

impresión estética. Tal como es, Hutcheson merece contarse entre los primeros filósofos que dieron á la Estética (aunque no con este nombre) un lugar en el plan general de la ciencia, y mereció, lo mismo que Hogarth, ser puesto á contribución por Kant en su *Crítica del juicio*. La escuela de Edimburgo jamás abandonó el cultivo de la Estética, siendo dignos de especial elogio, entre los sucesores de Hutcheson (ya que no debamos aquí detenernos en su examen), el profesor James Beattie, autor de un *Ensayo sobre la poesía y la música, sobre lo cómico y sobre la utilidad de los estudios clásicos* (1776), y de varias disertaciones sobre la imaginación, sobre la fábula y la novela, sobre los ejemplos de lo sublime, etc. (1783), notables, más que por la originalidad del talento filosófico, por el estilo brillante y poético; y Henrique Home, más conocido por Lord Kames, autor de unos *Elementos de crítica* (1762) que hicieron escuela, y cuyo rastro se siente de un modo muy eficaz en la *Filosofía de la Retórica*, de Campbell. Pero como todos estos escritores se mueven en estética dentro del círculo trazado por Hutcheson, y en psicología dentro del círculo trazado por Reid, no puede decirse que trajeran novedad alguna á la ciencia, si bien con sus elegantes exposiciones contribuyeron á popularizarla. Si alguna excepción puede hacerse, es en favor de Beattie, no por su *Ensayo sobre la poesía*, donde explana hartó vulgarmente el principio de la naturaleza embellecida, sino por un melancólico poema suyo (*El Minstrel ó la Edu-*

cación del genio), todo él de índole estética, como que su propósito es describir las emociones poéticas y los vagos anhelos ideales que se van despertando en un alma joven que siente bullir en sí la poesía, pero que no llega á formularla. Beattie es, por tal razón, uno de los predecesores más caracterizados y resueltos de la melancolía romántica, y á veces se siente palpar en sus cantos algo que es como lejano anuncio de los ensueños de René y de las amargas tristezas de Childe-Harold. Chateaubriand estimaba mucho este poemita de Beattie.

La antítesis perfecta de estos modestos pensadores escoceses, en los cuales todo es respeto á las leyes del sentimiento y á las creencias fundamentales de la humanidad, nos la ofrece otro filósofo del mismo tiempo, escocés también (aunque parezca increíble), y dotado de un talento dialéctico tan original y tan poderoso, que no hay en toda la filosofía inglesa, ni aun en toda la filosofía del siglo XVIII anterior á Kant, cosa alguna que pueda ponerse delante, puesto que él es el verdadero progenitor de las más audaces afirmaciones, ya escépticas, ya positivistas, que hoy conturban el mundo con apariencia y nombre de nuevas. David Hume, el escéptico más consecuente que ha existido (1711-1776), escéptico hasta haber baticado en brecha el principio de causalidad, haciéndole nacer de la experiencia ó del hábito, no quiso extender sus demoliciones al campo de la estética, que él reducía al elemento sensible, excluyendo de todo punto el intelectual, y limitándola á re-

laciones puramente subjetivas. En la colección de sus *Ensayos* (1742 y ss.—Ed. comp. 1770-1784), que tanto estimularon el pensamiento de Kant, así para la parte crítica como para la parte afirmativa, contrapuesta á la de Hume, tienen especial interés para nosotros las disertaciones *sobre la tragedia* y sobre la *regla del gusto*, sin contar otras de menos extensión é importancia, pero ricas todas de análisis profundos y sagaces. David Hume, tratando de investigar la razón del placer trágico, encuentra que las pasiones subordinadas (terror y compasión) se cambian en la pasión dominante (goce estético), y al paso que le refuerzan, son modificadas por él, y pierden, por decirlo así, la punta. Más importante es su teoría sobre el gusto, y conviene referirla con sus propias palabras: «Aunque sea cierto que lo bello no existe en la naturaleza, como tampoco lo dulce y lo amargo, sino que todas estas cualidades no tienen existencia fuera del sentido interno y externo, es necesario, sin embargo, que haya en los objetos cualidades propias para despertar en nosotros tal ó cuál sentimiento; pero como estas cosas pueden encontrarse en pequeña cantidad, ó bien mezcladas y como diluídas unas en otras, sucede muchas veces que ingredientes tan sutiles no afectan al sentimiento.... Cuando un hombre tiene los órganos de una delicadeza y de una precisión tales que nada se le escapa, y comprende todo lo que entra en el compuesto, decimos que tiene el gusto delicado, ya en sentido natural, ya en sentido metafórico. Las re-

glas de la belleza se fundan, en parte sobre los modelos, en parte sobre la observación de las cosas que agradan ó desagradan más eficazmente cuando se las considera aparte: si las mismas cosas, fundidas en una mezcla donde están en menor cantidad, no causan placer ó desagradado sensible, lo atribuimos á falta de delicadeza». Y Hume corrobora esta teoría suya con el cuento de los catadores de Sancho: las reglas son «la llave pequeña pendiente de una correa de cordobán», que estaba en el fondo de la cuba. Pero si no se puede llegar al fondo, ¿qué remedio? Aun en este caso opina Hume que debe preferirse el gusto bueno al mal gusto: hay un *instinto* que nos lo hace creer, como nos hace creer en el mundo exterior. D. Hume es un escéptico de buen componer, y dado que seamos víctimas de una ilusión, no se propone sacarnos de ella, y hasta llega á reconocer, á su modo, principios universales del gusto, si bien esta universalidad no nazca de su valor intrínseco, sino del hecho de ser admitidos por la generalidad de los hombres. En definitiva, juzga más imposible encontrar reglas seguras para las doctrinas científicas que para las obras de arte, aun teniendo en cuenta las variedades que en el gusto introducen el *humour* y las costumbres y opiniones particulares de cada nación y de cada tiempo.

Un orador irlandés, de opulenta y ardentísima palabra, de fantasía cuasi oriental, y de recuerdo grato para todos los amigos de la humanidad y para todos los amigos de la tradición, cuyos dere-

chos defendió con caballeresco celo enfrente de las sangrientas abstracciones revolucionarias, como antes había impreso el hierro de su palabra sobre la frente del Verres británico, comenzó en 1757 su carrera, después tan gloriosa, con un libro de Estética popular y amena, que pronto pasó por clásico, y que aun decaído hoy de parte de su antiguo crédito y obscurecido por otros posteriores de su autor sobre muy distinta materia, todavía puede ser estimado como uno de los mejores frutos de la llamada escuela del sentido común, puesto que si es verdad que Edmundo Burke se contentó con una mezquina explicación fisiológica de lo sublime y de lo bello, también se ha de confesar, y salta á la vista comparándole con sus predecesores, que nadie había derramado hasta entonces en el examen de estas ideas mayor copia de observaciones originales y exactas, de esas que todo el mundo creería haber imaginado, después que las ve escritas. Y como Burke las expone con encantadora sencillez y con verdadera gracia literaria, sin aparato alguno dogmático, sino haciendo repetir al lector la misma serie de indagaciones que él ha practicado, resulta el libro tan hábilmente construido y tan lógico dentro de su singular estructura, que no es de maravillar el efecto que produjo en los contemporáneos, y hoy mismo puede considerarse como uno de los tipos del común pensar inglés, que no llega á la metafísica, pero que intenta ya darse cuenta y razón clara de las cosas.

Ciertamente Burke es empírico, como su na-

ción y su siglo, y tiene por cosa excusada toda tentativa para penetrar en las causas eficientes de lo bello y de lo sublime. Su intención es mucho más modesta que lo que el título parece anunciar ¹ *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. En realidad, se contenta con descubrir cuáles son las afecciones del ánimo que producen ciertos movimientos del cuerpo, y cuáles son las sensaciones y cualidades del cuerpo que pueden producir ciertas pasiones del ánimo. Todo lo que trasciende de las cualidades sensibles queda fuera de su sistema, y el procedimiento que emplea es exclusivamente subjetivo y psicológico.

Para Burke, la clave de la Estética consiste en la oposición de lo sublime y de lo bello. La emoción de lo sublime va mezclada con cierta pena deleitosa. La emoción de lo bello tiene por carácter el placer. Todo lo que puede excitar ideas de peligro; todo lo que de algún modo infunde *terror ó asombro*, es principio y fuente de sublimidad. Todas las privaciones generales son sublimes: el vacío, la obscuridad, la soledad, el silencio. Pero interpretaríamos mal la doctrina de Burke si sólo en los objetos terribles reconociéramos el signo de la sublimidad. No se asienta sólo en las tinieblas medrosas de la noche. También se manifiesta con los atributos de la fuerza y del poder, pero siempre de un poder que se

¹ Me valgo de la edición inglesa de 1827. De la traducción castellana se hablará más adelante.

teme, de una fuerza destructora, y cuyos efectos no se calculan. Burke ha descrito perfectamente, aunque sin distinguirlos ni darles nombres, lo sublime matemático ó de extensión, y lo sublime dinámico ó de fuerza. Admite sublimidad en la ilimitada grandeza de dimensiones; y en lo que él llama infinito, y más bien debiéramos llamar indefinido; en todo aquello donde el ánimo no reposa, y cuyo término no alcanza á vislumbrar; en la sucesión uniforme y sin límites, que él califica de *infinito artificial*, y al mismo tiempo en la sucesión creciente y asordadora de los sonidos y en el misterio de un sonido bajo, trémulo é intermitente. Su noción de lo sublime no peca ciertamente de exclusiva y estrecha, sino de amplia en demasía, y llega á provocar la hilaridad oírle hablar de *sabores y de olores sublimes*, calificando de tales el mefitismo de la laguna Estigia y el pestífero vapor que se exhalaba del antro de la Sibila. Y todavía es más extraño que un análisis tan menudo y, en general, exacto, no le haya conducido á más alto resultado que al de referir lo sublime al instinto de propia conservación, y al temor inminente de la muerte.

De un modo semejante procede en el análisis de la belleza, admirable en la parte negativa y analítica, flojo y aun ridículo en la positiva y dogmática. Nadie puede negarle el mérito de haber pulverizado la vetusta doctrina de la *proporción* y de la *conveniencia*, que por tantos siglos había esclavizado el arte dentro de cánones arbi-

trarios y de pedantescas razones aritméticas y geométricas. Burke observa con recto juicio que «si las partes que se hallan proporcionadas en el cuerpo humano fuesen siempre bellas; si estuviesen colocadas de tal modo que pudiera resultar placer de compararlas, lo cual rara vez acontece; si pudieran señalarse en plantas ó animales ciertas proporciones, á las cuales estuviese siempre aneja la hermosura, ó si aquellos objetos cuyas partes están bien acomodadas para sus fines siempre fueran bellos, y no hubiera belleza alguna en aquellos otros que no tienen uso conocido, podríamos asegurar que la belleza consistía en la proporción ó en la utilidad; pero como observamos todo lo contrario, debemos estar seguros de que la belleza no depende de ellas, sea cual fuere su origen». La adaptación de los medios al fin, tampoco puede confundirse con la belleza, ni menos la perfección en abstracto, ni la virtud, por más que la belleza sea cierto género de perfección. Burke se subleva contra el sentimentalismo moral, que, confundiendo lo bello con lo bueno, «saca la ciencia de nuestros deberes de su propio quicio, que es la razón, para apoyarla en fundamentos quiméricos y fantásticos». Su Estética tiene el mérito de ser independiente y separatista, aunque poco elevada. Las cualidades de la belleza, en cuanto meramente sensible, son para él las siguientes: 1.^a, que los cuerpos bellos sean relativamente pequeños; 2.^a, que sean tersos y lisos; 3.^a, que varíe suavemente la dirección de sus partes; 4.^a, que estas partes no sean angulo-

sas, sino que se confundan, por decirlo así, ó se pierdan las unas en las otras; 5.^a, que sean de estructura más delicada que fuerte; 6.^a, que sus colores sean claros y brillantes, pero no tan vivos que deslumbren. La gracia es cualidad análoga á la belleza, pero cònsiste principalmente en la delicadeza de las actitudes y de los movimientos. La elegancia añade á las cualidades de la belleza la regularidad en la figura. Los objetos de grandes dimensiones en los cuales se da la belleza, reciben el calificativo de especiosos.

Burke, como todos los sensualistas de su siglo, admite que el sentido del tacto es juez de las percepciones de belleza. Puesto en este camino, llega hasta los últimos límites de la grosería empírica y fisiológica, y se mueve dentro de una perpetua confusión de lo bello con lo agradable; llegando á estimar bellos « todos los cuerpos agradables al tacto, por la leve resistencia que ofrecen ». Pero ¿qué mucho, si también extiende la belleza á los objetos del gusto y del olfato, y se relame con aquellos que « tienen la virtud de hacer vibrar suavemente la papila nerviosa de la lengua, como si se disolviese azúcar en ella », lo cual depende, según él, de que las partículas de que se componen esas golosinas son « redondas, excesivamente pequeñas y muy apretadas las unas con las otras, sobre todo las del azúcar que forman globos perfectos »?

El objeto general de la belleza, es causar amor ó alguna pasión semejante á él; pero Burke no quiere que este amor se confunda con la concu-

piscencia, « la cual es una energía del espíritu que nos estimula á la posesión de ciertos objetos, que no nos mueven precisamente porque son bellos, sino también por otras razones ». A pesar de esta prevención tan razonable, hay pasajes de su tratado en que evidentemente los confunde, sobre todo al notar los efectos fisiológicos que, según él, acompañan á la emoción estética, y que son ni más ni menos los que caracterizan el afecto erótico. Y no podía menos de originarse tal confusión en un sistema que enlaza la belleza con el instinto de conservación específica, y con el instinto de sociabilidad.

El libro de Burke, como otros muchos libros de pensadores ingleses, pierde más que gana con ser sometido á una exposición sintética. Sus defectos, que nacen todos de falta de elevación metafísica, aparecen crudos y descarnados, y en cambio sus méritos, que son de pormenor, quedan en la sombra, y hay que buscarlos en el libro mismo. Los románticos alemanes, que extremaron la reacción espiritualista de principios del siglo, pusieron en solfa la Estética del pobre Burke, especialmente su teoría de los olores y sabores sublimes, de los cuales llegó á decir uno de los Schlegel que era fácil adquirirlos en la botica. Realmente asombra un tratado de lo sublime, donde figuran las sublimidades del olfato y no las de la pasión humana, y llega á ser chistoso, por lo cándido, el absoluto olvido (no diré desdén) de la vida espiritual, en un alma tan idealista como la de Burke. Y es que el temple de alma de cada hombre suele te-

ner poca relación con las doctrinas ideológicas que profesa; y así se han visto sensualistas medio estoicos, y espiritualistas dignos de figurar en las parras de Epicuro.

Pero aun siendo el libro de Burke absurdo en algunas de sus conclusiones, y no absurdo, pero sí incompleto en otras, ofrece al estético de profesión mies mucho más granada que otros de ideas metafísicas harto más remontadas. Y así, prescindiendo de sus consideraciones tan nuevas sobre lo bello en los objetos naturales, le hace acreedor á especial elogio (mucho más si se tiene en cuenta su empirismo), el haberse adelantado algunos años á Lessing en rechazar el antiguo tránsito de la pintura á la poesía ó de la poesía á la pintura, enseñando todavía con más decisión, aunque con menos ciencia y habilidad dialéctica que el autor del *Laoconte*, que la poesía no es arte de imitación en el vulgar sentido de la palabra; que el mérito de una descripción poética no se cifra, ni mucho menos, en que dé materia para un cuadro; que, al revés, las mejores descripciones poéticas no son imitables en el lienzo, por mezclarse en ellas lo abstracto con lo concreto y lo ideal con lo real; que los grandes efectos de la poesía no nacen de que ofrezca ó excite imágenes claras de las cosas, y que, en suma, la poesía viene á ser un arte, más que de imitación, de sustitución, puesto que las palabras que emplea como material no tienen semejanza alguna con las ideas ni con las imágenes.

Esta doctrina, tan firme y tan sólida, bas-

tante para acabar con todos los falsos conatos de poesía pintoresca que confunden y trabucan los límites de las artes, ¿no es digna de elogio en Burke, ya que tanto la admiramos en Lessing? ¿No basta para perdonarle su descripción de los efectos de la belleza «que obra relajando los sólidos de todo el sistema», como si se tratase de alguna dolencia de las vías digestivas? En cambio recordemos, para loor suyo, que nunca se rindió al escepticismo, ni aceptó que la belleza dependiese de una simple asociación de ideas.

De todos los estéticos ingleses citados hasta ahora, recogió la quinta esencia el célebre orador sagrado y preceptista Hugo Blair, uno de los ornamentos de la escuela escocesa en su primer período, y á quien se debe, sin duda, el haber sustituido principios generales de gusto á los preceptos técnicos y rutinarios de los antiguos retóricos. Tal es el mérito principal de sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, leídas en la Universidad de Edimburgo por espacio de veinticuatro años, é impresas en 1783, libro célebre entre nosotros, por haber sido la bandera de uno de nuestros grupos literarios de fines del siglo pasado, prolongándose su influencia hasta nuestros días en los infinitos tratados de Retórica, que más ó menos servilmente le copian. Las lecciones de Blair, que tienen verdaderos méritos retóricos, aparte del buen gusto constante y de la pureza del sentimiento moral, no ofrecen originalidad alguna en la parte estética, ni el autor la ha preten-

dido, limitándose á extractar en las pocas lecciones preliminares que dedica al gusto, á la crítica, al genio, á la belleza y á la sublimidad, los ensayos de Addison, de Akenside, del Doctor Gérard, de David Hume, de lord Kames y principalmente de Burke. «Mi tarea como profesor (dice él mismo), era comunicar á mis discípulos todos los conocimientos que podían serles útiles aunque no fuesen nuevos, sin cuidarme de su origen.» Hasta los ejemplos de Burke han pasado á Blair.

En Alemania se dió el singular fenómeno de haber precedido y acompañado las teorías estéticas el renacimiento de la poesía nacional, que apareció, desde sus primeros pasos, con un carácter crítico y reflexivo, muy diverso de la espontaneidad que caracteriza á las literaturas del Mediodía. Rota en los países germánicos, desde el siglo xvi, la tradición del arte de la Edad Media, y abandonada también la literatura militante y batalladora nacida en el siglo xvi al calor de la Reforma y del Renacimiento, cayó el genio teutónico en el siglo xvii bajo la tiranía de las Poéticas, generalmente imitadas de Italia ó de Francia. Una escribió Martín Opitz, jefe de la escuela de Silesia; otra Felipe Harsdoefer, jefe de la de Nuremberg. Pero estos ensayos curiosos é importantes para el historiador de la literatura alemana, fácilmente pueden ser pasados en silencio en una historia general de la ciencia, á la cual no aportaron elemento alguno nuevo, y á la cual, en rigor, no pertenecen, moviéndose, como se mueven, dentro de una esfera puramente retóri-

ca¹. Uno de los primeros libros donde se exponen, aunque tímidamente, algunos principios generales derivados de la lectura de estéticos franceses ó ingleses, tales como el P. André, Addison, Du-Bos, etc., es la *disertación sobre el gusto*, obra de Ulrico de König, maestro de ceremonias de la corte de Dresde, y poeta cortesano de la escuela de Canitz. König (1688-1744) funda su doctrina del gusto en el sistema de la *armonía prestabilita* de Leibnitz, y distingue con bastante claridad el sentimiento de lo bello y el juicio de lo bello, confundidos en el fenómeno complejo del gusto, en el cual discierne además la parte pasiva, que es la facultad de sentir, y la parte activa, que es la virtud de producir obras artísticas.

Á la escuela de Wolf hay que referir los orígenes de la Estética en Alemania. Wolf es el único filósofo alemán que fundó escuela antes de nuestro siglo. Valióle para ello, no la profundidad de su doctrina, sino el aparente rigor sistemático de ella, y la pretensión de enlazarlo todo por método geométrico y demostrarlo con evidencia matemática, llenando sus abultados libros de teoremas, escolios y corolarios. El fondo de su doctrina está tomado indudablemente de Leibnitz, pero empobrecido y menoscabado de substancia metafísica, y cristalizado, además, en una forma

¹ El que deseé conocer las doctrinas de estos preceptistas literarios, olvidados hasta por los historiadores generales de la Estética, puede consultar la *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, par Emile Grucker (Paris, 1883), tomo 1.

rígida y pedantesca. Su mérito estuvo en idear una enciclopedia de las ciencias filosóficas y dar á cada una de ellas el nombre y lugar que desde entonces han conservado en la mayoría de las escuelas; filosofía especulativa, subdividida en lógica y metafísica, abrazando esta última la ontología, la psicología racional, la cosmología y la teodicea: filosofía práctica, que comprende la moral, el derecho natural y la política. Ninguna concepción grande y sintética va unida al nombre de Wolf, que ni siquiera comprendió las de Leibnitz, y rechazó sistemáticamente su *monadología*.

El formalismo vacío de Wolf (1679-1754), fué la ley general de las escuelas de Alemania en toda la primera mitad del siglo XVIII. Algunos discípulos suyos trataron de completar su clasificación de las ciencias con el estudio de ciertas facultades humanas olvidadas por el maestro, y uno de ellos, el berlinés Alejandro Baumgarten (1714-1762), tuvo la gloria de dar nombre al conjunto de observaciones acerca del sentimiento de lo bello, que desde Platón venían vagando por los tratados de filosofía sin encontrar asiento ni lugar propio. En 1750 apareció el primer volumen de su *Aesthetica*, en 1758 el segundo (*Aestheticorum pars altera*). Se ha disputado mucho si el nombre era más ó menos feliz, más ó menos exacto. Algunos han llevado su pedantería hasta querer sustituirle con los de *Calología* y *Calotecnia*. Lo cierto es que el de *Estética* ha prevalecido en las obras monumentales de la ciencia, v. gr., en las de Hegel y Vischer, y nadie podrá ya condenarle

al olvido. Por otra parte, no expresa un concepto tan inexacto como á primera vista parece. El objeto principal de las lucubraciones estéticas no es la belleza en abstracto y objetivamente considerada, de la cual bien poco puede afirmar el hombre, sino la impresión subjetiva de la belleza, que es lo que Baumgarten quiso expresar con la voz *estética*, derivada del verbo *αἰσθάνομαι*, que significa sentir, ser afectado agradable ó desagradablemente, pero también, por traslación, entender y conocer.

Á este feliz hallazgo del nombre de una ciencia, destinada luego á tan altos destinos, se reduce toda la originalidad del descubrimiento de Baumgarten, cuya *Estética* apenas contiene idea alguna que pueda sernos útil en el actual estado de la ciencia. Á pesar de su forma de exposición matemática y wolfiana, predomina en ella el sentido empírico, cuando no el preceptivo ó retórico. El fin de la *Estética* es la perfección del conocimiento sensitivo, ó sea la belleza. Otras veces la define *perfección fenomenal observable por el gusto*: «*Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulchritudo*». El poder creador del arte se ejercita principalmente en un mundo que Baumgarten llama *etero-cósmico*, y que viene á ser el mundo ideal, apellidado también por Baumgarten mundo fabuloso y mundo de los poetas.

Lo que principalmente conviene notar es que en Baumgarten la ciencia estética quiere abarcar mucho más de lo que hoy la concedemos, puesto

que, no sólo comprende la teoría de las artes liberales, sino todo lo que él llama *gnosología inferior*, y con frase más clara «ciencia del conocimiento sensitivo», así como la Lógica es la ciencia del conocimiento intelectual. En el orden de desarrollo de las facultades humanas, la Estética precede á la Lógica, y viene á ser un modo de educación para el entendimiento y la voluntad. Baumgarten es uno de los primeros traductores de moral que han comprendido entre los deberes humanos el de la cultura estética, porque si el sentimiento de lo bello permanece inculco ó se corrompe, daña, según él, á la solidez de la razón. Si Baumgarten profesa el principio de la imitación de la naturaleza, no es en el sentido vulgar de las escuelas realistas, sino considerándola como la perfección de Dios expresada en forma sensible.

Abierto el camino por Baumgarten, se lanzaron en pos de él varios pensadores, más ó menos olvidados en el día de hoy, pertenecientes algunos de ellos á la escuela wolfiana, y eclécticos y sin bandera conocida los restantes. Tales G. F. Meier (el predilecto entre los discípulos de Baumgarten), que aplicó los principios de su maestro á la técnica literaria, en sus *Principios elementales de las Bellas Ciencias* (1748); J. Jorge Sulzer, autor de una *Teoría general de las Bellas Artes* (1771 á 1774), que tuvo el honor de ser refutada por Goethe, y de la cual alguna parte, como veremos, no fué desconocida en España; el judío Moisés Mendelssohn (1729-1786), apellidado el

Platón de la Alemania, autor de *Cartas sobre los sentimientos complejos* (1791), y de un célebre *Ensayo filosófico sobre las relaciones entre las bellas letras y las bellas artes*, donde es notable, entre otras cosas, la teoría de lo ridículo, que hace consistir en un contraste de perfecciones y de imperfecciones; el pintor Mengs, á quien casi podemos contar entre los españoles, y cuya doctrina será expuesta al tratar de su editor y comentarador Azara; el leibnitziano Eberhard, que publicó una *Teoría de las bellas artes y de la literatura* (1783), y un *Manual de Estética* (1803); el antropólogo Moritz (C. Ph.), que imprimió un *Tratado sobre la imitación de lo Bello por las Artes del Dibujo* (1788), y un ensayo de teoría de las Bellas Artes; Engel (1741-1802), que dió un notable ensayo sobre la Pantomima y la Declamación; Eschenburg (*Proyecto de una teoría y de una historia general de las Bellas Artes y de la literatura*) (1783), y el arzobispo de Ratisbona, Dalberg (*Principios de Estética, su aplicación y su porvenir*) (1791); todos los cuales, ya en un sentido, ya en otro, contribuyeron á preparar el glorioso advenimiento de los verdaderos estéticos Lessing y Herder. Á esta fecundidad de tratados doctrinales hay que añadir todavía la polémica, de fecundos resultados, sostenida contra el preceptista Gottsched y su escuela, por varios escritores de la Suiza alemana, principalmente Bodmer y Breitinger. Gottsched, blanco de inmortales sarcasmos desde Lessing hasta nuestros días, era un Boileau sin ingenio ni talento de

estilo, pero con el mismo dogmatismo intransigente. Tuvo la generosa y alta idea de regenerar el teatro alemán, entregado entonces á la ínfima farsa, pero quiso hacerlo por medio de piezas francesas, que él y su mujer traducían. Discípulo fervoroso, por otra parte, de la filosofía de Wolf, exageró hasta los últimos límites el carácter prosaico, utilitario y pedagógico, que entonces se daba á la poesía. Su *Ensayo de una poética crítica* (1729), encabezado con una traducción de la *Epistola ad Pisones*, es una larga y pesada paráfrasis de todas las Poéticas francesas, pero con algún mayor espíritu filosófico, el cual brilla, singularmente en el modo de entender el principio de imitación. Distingue, pues, tres grados y modos de imitar: uno, que consiste en la simple descripción; otro, en la reproducción de los sentimientos y pasiones de un personaje ficticio, y el tercero, en la imitación de los acontecimientos por medio de la fábula, que es ya una verdadera invención y la forma más alta de la obra artística, de la cual Gottsched exige que contenga é inculque siempre una verdad útil y moral. Admite, pues, como objeto predilecto del arte, sobre el mundo de los seres reales, el mundo de la contingencia de los posibles, y en él todo género de combinaciones, siempre que no parezcan contradictorias á las leyes de la razón. La fábula poética es, por consiguiente, imitación, pero imitación de un mundo distinto del mundo real; es, como quería Wölf, la facultad de combinar representaciones sensibles, según el principio de la *razón suficien-*

te, creando así un todo que jamás ha existido.

Este racionalismo seco y abstracto no basta para explicar la poesía, cuyo elemento más esencial desconoce, atribuyendo á la inteligencia discursiva los oficios de la imaginación, y, realmente, en manos de Gottsched, condujo tan sólo á una apreciación mecánica y pedantesca de las obras del ingenio, subordinadas por él al criterio, no ya de la razón filosófica, sino del más vulgar sentido, el sentido común de los que no sienten la poesía. Para él, como para el P. Le Bossu ó para Mad. Dacier, era verdad inconcusa que Homero no tuvo otro propósito en la *Iliada* que inculcar esta máxima: « la discordia es funesta, la concordia saludable », y que en la *Odisea* tampoco se propuso más que mostrar los inconvenientes de que un rey haga larga ausencia de sus Estados. El género predilecto de tales preceptistas era la fábula ó el apólogo, por ser aquel en que la enseñanza moral se pone más de manifiesto. Gottsched daba de buena fe recetas para fabricar epopeyas, tragedias, etc., comenzando siempre por buscar la verdad moral, que había de ser el alma de la fábula.

Contra tales doctrinas, negadoras de toda poesía, promovieron enérgica reacción algunos escritores de Zurich, amamantados con la lectura de los poetas y críticos ingleses, y especiales admiradores de Milton. Desde 1721 Bodmer y Breitinger habían comenzado á publicar, con el título de *Pláticas de los pintores*, una revista dedicada « á difundir la virtud y el gusto en las mon-