

capaces de armonía que se reflectan de los cuerpos sonoros. En el *ritmo* hay mucho de ideal. *Ritmo* es la duración relativa de los sonidos que entran en una composición cantable. Consta de dos partes principales: la medida y el movimiento. La medida fija con exactitud el tiempo, y el tiempo, junto con el movimiento, determina la simetría. Hay, por tanto, *ritmos naturales* y *artificiales*. El natural existe en todo cuerpo sonoro. *Ritmos artificiales* son los de la pintura y música. La música en su origen no tuvo otro *ritmo* que el de la poesía, y de aquí las ventajas de la prosodia clásica. Arteaga, enamorado del armónico matrimonio que hacía entre los antiguos música y poesía, y aplicando á la música (lo mismo en este libro de Estética que en su historia de la ópera) un criterio excesivamente literario, declara la música moderna inferior á la antigua en ritmo y expresión. Dentro del arte moderno, toma partido, sin vacilar, por la música italiana contra la francesa, decidiendo así de plano la célebre controversia de los Gluckistas y Piccinistas, tan encarnizada en su tiempo.

Aparte de la belleza ideal propia de cada una de las Artes, concibe nuestro Jesuíta una belleza más alta, resultado del conjunto de todas ellas, unión perfecta de la Música, de la Poesía, de la Danza y de la Pantomima: ideal que realizaría la *opera*, «si una multitud de causas no contribuyera á estorbar los progresos del *drama músico* y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión». ¿No se ve apuntar aquí la

concepción artístico-sintética que hoy llamaríamos *wagneriana*, y que aspira á la producción de un verdadero *Cosmos* estético en una obra sola?

El *ideal* de la danza y pantomina consiste en reunir y concertar los movimientos y actitudes del cuerpo humano, de suerte que produzcan un espectáculo agradable á la vista, etc. La imitación coreográfica está sujeta á los mismos principios de *expresión*, *ritmo*, etc., que la imitación musical y poética. Arteaga se proponía desarrollar estas ideas en un tratado especial sobre la pantomima, pero no llegó á escribirle, quedando incompleta en éste, como en tantos otros puntos, la verdadera enciclopedia estética, que meditaba, y de la cual quedan tan asombrosos vestigios.

VIII.—*Ideal de las cosas morales en cuanto son objeto de las artes de imitación.*—Hay belleza en los objetos morales, y cabe en ellos el ideal. De todas las pasiones humanas, la que más siente la influencia del ideal es el amor, porque la fantasía engrandece el objeto amado, formando de él un ídolo mental que la provoca al delirio, y reuniendo en él la suma de perfecciones esparcidas en los objetos de la naturaleza, por donde vienen á cobrar nueva vida todos los seres que rodean al objeto amado. En este calor y elevación de la fantasía consiste el amor platónico, cuya realidad es innegable, aunque él sea una pasión nada común ni ordinaria. Sólo en él se halla aquella hermosura ideal perfecta que levanta al hombre

sobre la naturaleza común, y le hace libre de los bajos apetitos de la carne. De aquí nace la ventaja estética del Petrarca, en cotejo con los elegíacos latinos. Otra propiedad del amor es la actividad que tiene de transformar y convertir en sí mismo las acciones subalternas, aunque sean contrarias, y de hacerlas concurrir todas al enaltecimiento de la Belleza.

Arteaga admite también belleza en la *virtud*, sin confundir, por eso, los conceptos del orden ético con los del estético. Esta belleza puede hallarse, aunque no siempre se halle, ya en el ejercicio de una virtud particular, ya en el conjunto de todas. En el primer caso, se halla lo ideal de las acciones heroicas; en el segundo, lo ideal del *vir sapiens* de los antiguos, y especialmente de los estoicos, que Arteaga considera como un verdadero tipo estético, á despecho de las opiniones contrarias de Merian, académico de Berlín.

IX.—*Causas de la tendencia del hombre hacia la belleza ideal.*—Estas causas son: 1.<sup>a</sup> La facultad de abstraer, cuyo ejercicio consiste en aplicar la fuerza activa del alma á las propias sensaciones, en separar por medio de ella las ideas simples que se contienen en una concreta, y los accidentes ó atributos de la substancia á que pertenecen, en transferir á un objeto las propiedades de otro, y en formar de estas abstracciones parciales un todo mental. Esta fuerza no es más que un acto de la atención que presta el alma á sí misma y á sus modificaciones. Esta abstracción

se divide en *parcial*, *modal* y *universal*, según los motivos que la determinan. Además de estas abstracciones *sensibles* hay otras intelectuales, cuyo ministerio es separar las propiedades de las ideas abstractas del signo representativo á que van unidas. La operación del alma, cuando forma la belleza ideal, es idéntica á aquella otra con que forma las abstracciones sensibles.—2.<sup>a</sup> La perfectibilidad, natural en el hombre, y asimismo exclusiva de nuestra especie, dado que los animales muestran una conformidad de inclinaciones y una semejanza de obrar maravillosas. Por el contrario, la capacidad humana es una escala, de cuyas gradas no se sabe hasta ahora el número fijo. Esta propiedad de perfeccionarse es consecuencia de la facultad de abstraer, fundamento del lenguaje y de la escritura. El hombre se afana en suplir con la fantasía la imperfección de los objetos naturales.—3.<sup>a</sup> *El deseo de la propia felicidad* que siempre tiene mucho de ficticia y exige el concurso de lo ideal muy imperiosamente (de aquí la idolatría, las ficciones mitológicas, las fábulas, etc.).—4.<sup>a</sup> *El principio del terror*, fundado en la misma propensión imaginativa que da formas grandiosas á los objetos que le infunden terror. Así, el infierno gentilico, como obra de pura imaginación, tiene, según Arteaga, indudables ventajas estéticas sobre el infierno cristiano.

X.—*Ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil.*—1.<sup>a</sup> La imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil. En la segun-

da se obliga el artífice á expresar, no sólo las virtudes de la naturaleza, sino también sus defectos, pues de otro modo no sería representación exacta. Y como los defectos desagradan por sí mismos, de aquí las ventajas de una imitación que represente á la naturaleza en su aspecto más ventajoso, ocultando á la vista sus ordinarias imperfecciones. Además de disimular los defectos, la imitación de lo ideal tiene la ventaja de reunir en un solo cuadro los puntos más favorables y oportunos para hacer resaltar su original. Lo ideal excita más novedad de sensaciones que lo natural.—2.<sup>a</sup> *Contiene más instrucción y moralidad.* La instrucción puede consistir, ó en el número de propiedades físicas y morales que nos descubre en la naturaleza (en lo cual es grande la ventaja de la imitación de lo ideal, que nos muestra, á más de las perfecciones existentes las posibles, no ya las del individuo, sino las de la especie), ó en la esencia de dichas verdades más á menos conducentes para nuestra dirección moral, porque la imagen de la naturaleza artísticamente idealizada, nos da nociones más claras de la perfección, purifica de defectos la naturaleza de los individuos, « pintándolos no precisamente como son, sino como serían si el Autor de lo creado no hubiese dejado libre el curso y efecto de las causas segundas en la regulación de los particulares ». Las artes, corrigiendo este influjo, reducen los individuos á la idea arquetipa y primitiva de lo bello. Por eso Aristóteles llamó á la poesía *más importante y filosó-*

*fica que la historia.* Arteaga traduce el texto con toda exactitud, rechazando el *más verdadero* que entonces interpretaban algunos.

XI.—*Continuación del mismo argumento. Ventajas de lo ideal.*—Lo ideal dilata el poder de la naturaleza, y nos inspira mayor confianza en nuestras propias fuerzas. Si las artes imitativas se limitaran á la representación exacta del natural, y no se remontasen hasta las encumbradas regiones de la belleza, quedaría ociosa y poco menos que inútil en nosotros aquella facultad activa y trascendental que se llama imaginación, é ignoraríamos un gran número de propiedades en la naturaleza.

La expresión de lo sublime es más fácil y frecuente en la imitación de lo ideal que en la de lo natural. Arteaga no investiga la esencia de lo sublime, aunque de paso le describe (y no mal), por sus efectos, mostrándose en ésto, como en todo, muy superior á Burke. « Produce el efecto de la sublimidad la presencia de un objeto cuyo poder y fuerzas, excediendo á nuestra capacidad, nos le representa como de una naturaleza excesivamente superior á la nuestra. » Es una explicación bastante análoga á la de Silvain (« sublime es lo que produce el efecto de lo infinito »), y no muy distante de la de Kant (« discordancia entre la idea de totalidad absoluta y la facultad de estimar la magnitud sensible »). Aun circunscribiéndose Arteaga á la contemplación de la belleza artística, escoge bien sus ejemplos, y analiza, de un modo admirable, el ελελιξεν ὀλύμπου

de Homero, burlándose de la ridícula traducción del abate Ceruti.

XII.—*Se desatan varios reparos contra la belleza ideal.*—No es quimérica: no es un ente de razón ni un producto infundado del capricho ó de la fantasía. La hermosura ideal no contradice á la imitación de la naturaleza, antes es su perfección y complemento, como que tiene en la naturaleza su base. *El primero y principal blanco de las artes es imitar la naturaleza; el segundo hermosearla, y no puede llegarse á éste sin haber pasado por aquél, ó, lo que es lo mismo, el realismo es el medio, el idealismo el fin.* Si el objeto imitado es absoluta y soberanamente bello, de más está el hermosearle, y aun hay casos raros en que la belleza natural es de tal perfección, que el arte no alcanza á imitarla. La naturaleza existente ha de anteponerse á lo ideal, y no sustituir á la nativa hermosura de las cosas las invenciones de la propia fantasía.

Lo ideal no debe ser más que un suplemento de lo natural. No hallando la perfección moral ó física en los objetos, debemos buscarla en el concepto mental del artífice. No es cierto, como afirmaba Luzán, que sea imposible perfeccionar en la imitación los objetos materiales por haberlos hecho su divino Autor tales como debieran ser. No todos los objetos del mismo orden tienen la misma perfección; y cabe que el arte se la dé, aun sin apartarse nunca de la observación de la naturaleza. El primer suplemento á esta observación es el estudio de los modelos que debe cursar

el artífice, antes de abandonarse al propio ideal.

Pero no imaginemos ni por un momento que el sistemático y consecuente *idealismo subjetivo* de Arteaga (que tal es la verdadera calificación que conviene á su doctrina) le arrastre nunca á las absurdas intolerancias que hemos visto en Mengs y en Azara, respecto del arte naturalista de diversas naciones y períodos. Arteaga, con criterio muy superior al de los más adelantados críticos franceses de su tiempo, y sólo comparable con el de algunos alemanes, sabe encontrar y admirar la belleza donde quiera que se halle. Así le vemos apartarse por completo de sus amigos de Roma, al defender con poderoso espíritu que *no es ni puede ser jamás una tacha* para Velázquez, Murillo, Rivera y los flamencos y holandeses la calificación de *naturalistas*, y que si alguna censura envuelve, debe aplicarse sólo á aquellos casos en que «la imitación de lo ideal debiera anteponerse á la de lo natural, en lo que, así como sería falta de juicio y sobra de temeridad el asegurar que los españoles han delinquido siempre, así también sería preocupación y pedantería el defender que no han pecado jamás». Aplicando á la literatura los mismos principios, no duda en hacer la más ardiente apología de Shakespeare, «cuya pluma retrató con tal evidencia las pasiones y los caracteres de los hombres, que parece negado á la humana capacidad el ir más adelante». «Su fecundidad admira, no menos que la variedad de sus retratos, los cuales jamás se confunden unos con otros, y todos muestran energía

de pincel, superior á la que se observa en los demás poetas, con la diferencia de que éstos añaden mucho de propia imaginación á sus pinturas, y *Shakespeare parece el intérprete de la naturaleza, destinado por ella á ser el espejo que represente con puntualidad sus movimientos más imperceptibles.*» Y aun reconociendo los defectos reales del gran dramaturgo inglés y aquellos otros convencionales que arbitrariamente le achacaba la poética neo-clásica por supuestas infracciones á sus reglas, todavía, contrapesados estos lunares con sus infinitas y sublimes excelencias, hallaba en Shakespeare un ingenio mucho más orginal y fecundo que el de los dramáticos franceses. ¡Qué progreso representa esta crítica, á la cual hoy mismo puede añadirse poco, sobre aquella otra, puramente retórica y externa, de que daban ejemplo Voltaire en su *Carta á la Academia Francesa*, y Moratín en sus notas al *Hamlet*!

Claro es que á nuestros dramáticos del siglo décimoséptimo no había de faltarles, en el tribunal del P. Arteaga, la indulgencia que tan liberalmente otorga á Shakespeare. «Podemos afirmar (escribe) que el teatro español es como las minas del Potosí, donde, á vueltas de mucha escoria, hay plata para abastecer á todo un continente.» Ni tampoco cae en el error de considerar el teatro español como exclusivamente naturalista: «siguieron un ideal (dice), pero no bien fundado ni entendido, porque no le fundaron sobre las reglas de una naturaleza universal», sino sobre otra local y transitoria, y carecieron muchas

veces de tino para separar lo bueno de lo malo, ó, contentos con lo bueno, no aspiraron á lo mejor. Artista perfecto es para Arteaga el que sabe juntar en amigable proporción el estudio de la naturaleza con el de la hermosura ideal.

Como si no bastasen todos los rasgos de genio crítico hasta ahora registrados para hacer eternamente memorable el libro de Arteaga y darle la palma entre todos los estéticos del siglo XVIII, fácilmente se la daríamos por el sólo hecho de haber concebido el gigantesco *plan de una obra nueva sobre las artes de imitación*, con el cual, menudamente expuesto, corona estas sus investigaciones. Nada menos se proponía que aplicar sus tesis doctrinales á la historia crítica de todas las artes, examinando las causas que producen, modifican ó perfeccionan la expresión en las artes imitativas, tomándolas de las facultades naturales del hombre, y basándolas en principios filosóficos. Esta obra había de dividirse en cinco tratados ó discursos, sobre las materias siguientes:

«En el primer tratado, remontándose al origen de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, se razonará sobre las relaciones intrínsecas puestas por la naturaleza entre nuestros sentidos, así interiores como exteriores, y los objetos del universo que sirven de materia á la imitación; en donde se hará ver demostrativamente que todas ellas tienen su principio en la sensibilidad física del hombre y su física organización, sin las cuales no hubiera dolor, deleite, artes, ni letras.

»En el segundo se hablará largamente de la

materia primitiva de la imitación en todas y en cada una de las artes; esto *es*: de los signos naturales y de los de convención, de su mayor ó menor aptitud y energía, como también del origen de las lenguas, consideradas como fundamento de la armonía, de la melodía y de la expresión.

»El tercer capítulo abrazará lo icástico de las bellas artes y de las bellas letras, esto es, las copiosas fuentes de expresión que traen su origen de la fantasía, y los medios propios de cada facultad imitativa para aprovecharse de ellas.

»El cuarto versará sobre lo patético, ó, lo que es lo mismo, sobre el influjo de la humana sensibilidad y de las pasiones en la expresión. Se indicarán las diversas sendas que las artes toman para llegar á excitarlas, y se evidenciará que el deleite que éstas nos ocasionan nace de dos solas leyes simplicísimas, que son *huir el dolor y seguir el placer*, con cuyas reglas se establecerá la filosofía del estilo, rectificando y generalizando lo que sobre este importantísimo punto nos dejaron escrito los antiguos.

»Después de haber averiguado en los cuatro tratados antecedentes el influjo de las causas intrínsecas, se pasará á examinar el de las causas extrínsecas. En él se expondrán por extenso las cuestiones sobre la acción del clima en los ingenios y en la manera de representar los objetos: cómo las diversas religiones alteran, perfeccionan ó modifican el gusto: hasta qué punto

contribuyen para el mismo efecto los diversos sistemas de moral, de legislación y de gobierno; y qué parte tengan las opiniones políticas, las conquistas, el espíritu que reina en la sociedad, el espíritu filosófico, el comercio, el lujo, la aplicación de las mujeres, el trato con ellas, los que se llaman Mecenas, la moda, con las demás circunstancias accidentales y pasajeras.»

Tal es en sus líneas generales el plan concebido por el Jesuita madrileño, de quien podemos afirmar, sin que la devoción á la ciencia patria nos ciegue, que presintió y adivinó todo el prodigioso desarrollo que la historia del arte y de la civilización había de alcanzar en nuestros días, ya desde el punto de vista interno y psicológico, ya desde el fisiológico y externo, ya, finalmente, desde el punto de vista social, religioso y político, puesto que en el programa que hemos trasladado ni uno sólo falta de los aspectos nuevos y luminosos que nos ha revelado la moderna crítica histórica y trascendental, sustituyendo la antigua tiranía de mecánicos preceptos violentamente aplicados á todo tiempo y lugar, con la apreciación legítima y compleja de las múltiples causas que influyen en la producción artística, comenzando por el suelo y por el clima, y acabando por las concepciones teológicas y cosmológicas del autor. ¡Qué hace Taine (pongo por caso) en la introducción á su magnífica *Historia de la literatura inglesa*, y aun en todo el proceso de su libro, sino realizar experimentalmente en una particular litera-

tura los *desiderata* del P. Arteaga! Para abrir á los ojos de éste tan amplias perspectivas, sirvió mucho (no hay duda en ello) el ejemplo de su compañero de hábito, el P. Andrés, que había emprendido nada menos que la historia universal de los conocimientos humanos, ó, como él decía, de *toda la literatura*, tomada esta palabra en su acepción vastísima, puesto que el P. Andrés confundía las obras científicas con las literarias, y no había encontrado aún la característica que separa á una obra estética de cualquiera otra manifestación de la actividad humana. Por otra parte, Winckelmann, con muy superior espíritu, había abierto el inmenso cauce de la historia del arte antiguo, y Arteaga sintió más que ningún otro su influencia. Pero con ella se amalgamaron otras muchas y de diversa índole, á las cuales presentaba fácil acceso la rica y variada cultura del Jesuíta castellano, y el conocimiento que poseía de todas las lenguas cultas de Europa; permitiéndole citar oportunamente, y aprovechar en sus originales, lo mismo las obras de Batteux, Voltaire, Marmontel, Diderot y Falconet, que las de Gravina y Milizia, así las de Hutchesson, Adam Smith, Web y Richardson, como el *Ensayo filosófico sobre las relaciones entre las letras humanas y las bellas artes* de Mendelssohn, ó las *Reflexiones* de Hagedorn *sobre la Pintura*, salpicando además su texto de oportunas citas de poetas extranjeros, sin excluir á los que entonces eran más recientes y más preludiaban el advenimiento de las escuelas novísimas, como el suízo

Haller en sus odas, y Klopstock en su *Messiada*<sup>1</sup>. Sin temor puede decirse que el libro de Arteaga nos pone delante de los ojos exactísimamente, aunque en compendio, el estado de la ciencia antes de Kant, con verdaderas adivinaciones de lo futuro. Si el impulso hubiera continuado y el libro de Arteaga hubiese producido sus naturales frutos, sin interrumpirse la comunicación intelectual de nuestros estéticos con los de fuera, la renovación literaria se habría verificado en España más de treinta años antes, y no con un carácter puramente instintivo y romántico, sino con un sentido racional y científico. Por desgracia, la invasión francesa y el cúmulo de desas-

<sup>1</sup> ¿Conoció á Lessing? Para mí no tiene duda. Léanse las páginas 46, 47 y 48 de las *Investigaciones*, en que Arteaga refuta las opiniones de Milizia sobre el Laoconte, y se verá un trasunto fiel del libro inmortal del crítico de Hamburgo, así en lo que respecta á negar la supuesta impasibilidad de Laoconte, como en la manera de exponer las diferencias entre la imitación *permanente* de las artes plásticas, y la imitación *sucesiva* de la poesía. Arteaga enseña, copiando á Lessing, que el antiguo escultor, debiendo representar un solo momento en la fisonomía, escogió el de la mayor belleza, y que desnudó á Laoconte de sus ropas sacerdotales *por manifestar mejor el primor del cincel en lo desnudo*, aunque esto fuera contrario á la verosimilitud, porque «el fin de las artes no es copiar exacta y precisamente la belleza individual, sino imitarla con una materia ó instrumento determinado.»

Ahora bien: citando Arteaga con tanta religiosidad á todos sus autores para cosas de mucha menor importancia, ¿por qué no confiesa haber tomado de Lessing ideas tan fundamentales? Yo no puedo atinar más que con una causa: el recelo de desagradar á su amigo Winckelmann, declarándose secuaz de quien tanto le había combatido. De todas maneras, el hecho es curioso y digno de observación.

tres que la acompañaron y siguieron, vino á matar en flor todas las esperanzas de cultura que nos daban los últimos años del siglo XVIII, verificándose en éste, como en todos los estudios, un tan lamentable retroceso, que á los españoles modernos nos ha sido preciso volver á empezarlo todo; y esto sin continuidad, sin tradición y sin plan fijo, errantes entre un fárrago de doctrinas superficialmente conocidas, para alcanzar después de todo un nivel quizá inferior al que alcanzan los buenos libros españoles del tiempo de Carlos III, época, si pobre para el arte, nada perdida ni estéril para la ciencia.

Ni fué el P. Arteaga el único miembro de aquella gloriosa emigración jesuítica, en quien el espectáculo de la dulce Ausonia abrió los ojos á la contemplación de toda belleza artística. Prescindiendo de los Padres Andrés, Eximeno, Requeno, etc., cuyos méritos serán quilatados en otros lugares, aun debe hacerse mención de otros tres estéticos Jesuítas, el P. Joaquín Millas, aragonés, el P. Ceris y Gelabert, valenciano, y el P. Márquez, mejicano.

El P. Joaquín Millas, natural de Zaragoza (1746), misionero en el Paraguay y en el Tucumán, y catedrático de Metafísica en el colegio real de San Pedro de la ciudad de Placencia (en Italia), era un psicologista fervoroso, pero más inclinado, como Arteaga, á los principios de la escuela escocesa que á los de Condillac. Para él, la observación del hombre (*hominis contemplatio*) era el fundamento de la filosofía; y no tenía reparo en

aceptar la duda cartesiana y patrocinar el método analítico. De estas sus tendencias eclécticas dió larga muestra en su *Introductio ad metaphysicas disciplinas* (1798), y en varios escritos de índole principalmente estética. El más importante es el que lleva por título *Del único principio que despierta y forma la razón, el buen gusto y la virtud en la educación literaria*<sup>1</sup>. Esta obra, que sólo concemos por breves extractos, y que mereció los elogios de Tiraboschi en el tomo XXXV de los *Diarios* de Módena, tiene el alto objeto de *educar armónicamente todas las facultades del espíritu*, tomando por criterio la *íntima observación de sus facultades y el enlace entre la mente y el corazón humano*. El segundo tomo se ocupa muy especialmente en el examen de la literatura griega, que el autor prefería á la latina, por motivos muy semejantes á los que universalmente recibe la crítica moderna. Con no menor acierto discurre sobre la influencia de la filosofía en el arte heleno. Ni dedica menos atención á los italianos, elogiando á Boccacio por haberse separado de la monotonía petrarquista, y estudiando atentamente las causas de la decadencia de aquella literatura. En la segunda parte de su libro se manifiesta inclinado á la teoría del arte *docente*. Publicó además un tratadillo de *Armonía General*

<sup>1</sup> La primera parte se imprimió en Mantua, 1786, dividida en dos tomos, el primero de 236 págs., y el segundo de 280. La segunda parte en Bolonia, 1788 (283 págs., 8.º mayor), y en gran parte es una refutación del *Emilio* de Rousseau. (Vide Latassa, *Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses*.)



de las Bellas Artes<sup>1</sup>, inculcando el principio de la *sobria regularidad*, y mostrando en ejemplos de Virgilio la poesía como pintura y la poesía como música. Azara gustaba mucho de este libro.

Todavía hemos sido menos afortunados en nuestras pesquisas para indagar el paradero de la obra de Estética, al parecer voluminosa, que compuso el abate Ceris y Gelabert (1743-1795), entre los Arcades *Aglauo Edetano*, con el título de *Espíritu de las Bellas Artes y Letras, ó entretenimientos domésticos.... desaprobando las investigaciones filosóficas de un moderno autor sobre las bellezas ideales prototipas*, tres tomos en 8.º, que el bibliógrafo Fuster<sup>2</sup> da por existentes en su tiempo (1827), en poder de un sobrino del autor. Si, como parece por lo de *investigaciones* y lo de *belleza ideal*, esta obra era una refutación de la de Arteaga, debía de ofrecer algún interés, y quizá su autor se inclinaria al *idealismo objetivo* de los platónicos del Renacimiento italiano. Pero todas éstas no pasan de conjeturas, quizá infundadas, pues todo lo que

<sup>1</sup> *Saggio sopra i tre generi di Poesia, in cui Virgilio si acquistò il titolo di Principe, con un confronto dei Greci è degl' Italiani poeti... Mantova, 1785, nella Stamperia di Giuseppe Braglia, 160 págs., 8.º* (Comprende, además de la *Armonía* ya citada, una serie de comparaciones entre Virgilio, Teócrito y Sannázaro como poetas bucólicos; Virgilio, Hesiodo y Luis Alamanni como poetas geórgicos; Homero, Virgilio, Ariosto y el Tasso como poetas épicos.)

—*Discurso sobre los caracteres del estilo poético italiano*. (Verona, 48 págs., 8.º mayor.—Tirada de 300 ejemplares que costeó el Conde Giulliarì.)

<sup>2</sup> *Biblioteca Valenciana*, tomo II, pág. 164.

hemos podido hallar sobre este punto es una carta del abate Ceris al Príncipe de la Paz (fecha en Ferrara, 15 de Junio de 1794), solicitando su protección para imprimir el libro de *La razón de la belleza en las nobles artes y en las bellas letras, «cuyo objeto se reduce á indagar por vías filosóficas cuál sea el objeto de la Imitación en la Pintura, Escultura, Música, Danza y Poesía»*<sup>1</sup>. El P. Ceris no carecía de ingenio y de buen gusto literario. Escribió versos castellanos fáciles y graciosos, tradujo las elegías de Tibulo y de Propertio, y dejó manuscrita una disertación sobre la poesía lírica.

De otro Jesuíta, D. Pedro Márquez, á quien volveremos á encontrar entre los ilustradores de la antigua arquitectura, conocemos un discurso *sobre lo bello en general*, estampado en Madrid (1801), pero, al parecer, tan poco leído, que ni siquiera hace mención de él el diligente Beristain, al tratar de otras obras de su autor en la *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*<sup>2</sup>. Este discurso sólo es notable por la confusión de ideas que en él reina. Define la belleza «aquello en que el espíritu se complace», confundiéndola con el agrado, y distingue tres géneros de objetos agradables. Los del olfato, gusto y tacto, que forman la primera clase, no pueden en rigor

<sup>1</sup> Archivo central de Alcalá de Henares.—Copia en la colección del Sr. Barbieri.

<sup>2</sup> *Sobre lo bello en general. Discurso de D. Pedro Márquez, presbítero, socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia, á un amigo.... En la oficina del Diario, año 1801: 31 páginas.*

llamarse bellos, pero pueden espiritualizarse ó *trasmudarse* en objeto del espíritu. Á la segunda clase pertenecen los objetos de la vista y del oído. Á la tercera los que *se perciben inmediatamente por las potencias espirituales sin que sea necesaria la intervención de los sentidos*. Sólo éstos y los anteriores pueden llamarse bellos, porque bello es lo que causa placer al espíritu. En los objetos bellos van siempre unidas las dos cualidades de *verdad* y *bondad*.

Ya se ve cuán lejos está el autor de la teoría de Artega, y aun de toda racional Estética. Llega á usar como sinónimos las palabras *belleza*, *verdad* y *bien*, y sobre esta confusión ilógica discurre del modo siguiente: «Lo bello es bueno, luego los actos de amor y gozo con que la voluntad abraza el bien presente, serán los mismos con que percibirá lo bello. Es también verdadero; luego cualquiera de los actos con que el entendimiento conoce las verdades será á propósito para la percepción de lo bello por parte de esta potencia.» Por ejemplo, las demostraciones matemáticas. ¡Cuán prolífico es el error, y cuán ineludibles sus consecuencias! «Cualquiera de los actos del entendimiento (prosigue), puede concurrir á la percepción de la belleza, con tal que en ellos se presente á la voluntad el objeto bello como bueno y como verdadero.... Basta una simple aprensión de que el objeto es conforme á lo bueno y verdadero, y aun basta muchas veces aquello que llamamos instinto.... Los objetos, para ser bellos, han de conformarse á los principios de

bondad y de verdad.... Las formas perfectas que el arte ó la naturaleza presentan á nuestros ojos, en tanto son bellas, en cuanto, pasando sus ideas por los órganos, y llegando á nuestro espíritu, éste, con las acciones de sus potencias, reconoce en ellas las cualidades de verdad y belleza, conformes á las leyes de la naturaleza y del arte.»

El espíritu es sólo quien goza el placer de la belleza. La percepción de ésta es de dos modos, interna y externa. Es interna la que proviene de los principios que nos son innatos, ó que influyen en nosotros, *sin que precedan discursos ni ratiocinios formados*.

En las últimas páginas de su discurso parece como que el P. Márquez vuelve sobre sí, y comprende que en la belleza debe de haber cierta *incógnita cualidad*, independiente de la verdad y del bien. Esta *incógnita* cualidad la busca en la regularidad, en la novedad, etc., y no encontrándose satisfecho con ninguna de estas explicaciones, acaba por referirla á la *perfección*, que se muestra como nueva, de uno de dos modos: ó presentando sucesivamente sus cualidades, ó reconociéndolas el espíritu unas después de otras. «La *perfección* y *novedad* del objeto perfecto, y el movimiento del espíritu hacia lo agradable, son los dos requisitos necesarios en el asunto de la percepción de la belleza, cualquiera que ésta sea.»

El discurso termina con estas palabras, que parecen arrancadas de un diálogo de Platón: «Felicidades, por tanto, llamemos desde ahora á los que