

ve á compasión, no á regocijo....» Pero el doctor Piquer añade otra idea suya y otra fuente de la risa: «Todo el estudio de los poetas cómicos consiste en *pintar las cosas serias con deformidad.*» Aquí se ve, en germen, una teoría profunda de lo cómico, que ha prosperado después¹.

Pero lo que verdaderamente hará imperecedero el nombre de Piquer en estos estudios, cualesquiera que hayan sido sus errores por nosotros acerbamente notados, es el haber consignado, antes que ningún otro español que sepamos, un principio tan fecundo, que por sí sólo alcanzó á renovar la crítica literaria, levantándola desde el ínfimo y subordinado puesto de auxiliar y confirmadora de los cánones de la Retórica, al de reveladora del espíritu de los pueblos. Este género de crítica histórica y trascendental, que ya presintió el canciller Bacón, para quien la historia universal, destituída del estudio de la historia de las letras, era análoga al gigante Polifemo con un sólo ojo en la cara y éste ciego, aparece recomendada explícitamente en estas palabras de la introducción de Piquer á su *Lógica*: «No se puede dar paso seguro en el juicio que se hace de los autores, *si no se tiene presente el carácter del siglo en que vivieron*, porque es tanta la influencia que éste tiene en los hombres de letras, que arrastra á los mayores ingenios.»

¹ *Philosophía Moral para la juventud española, compuesta por el doctor D. Andrés Piquer, Médico de Cámara de S. M.—Tercera edición.... Madrid, 1787, en la oficina de Benito Cano: dos tomos en 4.º, págs. 178 á 200 y 430 á 433.*

Dos solitarios pensadores, sevillanos ambos y adversarios declarados del enciclopedismo en todas sus manifestaciones, combatieron la tendencia estética *subjetiva* á que el mismo Piquer había pagado tan largo tributo. El P. Ceballos, en su *Falsa Filosofía*, que descuella sobre todas las apologías católicas de aquel período, como en otro lugar he manifestado largamente¹, defiende, contra todos los sensualistas, la existencia de «un *Pulcro* ó *Bello* esencial, necesario é independiente de nuestro gusto, que es Dios, así como hay un Bueno y Justo, esencial é invariable, que es el mismo Dios. Todo lo que nos agrada en el Universo y en cada una de sus partes...., es más ó menos bello y agradable, según su mayor ó menor conformidad con el *Bello* esencial y perfectísimo, que es el original é idea primitiva de cuanto nos agrada». Esta belleza, refleja y secundaria, la divide el P. Ceballos en *bello aritmético ó musical* (belleza del ritmo) y *bello geométrico* (belleza de las proporciones y medidas). ¿Dónde encontrar los cánones y reglas eternas de esta belleza? «No en la puntual conformidad con las instituciones y leyes arbitrarias y variantes de los Griegos, Romanos, Godos ú otras naciones, puesto que unos amaron la simplicidad y claridad, otros la complicación y carga de los adornos; unos los cuerpos altos y delgados, otros los robustos, etc., y después que se agota una forma, se percibe su limitación, y comienzan á imperar, por más ó

¹ Vid. *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo III, páginas 314 á 327.

menos tiempo, otras que antes se desdénaban y proscibían, variando, según los siglos, las opiniones de las artes, y no porque en ninguno de ellos falte absolutamente la belleza, sino porque caprichosamente nos apasionamos por aquella parte de gracia que hay en las cosas, y que siempre es poca é imperfecta.» En concepto del P. Ceballos, la Belleza, considerada en sí misma, es independiente y soberana de todas las reglas, y antes viene á ser su medida original y el contraste donde todas se prueban. En Dios hay un orden eterno, esencial. En el Universo hay un orden necesariamente conforme al orden eterno, y en el Arte se busca una ordenación inmediata y precisamente conforme al orden de la naturaleza. «No queramos entender otra medida ni otro peso que la conformidad de las ideas arquetipas ú originales del orden, proporción é íntimo temperamento que hay en el centro del Supremo Ser, por la unidad de todas las perfecciones que lo constituyen Pulcro y Justo esencialmente ¹.»

Mucho más original en el encadenamiento de su sistema, aunque menos extenso y comprensivo que el del P. Ceballos, se mostró el ingenio del jurisconsulto hispalense Pérez y López en su tratado de los *Principios del orden esencial de la naturaleza*, libro en que predomina la tendencia armónica, y en el cual la teodicea leibnitziana se da amigablemente la mano con la de Raimundo Sabunde. Coloca Pérez y López por piedra angu-

¹ *La Falsa Filosofía, crimen de Estado*. Madrid, 1775, imprenta de Sancha, tomo V, págs. 129 á 132.

lar de su sistema la afirmación de que el orden se encuentra esencialmente en Dios, siendo su propia perfección infinita la razón suficiente de cuanto existe, y la verdad trascendental de él y de todas sus partes. Ahora, pues, «lo que está bien ordenado es perfecto en su línea, porque, no siendo otra cosa la perfección que el convenio y armonía de varias partes ó atributos entre sí, que se dirigen á un fin y concuerdan en él, es incontrovertible que cualquiera cosa ordenada es perfecta». De la perfección nace la *hermosura*, que es «el agrado que causa á la vista el conocimiento de una cosa perfecta».

Pero esta es la consideración subjetiva de la belleza. Pérez y López va más adelante, y cree que puede probarse demostrativamente por la doctrina del orden y de la perfección supremas que «hay una hermosura absoluta, contra la opinión de algunos autores que juzgan que la hermosura pende del capricho, equivocando, v. gr., el deleite sensual que causa la vista de una mujer deshonesta y fea, con el agrado que excita la presencia de una matrona honesta y hermosa ¹».

Pero estas aisladas protestas eran ineficaces para contener la tendencia empírica, que ya había levantado la cabeza en algún escrito del padre Feijóo, donde se afirma que «de la disposición de las fibras viene que en uno haga vehementísima impresión el objeto hermoso, en otro floja y débil». Propagada y reducida á cursos dogmáticos

¹ *Principios del orden esencial de la naturaleza*.... Madrid, Imprenta Real, 1785, cap. 1, párrafos 2, 6 y 7.

la filosofía de Locke y de Condillac por tratadistas tan *elegantes*, *lúcidos* y *perspicuos* como el famoso arcediano de Évora, Luís Antonio de Verney, y el jesuíta valenciano Antonio Eximeno; recibida, además, sin sospecha de heterodoxia, no sólo por el acendrado catolicismo de la mayor parte de los que la exponían y propagaban, sino por el color tradicionalista que muchos de ellos la dieron, salvando las ideas abstractas con suponerlas recibidas de la enseñanza divina ó humana, fué creciendo por días la enemistad ó el desdén hacia la Metafísica, que para Verney no era más que Física y Lógica, y para Eximeno ni eso siquiera, sino un nombre vacío, por no corresponder á objeto alguno real, y ser vana abstracción el *ente en sí* y quiméricas sus propiedades. En su libro famoso *Del Origen y reglas de la Música*, Eximeno refiere el origen de las bellas artes á un instinto ó *sensación innata* (sic) *impresa originalmente por el autor de la naturaleza*. Todo conocimiento es sensación. Las sensaciones dejan en el cerebro ciertas impresiones materiales, que, puestas en agitación, nos renuevan el conocimiento del objeto que las produjo... Esta impresión se llama *imagen* ó *idea* del objeto. Así, la idea de la extensión proviene del continuo ejercicio del tacto, y los llamados axiomas matemáticos son inducciones hechas sobre la idea de la extensión.

Á estos principios ideológicos, enteramente condillaquistas, responden bien las teorías estéticas generales de Eximeno. Hace una clasificac-

ción trimembre de las artes: primer grupo, las que miran á nuestra comodidad y necesidades, como son la Maquinaria, la Botánica y la Medicina: segundo, las artes de ingenio (Pintura, Poesía y Música): tercero, la Arquitectura y las artes vulgarmente llamadas compuestas ó mixtas. Equivale, en rigor, á la moderna clasificación de artes *útiles*, *bellas* y *bello-útiles*.

«Las artes del ingenio se proponen imitar á la naturaleza, y así el buen gusto consiste en la conformidad de los objetos inventados con los naturales. El conocimiento de esta conformidad excita en el ánimo cierto placer..., y el que lo tiene, siente á la vista de los objetos inventados por el arte las mismas sensaciones que convienen á los objetos naturales.»

Á pesar de su sensualismo, y por una contradicción palmaria, Eximeno reconoce el carácter infalible é imperativo de las reglas del gusto: «la esencia de un objeto es tan invariable como las leyes de la naturaleza: de aquí que el buen gusto no esté sujeto á variantes». El mal gusto consiste en la extravagancia ó en la desconformidad de los objetos inventados con los naturales. Las circunstancias que pueden en nuestra imaginativa alterar la naturaleza de un objeto, son infinitas: por eso el mal gusto es sumamente variable.

El sentido del buen gusto es para el P. Eximeno un *instinto*, que, juntamente con el *entusiasmo*, constituye el *genio*. El *entusiasmo* consiste en la viveza de la fantasía para avivar y combinar las imágenes de los objetos.

Mucho se engañaría, sin embargo, el que tuviese á Eximeno por mero copista de Condillac. Difiere de él en puntos esencialísimos, sobre todo en la noción del *instinto*, que en la filosofía de Eximeno es *innato*, aunque se desenvuelva por la repetición de impresiones, y en la de Condillac *adquirido por la experiencia y por la reflexión*, viniendo á confundirse con el hábito. Difiere también en no aceptar la absurda hipótesis del *hombre estatua*, por repugnar á su buen sentido que, «teniendo la estatua todos los órganos bien dispuestos para cualquier movimiento, permanezca inmóvil y sea verdadera estatua». Es, pues, menos sensualista que Condillac, y casi estaría en lo cierto el que, atendiendo al conjunto de su doctrina, y de un modo muy especial á la importancia que en ella tiene el principio de la *reflexión*, le considerase como loquiano puro y neto. De sus notabilísimas teorías musicales y literarias se hablará en los lugares correspondientes ¹.

Esta influencia sensualista se prolonga en nuestras escuelas hasta muy entrado el siglo xix, é informa libros verdaderamente notables bajo el aspecto literario. Agruparemos aquí algunos de ellos para que resulte completo este desarrollo, aunque sea quebrantando levemente el orden cronológico en obsequio del orden lógico. Á los años 1811 y 1812 pertenecen los bellos y apaci-

¹ *Del origen y reglas de la Música* (trad. castellana), tomo 1, Imp. Real; libro II, cap. II y siguientes.

bles diálogos de ideología, lógica, metafísica y moral, que el P. Muñoz Capilla, agustino cordobés, á quien hemos de mencionar con elogio entre los críticos literarios, publicó, muchos años después de escritos, con el título de *La Florida* ¹. La psicología del P. Muñoz salva mucho más que la de Eximeno la actividad del alma que trabaja sobre el dato de los sentidos; y además tiene el mérito de distinguir claramente entre la *impresión* y la *sensación*, definiendo esta última «modificación del alma excitada por los sentidos»; y añadiendo que ninguna sensación por sí sola es idea, aunque las ideas se compongan de sensaciones.... «Yo no alcanzo, por más que Condillac se empeñe en explicármelo, cómo la sensación, aunque se la haga pasar por todas las metamorfosis de Ovidio, puede llegar á ser una percepción, ni mucho menos una idea.»

También la doctrina estética del P. Muñoz es mucho más espiritualista que lo que pudiera creerse de su escuela y de su tiempo; y no deja de conservar vestigios del platonismo augustiniano. Considera el alma como un *ser armónico* que se deleita y complace en la belleza, por lo mismo que ella es *armonía y orden*. Rechaza, en verdad, todo *innatismo*, no quiere que el alma posea arquetipos de las bellezas criadas y posi-

¹ *La Florida. Extracto de varias conversaciones habidas en una casita de campo inmediata á la villa de Segura de la Sierra...* Por el Ex. R. P. M. Fr. José de Jesús Muñoz, de la Orden de San Agustín, Obispo electo de Gerona, etc. Madrid, 1836, imp. de D. M. de Burgos. 8.º, 383 págs.

bles, pero se ve forzado á reconocer que el alma lleva en su propia esencia una regla ó proporción armónica, que luego va aplicando á todas las cosas criadas. « El tipo de este orden existe en ella misma; y aunque no lo puede conocer sino en los objetos, no lo conocería en los objetos si en sí misma no lo tuviese. No es éste ni el otro orden particular el que existe en el alma, sino un orden propio de ella, el cual, comparando consigo mismo los objetos cuyas partes observan orden, y las infinitas combinaciones que pueden tener entre sí las partes de los objetos sin guardar orden alguno, distingue aquéllas de éstas, y aquéllas le aplacen porque hacen unidad, y éstas le desagradan porque no pueden reducirse á lo uno.» Este orden, pues, se refiere á la unidad, ó es la unidad misma, que es la forma y el constitutivo de la belleza, conforme á la sentencia de San Agustín, reproducida por el P. Muñoz: «*Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.*» «Lo que es bello por sí mismo, lo es por el orden y proporción de sus partes, *que todas conspiran á formar un solo todo, ó todas se encaminan á un solo fin.* Cuando el alma percibe un objeto compuesto de partes, se aplica á asimilárselo, reduciéndolo á la unidad, ó haciéndolo simple como ella lo es...; y esta facilidad con que las reduce, le place, y llama bello al uno á que las ha reducido. El alma es unísona con todo lo ordenado y bien proporcionado, y disonante con respecto á todo lo que es desorden, desproporción y fealdad, ó, más bien, ella es el centro del orden, el

original de toda belleza, sin parecerse á ninguna ¹.»

Es patente la elevación metafísica de estos conceptos del P. Muñoz, que casi bastarían para absolverle de la nota de *empirismo*, si fuera empresa fácil concordarlos con su modo casi mecánico de explicar la formación de las ideas universales y de los juicios, ó bien el fenómeno de la memoria y el de la imaginación. Pero así y todo, para comprender cuánto se levanta el insigne agustino sobre el vulgo de los tratadistas filosóficos de su tiempo, no hay más que abrir dos ó tres de ellos á la ventura. Un anónimo, oculto con las iniciales D. J. M. P. M., imprimió en Madrid, el año 1820, un *Arte de pensar y obrar bien, ó filosofía racional y moral* ². En él leemos el siguiente párrafo que como muestra de estética sensualista no tiene precio: apenas cabe descender más: «*Lo hermoso no puede menos de colocarse en línea de seres relativos, lo mismo que lo feo, pues no graduándose uno y otro más que por impresiones de sensación gustosa ó de disgusto.... no resultan iguales en todos, sino con relación al orden particular de sus órganos sensorios.*» Y, en efecto, la estética del perro debe de ser distinta de la del hombre.

Pero sin recurrir á autores baladíes y olvidados, que sólo ofrecen interés como ecos del

¹ Páginas 226 á 234. Véanse además las páginas. 181 á 186, y compárese todo ello con la doctrina del *Arte de escribir*, que analizaremos en el capítulo siguiente.

² Libro 1, parte 5.ª, pág. 55 y 56.

común sentir de su tiempo, aun en otros de muy justo renombre encontramos proposiciones harto semejantes, ó á lo menos inspiradas por el mismo *relativismo*. D. Félix José Reinoso, uno de los luminares mayores de la moderna escuela sevillana, se encargó en 1816 de la Cátedra de Humanidades sostenida por la Sociedad Económica de Sevilla, y en la cual le habían precedido sus amigos Blanco y Lista. Como oración inaugural leyó un breve tratado *de la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento*¹; dilatando luego las mismas ideas en otros más extensos sobre el gusto, la belleza, la sublimidad, y finalmente en el *Plan ideológico de una Poética*, escritos parte impresos, parte inéditos, y que juntos pueden considerarse como un *curso de Bellas Letras*, en la forma un tanto libre y descuidada de apuntes de clase. Reinoso, discípulo de Destutt-Tracy y de Bentham en cuanto podía serlo un sacerdote católico, no sólo profesaba la doctrina utilitaria con todas sus consecuencias morales y políticas, inclusa la de identificar el bien con el placer y el mal con el dolor; no sólo era positivista en filosofía hasta el punto de no reconocer otra ciencia que la que resulta de la comparación de los hechos, sino que en Estética, y procediendo con un rigor lógico innegable, confundía también la belleza con el deleite, llamando *«bello ó agradable á lo que*

¹ Sevilla, por Aragón y compañía, 1816.—Algunos capítulos del *Curso de Humanidades* se publicaron en el tomo vi de la antigua *Revista de Madrid*.

causa un placer más exquisito y puro aunque menos durable : *bueno ó útil* á lo que produce un *placer* más radical y permanente, aunque menos delicado y más penoso á veces de conseguir». De esto al *hedonismo* de Arístipo y de la escuela de Cirene no hay más que un paso. Utilidad, necesidad, belleza, bien, son sinónimos para Reinoso, y todos ellos se reducen á la sola noción del placer, espiritual, es claro, pero al fin placer, esto es, afección ó modificación agradable de la sensibilidad. Fuera de esto, Reinoso tiene, entre muchas nociones vulgares, tomadas de Blair, Batteux, Burke y demás estéticos que tenían boga por entonces, alguna idea original y profunda, porque al fin, aunque contaminado y empequeñecido por la pésima filosofía de su tiempo, era varón de muy robusto entendimiento. Así, aun aceptando el principio de la imitación en los términos en que el abate Batteux le enseñaba, no se contenta con tan superficial explicación, y parece considerar como objeto del arte, no sólo el renovar, sino el *perfeccionar y aumentar las impresiones halagüeñas* de la naturaleza, entendiendo esta perfección en el sentido de sacar á luz algo que en la naturaleza misma está, pero tan borroso y difuso, que muy pocos ojos alcanzan á verlo ni comprenderlo. Distingue las Bellas Letras y las Bellas Artes por la variedad de sus instrumentos, y da entre ellos el primer puesto á la poesía, no sólo por la mayor extensión de su materia, puesto que puede expresar ella sola todos los objetos que expresan las demás artes reunidas, sino,

además, porque tiene la facultad de comunicar ó excitar ideas sin valerse para ello de instrumentos materiales y mecánicos.

Es indudable que Reinoso había alcanzado á leer el *Laoconte* de Lessing, una de cuyas doctrinas capitales resume con bastante claridad en estos términos: «La Pintura y Escultura sólo presentan un momento de alguna acción ó un aspecto de alguna cosa; pero la Poesía puede sucesivamente describir un hecho en todo su curso, ó un objeto en todos y por todos sus lados.»

El sensualismo, casi materialista, de Reinoso, aparece ya muy modificado en su discípulo y sucesor en la cátedra de Humanidades, D. Félix María Hidalgo, conocido por su elegante traducción de las *Bucólicas* virgilianas. Al tomar posesión de su enseñanza en Mayo de 1833, leyó Hidalgo un *Discurso sobre la unión que entre sí tienen la razón y el buen gusto*¹, en el cual ya comienza á sentirse la influencia de Laromiguière, que predominó luego en Lista, Arbolí y otros varios.

Aquellos diez y siete años no habían pasado enteramente en balde, á pesar de lo despacio que suelen caminar todas las cosas en España. Hidalgo define ya el *gusto* como «un sentido interno, por el cual juzgamos y discernimos las bellezas naturales y las del arte»; le declara *trascendental* á todos los conocimientos humanos, é inseparable de la razón, y enseña que la verdad y

¹ Impreso en Sevilla, imprenta de D. Mariano Caro, 1833, 15 páginas.

la belleza, así como proceden de un mismo origen, jamás se desunen, so pena de pervertirse y de corromperse. Declara inmutables las leyes del mundo moral y las del gusto: sustituye el nombre ya desacreditado de sensación con el de sentimiento, y reconoce y acata las nociones de unidad, de orden, de variedad, de decoro, de regularidad, de simetría y de armonía que resplandecen en un *todo artístico*. Y aunque todavía quemaba incienso en las aras de Condillac, y quiere persuadirnos de que las verdades morales no son más que *las mismas verdades físicas consideradas abstractamente*, eso no menoscaba en su pensamiento el carácter eterno é indiscutible de esas verdades, tan conculcadas en las teorías sociales y estéticas de su maestro Reinoso. La transformación de la escuela sevillana había sido completa, y fué gloria de Lista el iniciar dentro de ella la reacción espiritualista, como veremos en el volumen siguiente.

De intento hemos dejado para este lugar, como centro del presente capítulo, á los dos escritores españoles del siglo XVIII que con más ahinco y vocación se dieron al estudio de la Estética, haciéndola objeto principal, ya que no único, de extensos trabajos, en los cuales, á vueltas de una originalidad positiva, se refleja de un modo muy exacto y completo el punto á que había llegado la filosofía del arte en Francia, en Italia, en Inglaterra y en Alemania, puesto que entrambos críticos nuestros trataron familiarísimamente con el pintor filósofo Mengs y con el arqueólogo artista

Winckelmann, y por conducto de ellos tuvieron noticia de Baumgarten, de Mendelssohn y de Sulzer, mostrándose además muy leídos, así en los ensayos del P. André y de Diderot, como en los de Hutchesson y Burke. Á todo esto juntaban minuciosos conocimientos de la técnica artística, sin la cual nadie puede dar un paso en estas materias so pena de exponerse á gravísimos dislates, por mucha que sea ó pretenda ser su penetración filosófica.

Pero en Azara, lo mismo que en Arteaga, el cultivo de la teoría estética se encaminaba, ó más bien se subordinaba, á la crítica animada y concreta de las obras de arte, deleitándose nuestro diplomático con las reliquias venerandas de la escultura griega y con las obras divinas de la pintura italiana del Renacimiento, y escogiendo el P. Arteaga por campo principal de su actividad las varias especies del ritmo musical y poético.

Nada más singular que la amistad estrecha que enlazó á estos dos hombres, venidos de tan opuestos campos, y que sólo en el del arte podían darse la mano. Azara, hombre de mundo, escéptico y volteriano, uno de los principales fautores de la expulsión de los Jesuítas, contra los cuales estaba animado de una especie de fanatismo, muy poco frecuente en todas las demás circunstancias de su vida: el P. Arteaga, Jesuíta de los expulsos, uno de los sabios más eminentes de aquella emigración gloriosa, que puso en Italia tan alto el nombre de la cultura española. Pero como en Azara se sobreponía á toda otra consideración el amor á las letras

y á las artes, y era como una necesidad de su índole magnífica y ostentosa el protegerlas y honrar á sus cultivadores, muy pronto los primeros trabajos críticos del ilustre Jesuíta madrileño. historiador de la ópera y de la música italiana, llamaron sobre él la atención del diplomático aragonés, que le dió hospedaje en su propio palacio, y le proporcionó todos los medios de entregarse con holgura á sus estudios favoritos. Arteaga le pagó su deuda en bonísima moneda, y á él se debe atribuir casi exclusivamente la corrección é ilustración de las bellas ediciones de poetas latinos (Virgilio, Horacio, Catulo, Tibulo y Propercio, Prudencio, etc.) que, con esplendidez superior á todo encarecimiento, hizo estampar Azara en la imprenta bodoniana de Parma, por los años de 1789 á 1794. Además de estos trabajos, en que Arteaga y su patrono fueron asistidos alguna vez por eruditos italianos tan eminentes como Carlos Fea y Ennio Quirino Visconti, es fama que Arteaga tuvo parte no secundaria en la elegante versión de la *Vida de Cicerón*, de Middleton, que lleva el nombre de Azara; y, en suma, en cuantos trabajos literarios éste emprendió ó imaginó, que fueron muchos.

Azara, en su papel de Mecenas, al cual pudo dedicarse holgadamente cuando el Cardenal Bernis le dejó por heredero de su cuantiosa fortuna, y del cual ni la misma Revolución francesa bastó á distraerle, tuvo ocasión de proteger á los más diferentes personajes, desde el abate Casti, que alegraba los espléndidos banquetes de nuestro

embajador con sus cuentos picarescos, hasta Winckelmann y Mengs, que ejercieron sobre el ingenio claro, despierto y cultivado de Azara mucho más saludable influencia, llevándole á verdaderos descubrimientos arqueológicos, y á tener sin desventaja en las grandes cuestiones que ya comenzaban á agitarse sobre la naturaleza y fin del arte, en las cuales se presentó con un criterio filosófico marcadamente sensualista, y hostil, por tanto, al de sus dos amigos alemanes, que eran fervorosos platónicos.

Antonio Rafael Mengs (1728-1779), pintor bohemio tan famoso en la teoría como en la práctica, apellidado por sus contemporáneos el *pintor filósofo*, y muy decaído hoy de su reputación antigua, como todos los pintores pseudo-clásicos del siglo pasado, era un correctísimo, aunque amanerado dibujante, y un falso é intolerante idealista, se cuaz de cierta fantástica y abstracta noción de lo bello, que no era de ninguna suerte el ideal concreto y vivo que ha de regir siempre la mente del artista, sino algo que, viviendo en heladas é inaccesibles regiones y nutrido por una falsa, aunque noble, inteligencia del arte antiguo y por una aspiración mal discernida á lo noble y á lo grandioso, comunicaba á la forma pictórica, al traducirse en ella, toda la palidez de los conceptos intelectuales y metafísicos. Tal era la filosofía que Mengs ponía en sus cuadros y en sus frescos, que hoy tanto nos empalagan, y que sus contemporáneos aplaudían, por reacción instintiva y natural contra el sensualismo. Bajo este aspecto, la

obra crítica de Mengs tiene más importancia que su obra pictórica. Había nacido para enseñar y para dogmatizar, y su férula censoria se hizo sentir terriblemente sobre todo lo que sabía á naturalismo, lo mismo veneciano que español y flamenco. Reina en todós los actos de su vida, en sus pinturas lo mismo que en sus escritos, cierta unidad que infunde respeto; cierta severidad moral y estética que no transige con nada que empañe la pureza de sus convicciones; y un convencimiento tan profundo de hallarse en posesión de la verdad, y de tener en sus manos las llaves del alcázar del gusto, que sus decisiones parecen oráculos y traen aparejada la nota de impiedad contra quien dude de ellos.

Mengs pintó mucho en España desde 1761; fundó aquí escuela, de la cual fueron ornamento los Maellas y los Bayeus, y fué acatado como un semidios de la Pintura, desterrando la manera de Corrado y de Tiépolo. Cuando murió en Roma, en 1779, Azara mandó reproducir en bronce su retrato, costeó su sepulcro, dictó la inscripción latina que en él se puso, escribió extensamente su biografía, coleccionó sus obras, y las hizo imprimir simultáneamente (con el lujo que él acostumbraba) en italiano, en castellano y en francés¹. Es libro vulgarísimo y muy consultado todavía por nuestros artistas.

¹ *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara del Rey. En Madrid, en la imp. Real de la Gaceta, 1780, 4.º mayor. — Opere di Ant.º Raffaello Mengs... pubblicate da don Guiuseppe Niccola d' Azara, Parma, Bodoni, 1780.*

La admiración de Azara por Mengs no reconocía límites, y hoy nos causa verdadero asombro oírle decir, por ejemplo, que el Genio de la Grecia había transmigrado á aquel pintor, que nos parece tan mortecino, tan académico, tan tímido y tan yerto. Y no menos admiración causa la facilidad con que Azara, lo mismo que Winckelmann, abusan en loor de su amigo, de los mayores nombres del arte, declarándole el Rafael de su siglo, así como suena, ó afirmando de él que reunía el *claro-oscuro* del Correggio con el colorido del Ticiano.

Pero dejando aparte estos errores de la crítica de una época (y quizá no sean menores los de la nuestra, aunque en sentido contrario), claro es que á Azara no le movía desestimación alguna respecto del talento de Mengs, cuando se levantaba á impugnar en las *Observaciones sobre la Belleza*, que acompañan á su edición, las teorías de estética general que profesaba su amigo, y especialmente aquel concepto del ideal, por obra y gracia del cual producía Mengs las maravillas tan ponderadas por Azara. Y como esta polémica es curiosa y da mucha luz sobre la confusión é incertidumbre de conceptos que entonces reinaba entre los artistas y los conocedores, es preciso, antes de dar idea de las *Observaciones* de Azara, conocer sucintamente el tratado de Mengs, sobre el que recaen.

Mengs usó indiferentemente en sus escritos el alemán, el italiano, el castellano y el francés, por lo cual, en rigor, no puede decirse que pertenez-

ca á ninguna literatura. Pero las *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura* fueron escritas é impresas en su nativa lengua alemana, y dedicadas á Winckelmann, como expresión de las ideas platónico-leibnitzianas que uno y otro profesaban, y que el segundo ha repetido en muchos lugares de su *Historia del arte antiguo*, de donde las tomaron y exageraron después Sulzer y Milizia.

La perfección no es propia de la naturaleza humana; pero Dios, queriendo comunicarle una *noción intelectual* de ella, le ha dado la Belleza. La belleza se halla difusa en todas las cosas creadas, y es en cada una de ellas el grado más alto de perfección que idealmente podemos concebir. La belleza es, por consiguiente, la perfección de la materia, y tiene por principal efecto transportar el alma á una momentánea beatitud, que le hace soñar con la visión celeste y aspirar á la patria de la cual se halla desterrada.

Pero limitándonos á la belleza material y visible, es evidente que se encuentra en las formas, y que en las formas se revela por medio de los colores.... Cada cosa material tiene una forma, que es la medida de su potencia y actividad. «La gran diversidad de colores que vemos en la materia, proviene de la diferencia de sus pequeñas formas ó partículas y de su mezcla. De estas formas pequeñas compone la naturaleza otras mayores, que no se juzgan bellas ó feas por sus colores, sino por sus figuras, y en ellas es también la uniformidad la base de su Belleza.»

Entre todas las figuras, Mengs considera como

más perfecta la circular, *porque la produce un solo motivo*, cual es la extensión de su propio centro. Las que nacen de diferentes motivos son inferiores en perfección, pero no por eso carecen enteramente de belleza, y aun vemos en la naturaleza que muchas cosas que en sí carecen de belleza, la adquieren por su unión ó conexión con otras. También se observan en los objetos naturales diversos grados de belleza, según que sus partes sean activas ó pasivas, siendo mucho menos perfectas las segundas, aunque tienen en su imperfección una especie propia de belleza.

Mengs distingue cuidadosamente la belleza de la utilidad; que las partes bellas no siempre son las más útiles y perfectas, por más que sea ya cierto género de belleza la adaptación al fin. Cuanto más imperfecto es un color, cuanto más imperfecta es una figura, de tanta mayor variedad y riqueza de manifestación son susceptibles. ¿Cómo conciliar esto con la idea de *perfección* que es el fondo del sistema? Á Mengs le extravió el no haber comprendido que la belleza no es la perfección en absoluto, sino una particular manera de *perfección*.

En su sistema, la belleza es la *conformidad de la materia con las ideas, ó la perfección de la materia según nuestras ideas*: usa indiferentemente las dos fórmulas, y también la de *alma de la materia*, porque todo lo que no es bello está como muerto para el hombre. La contemplación de la belleza nos inspira deseos de romper la cárcel del cuerpo y unirnos con la perfección increada;

pero si esta contemplación dura mucho, fácilmente degenera en una especie de tristeza, en una nostalgia de la eternidad, conociendo el alma que no ve en lo creado más que una perfección aparente.

Pero aunque no hallemos en el mundo visible belleza perfecta, ¿podremos negar su posibilidad, y no nos será lícito tratar de acercarnos á la verdadera y absoluta belleza? De modo alguno: en cada especie cabe cierto género de perfección, y Mengs llega á decir, con singular optimismo, trasunto del de Leibnitz, que el hombre sería siempre bello si diversos accidentes no se lo impidiesen, contando por el principal las pasiones, ideas y afectos que embargan el alma de la mujer preñada y la impiden dedicarse con libertad á formar con perfección el nuevo ser: especie absurda y chistosa, de la cual con razón y con ironía protesta Azara.

Consecuencia forzosa de este resuelto y consecuente idealismo de Mengs es la afirmación de que el Arte puede superar á la Naturaleza en hermosura, porque el Arte obra libremente y la Naturaleza no, y el Arte puede escoger de la Naturaleza lo más hermoso, recogiendo y juntando las partes de diversos lugares y las bellezas de distintas personas. «Con facilidad puede suceder que los hombres pintados sean más bellos que los verdaderos.» La Música y la Poesía tienen una fuerza infinitamente mayor que la que tendrían los sonidos y las palabras derramados confusamente y al acaso.

Pero no olvidemos que para Mengs, que en esto, y á pesar de su platonismo, se eleva poco sobre la filosofía de su tiempo, y rara vez alcanza á la región de las ideas puras, la perfección artística no consiste en otra cosa que en unir las partes perfectas de diversos objetos, teniendo que refugiarse el sistema de los arquetipos (aunque el autor no lo diga con bastante claridad) en aquella noción ó tipo de hermosura que sin duda en la mente del artista debe presidir á esta selección y mezcla. La *idea* en Mengs se reduce á una buena *elección*, y solamente de las cosas existentes, no de las posibles.

En orden al Gusto, Mengs se atiene á un vulgar eclecticismo, que consiste en escoger siempre *el que se halla entre dos extremos*. El alma del Gusto es la *idea*: la *imitación* es el *cuerpo*. El Gusto mejora la naturaleza, *escogiendo* lo mejor y más útil de ella. Por el contrario; la *Manera* desnaturaliza y calumnia lo que imita. Para adquirir el buen gusto verdadero, no hay, según Mengs y Winckelmann, otro recurso que estudiar continuamente las esculturas de los griegos, los cuales, descartando de las figuras de sus dioses todos los caracteres de debilidad humana, supieron hallar un medio entre lo humano y lo divino, y adquirieron así «el sentido propio de lo bueno y de lo malo que hay en las figuras y en las cosas».

Azara puso al *Tratado* de Mengs un *Comentario* casi tan extenso como el tratado mismo, del cual es refutación en son de ilustrarle. Empieza hablando con ligereza volteriana de la discor-

dancia y contrariedad de opiniones acerca de lo bello. Sobre las ideas platónicas exclama: «¡Lástima que una invención tan ingeniosa no sea verdadera!» De la *unidad* de San Agustín escribe: «Quizá los iniciados en los misterios de los números pitagóricos entenderán esto.» Wolfio y los leibnitzianos, «que no siempre han soñado con la amenidad de los platónicos», confunden groseramente la causa con el efecto, y la belleza con el gusto. Definir, como el P. André, la belleza por la regularidad, el orden ó la proporción, es querer explicar lo obscuro por lo más obscuro: otro tanto valdría decir que el orden es una cosa bella. El psicologismo de los escoceses, el *sentido interno* de Hutchesson, le parece á Azara el sistema más pobre y menos ingenioso de todos: ese *sentido interno* es una especie de *Deus ex machina*, é igual razón habría para multiplicar hasta lo infinito los sentidos internos, atribuyendo uno á cada una de las ideas abstractas que poseemos.

Después de esta parte crítica viene la parte positiva y dogmática. Azara no admite la belleza como cosa real y existente en sí misma, sino como una cualidad que predicamos de ciertos objetos. Hay objetos que llamamos bellos, pero la belleza no tiene existencia alguna fuera de nuestro entendimiento. ¿Y en qué consiste esa cualidad por cuya posesión llamamos bellos á los objetos? «*En la unión de lo perfecto y de lo agradable.*» «De la perfección juzga el espíritu, los sentidos perciben lo agradable, y el entendi-