

entendiendo por ella, según el sentido horaciano, el poder de la moción de afectos,

«*Et quocumque volent, animum auditoris agunto.*»

«Sus efectos son diversos (añade), porque la belleza, aunque agrade al entendimiento, no mueve el corazón, si está sola; al contrario, la dulzura siempre deleita y siempre mueve los afectos, que es su principal intento. En prueba de esto, algunos pasos de célebres poetas, en cuya belleza han hallado que censurar los críticos, á pesar de todas sus oposiciones se han alzado con el aplauso general, por la dulzura y ternera de los afectos que expresan.» Y cita ejemplos del Tasso «contra quien han escrito tanto los franceses y aun los mismos italianos»; siendo de admirar que lo que Luzán aplaude en él no son dos rasgos de sentimiento, sino dos *concetti* muy fríos, que de seguro le hubieran parecido mal si los hubiese encontrado en Gracián ó en Ledesma.

De todas maneras, repárese que para Luzán, dulzura es sinónimo de moción de afectos, y que él la prefiere y aventaja siempre á la belleza, sin llegar á entender nunca que no es más que uno de los géneros de belleza, la belleza de sentimiento. Este error, muy disculpable en el estado embrionario de las ideas estéticas de su tiempo, trasciende, como no podía menos, á su concepto de la belleza, que es el mismo de Crousaz, filósofo alemán ecléctico, que desarrolló y amplió en lengua francesa las ideas del P. André sobre lo bello. Ya sabemos que, según Crousaz

y Luzán, que le copia literalmente (citándole), las cualidades de la belleza son la variedad, la unidad, el orden y la proporción. «La variedad (así discurrían) hermosea los objetos y deleita en extremo; pero también cansa y fatiga, y es necesario que para no cansar, se reduzca á la unidad, que la temple, y facilite su comprensión al entendimiento, el cual recibe mayor placer de la variedad de los objetos, cuando éstos se refieren á ciertas especies y clases. De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme, es al mismo tiempo regular, ordenado y proporcionado. En la proporción se incluye otra calidad ó circunstancia de la belleza, también muy esencial, y consiste en la adaptación ó apropiación de cada objeto á sus fines. La belleza obra en nuestros ánimos con increíble prontitud y fuerza, y un objeto nos parece bello antes que el entendimiento haya tenido tiempo de advertir ni examinar su proporción, su regularidad, su variedad y demás circunstancias. Á todo se anticipa la eficacia de la hermosura, y parece que quiere rendir la voluntad antes que el entendimiento, y que no necesita de nuestra intervención para triunfar de nuestros afectos. Sin embargo, puede ser mayor ó menor la eficacia de la belleza, según la varia disposición de nuestro ánimo. La educación, el genio, las opiniones diversas, los hábitos y otras circunstancias, pueden hacer parecer hermoso lo que es feo y feo lo que es hermoso.»

Además de las cualidades de la belleza, pro-

piamente dichas, puede haber en el objeto otras cualidades y disposiciones que acrecienten la eficacia de su belleza. Las principales son tres: *grandeza, novedad y diversidad.*

Mézclanse en esta doctrina, ecléctica ó más bien sincrética, de Crousaz y de Luzán elementos de muy diverso origen y de muy desigual mérito. El fondo de ella, es decir, las notas de unidad, integridad, congruencia, etc., está en San Agustín, y antes de él se vislumbra en los platónicos. En lo demás predomina el carácter subjetivo y estrecho de la filosofía del siglo XVIII, y su tendencia á convertir la apreciación de la belleza en un juicio puramente subjetivo, y, por consiguiente, relativo y mutable de hombre á hombre. Pero ni Crousaz ni Luzán van tan allá: al contrario, su eclecticismo se inclina más del lado de la metafísica platónica, y llega á veces á confundirse con el más ardiente idealismo. Luzán (dócil á la autoridad de Muratori, según su costumbre) acepta la definición pseudo-platónica de la belleza « luz y resplandor de la verdad, que, iluminando nuestra alma, y desterrando de ella las tinieblas de la ignorancia, la llena de suavísimo placer». Y en una canción de estancias largas, que es la mejor de sus poesías, leída en la Academia de San Fernando el 23 de Diciembre de 1753, ensalza la belleza del bien y la belleza de las ideas, en versos de augusta serenidad, muy justamente recomendados por Quintana:

«Sólo la virtud bella,
Hija de aquel gran padre, en cuya mente

*De todo bien la perfección se encierra,
Constante vive sin mudanza alguna.*

.....
¿Quién con esto se acuerda
De envilecer el plectro resonante,
Donde de vista la virtud se pierda,
Ó un falso bien, ó un engañoso halago
Sirva de asunto al canto, y más de estrago?»

La belleza, según Luzán, aunque no sea idéntica á la verdad, ha de *fundarse*, ó en la verdad real y existente, ó en la posible y verisímil, porque lo falso, conocido como tal, no puede agradar jamás al entendimiento ni parecerle hermoso, ni el Arte es fragua de mentiras. Todas las fábulas de los antiguos figuraban de ordinario alguna verdad, ó teológica, ó física, ó moral, y toda obra de arte encierra alguna verdad, ya absoluta, ya hipotética. Esta verdad hipotética, llamada también verisimilitud no es otra cosa que « una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, ya sea ésta errada, ya verdadera». No puede darse mayor amplitud, y si Luzán hubiera sido más lógico, fácilmente podría canonizarse con su autoridad, no ya el arte romántico, sino el mismo arte fantástico, tomada esta palabra en su acepción vulgar, puesto que admite, siempre de acuerdo con Muratori, una *verisimilitud popular*, que es la que salva al Ariosto y á los libros de caballerías. En ésta, como en otras muchas cuestiones, aparece Luzán mucho más cercano á la poética moderna que á la de Boileau, y mucho más

amigo del mundo encantado de los sueños que del mundo árido y seco de los preceptos. Para él lo verisímil abarca, no solamente lo posible, sino lo imposible también, siempre que no sea contradictorio. «*Es preciso* (dice formalmente, como si se hubiera propuesto hacer la apología de aquel mismo teatro español tan maltratado por él) *que el poeta* (y lo mismo puede decirse de todo artista) *se aparte muchas veces de las verdades científicas, por seguir las opiniones vulgares.* Que el ave fénix renazca de sus cenizas...., que el basilisco mate con su vista, que el fuego suba á su esfera colocada debajo de la luna, y otras mil cosas semejantes que las ciencias contradicen é impugnan, pero que el vulgo aprueba en sus opiniones, se pueden muy bien seguir, y aun á veces anteponer á la verdad de las ciencias, por ser ahora ó haber sido en otros tiempos verisímiles y creíbles en el vulgo, y por eso mismo más acomodadas para persuadirle y deleitarle.»

La belleza artística se deriva de dos fuentes ó principios, que son la *materia* y el *artificio*. La materia debe ser, no cualesquiera verdades, sino sólo las que sean *nuevas, grandes, maravillosas y extraordinarias*, que el poeta hallará peregrinando por los tres reinos, intelectual, material y humano. Cuando esta materia no se halla, hay que recurrir al artificio, supliendo y ayudando con éste la imperfección de aquélla. El hallar materia nueva y maravillosa (y esta es también doctrina de Muratori, como casi todas las doctrinas generales de Luzán) pertenece á dos facul-

tades, el ingenio y la fantasía, ayudadas por el juicio, á manera de director, consejero y ayo, que tales son las comparaciones que Muratori usa. Hallar materia nueva ó sacar de la materia propuesta verdades nuevas, no es otra cosa sino descubrir en el *sujeto*, ó asunto propuesto, aquellas verdades menos conocidas, menos observadas, más recónditas, y que más raras veces nos ofrece la naturaleza. Y como la poética imitación tiene por objeto principal *las cosas del mundo humano*, esto es, del mundo *moral*, de estas cosas es de donde más ha de procurar el artífice sacar verdades peregrinas y raras. Para esto se valdrá de su ingenio y fantasía, procurando descubrir lo que más raras veces suele acontecer, lo que solamente es posible, y lo que parece verisímil y probable. Esto viene á ser (añade Luzán) lo que los maestros del arte llaman mejorar y perfeccionar la naturaleza, y lo que nosotros hemos dicho «imitar la naturaleza en lo universal y en sus ideas».

El artífice, pues, debe perfeccionar la naturaleza; esto es, hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demás cualidades buenas ó malas.

Luzán, por consiguiente, no es naturalista, en el vulgar sentido de la palabra, sino pura y estrictamente aristotélico, con la verdadera y legítima interpretación idealista que hoy damos á la *Poética*, y hasta puede decirse que exagera un tanto la doctrina de Aristóteles, dando al arte por único oficio el *representarnos lo más raro y pere-*

grino que tiene la naturaleza entre sus entes posibles, y en sus ideas universales, perfeccionando las costumbres de las personas introducidas, hasta colocarlas en el más eminente grado de perfección ó imperfección; por más que alguna vez, y como muestra de tolerancia, conceda al poeta representar costumbres medianas, siempre que las realce con el artificio, porque «igualmente se deleita nuestra alma en aprender verdades nuevas y maravillosas que en aprender nuevos modos de decir las verdades», lo cual le hace absolver ciertos conceptos sutiles y escolásticos, aunque gallardos, de uno de sus poetas favoritos, el zamorano D. Luís de Ulloa Pereyra.

Para explicar en qué consista este artificio que realza y ennoblece aun la materia trivial, distinga (siempre con Muratori en la mano) tres géneros de imágenes ó creaciones: unas que el entendimiento sólo concibe, sin que tenga la fantasía más parte que la de suministrarle las semillas: á éstas llama imágenes intelectuales, y son la materia propia de las ciencias: otras que son concebidas y formadas en concorde unión por el entendimiento y la fantasía, y, por último, aquellas en que «la fantasía usurpa las riendas del gobierno, y manda despóticamente en el alma, sin oír los consejos del entendimiento». Estas últimas, «en las cuales todo es desorden, falsedad y confusión», las excluye Luzán de la poesía y de toda arte bella, y aun de los discursos de hombres de sano juicio. El campo del arte pertenece de un modo inmediato á las imágenes que elaboran juntos el

entendimiento, y la fantasía, y de un modo más remoto é impropio á los puros conceptos intelectuales.

Las imágenes que son materia propia y peculiar de la poesía, se dividen en simples ó naturales, y fantásticas ó artificiales, entendiéndose por imágenes simples «la pintura y viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que pueda imitarse ó representarse con palabras». El deleite de este primer grado de la imitación procede de la evidencia ó energía con que los objetos aparecen en el arte, y del placer de la semejanza unido á la seguridad propia, cuando se trata de objetos terribles ó peligrosos. En la descripción, ya poética, ya pictórica, caben dos maneras (según enseñó Castelvetro y repite Luzán): la *manera universalizada* y la *manera particularizada*; el escorzo, y la menuda y copiosa descripción. Luzán declara loables la una y la otra; pero con buen gusto evidente prefiere la *universalizada*, porque «produce el singular deleite de hacernos concurrir sensiblemente con nuestro entendimiento y nuestra fantasía en la formación de la imagen y en su cabal inteligencia». Pero insisto en advertir que para Luzán este género de imitación no es más que el grado ínfimo de la creación poética, y que él, tenido vulgarmente por preceptista tan rígido y descarnado, reserva su mayor aplauso para las que llama *imágenes fantásticas artificiales*, mediante las cuales «nuestra imaginación se pasea por un

país encantado, donde todo es asombros, todo tiene alma y cuerpo y sentido»; mundo en el cual imperan, como soberanas, las pasiones. Verdad es que, luchando su instinto poético con las sugerencias de la prudencia severa y cuerda, dominantes en su naturaleza aragonesa, quiere que, aun en ese encantado mundo, la bizarría y los bríos de la imaginación vayan regidos y moderados por los consejos del juicio, y que en ningún caso pueda la fantasía, *rebelde á su Señor*, aliarse con lo falso, enemigo declarado del entendimiento, é introducirle engañosamente disfrazado con capa de verdad, en conceptos falsos y en sofismas. «La verdadera belleza (añade) se compone de perfecciones reales, no de desconciertos ó ilusiones aéreas.»

Pero no es sola la fantasía quien produce los grandes efectos artísticos. Luzán reconoce la importancia estética del elemento intelectual, es decir, del ingenio, sin que le detenga el abuso que los conceptistas habían hecho de él, hasta convertirle en base única de su Estética. Entendían ellos, lo mismo que Luzán, por ingenio «aquella facultad ó fuerza activa con que el entendimiento halla las semejanzas, las relaciones y las razones intrínsecas de las cosas, volando velozmente por todos los seres y objetos criados y posibles del universo, y penetrando con su agudeza en lo interno del objeto, hasta hallar razones de su esencia nuevas, impensadas y maravillosas». De él se engendran, no aquellos conceptos falsos «que como vidrio se quiebran al más leve golpe de una

buena lógica», sino aquellos otros «cuyos fondos pueden resistir al golpe del cincel». Pero no hemos de creer que Luzán desconociese los peligros del intelectualismo poético, y la aridez pedantesca que, á la larga, podía comunicar á la poesía. «*Las Musas son libres* (exclama) *y aborrecen las estrechas prisiones de las escuelas*. Todo lo que sabe á puerilidad escolástica ofende el genio brioso de la Poesía y estorba sus libres pasos.»

Con razón ha escrito el docto decano de la Facultad de Letras de Madrid ¹ que el libro de Luzán «muestra un sabor decididamente filosófico y de espíritu moderno, encaminado á establecer sobre bases de evidencia racional los principios de la crítica literaria», y que en él se guardan «enseñanzas no indignas de figurar al lado de lo mejor que ha producido el pensamiento estético hasta la época presente». Y aunque sobre la originalidad de la mayor parte de estas enseñanzas puede litigarse mucho (cosa, después de todo, nada difícil, puesto que el mismo Luzán nos dice con la ma-

¹ Fernández González (D. Francisco), *Historia de la crítica literaria en España, desde Luzán hasta nuestros días... Memoria...* premiada por la Real Academia Española, Madrid, 1867, 4.º, 73 páginas. Trabajo útil y de gran sentido, aunque de brevedad nimia, á la cual el autor hubo, por desgracia nuestra, de sujetarse, en vista de las condiciones del concurso, y del breve plazo señalado para él. Son complemento obligado de esta memoria los artículos de mi erudito y cariñoso amigo don Gumersindo Laverde Ruiz en sus *Ensayos críticos de Filosofía, Literatura é Instrucción Pública Españolas*. (Lugo, Soto Freire, 1868, págs. 432 y siguientes.)

por honradez las fuentes en que ha bebido), siempre será digna de aplauso en él la claridad y alto sentido con que expuso la teoría de la imitación, salvándola del realismo vulgar, mediante la distinción de *icástica* y *fantástica*, ó sea, imitación de lo universal é imitación de lo particular. Para Luzán era verdad fuera de toda controversia que puede ser objeto de la poesía el mundo celestial lo mismo que el humano, y así llegaba á afirmar, sin temor á Boileau ni á ningún otro de los adversarios del arte religioso, que «la Poesía puede tratar y hablar de Dios y de sus atributos, y representarlos en aquel modo imperfecto con que nuestra limitada capacidad puede hablar de un Ente infinito...., y con tanta más razón puede hablar de los Ángeles y de todas las afecciones y propiedades de nuestra alma, y de todas las virtudes especulativas y reflexivas de nuestro entendimiento». Sin duda, por eso, encontraba dignos de alabanza los autos de Calderón, que en la *elegancia y fluidez* se excedió á sí mismo cuando los compuso.

Todo esto riñe con la idea que vulgarmente tenemos de Luzán, y que hasta cierto punto se deduce de algunas aplicaciones particulares de su *Poética*, y de algún capítulo relativo al género dramático. Pero lo cierto es que en la parte fundamental de su sistema armoniza y concuerda, de una manera muy alta, el realismo y el idealismo, ó digámoslo con términos suyos, la imitación de lo particular y la imitación de lo universal; la imitación de las cosas como son en sí y en cada in-

dividuo, y la imitación de las cosas como son en la idea universal que de ellas nos formamos, «la cual idea viene á ser como un original ó exemplar, de quien son como copias los individuos ó particulares». Luzán declara una y otra imitación igualmente legítimas, aunque desigualmente meritorias, y rebate con mucha energía al famoso jurisconsulto Gravina que, en su libro *Della Ragione Poetica*, condenaba la imitación de lo universal, adelantándose á los modernos naturalistas. Luzán, por el contrario, aprecia con grande alteza de espíritu los efectos morales del arte idealista «que inspira insensiblemente un intenso y oculto amor á las grandes y heroicas hazañas y un menosprecio de las cosas bajas y viles, el cual afecto, introducido sin sentirse en el hombre, va ennobleciendo y perfeccionando sus acciones, conforme al dechado de aquellas ideas perfectas impresas por la Poesía en su alma». Pero como Luzán tiende á no extremar nada, considera la imitación fantástica ó de lo universal como más propia de la epopeya y de la tragedia, y relega la *icástica* ó de lo particular á la comedia de costumbres.

Asombra encontrar tan vastas y tolerantes ideas en Luzán, y asombra mucho más que ningún partido sacasen de ellas sus discípulos Montiano, Nasarre y D. Nicolás Moratín, los cuales únicamente aprovecharon su libro como arma de guerra contra el teatro antiguo. La penuria de doctrina estética general se va haciendo mayor cada día, así en los autores citados como en los reformado-

res de nuestra prosa (v. gr., el Padre Isla), ó en los eruditos investigadores de nuestras antigüedades literarias, tales como Mayans, Sarmiento, Pérez Bayer, Sánchez (D. Tomás Antonio), Rodríguez de Castro, Pellicer, y los autores de bibliotecas ó bibliografías provinciales. Para encontrar algún atisbo de doctrina más trascendental, hay que acudir al *Análisis del Quijote*, estampado por el ilustre artillero D. Vicente de los Ríos al frente de la edición académica de 1780, que es gloria de las prensas de Ibarra. Al juzgar la obra maestra del genio nacional, no se levantaba ciertamente Ríos á consideraciones sobre la belleza absoluta que, conforme al criterio sensualista de su tiempo, él negaba ó desconocía; pero buscando en el revuelto mar de la producción estética algún punto luminoso por donde guiar su rumbo, encontraba dos: el primero, la comparación de un libro con otros de la misma especie; el segundo, las fuentes del buen gusto, ó sean, las facultades humanas. Había en estas consideraciones un como vislumbre de la estética subjetiva, metodizada después en la *Crítica del juicio*, de Kant, pero contenida en potencia en todos los más señalados estudios críticos del siglo xviii, desde el P. André hasta Lessing. Ríos, cuyo talento filosófico es innegable, comprendía la estrechez é ineficacia del criterio de la comparación aplicado á obras que carecían de precedente en toda literatura, y por eso buscó, dentro de las limitaciones del empirismo, tabla menos frágil á que asirse. Comprendía que la fábula del

Quijote era original y primitiva en su especie, y que Cervantes estaba en el mismo caso que Homero, debiendo sacarse de sus escritos las leyes y no recibirlas él. Pero como era preciso encontrar á todo trance un lugar en la preceptiva para el *Quijote*, que evidentemente no se parecía á la *Iliada*, ni á la *Eneida*, ni á la *Jerusalem*, Ríos se propuso buscar las leyes que inconscientemente siguió Cervantes, «en la misma *naturaleza del espíritu humano*, cuyo placer, deleite é instrucción, se solicita en las fábulas». Era la primera vez que en España se hablaba este lenguaje, y los que tanto y con tan poca gracia se han burlado del ensayo de Ríos, ó no le han entendido, ó no le han leído, cosa aquí hartó frecuente. D. Vicente de los Ríos deducía, por un camino enteramente subjetivo y psicológico, los mismos principios de unidad y simplicidad, de variedad y diversidad, que los platónicos habían derivado de una base objetiva y metafísica, mostrándose así el analista del *Quijote* mucho más innovador en el método que en las conclusiones. «Nuestro espíritu (decía) es naturalmente curioso, inconstante y perezoso. Para agradarle, es indispensable incitar á un tiempo mismo su curiosidad, prevenir su inconstancia y acomodarse á su pereza. Todo lo que es raro, extraordinario, nuevo y de un éxito dudoso é incierto, mueve la curiosidad del espíritu: la simplicidad y unidad convienen á su pereza, y la diversidad y la variedad entretienen su inconstancia.»

En estos principios hallaba el académico cordo-

bés la norma verdadera para formar juicio de las fábulas agradables é instructivas, y sobre ellas intentaba fundar una estética «con principios breves, claros, sencillos y deducidos todos de un principio fijo y determinado, cual es que las obras de arte sean medio preciso y seguro para que el artista logre el fin que se propuso». Este principio le consideraba él como la idea que rige toda la arquitectura de la obra, entendida la palabra *idea* en un sentido harto diverso del de los platónicos. Consideraba el cuerpo ó el todo de la obra «como esta misma idea desenvuelta», siendo forzoso que «el deleite y placer contenido ó encerrado en el objeto de la fábula, se manifestase clara y distintamente á los lectores en el todo de la obra y en cada una de sus partes.» La naturaleza y el fin de la obra artística, derivada de la naturaleza del espíritu humano, es, por consiguiente, la única ley de este nuevo sistema literario, punto el más elevado que pudo alcanzar la filosofía del siglo XVIII, y que no fué traspasado, por cierto, dentro del mismo criticismo kantiano.

Es verdad que Ríos, inconsecuente con sus principios, aplicó en el resto de su *Análisis*, más bien que un procedimiento psicológico, un procedimiento retórico, de adaptación violenta de los antiguos preceptos y ejemplos épicos á la fábula del *Quijote*, empeñándose en un paralelo en toda forma entre Cervantes y Homero, con lo cual dejó de todo punto infecundas las tesis que al principio de su ensayo plantea, si bien en todo

él hizo alarde de ingenio, y sembró felicísimas observaciones de pormenor, hoy mismo aceptadas por los más discretos cervantistas. Pero estos son méritos de otra clase, y que de ningún modo responden al suntuoso pórtico del edificio.

Análogas observaciones nos sugiere el contraste del ambicioso título de *Filosofía de la Elocuencia*, que dió Capmany á su Retórica (excelente y utilísima como tal), con la materia del libro, reducido todo él á un menudo examen analítico de las formas oratorias, sin que el autor acierte á sacar partido de algunos aforismos estéticos que deja caer de vez en cuando, y que tienen singular analogía (como ya, antes de ahora, discretamente se ha notado) con el sentido dominante en Hutcheson y en los primeros filósofos de la escuela escocesa, por la cual, siempre y en todas sus evoluciones, han mostrado no disimulada simpatía los pensadores catalanes. Y no hay duda que la obra de Capmany está informada por el *psicologismo*. «El alma (dice) debe considerar en lo que la deleita ó sorprende la razón y causa de lo que siente, y entonces los progresos de este examen acrisolan y perfeccionan lo que llamamos *gusto*....» Opinaba, con los partidarios del sistema de la depuración y selección, que la perfecta belleza se debe sacar de distintos modelos, por ser imposible concebir un solo individuo en todo extremo perfecto. Á la *grandeza* y á la *verdad* atribuía el más exquisito deleite de la obra artística, no alejándose mucho en esto de Crousaz, de Muratori ni de Luzán, y por eso daba al orador,

como ellos al poeta, el consejo de elegir asuntos nobles y dignos, grandes é interesantes á los hombres, desdénando la insípida locuacidad y la vana pompa de las palabras, sin perderse tampoco en generalidades vagas y lugares comunes. «Los objetos grandes prestan elocuencia á los ingenios sublimes : así vemos que Descartes y Newton, que no fueron oradores, son elocuentes cuando hablan de Dios, del tiempo, del espacio y del universo.»

Las facultades estéticas ó creadoras de la obra artística, eran para Capmany tres, la *sabiduría*, la *imaginación* y el *gusto*. No entendía por sabiduría la erudición ni la ciencia de las escuelas, sino el criterio estético, el *discernimiento para elegir lo mejor, el recto sentido y liberal raciocinio*, que aprecia la sublimidad de las ideas y la profundidad de los afectos. Definía la imaginación estética, «combinación ó reunión nueva de imágenes que correspondan ó se conformen con el afecto que queremos excitar en los demás», distinguiéndola de la imaginación en general, que es «la facultad intelectual ó intuitiva que todo hombre tiene de representarse en su mente las cosas visibles y materiales». Aun los conceptos más abstractos deben reducirse á imágenes, para figurar en una obra de arte. Opinaba Capmany, bastante próximo á las doctrinas de emancipación literaria que hemos visto proclamadas por el P. Feijóo, «que los antiguos no habían agotado todos los manantiales de la imaginación, porque se pueden dar tantas y tan diversas formas á las

pinturas de la naturaleza, como á los caracteres de imprenta».

Como Capmany no era filósofo de profesión, adolece de mucha vaguedad su tecnicismo, y sobre todo no tira una raya bastante clara entre el sentimiento y el juicio, ni distingue tampoco con bastante precisión lo que llama *sabiduría*, de lo que llama *gusto*, expresando también con esta última palabra el «recto juicio de lo perfecto ó imperfecto en todas las artes»; pero un juicio que se anticipa á toda reflexión, es decir: un juicio que los psicólogos escoceses llaman espontáneo, un juicio que no llega á ser verdadero y racional conocimiento.

Este *tacto intelectual* (las expresiones son poco afortunadas) se educa y desarrolla por medio del hábito y de la reflexión, pasando así el *gusto*, que antes no tenía calificativo alguno, á ser y denominarse *buen gusto*.

Capmany no cree en la posibilidad de encontrar una ley y norma general para el gusto, aplicable á todas las artes, á todos los géneros, ni á todos los tiempos y naciones: á lo sumo, acepta algunos principios generales, dictados por la recta y sana razón. El escepticismo, consecuencia forzosa de toda filosofía exclusivamente subjetiva, se traduce aquí en una aspiración generosa á ensanchar los límites del arte: «Muchas cosas hay en las artes y disciplinas, que no caben debajo de preceptos ni reglas ni dechados, ni pueden ser enseñadas, ni aun se les puede á veces dar nombre propio: las cuales alcanzaron los hombres de alto

ingenio, feliz imaginación y larga memoria.» Ni llega tampoco esa tendencia escéptica hasta borrar los lindes entre el bueno y el mal gusto, que para el preceptista catalán «es una falsa idea de delicadeza, energía, sublimidad y hermosura».

Pero no bastarían las tres facultades estéticas hasta aquí enumeradas á producir la obra de arte, aunque bastasen á producir su crítica, si no las asistiese otra superior que Capmany llama *numen ó ingenio*, rechazando por galicismo, aunque con poca razón, la palabra *genio*. «Ingenio significa aquella virtud del ánimo y natural disposición nacida con nosotros mismos, y no adquirida por arte ó industria, la cual nos hace hábiles para empresas extraordinarias y para el descubrimiento de cosas altas y secretas.» El que carezca de esta *lumbre celeste*, sólo podrá llegar á ser imitador más ó menos perfecto de las obras de otro. Capmany habla de esta especie de numen con tales ponderaciones casi místicas, que ciertamente asombran en su siglo y en su pluma, y no desentonarían en la del más ferviente y entusiasta de los iniciados en los misterios de Plotino. Unas veces le llama «espíritu agente, que mueve el talento inventor y abre rumbos no conocidos al discurso»; otras *demonio socrático*; otras *luz misteriosa y oculta* que *endiosa* la mente humana y la levanta á una región superior: siempre algo extraño al artista que le domina y enseorea, y le hace producir maravillas casi sin conciencia de ellas. En suma: siempre reconoce en el ingenio algo *de divino*, que se manifiesta principalmente

en la originalidad de la invención y en la creación de formas vivas. «El hombre de ingenio es el escultor que hace respirar la piedra bajo la forma de la Venus de Gnido ó del Gladiador Romano¹.»

En ninguno de los filósofos españoles del siglo XVIII encontramos tratado especial de la Belleza, antes de llegar al libro de Arteaga. No difundidos aún en España los principios de la escuela wolfiana, única que en algunos de sus cursos daba lugar especial á la Estética, y distraída, además, la atención de los pensadores españoles en la primera mitad del siglo, por las cuestiones de cosmología y filosofía natural, y en la segunda por las de ética, teodicea, derecho de gentes y relaciones entre la razón y la revelación, el estudio de la filosofía del arte tenía que florecer muy poco en las escuelas filosóficas propiamente dichas. Así es que sólo he hallado tres autores que, aunque sea de soslayo y por incidencia, derramen alguna luz, ya sobre la idea

¹ Conviene advertir, como más latamente se dirá en el capítulo que sigue, para el cual queda reservada la bibliografía de la mayor parte de los escritores citados en el presente, que entre la *Filosofía de la Elocuencia* publicada por Capmany en 1787, y la que se imprimió en Londres en 1812, hay variantes tan considerables, que casi hacen de ellas dos libros distintos en plan y forma. Pero estas variantes no afectan á las ideas propiamente estéticas, que son comunes á entrambos libros, sin más diferencia que alguna insignificante de tecnicismo, nacida de la manía purista que llegó á dominar á Capmany en sus últimos años. Así, v. gr., sustituye la palabra *sentimiento* con la de *afecto*, por encontrar en la primera cierto sabor galicano.

misma de la belleza, ya sobre puntos aislados que tocan ó pertenecen á la teoría del gusto.

El primero de estos pensadores es el ilustre médico valenciano D. Andrés Piquer, representante el más caracterizado del eclecticismo español, después del P. Feijóo. En su *Lógica*, que es sin disputa la mejor, la más razonable y más docta del siglo XVIII, se distingue por el bien encaminado propósito de incorporar á la antigua dialéctica aristotélica, que él sinceramente admiraba, todo el fruto de la labor de los modernos, especialmente sobre las cuestiones de metodología y sobre las fuentes de los errores; procediendo en todo con gran independencia de pensamiento y con alta, sólida y tolerante crítica, que le pone muy por cima de los declamadores antiescolásticos, de la estofa del Genuense ó de Verney. Al tratar, en el libro II, de los errores que ocasionan los sentidos, la imaginación, el ingenio y la memoria, forzosamente había de penetrar en la psicología estética, dejando sobre ella algunas observaciones, derramadas sin mucha trabazón, pero dignas todas de leerse¹, aunque no sea más que para ver cuán irresistible y rapidísima era la pendiente que empujaba á la filosofía del siglo XVIII á negar la trascendencia y valor objetivo de las leyes de lo bello. Pocos han llevado más allá que Piquer este error sensualis-

¹ *Lógica de D. Andrés Piquer, médico de Cámara de Su Majestad, Madrid, 1771, por D. Joachin de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., págs. 114 á 183. La primera edición se hizo en 1747.*

ta. « Entre las apariencias de los sentidos (dice), ninguna es más engañosa que la que lleva el carácter de *bello* ó de *hermoso*. Todavía no están conformes los Filósofos en definir en qué consiste lo que llamamos hermosura y belleza, así en las cosas animadas como en las inanimadas. Yo pienso que lo que llamamos hermosura en las cosas sensibles es cierto orden y proporción que tienen entre sí las partes que las componen. *Este orden es relativo á nuestros sentidos, porque á unos parece hermoso lo que á otros feo, y tanta variedad como se encuentra en estas cosas, nace de la impresión diversa que un mismo objeto ocasiona en distintos hombres, y del diferente modo con que excita los sentidos en cada uno. Sucede, pues, en esto lo mismo que en todas las otras percepciones de los sentidos, que sólo nos ofrecen las cosas con proporción á nuestro cuerpo.* »

De estas afirmaciones tan crudamente empíricas deduce el traductor de Hipócrates que « la hermosura de las cosas sensibles es una apariencia, que sólo puede arrastrar á los hombres que se dexan llevar de las exterioridades que se ofrecen á los sentidos, sin exercitar la razón ». Á esta desestimación de la belleza sensible acompaña una confusión lastimosa de la belleza intelectual con la verdad, y de la belleza moral con la bondad. Piquer, moralista y hombre de ciencia, espíritu sólido y penetrante, pero enteramente incapaz de fruiciones estéticas, sólo acierta á encontrar encanto en la belleza, en cuanto se enlaza de algún modo con el orden moral. Por eso está

en guardia siempre contra la imaginación, cuyos excesos y arrojados vuelos zahiere y moteja con no menos encarnizamiento que el P. Malebranche, que precisamente abusaba de ella donde menos debiera. «Como todos sentimos é imaginamos las cosas en la niñez (dice ingeniosamente Piquer), y entonces no razonamos, hacemos un hábito de imaginar de tal suerte, que después, cuando ejercitamos la razón, nos vemos obligados á imaginar los objetos sobre que razonamos, y no podemos percibir las cosas si no formamos imágenes sensibles de ellas en la imaginación.» Reconoce, pues, el carácter espontáneo de las representaciones estéticas, pero las tiene por peligrosas, y prefiere el hábito de la abstracción. Y realmente, como verdadero médico de almas no menos que de cuerpos, acertó á describir y clasificar en una especie de fisiología moral, muy curiosa y adelantada para su tiempo, los varios descarríos que ocasionan las que llama imaginaciones *pequeñas, hinchadas, profundas, contagiosas, apasionadas*, así en las artes y ciencias como en la práctica de la vida. El estudio de las monomanías le debe positivos servicios.

Por todo lo expuesto se comprenderá qué idea del arte podía tener el insigne médico de Valencia. Para él la poesía no era ó no debía ser más que una especie de instrumento de la Filosofía Moral, de la Política, de la Económica, y un medio de propaganda y difusión amena de la Historia Sagrada y Profana. No se la puede rebajar más en son de ensalzarla, ni llevar más lejos

el carácter de utilidad prosaica que late en casi todos los preceptistas de aquel siglo y que tanto contrasta con la teoría del arte puro y libre, profesada en términos claros por los grandes escolásticos de las dos centurias anteriores.

En la *Philosophia Moral* de Piquer, obra más práctica que especulativa, y notable, sobre todo, por una disección minuciosísima de las pasiones y afectos humanos, encontramos también algunos conceptos de índole estética, que incidentalmente ocurren al tratar de la alegría, de la risa, de la fábula y de la ironía. Las proposiciones 37, 38 y 39 ofrecen especial interés en este concepto. En la primera de ellas apunta Piquer una teoría de las artes basada en el instinto de imitación, «por medio del cual el hombre quiere procurarse un bien que no tiene», y aplica esta doctrina al baile, que considera como una imitación del ritmo y número de la música, aunque estigmatizándole, por otra parte, como nada conforme á la sana razón. En las dos proposiciones siguientes intenta definir los caracteres de lo ridículo, haciéndole consistir en una deformidad inofensiva, sin vicio y sin dolor, idea apuntada ya por Cicerón en el libro II de *Oratore*, y ampliamente desarrollada en aquel tratado de Heinneccio, *Fundamenta styli cultioris*, tan conocido y estimado de nuestros humanistas del siglo XVII y que es verdaderamente una de las mejores retóricas clásicas. «Si la deformidad va junta con algún vicio, excita en nosotros aborrecimiento, no alegría, y si va mezclada con algún daño considerable, nos mue-