesía francesa con la griega y la latina*, Desmarests de Saint-Sorlin declara inmutables los elementos poéticos que suministra la naturaleza, pero variables y perfectibles hasta lo infinito los que resultan de nuestro modo, cada vez más perfecto, de concebir la naturaleza de las cosas. No contento con esto, escribió un Discurso para probar que los argumentos cristianos son los únicos propios de la poesía heroica, censurando, sobre todo, enérgicamente á los que en asuntos modernos hacían intervenir á los dioses de la Fábula, y asentando el principio indisputable de que lo maravilloso y lo sobrenatural debe estar fundado sobre la religión del héroe de quien se canta.

Desmarests bajó al sepulcro en 1676, pero dejan-

do por ejecutor de sus voluntades literarias á Carlos Perrault, cuyo nombre vive, no por estas polémicas, sino por sus encantadores cuentos para la niñez. Perrault era un sabio en muchas artes y ciencias, pero sentía poco y mal la poesía, y sobre Homero y sobre Píndaro dijo verdaderas enormidades. Su mérito y su error fundamental consiste en la aplicación sistemática de la teoría del progreso, entre cuyos primeros apóstoles quiere alistarle con razón Pedro Leroux. Los cuatro tomos de su *Paralelo de los antiguos y de los modernos* (1696), ampliación de otros escritos suyos anteriores sobre la misma materia, pueden considerarse como un perpetuo desarrollo de esa idea de perfectibilidad continua y paralela. Perrault compara las edades de la humanidad con las de un sólo hombre, é infiere de aquí que los antiguos eran niños, y que nosotros debemos ser considerados como los verdaderos antiguos. Exalta el siglo de Luis XIV, como la edad de oro de la humanidad, y concede grande eficacia á la gobernación de los príncipes en el desarrollo de las letras y de las artes. No le espantan los eclipses parciales de la civilización, porque en esos períodos, al parecer de barbarie y de tinieblas, la ciencia corre como río subterráneo, para salir de nuevo á la superficie, más abundante y caudaloso que nunca. La naturaleza no ha perdido nunca su fecundidad para producir grandes hombres: sólo que en cada época engendra cierto número de hombres excepcionales, que son como el tipo y la gloria de ella.

Donde Perrault flaquea es en la aplicación de estos grandes principios á cada una de las artes. La idea del progreso es, á un tiempo, el mérito mayor y el punto más flaco de su sistema. No acertó á comprender que esta ley, como toda ley histórica, no puede aplicarse en iguales términos á lo que de suyo es relativo y mudable, como las ciencias experimentales y las industrias (en que cada día representa un adelanto nuevo), y á lo que puede alcanzar en cualquier momento histórico un valor propio y absoluto, como sucede con las grandes creaciones artísticas. La verdad y la belleza son eternamente admirables, sea cualquiera la época y la civilización que las producen ó comprenden; y no cabe el más ni el menos tratándose de obras perfectas y acabadas, cada cual en su línea, sin que esto excluya en modo alguno la persuasión en que debemos estar de que los siglos venideros producirán otras obras igualmente perfectas, aunque de orden distinto, ni implique tampoco la negación del progreso estético, que en otro sentido se cumple siempre, en cuanto va siendo cada día mayor la suma de goces estéticos que la humanidad atesora, y mayores asimismo el número de hombres llamados á participar de estas espirituales fruiciones. Ni entendía tampoco Perrault, esclavo más que otro alguno del arte convencional y académico de su tiempo, que pueden haberse producido en pueblos y en épocas favorecidas de un modo singular por la naturaleza, tipos y formas de arte que luego han desaparecido, y que es en vano emular, porque virtualmen-

te están muertos, aunque gozan de la perennidad incorruptible que la perfección y la hermosura les comunican: así, por ejemplo, la estatuaria griega y también su tragedia; así también la epopeya de los pueblos primitivos, y pudiéramos añadir la arquitectura gótica, y la pintura italiana del Renacimiento, sustituidas luego por otros modos y formas, que á su manera tienen también singular hermosura, v. gr., el drama shakespiriano, la pintura realista holandesa y española, etc., etc. Entendido de esta manera el progreso artístico, quizá se hallará que están bien compensadas las pérdidas con los hallazgos, mucho más si se tiene en cuenta que cada día va siendo más profunda la crítica que se aplica á las obras maestras, y mayor la penetración de sus recónditas bellezas.

Otro de los méritos de Perrault consiste en haber distinguido, antes que el P. André, dos géneros de bellezas, unas transitorias y locales, otras universales y eternas, infiriendo de aquí que era gran prueba de esterilidad someterse á un estilo único é inmutable. Pero su falta de sentido estético salta á los ojos, cuando confunde groseramente los adelantos de la construcción con los del corte de piedras y maderas, ó cuando dirige á Homero las más pedestres censuras, por no haberse sometido á la etiqueta y ceremonial de la corte de Luís XIV, aunque por otra parte dió singular muestra de adivinación histórica, negando la personalidad del poeta y considerando las dos epopeyas homéricas como un conjunto de rapsodias:

opinión idéntica, hasta en su temeridad, á la de la escuela wolfiana, reducida hoy á más razonables términos, y anunciada también por Vico (1715), que consideraba á Homero como una *Idea* ó un *carácter heroico* más bien que como persona real.

En suma: no hay escritor alguno de su siglo que lanzara á la arena tal número de opiniones nuevas y paradójicas, unas verdaderas, otras falsas, pero destinadas todas á hacer gran ruido en el mundo. Hasta cuando se equivoca, nos parece muy superior en ingenio á sus rivales, especialmente á Boileau, el cual en la polémica que con él sostuvo no acertó á salir de la injuria personal ó de los lugares comunes retóricos. Boileau tenía razón en admirar á los antiguos, y es mérito suyo esta admiración; pero no puede darse cosa más pobre que las razones en que la fundaba. Al fin Perrault, desatinando y todo, por su afán de aplicar á la crítica literaria las leyes y el método de las ciencias positivas, abría siempre perspectivas y horizontes nuevos, y era digno heraldo y nuncio del porvenir.

Casi el mismo elogio hay que conceder á otros espíritus paradójales, que seguían la misma bandera, muy señaladamente á Fontenelle y á La Motte. Fontenelle, hábil vulgarizador de los descubrimientos científicos, escéptico templado, y no mucho más sensible que Perrault á los encantos de la verdadera poesía, inventó un género de églogas urbanas ó áulicas, pesadísimo y absurdo, en que los pastores hablaban como discretos

cortesanos, é hizo la apología de esta invención en un *Discurso sobre la naturaleza de la égloga*, donde declara que los antiguos, especialmente Teócrito, no supieron *idealizar* la naturaleza, y que sus personajes carecen de educación y buen tono. El mismo *idealismo* de salón, mezclado con ingeniosos epigramas y fórmulas dubitativas, resalta en la *Digresión sobre los antiguos y los modernos* (1688), donde, sin embargo, aparece, quizá por primera vez, formulada la teoría de la influencia de los climas, con aplicación á la literatura y á las artes, así como Montesquieu la aplicó á la legislación, algunos años adelante. Admite la ley del progreso en las ciencias: la niega en la literatura. Ya en su vejez (1742) publicó unas *Reflexiones sobre la Poética*, encaminadas principalmente á establecer la superioridad de su tío Corneille contra los admiradores exclusivos de Racine. Esta Poética es curiosa, puesto que en ella se manifiesta por primera vez el conato de derivar las reglas del drama de *las primeras fuentes de lo bello*, indagando cuál sea la naturaleza de las acciones que son propias para agradar en el teatro, y de qué manera estas mismas acciones se modifican por las condiciones de la escena. Fontenelle se contenta con exponer el plan de esta Poética filosófica, pero le declara inmenso y casi inasequible, y se limita á hacer algunas observaciones sueltas, pensadas con más ingenio que novedad. Ni siquiera tiene aliento para rechazar la doctrina de las tres unidades, sin duda por respeto á la memoria de su tío, que ha-

bía querido mostrarse, á lo menos en teoría, tan rígido observador de ellas.

No así La Motte Houdard, otro escritor de los que se empeñaban en que la discreción y la agudeza sustituyesen á todo, hasta al sentimiento poético. Tradujo á Homero sin entenderle ni saber griego, excitando con esto todas las iras de la sabia Mad. Dacier, que le aplicó el látigo con que los humanistas de los siglos xv y xvi solían flagelarse brutalmente unos á otros; y no fué lo peor que le tradujera, sino que se empeñó en refundirle, abreviarle y acomodarle al uso y estilo moderno, con impertinentes correcciones y censuras y versos tan duros y áridos, que acabó por hacer aborrecible á Homero entre los indiferentes, hastiados ya de estas cuestiones. La Motte no negaba que Homero fuese un gran poeta con relación al tiempo bárbaro en que nació; pero estaba tan persuadido de que el poeta mismo hubiera aceptado sus correcciones, que en una oda titulada *La sombra de Homero*, osó hacer bajar al divino ciego á la tierra para recomendarle á él (La Motte) en versos de piedra berroqueña, que se dignara revestir la *Iliada* con las gracias de su estilo, respetando las conveniencias sociales y el gusto de las edades cultas.

Los admiradores y los enemigos de Homero estaban á la misma altura en cuanto á no comprender la epopeya primitiva. Boileau, no sabiendo cómo explicarse las malas costumbres y flaquezas de los dioses de la *Iliada*, había confiado, muy en secreto, á La Motte la idea de que la *Iliada* debía

ser una especie de tragicomedia, en que tocaba á los dioses el papel de bufones ó graciosos para divertir al lector, de las escenas serias. Se quería á viva fuerza que los primitivos helenos tuviesen las mismas ideas morales y teológicas que nosotros, ó se los reprendía por no haberlas tenido. Tal es el sentido del prólogo de La Motte á su traducción (1714) y de sus *Reflexiones sobre la Crítica* (1715), á las cuales contestó con más erudición que gusto Mad. Dacier en su libro *De las causas de la corrupción del gusto* (1714), y en el prefacio y en las notas de su *Odisea* (1716), donde por la mayor parte adopta las fórmulas épicas del P. Le Bossu, ensalzando la *Iliada* como un discurso en verso, inventado para representar en forma alegórica los males que la división de los jefes ocasiona en un partido, y la *Odisea* como otro discurso alegórico moral, cuyo intento es probar los males que la ausencia de los príncipes causa en los Estados. ¡Haberse pasado la vida sobre Homero, haberle traducido con tanto amor, y, en general, con bastante exactitud, aunque dándole un color falso y moderno, y venir á los sesenta y tres años á sacar por fruto de su admiración tales consecuencias! ¡Cuánto mejor lo sentía aquel escultor que, sin saber palabra de griego, exclamaba, según nos refiere D'Alembert: «Hace pocos días he tropezado con un libro francés viejo, que yo no conocía: se llama la *Iliada de Homero*. Desde que le he leído, los hombres tienen para mí quince pies, y no puedo dormir.»

Otras paradojas de La Motte valen más, mucho

más que lo que pudieran inducirnos á creer este bárbaro atentado suyo contra Homero ó su *Discurso sobre la poesía en general y sobre la oda en particular* (1706), notable tan sólo por el desconocimiento perfecto de lo que constituye la esencia del genio lírico, en el cual no ve más que el número, la cadencia, la ficción y las figuras. Pero aun en ese mismo discurso tiene el mérito de haberse rebelado contra los que daban por fin de la poesía la utilidad, «á no ser (añade) que en lo útil se comprenda el placer, que es, en efecto, una de las mayores necesidades del hombre», y de haber proclamado, contra un rigorismo imoportuno, la libertad de la poesía que «canta lo que quiere, dispone sus asuntos como bien le parece, no se preocupa de la virtud ni del vicio, y cuando nos agrada, puede decir que ha cumplido con su misión»; proposiciones que los más rígidos teólogos de su tiempo dejaron pasar sin nota de censura, adoctrinados como estaban por la escolástica, de que el arte, como tal arte, no mira á la bondad ó malicia del operante, sino á la perfección de la obra.

Mayores son los aciertos de La Motte en su *Discurso sobre la tragedia*, donde no duda en atacar de frente el sistema de las tres unidades, que califica de regla pueril y contraria á la verosimilitud: en sustituir á la unidad de acción la de interés, y en reprobar el uso de los confidentes, plaga del teatro francés. ¿Qué más? Llegó á recomendar el uso de la prosa para la tragedia y hasta para la oda, extravagancia

esta última que creíamos nacida en nuestros días.

Si los defensores de los antiguos pecaron por espíritu de rutina y los defensores de los modernos por falta de erudición y de discernimiento, no cabe duda que unos y otros dieron impulso á un gran movimiento intelectual, y que entonces quedaron proclamadas por primera vez la mayor parte de las ideas cuya trama constituye la moderna historia de la preceptiva literaria. De la nube de escritos que tal polémica abortó, pocos son leídos hoy, y pocos merecen serlo, si se exceptúan una epístola de La Fontaine (que sentía á los antiguos como ningún otro poeta de su tiempo), algunas páginas muy sensatas y de elegancia mundana de Saint-Évremond, y sobre todo la hermosa carta de Fénelon acerca de las ocupaciones de la Academia Francesa, y sus *Diálogos sobre la elocuencia*, expresión de un sabio y simpático eclecticismo, en el cual domina el cariño gracioso y familiar á los antiguos, pero cariño tan ilustrado, que le hace preferir la austeridad de Demóstenes á la pompa de Cicerón. Ni tampoco pareció esquivo á algunas de las más razonables paradojas de La Motte, mostrando, singularmente, declarada aversión á la rima y al sistema prosódico de la lengua francesa, aversión bien natural en quien se había mostrado verdadero poeta en prosa en su *Aristonóo* y en las buenas partes del *Telémaco*.

Aparte de esta grande y fundamental cuestión, todavía pueden citarse en Francia muchos escritos de principios del siglo XVIII, que más ó me-

nos se refieren á la estética. Indicaremos sólo los que contienen alguna novedad digna de recordarse. El abate Terrasson, autor de una soporífera novela científica titulada *Sethos*, intentó aplicar á la teoría de las artes la duda metódica de los cartesianos, é hizo alarde de buscar las leyes de la poesía en la esencia de la poesía misma, y no en la tradición ni en el análisis de algunos volúmenes griegos y romanos. Tal es el sentido de su *Disertación crítica sobre la ILIADA de Homero* (1715). El P. Bouhours, jesuíta algo mundano y muy estimado en la conversación, erigió en teoría (en sus *Diálogos de Aristo y Eugenio*—1671, y en su *Manera de juzgar bien las obras de ingenio*—1687) una especie de estilo brillante y conceptuoso y al mismo tiempo florido, que él llamaba *adornado*, y que era, por decirlo así, una renovación del conceptismo de *las preciosas*; y para defenderle, cual otro Gracián, inventó la teoría estética de la *verdad embellecida* que él daba por fórmula del arte. Su libro tiene profundas semejanzas con la *Agudeza y arte de ingenio*, aunque él no lo confiesa. Exageró sus ideas el abate Trublet, que *compilaba, compilaba, compilaba...*, según el sangriento verso de Voltaire. Trublet inventó una receta para convertir lo bueno en bello por medio de la elegancia, la vivacidad y la delicadeza.

Todas estas genialidades están olvidadas, pero no les faltaron secuaces. Mejor fué la suerte del *Tratado* de Rollin (rector de la Universidad de París) *sobre los estudios* (1726-28), que en su

parte literaria es una paráfrasis bien hecha de Quintiliano, una especie de Quintiliano cristianizado, pero que tiene, entre otras originalidades, la de haber proscrito, en nombre de la religión y del sentido común y de la verdad, « *cuyos derechos son eternos y no prescriben nunca* » el uso de la mitología en los asuntos modernos, afirmando que si el cristiano no cree en las divinidades gentiles, es pronunciar palabras inútiles el invocarlas. En este punto Rollin, como Desmarests de Saint-Sorlin, es verdadero predecesor del *Genio del cristianismo*. El mismo sentido que en esta parte del libro de Rollin predomina en otros métodos de educación cristiana, que por entonces se publicaron, especialmente en el *Triunfo de la Academia cristiana sobre la profana*, por el P. Félix Dumas, religioso recoleto (1640), que sólo mencionamos por haber sido traducido al castellano; y con más libertad y amplitud, en los voluminosos tratados del sabio teólogo oratoriano P. Thomasin, especialmente en el que se rotula *Método de estudiar y de enseñar cristianamente las letras humanas con relación á las letras divinas y á las Sagradas Escrituras* (1681-1682), donde su autor, lejos de proscribir el estudio de los libros gentiles, quiere, como San Basilio, que vengan á exornar el trofeo de la verdad cristiana, dando á las fábulas una interpretación alegórica, y exprimiendo el jugo de la verdad moral que en ellas se encierra.

Todas estas discusiones críticas y pedagógicas contribuían sin duda á dar amplitud á las ideas

literarias; pero la Estética general adelantaba poco después de los trabajos de Silvain, del P. André y de Crousaz. En los cincuenta primeros años del siglo XVIII, sólo podemos registrar un ensayo de psicología estética, y otro de sistema ó clasificación general de las artes.

El *Ensayo sobre el gusto* no es más que un artículo que Montesquieu, á ruegos del caballero Jaucourt, había empezado á escribir para la *Enciclopedia*, y que se publicó incompleto y sin la postrera lima, después de su muerte. Es, por tanto, un borrador, bueno para probar la variedad de aptitudes del ilustre Presidente, pero no para rivalizar con el *Espíritu de las leyes*, ni siquiera con las *Cartas Persas*. Su utilidad para el estudio de la Estética es hoy muy pequeña. Montesquieu se propone investigar las causas del placer que excitan en nosotros las obras de ingenio y las producciones de las bellas artes, y lo hace, en general, siguiendo las huellas del P. André; esto es, con mucha superficialidad. Como él, acepta la división tripartita, distinguiendo tres especies de placeres: los que el alma saca del fondo de su esencia, los que resultan de su unión con el cuerpo, los que se fundan en las preocupaciones ó en el hábito. Estos diferentes placeres son los objetos del gusto. El mérito principal del análisis de Montesquieu consiste en haber establecido claramente la distinción entre lo bueno y lo bello (*forma con uso y forma sin uso*): « Cuando encontramos placer en ver alguna cosa que tiene utilidad para nosotros, decimos que es buena;

cuando encontramos placer en verla, sin consideración ninguna á su utilidad, decimos que es bella.»

Los principios estéticos de Montesquieu son tan subjetivos como los de Silvain ó los de Kant: «Las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable (escribe) están en nosotros mismos, é indagar sus razones es lo mismo que buscar las causas de los placeres de nuestra alma.» De aquí nace el carácter completamente psicológico de este breve tratado: « Examinemos nuestra alma, estudiémosla en sus acciones y en sus pasiones....» Define el gusto « facultad de descubrir con delicadeza y prontitud la medida del placer que cada cosa puede producir á los hombres. » Como placeres propios del alma, enumera los que se fundan en la curiosidad, en las ideas de grandeza y perfección, en la idea que el alma tiene de su existencia, opuesta al sentimiento de la nada, en la facultad de comparación y asociación de las ideas, etc. El gusto natural que discierne estos placeres, no es cuestión de teoría, es una aplicación pronta y exquisita de las mismas reglas que no se conocen. Lo que Montesquieu no decide claramente es si el gusto pertenece á la sensibilidad ó á la inteligencia, aunque, más bien parece inclinarse á lo primero. El sabor general del tratado es sensualista, pero con gran vaguedad de términos. En él leemos esta singular proposición: « el alma conoce por sus ideas y por sus sentimientos », dando á entender que el elemento sensible va envuelto en todo conocimiento, y que

éste no viene á ser más que la misma sensación transformada. Aun van más allá proposiciones tan materialistas como ésta: «el talento consiste en tener los órganos bien constituidos relativamente á las cosas á que se aplica».

Es singular que la mayor parte de expresiones bellas y sublimes que cita Montesquieu en este tratadillo las saque de autores tan oscuros y de tan dudoso gusto como el compendiador Floro, que es el preferido. En general, no demuestra gran tino artístico, ni es maravilla que de su pluma salieran las pueriles afectaciones del *Templo de Gnido*. De los edificios góticos dice que «son una especie de enigma para los ojos que los ven, y que el alma se queda confusa delante de ellos, como cuando se le presenta un poema obscuro». ¡Cuánto mejor sentía la arquitectura ojival nuestro Jove-Llanos, jurisconsulto también y escritor de ciencias sociales como Montesquieu! En el uno imperaba la preocupación dogmática; el otro, por el sentimiento, casi llegaba á librarse de ella.

En suma: Montesquieu considera como principales fuentes del placer estético la curiosidad, el orden, la variedad, la simetría, los contrastes; la sorpresa, la asociación accidental de ideas... y sobre todo el *no sé qué* (así le llama, lo mismo que nuestro P. Feijóo), que consiste principalmente en lo inesperado, «y es la razón por qué las mujeres feas tienen muchas veces gracia, y es raro que las bellas la tengan; porque una persona bella hace ordinariamente lo contrario de lo

que hubiéramos podido esperar de ella.» Cuando la sorpresa va en progresión ascendente, llega la belleza á su colmo: «se pueden comparar las grandes obras con los Pirineos, donde la vista que creía medirlos al principio, descubre montañas detrás de las montañas, y se pierde cada vez más en lo infinito.» Montesquieu analizó con mucha sagacidad algunas de las impresiones estéticas, particularmente las que resultan de la diferencia entre lo que el alma ve y lo que el alma sabe, así como también los distintos grados y maneras de la gracia. Tampoco se mostró muy intolerante en la cuestión de las reglas, que estima verdaderas siempre en tesis, pero falsas á menudo en la hipótesis, pues aunque todo efecto dependa de una causa general, se mezclan con ella tantas causas particulares, que cada efecto tiene, en alguna manera, una causa aparte... «Así el arte da las reglas, y el gusto las excepciones: el gusto nos descubre en qué ocasiones el arte debe imperar, y en qué ocasiones debe ser sometido.» Á este tenor podrían entresacarse del ensayo de Montesquieu algunas sentencias sueltas muy dignas de alabanza, pero nada que se parezca á un sistema. Parecen notas lanzadas al acaso sobre el papel, para un tratado que no llegó á escribirse. La parte conocida termina con algunas observaciones sobre lo cómico (cuya raíz busca en la malignidad natural), y sobre el elemento estético que cabe en los juegos de azar.

Lo que falta á los apuntes de Montesquieu en

aparato sistemático y científico, le sobra á otro libro francés de la misma época, que tuvo un éxito enorme, más bien fuera de Francia que en Francia misma, y mereció ser traducido al inglés, al alemán, al holandés, al italiano y al castellano, discutido por Diderot, apreciado por Mendelsohn, y finalmente acatado como código en muchas partes de Europa hasta el advenimiento de Winckelmann y de Lessing. Esta obra, nada vulgar, escrita no sin talento lógico, y sobre todo con mucho espíritu de sistema, es la quinta esencia de todas las malas y torcidas interpretaciones que se venían dando al texto de la *Poética de Aristóteles*, extendidas y dilatadas, no ya sólo por los campos de la poesía y del arte literario, sino por todas las demás bellas artes, que el autor aspiraba á reducir á un principio. Fué autor de esta tentativa el abate Batteux (1713-1780), conocido además por su edición de las *Cuatro Poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau*, que se esmeró en concordar y anotar, y por varios escritos no despreciables, concernientes á varios puntos de la filosofía griega. Su obra fundamental se titula *Principios de Literatura*, y á ella sirve de introducción el célebre tratado *De las Bellas Artes reducidas á un principio*. Nunca se ha visto construcción más endeble, á pesar de su apariencia de solidez, ni nunca se ha fabricado una teoría con menos elementos. Su especiosa facilidad seduce: una vez aprendida, no se va nunca de la memoria, y el siglo XVIII la aprendió en seguida, sin perjuicio de olvidar pronto á quién la debía.

El principio único del abate Batteux es la *imitación de la naturaleza*, entendida tal y como suena, en el mismo sentido grosero en que hoy la entienden los naturalistas y realistas; doctrina que dista *toto coelo*, como en otra parte hemos indicado, de la verdadera doctrina de Aristóteles, el cual se guardó bien de formular un principio único para todas las artes, y dió por objeto á la poesía la *imitación de lo universal y de lo necesario*, infiriendo de aquí la mayor dignidad y excelencia de la poesía respecto de la historia.

El abate Batteux, separándose de este sentido idealista, é imbuído hasta los tuétanos del empirismo de su tiempo, nos dice lisa y llanamente que «imitar es copiar un modelo», si bien extiende el concepto de Naturaleza, haciendo que abarque, no sólo lo existente, sino también lo posible.

Aceptando el abate Batteux la generalísima definición del arte «colección de reglas para hacer bien lo que puede hacerse bien ó mal», y la clasificación de las artes en útiles, bellas y bello-útiles, refiere al tercero de estos grupos la elocuencia y la arquitectura, y al segundo la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza pantomímica; difiriendo entre sí las tres especies de artes, no sólo por su fin inmediato, sino [además porque las primeras emplean la naturaleza tal como es en sí, las bello-útiles la modifican, y las bellas no la usan ni la mejoran, sino que la imitan. El oficio del ingenio, «consiste, no en imaginar lo que puede ser, sino en hallar lo que es; no en dar

existencia á un objeto, sino en reconocerle tal cual es.» La Naturaleza contiene todos los planes de las obras regulares, y las reglas del Arte están invariablemente trazadas por el ejemplar de la naturaleza. «¿Qué es la pintura? Imitación de objetos visibles...; su perfección no pende sino de la semejanza con la realidad. ¿Qué son la Música y el Baile? Un retrato artificial de las pasiones humanas. En suma: todas las artes no son otra cosa que *entes fingidos*, copiados ó imitados de los verdaderos.»

No nos engañemos, sin embargo, dando á la doctrina del abate Batteux más alcance naturalista del que realmente tiene. Su imitación no es la copia servil de cuanto se ofrece á los ojos, sino la imitación de la *Bella Naturaleza*, esto es, de la Naturaleza en el más alto grado de perfección con que la puede concebir el espíritu. Para alcanzar esta separación de la naturaleza, el abate Batteux no acude ciertamente á la idea platónica, pero recomienda y encarece el procedimiento de la selección, que dicen que practicó Zeuxis con las muchachas de Crotona, haciendo un cuadro que fué verosímil y poético en su totalidad, y no verdadero é histórico, sino en las partes tomadas separadamente. No obsta esto para que lo verdadero y lo real puedan ser materia de las artes, siempre que reunan por sí mismos las condiciones necesarias para poder ser materia de un poema ó de un cuadro; pero entonces el arte usa de sus derechos, edificando sobre los cimientos de la verdad, y mezclando tan diestramente la

verdad con la mentira, que de ambas resulte un todo de la misma naturaleza.

Es fácil concebir la aplicación de este sistema á la pintura, á la escultura, á la poesía narrativa y á la dramática, pero lo curioso es ver los esfuerzos de ingeniosidad á que el autor apela para extenderle á la música, á la poesía lírica y á la arquitectura. De esta última fácilmente se descarta, con decir que es un arte bello-útil, que emplea grandes masas, sin modificarlas. Á las dos artes idealistas por excelencia las considera como imitaciones de la pasión humana, sin hacerse cargo de que la Música tiene su valor estético propio, independiente de la pasión que expresa ó que puede excitar, la cual muchas veces depende, más que de la Música misma, de la situación de ánimo de quien la oye. Por el contrario, el abate Batteux mira la música bajo un aspecto que pudiéramos llamar exclusivamente literario, y afirma en términos rotundos que «toda Música y todo Bayle debe tener un sentido y una significación», y que «no hay sonido alguno que no tenga su modelo en la naturaleza».

Batteux no vacila, como Montesquieu, en declarar que «el gusto es un sentimiento», pero nota con mucha precisión que este sentimiento va siempre acompañado de un juicio. «Aunque parece que el gusto procede á ciegas y toscamente, la verdad es que va precedido siempre de un rayo de luz.»

Todavía pudieran entresacarse de este olvidado libro aforismos estéticos de verdad tan incontras-

table como el siguiente : « No basta para las Artes que el objeto que elijan sea interesante , sino que debe tener toda la perfección de que es susceptible. » Batteux no quería que los artistas se contentasen con lo bueno , sino que aspirasen sin tregua á lo excelente , singular y nuevo . En su tendencia sintética , llegaba á concebir el ideal de un espectáculo en que la Pintura , la Música , el Baile , la Declamación y la Poesía se diesen armoniosamente la mano , excitando á un tiempo todos los sentimientos y todas las facultades de nuestra alma . Afirmaba que hay en las obras de arte una lógica fatal , y que « nada hay menos libre que el arte , después que ha dado el primer paso ». Aspiraba á la unión de lo bello y de lo bueno , pero considerándolos como ideas y realidades distintas , por mirar lo bueno á la conservación y perfección de nuestro ser , y tener lo bello su finalidad en sí propio como manifestación sensible de lo perfecto . Admitía muchos modos y diferencias de arte , todos igualmente legítimos , según las épocas , los gustos , los genios , los gobiernos , los climas , las costumbres y los idiomas , y todos los creía legítimos , siempre que convinieran en imitar con selección la naturaleza . Para la perfecta imitación exigía dos condiciones , la exactitud y la libertad franca é ingenua , que borrara en el arte las marcas de la esclavitud . Admitía que el sentimiento pudiese adivinar las reglas del arte de un modo más fino y seguro que la inteligencia . En cuanto á imaginar posibles nuevos modos y formas de arte , lle-

gaba donde los más audaces . « La Naturaleza , (dice) tiene una infinidad de tipos y sistemas que conocemos , pero tiene muchísimos más que ignoramos. » La crítica de los defectos es fácil : la alta crítica consiste en ver las bellezas de que una obra es susceptible , pero que su autor no ha puesto . Identificaba , en su esfera más alta , el buen gusto con el amor habitual del *orden* . Todas estas graves enseñanzas están desfiguradas , á la verdad , por una continua preocupación del elemento didáctico y moral de la Poesía , que quiere encontrar , no ya sólo en los poemas homéricos , que interpreta como Mad. Dacier , sino hasta en las odas anacreónticas , v. gr. , en la del *Amor picado por la abeja* . « Anacreonte (dice) colocó sus lecciones entre rosas. »

Brilló el discernimiento del abate Batteux cuando aconseja preferir el elemento humano en la poesía al elemento del paisaje , que considera como accesorio respecto de las acciones morales y libres : « Por eso los grandes pintores jamás dejan de poner , aun en los paisajes más desnudos , algunos *vestigios de humanidad* , como algún sepulcro antiguo ó algunas ruínas de un vetusto edificio. » Expresión felicísima la de *vestigios de humanidad* , y muy para notada en un crítico del siglo XVIII . Su concepto de la epopeya era también muy levantado , y hartó superior al que hemos visto en el P. Le Bossu y en los restantes . La definía como un « poema que en una misma acción abraza todo el universo , el cielo que rige los destinos y la tierra donde se cumplen » ; y aña-

día, adelantándose á conceptos generales y sintéticos que creemos engendrados por la filosofía del primer tercio de nuestro siglo, que « la Epopeya es á un tiempo la historia de la Humanidad y de la Divinidad », definición verdaderamente maravillosa y aplicable á todas las epopeyas primitivas. Con tales iluminaciones geniales, mal podía ser hostil á la poesía de Milton, que « supo reemplazar lo maravilloso de la fábula con lo maravilloso de nuestra santa religión », aunque reconoce una ventaja en las antiguas teogonías, es á saber: que suponiéndose á sus héroes hijos de Dioses, se los podía creer también en comunicación continua con sus padres, estableciéndose así el lazo entre lo humano y lo divino. No concebía la máquina como algo externo á la acción del poema mismo, sino como algo que penetrase en sus entrañas « conciliando la acción de la Divinidad con la de los Héroes ». Y aun inclinándose ante la autoridad del P. Le Bossu en lo del fin moral, no aceptaba que el poeta épico comenzara por proponerse en abstracto la máxima que luego había de desarrollar « porque la esencia de la acción no pide más que un objeto, sea el que fuere », pudiendo, á lo sumo, la máxima resultar del conjunto del poema. ¿Cómo reducir á un apólogo la Musa Épica, que « está tanto en el cielo como en la tierra, y aparece toda penetrada de la Divinidad, y semeja más bien el éxtasis de un profeta que el verídico testimonio de un historiador »?

En cuanto al precepto de las unidades trágicas,

manifiesta una tolerancia muy rara en preceptos franceses: « se debe observar este precepto cuando se pueda, y acercarse á él lo más que sea posible ».

Tantos y tan luminosos rasgos de espíritu crítico, unidos á la generosa tentativa de construir por primera vez una teoría general de las artes, explican y justifican el alto concepto que en su tiempo alcanzó Batteux, aun en la pensadora Alemania, y dejan patente la injusticia que con él cometen los críticos de su nación, aun los mejor informados, y los que han tomado por principal argumento la historia de las ideas literarias en su patria, omitiendo del todo su nombre, ó postergándole á otros muchos, que de ninguna manera tenían su intuición estética. Con todos sus defectos, Batteux ocupa entre los iniciadores franceses de esta ciencia, un lugar semejante al de Burke entre los ingleses, ó al de Arteaga entre los nuestros. Le perjudicó, sin duda, la aridez extraordinaria y la falta de gracia de su estilo, y le perjudicó también no poco el haberse mostrado adversario acérrimo de Voltaire, así en lo dogmático como en lo literario, publicando una crítica dura y punzante de la *Henriada*. Padeció, pues, la suerte común á todos los enemigos del famoso patriarca y dictador del siglo XVIII, de quien ya es hora de decir algo.

Voltaire no es estético, ni parece haber hecho gran caso de las disquisiciones sobre filosofía del arte. En la crítica literaria, como en todo lo demás, tiene prodigioso ingenio, conocimiento de