

en otras más altas, pero indudablemente fué el pensador más genial y poderoso de su tiempo. En su frente de réprobo todavía se descubre la marca de los fuertes y de los grandes, con que Dios le había señalado.

Amalgama extraña de luz y tinieblas, de oro y fango, son todos sus escritos; y, lo que es más extraño, amalgama de grandeza y extraordinaria vulgaridad. En nada se ve esto tan claro como en sus famosas doctrinas sobre el teatro, expuestas largamente en una serie de diálogos, que acompañan al *Hijo Natural*, y en una *Poética dramática* que anda impresa con el *Padre de Familia*. Ya mucho antes, en un libro fríamente obscuro y escandaloso, que apenas puede citarse, y que es una de las afrentas de su vida, había condenado las complicaciones y los artificios de la escena francesa, recomendando, por contraste, la simplicidad del *Filoctetes* de Sófocles. Más adelante, y alentado por el ejemplo de La Chaussée, por la asidua lectura de *Terencio*, sobre el cual ha escrito páginas encantadoras, y por la pintura de las costumbres domésticas que veía en las novelas inglesas, especialmente en las de Richardson, intentó crear un género, ó más bien varios géneros de dramas nuevos, que, según él, habían de influir poderosamente en la corrección de las costumbres y en la difusión de la virtud, de la cual era gárrulo y enfadoso predicador, sin perjuicio de escarnecerla á cada paso con libros inmundos y con teorías que negaban hasta la noción del pudor.

Pero el día en que se le ocurrió crear su teatro estaba en vena de moralista, por lo cual cargó la mano, no ya sólo en el respeto debido á las costumbres, sino en el fin *docente* é inmediato del teatro, que, según él, debía ser siempre una escuela de rectitud y honestidad, donde el padre, el hijo, el magistrado, el comerciante, encontrasen puestos en acción sus más sagrados deberes. En este extraño género de drama, para colmo de insulsez y de fastidio, no habría caracteres propiamente dichos « porque en la naturaleza humana apenas se encuentran más que una docena de caracteres fuertemente acentuados », sino *condiciones*, esto es, el estado social de las personas, con los deberes, los inconvenientes y las ventajas de cada uno de ellos. Así habría comedia del filósofo, del literato, del abogado, del político, del ciudadano, del hacendista, del gran señor y del intendente. Habría también dramas fundados en las relaciones de familia, el esposo, la hermana, los hermanos, la abuela. Y Diderot exclama entusiasmado con su idea: « ¡ El padre de familia! ¡ Qué asunto en un siglo como el nuestro, donde parece que nadie tiene la menor idea de lo que es un padre de familia! » Á tales desvaríos conduce la exageración del propósito moral en el arte. Y tan allá lleva Diderot su invención, que á algunos personajes los deja sin nombre, designándolos únicamente con el de su estado ó condición: así al Padre de familia resulta siempre anónimo, y también su cuñado el comendador. Hay otra innovación de Diderot, á primera

vista menos ridícula, pero que, aplicada con tan poco discernimiento como él la expone y aplica, daría fácilmente al drama un carácter mecánico y grosero, llevándole á confundirse con las representaciones de muñecos ó con las payasadas de los clowns. Me refiero á la importancia que concede á la pantomima. Diderot parte de una aserción indudable, es á saber: que en el teatro clásico francés había mucha conversación y poca acción. Para remediarlo, pone escenas enteramente mudas, y carga sus libretos de acotaciones, las cuales ejecutadas á la letra, producirían el efecto cómico más desastroso, en vez de los cuadros patéticos que el autor va ordenando, en su idea fija de sustituir el cuadro á la tirada. La falta de templanza de Diderot en todas sus cosas, el violento espíritu de reacción que lleva á sus teorías, y, por otra parte, su inexperiencia dramática que él mismo confiesa, explican las deficiencias de esta doctrina suya, basada en una concepción materialista y externa del teatro, la cual le impide comprender: 1.º, que la pantomima no es, como él dice, una porción importante del drama, sino un arte independiente, aunque secundario, que le presta á veces sus auxilios, como se los presta la Música en la ópera; 2.º, que el drama puede existir y ser bello sin pantomima, y aun sin ejecución exterior, no careciendo de razonables fundamentos la opinión, á primera vista paradójica, de algunos para quienes las más bellas y duraderas obras dramáticas son siempre las irrepresentables, porque cuanto mayor sea la

riqueza y complejidad de los elementos de una obra dramática (*Hamlet*, *Fausto*, etc.), tanto más lejana estará de ser comprendida rápidamente por la multitud congregada en el teatro, de donde algunos, todavía con mayor audacia, inferen que los progresos de la civilización, que van acabando ya con toda poesía colectiva y sustituyéndola con la poesía individual, disgregada y fraccionada hasta lo infinito, acabarán también con el teatro, sustituyéndole como recreo colectivo la Música, y como obra literaria el poema dramático, amplio y extenso, destinado á la lectura lenta y sosegada.

Diderot se preciaba de haber introducido, no uno, sino varios géneros dramáticos: «la comedia seria, que tiene por objeto la virtud y los deberes del hombre», así como «la comedia jocosa tiene por objeto las ridiculeces y los vicios»; «la tragedia doméstica, que presenta en escena las catástrofes de los simples ciudadanos, así como la tragedia, propiamente dicha, versa sobre las catástrofes públicas», y aún admitía géneros intermedios. Realmente todas estas invenciones se reducen al drama de costumbres contemporáneas, con tendencia pedagógica, único que Diderot cultivó, y único al cual son aplicables sus preceptos. En este sentido, Diderot es un precursor, y su influencia dura hoy mismo en la única forma dramática que muestra alguna vitalidad en nuestros días. Sino que hoy la tendencia moral ó inmoral no se confiesa con tanta inocencia, ni se dice, como Diderot, que

« los que vayan á sus piezas se salvarán de los lazos que les tiendan los malvados que les rodean »; sino que suele disfrazarse con los nombres de tesis, problema, etc., agitándose en los dramas, poco más ó menos, las mismas cuestiones que Diderot prefería: el adulterio, el divorcio, el hijo natural, la patria potestad, etc. En este concepto, su influencia ha sido funesta y antiestética, pero muy real y muy efectiva. Para que sea mayor la semejanza, estos dramas se escriben siempre en prosa (en todas partes menos en España), como Diderot quería y practicaba, lo cual no deja de ser lógico, tratándose de tan antipoética materia.

Sería entrar en detalles demasiado técnicos, y por otra parte excusados, el examinar todas las opiniones de Diderot acerca del teatro, en las cuales andan mezcladas cosas muy sensatas con verdaderas aberraciones, que lo parecen todavía más cuando se las ve reducidas á la práctica en sus dramas y esbozos de dramas, y no sostenidas ya por la especiosa dialéctica del autor. Lo que apenas se advierte en esta *Poética dramática* es resabio alguno de determinismo ó fatalismo, cosa muy rara, dada la filosofía del autor. Se conoce que formó sus ideas artísticas con absoluta independencia de sus lucubraciones de otra índole. Lo que domina en él es una aspiración á la sencillez y á la unidad del plan, manifiesta en su odio á la complicación de elementos extraordinarios y novelescos, á las intrigas dobles, á los golpes de teatro, á las antítesis procuradas y arti-

ficiosas de los caracteres. Llega á decir que éstos deben contrastar, no entre sí mismos, sino con las situaciones y los caracteres. Los dramas sin contrastes los tiene por más verdaderos, más sencillos, más difíciles y más bellos. También es muy razonable, y aun profundo, el consejo que da al poeta dramático de trabajar, como si el espectador no estuviese presente, teniendo á los ojos solamente la verdad de la naturaleza humana que quiere convertir en obra artística.

Verdad es que todos estos principios tan luminosos, se encuentran conculcados al llegar á la práctica. Diderot, que tanto entusiasmo afectaba por Sófocles y por la tragedia clásica, y que no comprendía mal su naturaleza, asimilándola más bien con la ópera que con la tragedia moderna, se muestra, en el estilo de sus dramas, todo lo más remoto que puede imaginarse de la serenidad helénica; y si á alguien se asemeja en lo enfático, presuntuoso y declamatorio, es á los sofistas de la última época, que, como él, hacían profesión de traer siempre en los labios las palabras virtud y filosofía. Pero así y todo, éstos dramas serán siempre hojeados con más curiosidad que todas las tragedias de escuela que entonces se hacían, porque nunca muere del todo lo que representó en su tiempo una idea nueva, por más que los primeros frutos fuesen ásperos y desabridos. De Diderot salió Lessing, y de Lessing Schiller y Goethe. ¿Qué es *Mina de Barnhelm*, qué es la misma *Cábala y amor*, qué son algunas comedias de Goethe y algunos pasajes de *Wilhelm Meister*,

sino la realización poética y hermosa del sueño de Diderot, la tragedia doméstica, el drama realista?

Como autor de los *Salones*, Diderot no necesita comparación para salir airoso. Fué el inventor del género, y hasta el presente es el maestro por la pasión y por la elocuencia. La única inferioridad que puede encontrarse en él respecto de otros ilustres maestros de la crítica, consiste en la inferioridad del arte que juzgaba. ¿Qué nos importa hoy lo que pintaba Boucher, ó Baudouin ó Juliart, ni mucho menos Parrocel? Pero cuando Diderot se encuentra con un verdadero artista como Greuze ó como Vernet, ¡qué portentos de habilidad y de ingenio hace para igualar las composiciones pictóricas con la gracia de su estilo! Es el primero que convirtió la pluma en pincel, y, sin embargo, se le acusa, como á casi todos los críticos de cuadros, de haber hecho crítica literaria, atendiendo más á los méritos de la *composición* y rehaciéndola muchas veces, que á aquellos otros méritos que no perciben ni estiman sino los hombres del oficio. Quizá sea verdad, y quizá este defecto sea inevitable. Quizá los cuadros estén destinados á ser eternamente un tema ó un pretexto para excitar las ideas de los críticos; pero con el tiempo también las ideas de los críticos vendrán á ser luz y guía para los autores de cuadros futuros. Ni se puede acusar á Diderot de extraño á las artes: maneja y emplea con mucha propiedad y limpieza el vocabulario técnico, y cuando hace crítica literaria ó retórica, es sin querer, y traduciendo su propia impresión, que

había de ser literaria forzosamente, puesto que esa era la forma de su espíritu. Pero en realidad, no es tan imposible como parece traducir el lenguaje de una de las artes al lenguaje de otra, y Diderot fué uno de los primeros en enseñarnos que no hay pintura sin técnica, pero que tampoco hay pintura sin ideal.

Bien se le puede perdonar algún abuso del elemento intelectual aplicado á líneas y colores, intraducibles muchas veces al lenguaje del razonamiento. La unidad de la composición, la armonía del conjunto, la *conspiración general de los movimientos*, la concordancia del tono y de la expresión y otras cosas en que Diderot insiste mucho, serán reglas literarias, pero reglas que ningún pintor quebranta impunemente. También hay una rutina de taller, que Diderot ha execrado en su discurso sobre la manera. Hoy el color justifica las mayores monstruosidades y la mayor ausencia de ideal. Diderot, que era grande y fogoso colorista, pensaba de otro modo. No creía lícito tomar en las manos el pincel, sino cuando se tiene alguna idea fuerte, ingeniosa ó delicada que trasladar al lienzo. Del modo de trasladarla también él era juez, puesto que nadie de su tiempo tuvo la imaginación más pintoresca, sobre todo en estos *Salones*, producción la más inesperada y genial del siglo XVIII, huerto escondido y fragoso donde se abren todas las flores silvestres que en vano se buscarían en los más regios y famosos, pero simétricos, alineados y recortados, jardines de aquel tiempo. Diderot sabía lo que era el genio. No

comparaba á Shakespeare con el Apolo de Belvédère, ni con el Antinoo, ni con el Gladiador, sino con el San Cristóbal de Nuestra Señora, «coloso informe, groseramente esculpido, pero por entre cuyas piernas podemos pasar todos». Y ¿cómo olvidar este pasaje incomparable y magnífico sobre la inconsciencia sublime del artista, con ocasión de un pintor de su tiempo, cuyo genio la posteridad no ha confirmado: «¿Cómo haría esto? Él era un bruto, que no sabía ni hablar, ni pensar, ni escribir, ni leer. Desconfiad siempre de esas gentes que tienen los bolsillos llenos de ingenio y que le van sembrando á los cuatro vientos. No tienen el *demonio*: no son nunca ni torpes ni sandios. Son como los pajarillos enjaulados, que todo el día canturrean, y al ponerse el sol, doblan la cabeza bajo el ala y se quedan dormidos. Entonces es cuando el genio toma su lámpara y la enciende, y entonces cuando el pájaro solitario, salvaje, indomesticable, de oscuro y triste plumaje, comienza su canto, que rompe melodiosamente el silencio y las tinieblas de la noche.» ¿Quién escribía ni sentía de esta manera tan francamente romántica y moderna, en el siglo xviii¹?

¹ Las obras de Montesquieu, Voltaire y demás autores citados hasta ahora, son comunes y corrientes, y por eso no hemos hecho ninguna indicación bibliográfica acerca de ellas. Pero no sucede otro tanto con las de Diderot, de quien no hay más edición completa que la publicada en veinte volúmenes por J. Assézat (Garnier, editor). En esta voluminosa colección hay muchos escritos de Diderot relativos á Bellas Artes. El *Salón* de 1763 va acompañado de un *Ensayo sobre la pintura*,

Cuanto digamos de la crítica francesa del siglo xviii, después de haber hablado de tal hombre, ha de parecer pobre y frío. No pueden omitirse, sin embargo, los nombres de sus dos grandes amigos, Grimm y D'Alembert, de su encarnizado émulo La Harpe, de uno de sus colaboradores en la *Enciclopedia*, Marmontel, y de un desaforado innovador dramático, que dió quince y raya á Diderot, de quien puede ser considerado como discípulo, Mercier. Todos estos publicaron voluminosas obras de crítica y de teoría literaria, de muy desigual mérito. Los diez y seis volúmenes de la *Correspondencia Literaria* de Grimm son inseparables de las obras de Diderot, y deben estimarse como la mejor guía para conocer en sus adentros el siglo xviii. Byron admiraba mucho esta *Correspondencia*, que los franceses no han estimado bastante, sin duda por la sequedad y tristeza de su estilo. *Es un grande hombre en su género*, decía el poeta inglés. No esperemos, sin embargo, encontrar en Grimm altas y nuevas consideraciones sobre las artes: lo que reina en sus juicios es un sentido común que nunca envejece. Espíritu medio francés, medio germánico, pesa con balanza bastante igual los méritos de las dos razas. Admira las tragedias francesas, y admira también, aunque tímidamente, las *bellezas sublimes* de Shakespeare, confesando que está más

que Goethe publicó en alemán y anotó. El de 1767 va precedido también de algunas reflexiones estéticas.

Vale poco el artículo *Belleza* que escribió para la *Enciclopedia*, y que viene á ser un extracto del P. André.

cerca de los antiguos que Corneille y Racine. Pero, en general, su sentido es el de la escuela neo-clásica francesa, y participó mucho menos de lo que pudiera creerse, de las felices paradojas de Diderot.

El matemático D'Alembert, autor del notable *Discurso Preliminar* de la Enciclopedia, y de varios tomos de misceláneas literarias, era un espíritu todavía más seco y árido que Grimm, y muy correcto y muy frío hasta en su impiedad. En sus *Reflexiones sobre la poesía*, y en sus *Reflexiones sobre el gusto*, coincide con Diderot en creer que la poesía ha muerto desde que se limita á reproducir las invenciones de los antiguos, y niega absolutamente el título de poesía á la de su tiempo, «que usa un fastidioso lenguaje, inventado hace tres mil años». Pero no manifiesta gran calor por su renovación, ni descubre en el horizonte punto alguno de donde pueda venir la luz.

Entre los colaboradores literarios de la Enciclopedia, se puede citar al caballero Jaucourt, y especialmente á Marmontel, que coleccionó aparte sus artículos, formando unos *Elementos de literatura*, muy leídos y explotados por los críticos españoles del siglo pasado. Tienen mérito relativo, y alguna originalidad y atrevimiento, que recuerda á La Motte ó á Voltaire en sus primeros tiempos. Detestaba á Boileau y adoraba á Lucano. Combatía la ley de las tres unidades: «haced durar vuestra acción todo el tiempo que naturalmente ha debido durar». Negaba que el camino que siguieron los antiguos fuese el único

ni el mejor, y aconsejaba á los críticos que dejasen correr en libertad el corcel fogoso de la poesía, nunca más bello que cuando se precipita, conservando en su caída la soberbia y la audacia que perdería al perder la libertad.

No así el famoso La Harpe, cuyo voluminoso *Curso de Literatura* puede ser aquí pasado en silencio, puesto que no contiene ideas generales de índole estética, sino únicamente juicios de pormenor, que son discretos y acertados cuando se trata de las cosas que el autor conocía bien, esto es, de la literatura francesa del siglo de Luís XIV, y no lo son tanto, ni mucho menos, cuando discurre sobre las literaturas antiguas, de las cuales tenía muy superficial conocimiento, ó sobre la literatura de su tiempo, acerca de la cual la pasión suele anublarle el juicio. En materias literarias fué siempre discípulo sumiso de Voltaire: no así en las religiosas, puesto que recobró la fe en las Cárcel del Terror, y desde entonces combatió encarnizadamente el enciclopedismo.

Florece por este tiempo, fuera del campo de la literatura oficial, un ingenio de los que hoy llamaríamos populares, inculdo y sin estilo, pero de espíritu tan innovador y de tendencias dramáticas tan radicales y absolutas como las de Diderot. Llamábase este escritor insurrecto Sebastián Mercier, y nadie llevó tan allá como él el desprecio de la tradición y de la rutina. No era sólo innovador en las artes, sino utopista social, revolucionario idealista, á quien sólo el vapor de la sangre del 93 vino á aclarar los ojos.

Aspiraba á crear un drama nacional y humanitario, y obtuvo en su tiempo verdaderos éxitos populares, desdeñados absolutamente por la crítica, que daba tales dramas por no escritos, ó los consideraba como un producto bárbaro. En las historias de la literatura apenas suena su nombre, y, sin embargo, *El Desertor* y otras piezas suyas, que pueden considerarse como las primicias del melodrama de Victor Ducange y de Bouchardy, corrieron triunfantes por todas las escenas de Europa. En su *Ensayo sobre el arte dramático* (1773), Mercier afirma con extraordinario vigor que el arte dramático está en su infancia, que hay que rehacerle, dándole toda la extensión y fecundidad de que es susceptible, sin detenerse por una admiración supersticiosa hacia las formas antiguas. «El teatro francés (añade) nunca ha sido planta indígena: es un hermoso árbol de Grecia trasplantado á nuestros climas y degenerado en ellos. Nuestros trágicos se han inspirado en sus bibliotecas, y no han abierto el gran libro del mundo, del cual solamente Molière ha acertado á descifrar algunas páginas. El fundamento de nuestra escena es á un tiempo vicioso y ridículo, y ha de cambiar forzosamente, si es que los franceses quieren tener un teatro, en vez de esa soberbia y ponderada tragedia, que es un fantasma cubierto de púrpura y oro. Nuestras piezas son mudas para la multitud, no tienen el alma, la vida, la sencillez, la moral y el lenguaje que necesitarían para ser gustadas y entendidas. Los críticos han sido, en todas

las épocas, la plaga de las artes y los verdaderos asesinos del genio.»

Á este programa de demolición corresponde todo lo demás del *Ensayo*. Diderot se contentaba con crear dos géneros nuevos: Mercier se propone exterminar todos los géneros antiguos, y de paso á los críticos. Pero lo que quiere, sobre todo, es dar al teatro una acción social y civilizadora, difundiendo la piedad, la benevolencia, el entusiasmo y el amor á la virtud. Para eso, el poeta abandonará la tragedia y cultivará el drama moderno; no presentará costumbres antiguas, sino costumbres modernas, «porque las sombras de los muertos echan á los vivos del teatro». Deberá también juntar lo trágico y lo cómico, como están unidos en la naturaleza el bien y el mal, la energía y la flaqueza, lo grande y lo ridículo. De esta manera se evitarán los defectos opuestos de la tragedia y de la comedia, que, apoderándose de un solo aspecto de la vida y exagerándole para el efecto estético, calumnian, cada cual á su modo, la naturaleza humana. Mercier corona su sistema con el desprecio de todas las unidades, incluso la de acción y la del personaje interesante, y se permite en teoría, aún más que en práctica, todo género de audacias y vulgarismos de lenguaje. Manifiesta en términos claros su admiración por Shakespeare, Lope de Vega, Calderón y los alemanes, cuya literatura y filosofía empezaban ya á conocerse en Francia.

Si ahora se pregunta cómo no llegaron á triunfar tantos elementos de transformación literaria

como había acumulados en Francia antes del 89, y cómo la literatura de la República y del Imperio siguió cada vez más académica, yerta y acompasada, á pesar de los grandes ejemplos y las gloriosas excepciones de Andrés Chénier, de Mad. de Staël y de Chateaubriand; y cómo ni el drama doméstico, ni el drama histórico, ni la novela íntima, ni el helenismo resucitado, ni el subjetivismo lírico, ni el sentimiento de la naturaleza, ni ciertos conatos, ó más bien dejos de imitación inglesa y española, llegaron á triunfar completamente hasta los últimos días de la Restauración, la causa ha de buscarse primeramente en la Revolución misma, que distrajo los espíritus á otras lides, y sustituyó el drama de la vida al drama del teatro; en segundo lugar, en la medianía ó endeblez de la mayor parte de las obras con que las nuevas teorías se apoyaron durante el siglo XVIII, y, por último, en las condiciones mismas del carácter francés, que adoraba como gloria propia el sistema literario de sus clásicos, y miraba como herejía ínxpiable el más leve apartamiento de ellos, hasta el punto de que cuando, ya muy entrado este siglo (en 1819), aparecieron por primera vez los inmortales versos póstumos de Andrés Chénier, los críticos que se llamaban clásicos se llevaron las manos á la cabeza como si se tratase de un sacrílego innovador; y, por el contrario, los románticos más ardientes escribieron en su bandera el nombre de aquel poeta (el más admirable y genuinamente clásico y pagano que hasta entonces hubiese cantado en lengua alguna de

Europa), sólo porque se había permitido ciertas novedades prosódicas, v. gr., la de encabargar un verso sobre otro, en lo cual apenas repara un extranjero, por ser cosa corriente en todas las lenguas poéticas de Europa. Y de la misma manera pasaron luego por padres y predecesores del romanticismo los archi-latinizados y grecizados poetas de la pléyada del siglo XVI, Ronsard y su escuela, sólo porque su métrica y su manera de comprender la antigüedad no eran las que luego dominaron en tiempo de Racine y de Molière. Tan refractario era el espíritu francés á salir de sus estrechos moldes. Así es que el mismo nombre de Estética tardó en introducirse y mucho más en ser aceptado, apareciendo por primera vez, según tenemos entendido, en un libro bastante obscuro de 1806, el *Diccionario de bellas artes* de Millin, que viene á ser una refundición ó compendio de la *Teoría universal de las bellas artes* del alemán Sulzer. Á Mad. de Staël y á Chateaubriand pertenecen la gloria de haber cerrado el período crítico del siglo XVIII y abierto el del XIX, con sus célebres libros *De la literatura en su relación con las instituciones sociales* y del *Genio del Cristianismo*, que corresponden con precisión casi matemática á los dos primeros años de este siglo.

Largamente nos hemos dilatado en la exposición de las cosas de Francia, como lo pedían de consuno el papel de iniciadora que en el siglo XVIII la correspondió, y la influencia inmediata y directa que en el pensamiento español ejercía du-

rante toda aquella centuria. De otros países donde la especulación estética fué, en cierto modo, más original, pero llegó á nosotros mucho más tardía y mucho más débil, diremos sólo aquello que baste para comprender el grado de esta acción é influjo, y al mismo tiempo para completar el cuadro de los progresos de la ciencia en aquel siglo, que para ella fué tan feliz, puesto que le dió nombre y existencia independiente.

De la influencia de la literatura francesa del tiempo de Luis XIV no se libró nación alguna, ni siquiera la misma Inglaterra, tan separada de Francia por la raza, por la constitución política, por la soberbia nacional, por el odio irreconciliable á sus vecinos del otro lado del Estrecho, y, sobre todo, por una literatura espontánea y originalísima. El reinado de Carlos II fué el alborear de esa influencia francesa, singularmente en el teatro, que, abandonando la tradición shakespiriana, aunque no la observación de las costumbres nacionales, trató de modelarse sobre los ejemplos de Molière y de Racine. Entonces aparecieron las tragedias clásicas de Dryden, y las ingeniosas y desenvueltas ó más bien cónicas comedias de Wicherley, Congreve, Vanbrugh y Farquhar, trasunto fiel de aquella reacción cortesana de inmoralidad y aun de hipocresía de vicios, que se desató escandalosamente después del vencimiento de los puritanos, ceñudos perseguidores de la vida alegre y del teatro.

De esta literatura del tiempo de los últimos Estuardos, la cual, aun en medio de sus conatos

de imitación, tenía que diferir profundamente de sus modelos y conservar un sabor del terruño, muy acre y muy marcado, un solo nombre ha sobrevivido, el de Dryden, estimado generalmente por los ingleses como el primero entre los poetas de segundo orden, y como el primero entre los poetas críticos y eruditos, á lo cual le dan derecho, no precisamente sus dramas, producto híbrido y monstruoso del consorcio de dos escuelas contrarias, sino sus poesías líricas (v. gr., el célebre ditirambo de Santa Cecilia); sus elocuentes sátiras político-religiosas (v. gr., *Absalón y Achitophel*); sus traducciones y otras obras más ligeras en que el arte de la versificación y del lenguaje poético campean con inusitada riqueza, aunque más aparente que real. Dryden escribió mucho de teoría literaria, ya en su *Ensayo sobre el drama*, ya en sus prefacios, epílogos y sátiras. El *Ensayo sobre el drama* está en diálogo, como si el autor, tímido y ecléctico, se resistiese á dar su parecer resueltamente. Admira la regularidad del teatro francés, transige con las unidades, prefiere el verso rimado al verso suelto, pero, al mismo tiempo, sabe encontrar palabras elocuentes para Shakespeare «el hombre que ha tenido más vasta y comprensiva el alma, y ha reproducido sin esfuerzos, y como por inspiración, todas las imágenes de la naturaleza». Dryden era digno de comprender á Shakespeare, y bien se le puede perdonar el haber cometido el primero ó uno de los primeros, la profanación de refundirle. Aun admirando y siguiendo á los franceses, los acusa de

no haber creado caracteres verdaderamente cómicos, y de haber empobrecido la acción de sus dramas hasta un grado de sequedad insoportable, sin aquella «varonil fantasía y grande espíritu», que distingue á los dramaturgos ingleses. Sus obras teatrales fluctúan, como su doctrina, entre una regularidad forzada y una fría acumulación de efectos escénicos, enervándose la una por la otra.

Así como Dryden echó en los últimos años del siglo xvii los cimientos de la poética inglesa del siglo xviii, coronada por Pope en su juvenil *Ensayo sobre la Crítica* (1709), imitación manifiesta de Horacio y de Boileau, y verdadero código de toda la época clásica, así el mérito de haber producido el primer tratado estético de algún valor, pertenece, sin controversia, á Addisson por su *Ensayo sobre los placeres del gusto*, el cual ya en tiempo de Hugo Blair parecía más entretenido y ameno que profundo y filosófico, pero que, tal cual es, ofrece el mismo carácter de aticismo, urbanidad y gracia culta que tanto avallora los artículos del *Spectator*. Por esto y por el nombre de su autor, de tan simpática é inmaculada memoria, y por la circunstancia de haber sido traducido al castellano, debe hacerse aquí alguna memoria de él, mucho más si se repara que dentro de un cuadro superficial presenta ya todos los caracteres que luego distinguieron á las teorías estéticas nacidas en Inglaterra, es decir, el espíritu analítico, la tendencia á la observación menuda, psicológica y moral, la penuria de subs-

tancia metafísica y aun la desconfianza respecto de ella, circunstancias todas que en algo deben atribuirse á la filosofía que por entonces reinaba en Europa, pero que también dependen, en parte no menor, de condiciones nativas de la raza, puesto que las vemos reaparecer en los grandes psicólogos y pensadores lógicos de nuestros tiempos, y aun en los estéticos medio idealistas como Ruskin.

Por placeres de la imaginación ó de la fantasía entiende Addisson los que nacen de los objetos visibles, ya los contemplemos actualmente, ya se exciten sus imágenes por medio de estatuas, pinturas ó descripciones. No dice una palabra de la música ni de la poesía lírica, y considera los sonidos como una especie de accesorio que hace fijar la atención sobre un objeto. La vista es para Addisson el único sentido estético; pero, siguiendo la tendencia lockiana de su tiempo, la reduce al tacto, ó más bien la considera como una especie de tacto más delicado y difuso. Estos placeres de la imaginación, ni son tan groseros como los del sentido, ni tan acendrados como los del entendimiento. Todos los de la fantasía dimanán, ó de la *grandeza*, ó de la *singularidad*, ó de la *belleza*, que son las tres fuentes de la emoción estética para Addisson. La explicación que da de lo sublime (sin distinguirlo claramente de lo bello) es ingeniosa, aunque superficial: parece referirlo al instinto de libertad que se encuentra halagado por los amplios horizontes y por las soledades del cielo y del Océano.

Hemos visto que Addisson no considera la belleza sino como la tercera entre las causas de la emoción estética, emoción que, por otra parte, no caracteriza mal, cuando la define como una alegría interior y un deleite que se esparce por todas las facultades del alma. Pero muy pronto asoma en sus frases el relativismo, á que tanto propende el espíritu inglés, sobre todo cuando la filosofía sensualista le da la mano. Addisson llega á dudar que haya más belleza ó deformidad real en una parte de la materia que en otra, pu esto que cada especie diferente de criaturas sensibles tiene nociones diversas de la belleza. De todas suertes, lo que llamamos belleza suele consistir, ó en la alegría y variedad de los colores, ó en la simetría y proporción de las partes, ó en la ordenación y disposición de los cuerpos. De todas estas bellezas, ninguna agrada á los ojos tanto como la de los colores, y por eso la poesía ha tomado del color más epítetos que de ninguna otra cualidad sensible.

Á falta de verdaderas explicaciones de los fenómenos estéticos, Addisson recurre muy atropelladamente á la intervención de las causas finales, «que, aunque no parezcan por lo general tan satisfactorias como las eficientes, son siempre más útiles que ellas, porque nos ofrecen más ocasiones de admirar la suprema Bondad de Dios». La impresión que en nosotros producen las cosas grandes, ha de buscarse, por consiguiente, en la esencia misma del alma, que no encuentra su última, completa y propia felicidad, sino en la contem-

plación del Supremo Bien. El placer de la novedad es como un estímulo que nos empeña en la indagación del saber. La estética de Addisson es moral y edificante, pero no resuelve ni aclara cosa ninguna, aunque nos deja una impresión muy agradable respecto de la persona del autor, tan enamorado de lo bello, que ni siquiera podía resolverse á creer que en la vida futura estuviésemos privados del encanto de los colores, si bien opinaba que entonces los recibiríamos de alguna causa ocasional distinta de la impresión de la materia sutil sobre el órgano de la vista. Prefiere la hermosura de la naturaleza á la del arte; pero encuentra tanto más agradables las escenas de la naturaleza, cuanto más se aproximan á las del arte: en suma, mira la naturaleza con ojos literarios. En materia de artes plásticas, tiene todo el gusto ó carencia de gusto de su tiempo: encuentra pequeña y ruín la impresión que hace en el ánimo una iglesia gótica, comparada con la del panteón de Agripa. En sus *Viajes por Italia* prescinde casi de los monumentos, y se preocupa sólo con los versos de los poetas latinos.

En la parte literaria del *Ensayo*, los aciertos son mayores. *Crítico sólido y mediano* le llama Taine. Pero todavía, dado el tiempo, encontramos dignas de alabanza las diferencias que nota entre el paisaje y su transcripción artística, basadas especialmente en que la impresión directa de la naturaleza suele dispersarse en dos ó tres ideas simples, al paso que el poeta puede fundirlas en una sola idea compleja. Ni merece desprecio tampo-

co su doctrina de la asociación de ideas aplicada á la representación artística «la cual despierta innumerables ideas que antes dormían en la imaginación», lo cual desarrolla luego con bellísimas palabras, aunque dando una explicación cartesiana hoy anticuada é insuficiente. Hace también discretas consideraciones sobre los poetas de la antigüedad, estimando á Homero como tipo de lo sublime, á Virgilio como dechado de belleza, y á Ovidio (con quien anda harto indulgente) como notable por la singularidad y extrañeza. En Milton encuentra reunidas todas las excelencias y ventajas de unos y de otros, y es para él el poeta único é intachable.

Cualquiera que sea el valor de estos juicios, siempre agrada más ver á Addisson sentir profundamente la antigua mitología de su país, y deleitarse con el *estilo de los encantos* que Dryden decía, esto es, con las innumerables consejas de hadas, genios y encantadores, de que fué tan prolífico el genio céltico y el genio sajón y escandinavo. ¡Sin duda que el pasaje más elocuente y más inesperado del *Ensayo sobre la fantasía* es esta reivindicación de todos los elementos poéticos del romanticismo indígena, hecha precisamente por el hombre de Inglaterra más adicto á la disciplina clásica! Tan persistente es el genio de las razas, y tan enérgico su retoñar, aunque sea por intervalos, hasta en los espíritus más abiertos á una cultura extraña.

En cuanto á las fuentes del terror y de la compasión, primordiales afectos trágicos, Addisson

se refugia en la vulgar y un tanto egoísta explicación que algunos han sacado del *Suave marimago* de Lucrecio, estimando que el placer de las catástrofes trágicas procede de la consideración de estar nosotros libres y exentos de ellas, en vez de referirla al gran principio de la simpatía humana, expuesta en un verso admirable y famosísimo de Terencio, que no citamos por ser citas de mal gusto estas tan triviales y manoseadas.

El ejemplo de Addisson suscitó en Inglaterra un número considerable de ensayos estéticos, entre los cuales merecieron singular aplauso el *Ensayo sobre el gusto* del Dr. Gerard, el *Análisis de la belleza* de Hogarth, que mereció ser explotado por Kant y discutido por Lessing en el *Laocoon*, y el bello y noble poema de Akenside sobre los placeres de la imaginación, empapado en las ideas de Addisson, á quien sigue muy de cerca, mostrando la misma elegancia sostenida en los versos que él en la prosa.

Pero todos estos trabajos no trascendían del círculo literario. La filosofía dominante en las escuelas, así de Inglaterra como de Francia, la filosofía de Locke, se resistía á dar al sentimiento estético el lugar que le corresponde en todo sistema de filosofía. La gloria de haber llenado esta laguna nadie puede disputársela á la primitiva escuela escocesa, que surgió en parte como continuación y rectificación, y en parte mucho mayor como reacción contra el sensualismo de Locke, del cual se separó muy pronto, llamando la atención sobre otras esferas y elementos de la vida

psicológica. Como toda escuela progresiva y que ha recorrido un ciclo completo, la escuela de Edimburgo presenta singulares matices de doctrina y una independencia notable entre sus pensadores desde Hutcheson hasta Adam Smith, desde Smith á Reid, desde Reid á Fergusson, desde Fergusson á Dugald-Stewart, desde Dugald-Stewart hasta el Doctor Brown, desde Brown hasta William Hamilton y Mansel. ¡Cuán lejanos están de conocer el interesantísimo desarrollo de esta escuela los que la creen reducida á un empirismo psicológico, basado en el criterio trivial del sentido común!

Cabalmente, la originalidad de Hutcheson (1694-1747) consiste en sus teorías estéticas y morales, expuestas en sus *Indagaciones sobre nuestras ideas de belleza y de virtud* (1720), y en su *Ensayo sobre las pasiones y los afectos* (1728). Aunque Hutchésón es todavía sensualista, no lo es en el sentido de Locke, sino que admite en el hombre dos facultades primordiales, la sensibilidad y la inteligencia, y distingue los sentidos en externos ó internos y reflejos, dando al sentido interno, no el valor que tiene en la filosofía escolástica, sino un valor muy semejante al que tiene la palabra *conciencia* en el sistema de Hamilton. Ahora bien: este sentido interno ó reflejo es el que nos da la idea de belleza, lo mismo que la idea del bien.

Puede darse el caso de seres que perciban los objetos á quienes aplicamos la calificación de bellos sin ser capaces de ser afectados por su be-

lleza. Pero al mismo tiempo que este sentido íntimo de la belleza de ningún modo se confunde con los sentidos externos, tampoco puede, por ningún caso, ser identificado con el puro conocimiento. La acción de la belleza es inmediata é instantánea, y además desinteresada. La idea de lo bello es, por consiguiente, irreductible á cualquier otra idea.

Pero Hutcheson no se satisface con el procedimiento exclusivamente psicológico. Quiere descubrir en las mismas realidades externas la razón que las hace bellas y que determina el grado de su belleza, y cree encontrarla en la unión de la variedad y de la uniformidad, ó más bien de la unidad, y combate acerbamente á los filósofos que quieren referir la belleza á la costumbre, á la educación ó al ejemplo.

Aun descontada la falta de originalidad de la parte ontológica, le queda á Hutcheson el mérito de haber distinguido con más claridad que Montesquieu la noción de lo bello de la noción de lo útil, y la novedad todavía mayor de haber imaginado un sentido íntimo para la percepción de lo bello.

Es verdad que la creación de este nuevo sentido no tiene valor más que como protesta contra el sensualismo exclusivo y como una manera todavía vaga de designar la amplitud de la conciencia una y entera, donde se dan los fenómenos sensibles lo mismo que los intelectuales, y á la par de ellos los que participan de algo espiritual y de algo sensible, como es el fenómeno de la