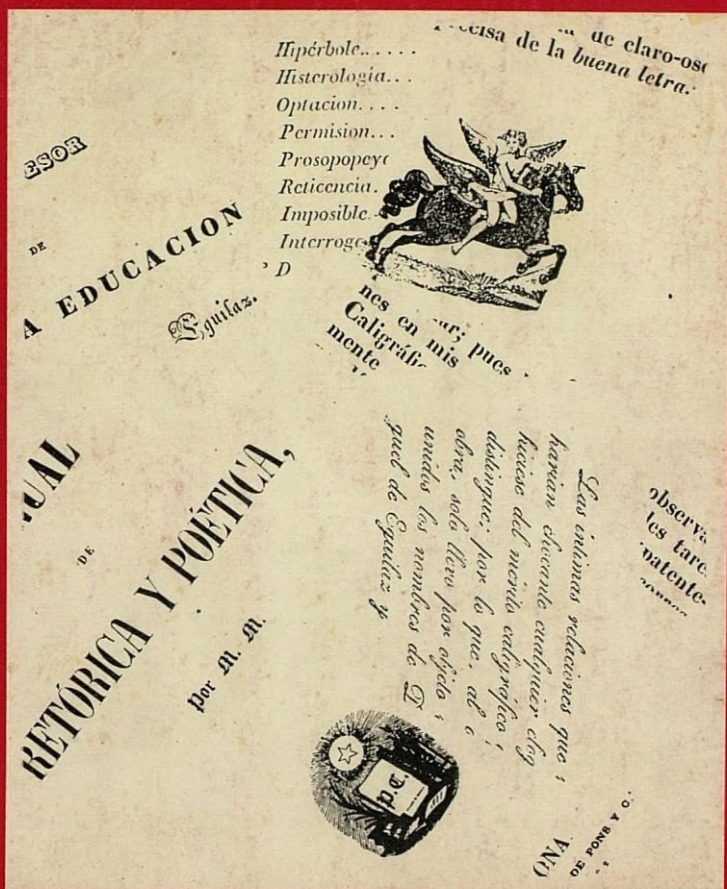


MARIA DEL CARMEN GARCIA TEJERA



CONCEPTOS Y TEORIAS
LITERARIAS ESPAÑOLAS
DEL SIGLO XIX:
ALBERTO LISTA

1590
D/124-



MARIA DEL CARMEN GARCIA TEJERA

CONCEPTOS Y TEORIAS LITERARIAS
ESPAÑOLAS DEL SIGLO XIX:
ALBERTO LISTA

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE CADIZ

© María del Carmen García Tejera

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

I.S.B.N.: 84-7786-002-5

Depósito Legal: CA-534/89

La reproducción de textos de Alberto Lista tomados del libro de Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista* cuenta con la correspondiente autorización del organismo editor, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Expresamos nuestro agradecimiento a D. Rafael Gómez López Egea, director de su Servicio de Publicaciones.

Imprime: INGRASA. Hércules, 13. Cádiz

Printed in Spain

INDICE

	Página
Hacia una teoría literaria en Andalucía.....	7
Alberto Lista, teórico y crítico de la Literatura.....	9
Las ideas estéticas de Alberto Lista	11
El sensismo.....	13
Repercusión de las doctrinas sensistas en España.....	15
Las reacciones contra el sensismo	16
a) Sensismo mitigado o sentimentalismo.....	16
b) Espiritualismo ecléctico.....	18
c) Tradicionalismo.....	19
d) Neoescolasticismo	23
e) Krausismo.....	25
Criterios y razones para nuestra selección de textos de Alberto Lista.....	26
1. Las lecciones del Ateneo: 1822 y 1836	29
2. Publicaciones en "El Tiempo"	31
"Introducción" a las <i>Lecciones de Literatura...</i> del Ateneo ...	57
Selección de artículos del periódico "El Tiempo".....	64
1. De la importancia del estudio filosófico de las Humanidades	64
2. De la poesía considerada como ciencia	69
3. De los sentimientos humanos	78
4. Del sentimiento de la belleza.....	89
5. Del principio de imitación.....	97
6. De la sublimidad.....	104

7. De la supuesta misión de los poetas	110
8. De la elocución poética	119
9. Del lenguaje poético	129
10. De las figuras del estilo	135
11. De las figuras de raciocinio	144
12. Figuras de adorno	151
a) De las figuras del pensamiento	151
b) De las figuras de expresión	151
c) De las figuras de palabras	155
13. De las figuras de pasión	165
EPILOGO	167
Notas	169
BIBLIOGRAFIA	177

HACIA UNA TEORIA LITERARIA EN ANDALUCIA

Como es sabido, Andalucía ha constituido lugar y ambiente propicio no sólo para la creación literaria, sino también para la elaboración de teorías, preceptivas y críticas poéticas. La Historia de nuestra cultura —del cultivo de nuestras más auténticas realizaciones científicas y expresiones artísticas— está densamente poblada de estudios y tratados sobre los principios y leyes que deben sostener y guiar las producciones literarias.

Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos recordar los nombres de tratadistas andaluces como M. Anneo Séneca, Averroes, Abmad-ben-Jusuf, Ebn Chacan, Ebn Aljatil, Abu-Bekr, San Isidoro, Sebastián Fox Morcillo, Alfonso García Matamoros, Arias Montano, Fernando de Herrera, Juan de Robles, Argote de Molina, Juan de Mal-Lara, Fray Luis de Granada, Bartolomé Jiménez Patón, Juan de la Cueva, Juan de Jáuregui, José Velázquez, marqués de Valdeflores, Agustín Muñoz Alvarez, González de León, José María Blanco White, Félix Reinoso, Francisco Martínez de la Rosa, Alberto Lista, Narciso Campillo, J. Herrera Dávila, A. Alvear, Romualdo Alvarez Espino, Antonio de Góngora Fernández, Salvador Arpa López, Girón Severini, Nicolás Latorre Pérez, Joaquín M.^a de los Reyes García Romero, José Joaquín de Mora, Juan José Arbolí, Eduardo Benot, Prudencio Mudarra y Párraga, etc. Las obras de estos autores están reclamando una mayor atención por parte de los que nos dedicamos a la investigación y a la enseñanza. Como modesta colaboración a esta tarea docente, vamos a presentar una selección de textos teóricos y críticos de Alberto Lista. La introduc-

ción y comentarios exegéticos pretenden situar en su contexto teórico las ideas que definen su concepción estética y literaria. Nos proponemos identificar cuáles fueron las bases reales que fundamentan sus concepciones, cuáles son los principios en los que sostiene sus teorías y los objetivos hacia los que orienta sus enseñanzas.

En la actualidad se acepta comúnmente que las fórmulas didácticas entrañan un contenido específico de índole ideológica, una teoría definida —o, al menos, definible— en términos precisos. Detrás —o en el fondo— de las nociones y explicaciones, en apariencia meramente descriptivas, están más o menos implícitas concepciones antropológicas, religiosas, filosóficas y culturales sobre los principios epistemológicos y estéticos que determinan las actitudes y comportamientos individuales y colectivos. Una gramática y una retórica, cuando establecen los conceptos de verbo o de poesía, por ejemplo, están al mismo tiempo optando por una determinada concepción del lenguaje o del arte y, en definitiva, por un peculiar modelo teórico del hombre. Resultará, por tanto, de interés y utilidad para conocer el trasfondo "ideológico" (principios y valores teológicos, éticos y filosóficos) que se transmiten en un momento determinado, analizar los libros de texto que estudian los alumnos de los centros más importantes.

Debemos tener presente también que un análisis minucioso de estas teorías nos puede descubrir elementos originales, interesantes y válidos para nuestra situación actual. Recordemos las palabras de García Berrio: "Hay que advertir que, aunque la Retórica como ciencia haya conocido momentos de auge y de decadencia, todas las edades, sin embargo, han aportado a sus correspondientes textos retóricos sus marcas características, nunca desdeñables" (GARCIA BERRIO, 1984:30). De cara a la concepción de una nueva retórica será necesario e inevitable el conocimiento —lo más completo y detallado posible— de esos modelos que se pretenden superar. "La elaboración de una nueva retórica debe hacerse sabiendo a partir de qué o en contra de qué se construye" (Ibídem).

ALBERTO LISTA, TEORICO Y CRITICO DE LA LITERATURA

El nombre de Alberto Lista (1775–1848) se asocia inmediatamente con la escuela sevillana de poesía (ss. XVIII–XIX), de la que fue sin duda uno de sus representantes más destacados. Cometeríamos sin embargo un grave error considerándolo sólo como poeta: la actividad de Alberto Lista abarca múltiples ámbitos: fue teórico, crítico y profesor de literatura (1).

En este trabajo nos proponemos presentar una selección de artículos, publicados casi todos en revistas y periódicos de difícil acceso, que puedan ayudar a conocer sus ideas fundamentales acerca de la creación literaria.

Sobre la actividad crítica de Alberto Lista prometía Menéndez Pelayo un examen en otro volumen de sus *Ideas Estéticas...* que, como es sabido, no llegó a publicar. Hemos, pues, de conformarnos con las escasas líneas que le dedica al tratar de la llamada "Escuela Sevillana" (MENENDEZ PELAYO, 1974: 1418–1419, I) cuyos rasgos —según Menéndez Pelayo— sólo son aplicables a la actividad crítica de Lista anterior a 1820. Menéndez Pelayo recoge la valoración —nada parcial, según cree— de Alcalá Galiano sobre dicha Escuela, a la que considera "de lo mejor para su época; no exenta ciertamente de preocupaciones..., pero, en general, sana, clásica, según se entendía a la sazón lo clásico, y apoyada en buena y bastante extensa erudición: crítica, en suma, parecida a la de La Harpe o a la de Blair" (2). Menéndez Pelayo sólo acepta esta caracterización con tal de que en ella no se incluyan —como decíamos antes— los trabajos de Lista posteriores a 1820, "todos los cuales, sin excepción —apunta— pertenecen a un nuevo modo o sistema de crítica" (MENENDEZ PELAYO, 1974: 1418, I). Hace referencia a dos obras críticas impresas de Lista que pertenecen a su juventud: la adaptación o refundición del poema satírico de Pope, *The Dunciad (El Imperio de la Estupidez*, leído en 1798, que apareció por primera vez en el tomo III de *Poetas líricos del siglo XVIII*) y al año siguiente un Examen del *Bernardo* de Balbuena, publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, t. III, pp. 133 y ss. (3). Menéndez Pelayo la comenta positivamente: la primera —dice— muestra "una madurez de estilo que anuncia ya

al futuro maestro y legislador del gusto". En la segunda aprecia cierto desvío del rigorismo de la escuela sevillana, muchos de cuyos integrantes pecaban de pobreza de espíritu e intolerancia al ignorar o despreciar a grandes poetas españoles de los Siglos de Oro. Según Menéndez Pelayo, Lista se libró de tal estrechez de mente, aunque no del todo: el autor de *Ideas Estéticas...* lo acusa de no haber llegado a comprender ni a estimar en lo que merecían a grandes poetas españoles. El caso más significativo es, quizás, el de Lope de Vega "a quien tan pobremente juzgó en sus *Lecciones de Literatura dramática*, y cuyos versos le parecían malos, malísimos por la mayor parte, al mismo tiempo que ponía en las nubes los de Balbuena, que tienen las mismas cualidades y los mismos defectos que los de Lope, pero en grado inferior" (MENENDEZ PELAYO, 1974: 1419, I).

El grupo de escritos posteriores a 1820 del que prometía ocuparse Menéndez Pelayo y que, en su opinión, se apartan decisivamente de la línea característica que seguía la escuela sevillana, está formado por las *Lecciones del Ateneo* (1822), los artículos literarios y las reseñas del *Censor*, y la antología "de los mejores hablistas castellanos" (1821). Pero ni Cossío en su examen de los artículos del *Censor*, ni Juretschke en la biografía de Lista, están de acuerdo con la apreciación de Menéndez Pelayo. Juretschke comenta que este grupo de artículos, el más numeroso, "refleja la inquietud que el romanticismo produce al autor, con el que casi llega a identificarse; pero forma cuerpo, en su conjunto, con la doctrina del crítico y poeta clasicista" (JURETSCHKE, 1951: 252).

Nos parece un tanto exagerada la afirmación anterior sobre la pretendida identificación de Alberto Lista con el romanticismo, por la misma razón que no podemos estar de acuerdo con E. Allison Peers cuando en su conocida obra *Historia del movimiento romántico español* califica a Lista de "antiromántico violento" (4). Resulta además curioso que, más adelante, Peers considere que nuestro crítico adopta una postura intermedia —que podríamos denominar "de compromiso"— entre clasicismo y romanticismo e incluso lo caracterice como representante de la que él mismo llama "escuela ecléctica" (por lo que recoge de ambas tendencias), opinión que sí nos parece más acertada (5).

Como veremos más adelante —según puede deducirse de los artículos que aparecen en *El Tiempo* a partir de 1839, incluso de los que se refieren al teatro— Lista se mantiene fundamentalmente en una línea clásica —o mejor, clasicista— pero mitigada por un sincero intento de comprender y aceptar lo más auténtico del romanticismo y, especialmente, de reivindicar el teatro de nuestro Siglo de Oro.

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE ALBERTO LISTA

Esta postura ecléctica es patente en lo que podríamos considerar como sus ideas estéticas y, especialmente, en su concepción de la literatura —tanto en su vertiente creativa como en la crítica—. En realidad, su actitud racionalista impide que se le pueda encasillar en una corriente determinada de pensamiento. Juretschke afirma que “no fue filósofo profesional ni tampoco un pensador riguroso. En última instancia, tanto el poeta como el crítico revelan tener una feliz despreocupación por los sistemas, dejándose llevar por su instinto, que no se contentaba con las reglas solamente” (JURETSCHKE, 1951: 252).

Como veremos más adelante en los artículos que hemos seleccionado, es cierto que Lista se muestra partidario de las reglas e incluso afirma que “las reglas no dan el genio; pero el genio puede despeñarse sin las reglas” (en MORA, 1984: 192, II). Sin embargo, denuncia los abusos que se cometen en su nombre —sobre todo en el ámbito de la enseñanza— y aconseja a los profesores que dejen componer al alumno según su libre inspiración (*Ibidem*: 57, II).

Su interés por el estudio de la literatura y su consideración de la retórica va más allá de lo que era común entre muchos clasicistas de su época. Lista no creía conveniente limitar dicho estudio a la Antigüedad clásica (sobre todo a la literatura latina) y por ello da cabida en su plan a las literaturas modernas, incluidas —junto con la historia, la geografía, etc.— en el grupo de lo que él, siguiendo el modelo de la escuela sevillana, denominaba “humanidades”.

Juretschke aporta un dato curioso y significativo: Lista apenas utiliza en sus lecciones y en sus escritos el término “retórica”

pese a haber llegado a ocupar dicha Cátedra en la Universidad Hispalense (JURETSCHKE, 1951: 252). Influido sobre todo por el sensualismo o sensismo de Condillac y frente a la retórica tradicional de corte aristotélico —objeto de sus críticas, como se verá más adelante— se muestra a favor de la “filosofía de la Literatura” o “ciencia de las bellas letras” que, según Lista defendían en el siglo XVIII, entre otros, Voltaire, Condillac, Marmontel, La Harpe, Batteux... en Francia, y Pope, Blair... en Inglaterra (6). De todos ellos parece que sus preferencias se dirigen a Batteux, Condillac y Blair, cuya obra califica como “la más profunda que hay sobre humanidades” (JURETSCHKE, 1951: 515). Se inspira en su índice de materias para elaborar el curso de humanidades que impartió en la Sociedad Patriótica de Sevilla, cuyo plan constaba de tres partes: 1) Principios generales de humanidades; 2) Elocuencia e Historia; 3) Poesía. Todo ello con dedicación preferente a la historia, poesía y elocuencia españolas (JURETSCHKE, 1951: 512-513).

Sin embargo, parece que la influencia más decisiva procede de la filosofía sensista de Condillac (HERNANDEZ GUERRERO, 1981 y 1982), cuyo cientifismo estético llevó a Lista a considerar como ciencia a las bellas letras, las cuales nacen de un sentimiento, como ocurre con la ética, la psicología, la física, etc. (JURETSCHKE, 1951: 424). Recoge además la crítica que hace Condillac de la filosofía aristotélica y la aplica a su teoría de la literatura: Lista considera inútil —tanto en la *Poética* como en la *Retórica*— toda la enumeración de reglas minuciosas sobre tropos y figuras, la división y subdivisión de los géneros... Todo ello —afirma Lista— anula el principio general de imitación “que bastaría por sí solo para crear toda la ciencia de las bellas letras”, pero con tantas divisiones y enumeraciones —a su juicio innecesarias— “se pierde de vista el hilo de las consecuencias y se desconoce la unidad de principio, que es el carácter propio de las teorías científicas” (7).

Junto con Aristóteles, Lista se opone a sus seguidores: Cicerón, Quintiliano y Horacio en la Antigüedad; Boileau y Luzán en su época. Todos ellos, partidarios de la retórica y, como consecuencia de un formalismo excesivo, habían impedido —a juicio de Lista— que las Humanidades se hubieran cons-

tituido en ciencia. De ahí su fervor por los que, ya en el siglo XVIII (Blair, Condillac, Batteux, los enciclopedistas...) habían liberado a la retórica de un buen número de reglas y se interesaron más por reflexionar sobre los principios, rasgos generales y finalidad de las bellas letras (8).

EL SENSISMO

El racionalismo cartesiano había defendido la teoría de que los elementos simples, que deben alcanzarse mediante el análisis, son principios generales e ideas abstractas, a los que Descartes consideraba elementos primeros y originarios porque son innatos. Condillac, por el contrario, haciéndose eco de las propuestas de Locke, niega la existencia de las ideas innatas y defiende el origen empírico de las mismas. "Soutenir que toutes les idées viennent des sens, —afirma Auroux— c'est en effet admettre que, toutes elles peuvent être explicitées sur la base des sensations. Le programme sensualiste apparaît alors comme la tentative de construire la théorie de la connaissance sur une analyse (genétique) de l'entendement. Dans le XVIIe. siècle, dont la pensée possède une saveur empiriste générale, l'originalité relative de Condillac tient à ce qu'il enferme toute la logique de la science dans l'analytique de l'entendement" (AUROUX, 1981: IV).

Pero la teoría sensista de Condillac, expuesta en el *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos* (1748) no está basada sólo en la filosofía de Locke: en su estudio introductorio al *Tratado de las sensaciones*, Rodolfo Mondolfo indica que "contra la teoría cartesiana del conocimiento y de las ideas innatas estaban ya, en la misma filosofía francesa, no solamente la tradición ininterrumpida de la duda escéptica de Montaigne, sino también el sensismo de los materialistas, quienes, de Gassenoï a La Mettrie, afirmaban que todos los conocimientos parten de la experiencia sensible, y la tesis de Fontenelle, difundida en los círculos intelectuales y con resonancia en Marivaux y Maupertuis, la cual, antes aun de Locke, reducía todas las ideas sin excepción a los datos de la experiencia y a la actividad elaboradora del espíritu" (9).

Así pues, Condillac defiende la teoría de que la fuente primera y única de todo conocimiento no es otra cosa que la *sensación*, "una simple percepción". La sensación, para Condillac, presenta una doble faz: interna y externa. Por una parte, la sensación se identifica con la *conciencia*, o sentimiento capaz de indicar al alma lo que ocurre en ella; pero al mismo tiempo nuestro ser reacciona ante tal indicación: "las sensaciones que los objetos provocan en nosotros se vinculan con el sentimiento de nuestro ser". De ahí que la conciencia se concentre con preferencia en un objeto y no en otro: en esto consiste la *atención*. La conciencia, además, no se limita a darnos cuenta de nuestras percepciones, sino que, cuando una misma percepción se repite, nos la hace sentir como algo que ya está en nosotros. Es, pues, el *fundamento de la experiencia*. El desarrollo de toda vida psíquica, según Condillac, se produce a partir de la atención, a través de la *memoria* y de la *imaginación*, operaciones que son consecuencia de las múltiples y variables relaciones que se producen en nuestro interior y que se vinculan con el constante sentimiento de nuestro ser. La *asociación mental* es, para Condillac, la ley que regula el desarrollo espiritual de cada hombre. Las asociaciones mentales son comunes a hombres y animales; la diferencia entre unos y otros se halla en el superior desarrollo que alcanzan en el hombre, dado que éste tiene mayor libertad para manejar las ideas: el hombre es capaz de pasar del *lenguaje de acción* al *lenguaje articulado*, mediante el cual se establece una serie de relaciones y conexiones de las que no pueden disponer los animales. Gracias al lenguaje articulado, el hombre puede pasar de la imaginación a la memoria, de la asociación involuntaria a la voluntaria y, sobre todo, puede *reflexionar*—es decir, unir o separar ideas, abstraerlas o compararlas— y *analizar*—o sacar de ellas el concepto para relacionarlo con otros mediante el juicio—. Gracias a esta asociación entre ideas y palabras, puede desarrollarse el intelecto humano en toda la multiplicidad de sus operaciones (10).

Cabanis, uno de los filósofos sensistas franceses, en su obra *Rapports du Physique et du Moral de l'Homme* (1815, 3.^a ed.), señalaba las bases de la doctrina sensista (11) y condensaba así su evolución: "Helvétius a résumé la doctrine de Locke: il la pre-

sente avec beaucoup de clarté, de simplicité, d'élégance. Condillac l'a développée, étendue, perfectionnée: il en démontre la vérité par des analyses toutes nouvelles, plus profondes et plus capables de diriger son application. Les disciples de Condillac, en cultivant différentes branches des connaissances humaines, on encore amélioré, quelques-uns même ont corrigé, dans plusieurs points, son tableau des procédés de l'entendement" (CABANIS, 1815: X).

REPERCUSION DE LAS DOCTRINAS SENSISTAS EN ESPAÑA

A comienzos del siglo XIX se advierte en España —en el ámbito del pensamiento y en el de la enseñanza— un marcado interés por las doctrinas sensistas. Un somero examen de tratados y manuales del primer cuarto de siglo pone de manifiesto la influencia decisiva de las ideas de Locke, Condillac, Destutt de Tracy y Cabanis. Son abundantes las gramáticas, retóricas y poéticas que fundamentan sus nociones sobre el lenguaje, la belleza, la literatura y la poesía en concepciones filosóficas de la escuela sensista. Existen, ciertamente, algunos trabajos que analizan y valoran la influencia en la lógica, psicología, ética, derecho, política, e incluso en las concepciones gramaticales de algunos de nuestros pensadores, pero creemos que no está suficientemente estudiada la dependencia, en ocasiones decisiva, de la teoría y normativa que orientaban la creación y la crítica literarias. La selección de textos de Alberto Lista que ofrecemos a continuación pretende mostrar el grado de sensismo que contiene su pensamiento sobre literatura.

Al hablar de la teoría de Condillac, no sólo ni principalmente nos estamos refiriendo a su conocida interpretación de la formación de los conceptos a partir de las sensaciones. Esta tesis, aunque fundamental en la filosofía de Condillac, no es —a nuestro juicio— su única contribución al pensamiento filosófico. Junto a ella, y en estrecha relación y dependencia, deben tenerse en cuenta sus trabajos sobre el lenguaje —en concreto sobre el lenguaje artístico— expuesto en sus estudios de lógica, gramática y retórica. Creemos que debe atenderse especialmente a las repercusiones —en este ámbito de la literatura— de las teorías

de Destutt de Tracy. Ya se ha puesto de manifiesto que fue el autor extranjero más traducido en España durante la primera mitad del siglo XIX.

Con la única pretensión de ofrecer una serie de ejemplos ilustrativos de la influencia sensista en España, podemos citar las siguientes obras: Félix José Reinoso, *Ideología de la práctica* (1816); José Justo García, *Elementos de verdadera lógica* (1821); Prudencio María Pascual, *El arte de pensar* (1830); J.M. Calleja, *Elementos de gramática castellana* (1818); José Muñoz Capilla, *Gramática filosófica de la lengua castellana* (1831) y *Arte de escribir* (1883-84); Luis de Mata y Araujo, *Elementos de retórica y poética* (1818) y *Elementos de gramática general* (1842); B. García, *Teoría del discurso o Elementos de ideología, gramática, lógica y retórica* (1848); Jerónimo de la Gal, *Lecciones elementales de ideología, gramática general y dialéctica, arregladas al estado actual de la ciencia lógica* (1839) (12).

LAS REACCIONES CONTRA EL SENSISMO

a) Sensismo mitigado o sentimentalismo

Frente a las doctrinas sensistas se levantaron primero en Francia y posteriormente en el resto de Europa varias teorías diversificadas entre sí, por el tono de protesta y por la orientación de sus propuestas alternativas.

En primer lugar debemos citar el "sensismo mitigado o sentimentalismo", que aspiraba a la superación de la tesis de Condillac por medio de la acentuación del carácter propio e irreductible de la actividad de la conciencia. Uno de sus principales defensores fue Pierre Laromiguière quien, a la inversa de Condillac, no deduce las operaciones espirituales de la sensación, sino de la llamada "primera facultad", es decir, de la atención o concentración de la actividad del alma sobre el objeto, que "engendra", entre otras cosas, el razonamiento y la actividad fundamental de la comparación. En su concepción del lenguaje se mantiene, sin embargo, muy próximo a la doctrina de Condillac y defiende que el "arte de hablar" y la "lengua bien hecha" son, a su entender, indispensables para una considera-

ción científica de la realidad. Especial importancia para la teoría de la literatura posee la caracterización que hacen y la función que asignan al sentimiento, "el primer fenómeno que se manifiesta en el hombre" y la base sobre la que —según esta teoría— se asientan la inteligencia y las actividades específicamente humanas. Esta facultad del alma —tal como la define Laromiguière— sirve de punto de partida y de referencia continua a sus *Lecciones de Filosofía* y, en concreto, a sus ideas psicológicas, lógicas y estéticas y, consecuentemente, a sus concepciones sobre literatura, retórica y poética. Menéndez Pelayo (1948: 116–117) ha señalado la amplia influencia que tuvo esta doctrina en España y sitúa su principal foco en el colegio de San Felipe Neri, de Cádiz, del que Alberto Lista era regente y redactor de su plan de estudios.

El año 1844 salió de la Imprenta de la Sociedad de la Revista Médica de Cádiz un *Compendio de las lecciones de Filosofía que se enseñan en el Colegio de Humanidades de San Felipe*. El tratado, dividido en tres tomos, es una reacción al empirismo y, sobre todo, al sensualismo de Condillac y de su discípulo Destutt de Tracy. El autor de esta obra es Juan José Arbolí, futuro obispo de Cádiz, profundamente preocupado por la influencia que pudiera ejercer en los alumnos el regente del centro. Como anécdota ilustrativa de la solicitud pastoral de Arbolí (13) pueden servir las siguientes palabras (LEON Y DOMINGUEZ, 1897: 126):

"¿Y qué decir de su *Gramática General*, monumento literario que bastaría por sí solo para crear la fama de un sabio de primer orden? Difícilmente podría escogitarse cosa más acabada ni leyes más nuevas, dentro de la lógica y de la observación. En sus páginas de oro purísimo y riquísimas perlas, asegura un sabio admirador del señor Arbolí, que venció y acorraló a Hermosilla. Y tenía razón.

Y allá va un detalle curioso que acaso ignoren muchos hasta ahora. Era Lista algo afecto a Condillac. El Sr. Arbolí, que tuvo talento suficiente para conocer los defectos de aquella filosofía, entonces de moda, evitó el peligro y, no obstante la dirección que a los estudios del Colegio de San Felipe imprimía el ilustre sevillano, supo el futuro obispo salvar los naturales escollos, escribiendo en apuntes las lecciones que explicaba a sus

alumnos; y al verificarse los exámenes públicos (a los que asistían las autoridades, los literatos y los padres de familia, en el patio del mismo colegio) quedóse admirado Lista al escuchar a los jóvenes filósofos, y reconociendo su error *condillalesco*, rogó y suplicó con vivas instancias a su sabio amigo, el nuevo profesor Sr. Arbolí, que diese a la estampa aquellas admirables lecciones, dignas de figurar entre lo más galano, hermoso y castizo que ha brotado de genio español. A esto se debió, pues, la publicación de sus *Lecciones de Filosofía*" (vid. HERNANDEZ GUERRERO, 1981) (14).

b) Espiritualismo ecléctico

En Francia también surgió y se desarrolló otra teoría que pretendía corregir y superar no sólo el sensismo, sino también el sentimentalismo. Se trata del espiritualismo ecléctico de Víctor Cousin, que en España se extendió de tal manera que algún autor —como por ejemplo Hirschberger— llega a afirmar que se trata de un verdadero "movimiento" que se convirtió en la filosofía oficial y en el pensamiento de moda. Fueron muy abundantes los libros de textos y programas, los que se inspiraron en el filósofo francés y, a veces, son meras traducciones más o menos acertadas. El espiritualismo ecléctico, sin embargo, no debe ser considerado exclusivamente como una mera teoría, pues sus enseñanzas tuvieron visibles repercusiones en las actitudes personales y en los comportamientos sociales: definían un talante y un estilo de vida. Su influencia se extendió a la Universidad, al Ateneo de Madrid y a los variados círculos intelectuales, literarios, parlamentarios y políticos. Su penetración se inicia especialmente a partir del año 1834 y su vigencia perdura en España hasta el apogeo del krausismo. Debemos tener en cuenta también el juicio de Francisco de Paula Canalejas, según el cual no era el eclecticismo francés puro el que se enseñaba, "sino parodias de Cousin y una mezcolanza de doctrinas escocesas".

En Sevilla es precisamente el discípulo y biógrafo de Alberto Lista, el catedrático de Literatura de la universidad hispalense José Fernández-Espino, el principal abanderado de la doctrina espiritualista. Frente a su maestro, y con la intención de su-

perarlo, Fernández-Espino reconoce un prototipo superior de toda belleza, que no está en ningún objeto, sino que se obtiene por una doble abstracción, ejercida primero sobre las sensaciones para obtener la idea colectiva, y sobre ésta después, hasta depurar la forma perfecta que la envuelve.

L.S. Huidobro, en el prólogo a los *Estudios de Literatura y de Crítica* (de 1862) define la teoría de Fernández-Espino con las siguientes palabras:

"Fernández-Espino profesa fundamentalmente los últimos principios, pero constituye con ellos una serie más fija y continua, y evita las inconsecuencias y contradicciones de que no siempre alcanza Lista a preservarse. Educado en una escuela filosófica más lata que la puramente ideológica de Condillac y Destutt-Tracy, cuya influencia es visible en Lista, el estudio de la belleza, como sensación, no es para Fernández otra cosa que el medio de agrupar entre sí los objetos bellos, para buscar luego el carácter general y absoluto de la belleza, que coloca como su maestro en la variedad subordinada a la unidad; pero estableciendo el lazo armónico de los tres órdenes de belleza en la belleza moral, cuya expresión ha de reflejarse en la física y en la inteligible. No incide en la contradicción de admitir una *ciencia*, cuyos hechos fundamentales *no se fijan por el raciocinio*: y demuestra con más claridad la relación de lo bello con lo sublime, no viendo en este último más que una belleza, en la que destellan algunos reflejos de lo infinito" (HUIDOBRO en FERNÁNDEZ-ESPINO, 1862: VIII-IX) (15).

c) Tradicionalismo

Otra de las corrientes que reaccionó contra las doctrinas sensistas fue el tradicionalismo. Este movimiento surgió también en Francia, y sus representantes más característicos fueron De Bonald (+1840), Bautin (+1861) y Bonnet (+1879). Muy próximo a las ideas de estos autores está situado el pensamiento de Lammenais (+1854). En España influye sobre todo la obra del vizconde de Bonald, gracias a la traducción que hizo Juan Pérez Villamil del *Ensayo analítico de las leyes naturales del orden social*. También tradujo las *Investigaciones filosóficas*, pero falleció

antes de la publicación del segundo tomo. Las obras de Bonald, no sólo se proponen defender un espiritualismo trascendente, sino que atacan, a veces de manera violenta, las tesis de Condillac y de Destutt-Tracy. Apoya su doctrina en la autoridad de Dios que revela la verdad y en el valor de la tradición que la transmite. Rechaza todas las tendencias del siglo XVIII, cada una de las cuales no era más que una aplicación concreta del ateísmo, cuyas consecuencias más inmediatas eran la negación del innatismo y la doctrina de la soberanía popular como fundamento del orden social. Según De Bonald, todas esas doctrinas desembocaban forzosamente en una revolución destructora, producto del desenfreno de las pasiones y efecto de la desvinculación de la autoridad de su origen divino. Por eso, la salvación del orden y, consiguientemente, de la continuidad histórica, radica para De Bonald —lo mismo que para Maistre— en la revalorización de la teocracia, tal como es representada por la Iglesia Católica, en donde quede destruido el endiosamiento del individuo como tal, y se refiera todo, con inclusión de las facultades espirituales (posesión innata de la belleza, ideas, lenguaje, etc.) a la creación y revelación de Dios.

Luis Gabriel, vizconde De Bonald (1754–1840), después de haberse desterrado durante seis años en Suiza huyendo de la Revolución, desempeñó varios cargos públicos en tiempos de Luis XVIII y Carlos X. Se distinguió como orador parlamentario, polígrafo fecundo y pensador original. De sus numerosos escritos (dos volúmenes) nos interesan sobre todo las *Recherches philosophiques sur les premiers objets des connaissances morales*, en las que expone su tradicionalismo, que podemos resumir en los siguientes puntos:

1) Como la invención del lenguaje humano presupone el pensamiento, y el hombre no puede pensar sin la palabra, es imposible que el hombre haya inventado el lenguaje.

2) De este principio se deducen dos consecuencias:

a) El lenguaje es un don hecho al hombre por un Ser superior de quien depende, Dios; y así queda confundido el ateísmo por el mismo lenguaje, de que se valen los ateos para negar la divinidad.

b) La sociedad es natural, necesaria y primitiva, y falso el contrato social de Rousseau, puesto que sin sociedad no se hubiera podido transmitir el lenguaje.

3) Con el lenguaje se nos transmiten todas las verdades metafísicas, morales y religiosas, necesarias para la vida humana.

4) Es necesario, por lo tanto, admitir una revelación primitiva de estas verdades esenciales, y sin esta revelación, la filosofía nunca llegaría al conocimiento de aquellas: esta verdad está patentizada por la Historia de la Filosofía.

Otro de los tradicionalistas más conocidos fue José de Maistre (1754–1821), el apologista de la Providencia y de la Iglesia, quien secundó con su acción y sus escritos (*Soirées de Saint-Petersbourg, Examen de la philosophie de Bacon, Du Pape...*) la doctrina político-social de Bonald.

Felicité de Lammenais (1782–1854) siguió en un principio las ideas tradicionalistas de Bonald y les añadió otra premisa: que los particulares son importantes de por sí para conocer la tradición; dedujo la consecuencia de que *el primero de todos nuestros conocimientos ha de ser un acto de fe* (fideísmo), y que el supremo criterio de la certeza es el conocimiento del género humano, la autoridad general, la unanimidad de los placeres, la autoridad de la Iglesia, única depositaria de la tradición, etc.

También defienden principios tradicionalistas Ballance (1766–1847), Bautin (1796–1866), Bonetty (1798–1879), quien fundó en 1830 los *Annales de philosophie chrétienne*, y Ubahgs, profesor de la Universidad de Lovaina.

Juan Donoso Cortés representó en España un papel análogo al que desempeñaron De Bonald y Joseph de Maistre en Francia. Sus ideas, expresadas sistemáticamente en el *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, se centraron en torno a las afirmaciones siguientes: la política depende de la teología. El proceso de secularización de la Edad Moderna es un error gigantesco, engendrado por el orgullo. El hombre se ha creído suficiente; se ha desligado de su divina fuente y ha producido la serie de las revoluciones. Dios es el Alfa y el Omega de todas las cosas; una política secular es un contrasentido. La verdadera teología es la católica. Por lo tanto, el catolicismo es la civilización. El dogma católico no es uno junto a otros, como creen

los modernos; es el único verdadero y está depositado en la Iglesia. Siendo ésta infalible, no puede tolerar el error. Tal idea está basada en una argumentación dialéctica que, junto con la afirmación y demostración de que hay "secretas analogías entre las perturbaciones físicas y las morales, derivadas todas de la libertad humana", constituye lo más original en el pensamiento político-filosófico-teológico de Donoso.

Critica el principio de que lo visible se explica sólo por lo visible, y lo natural por lo natural y, al admitir en lo sobrenatural el fundamento de lo natural, concluye que la concupiscencia de la carne y el orgullo del espíritu son lo mismo: el pecado. Este culmina en la pretendida deificación del hombre por sí mismo—consecuencia de la negación de un Dios trascendente—. Pero esta deificación no destruye el orden moral y físico perfecto instituido por Dios. La negación de tal orden es, pues, vana; su única consecuencia es hacer más pesado el yugo del hombre por medio de las catástrofes, "las cuales se proporcionan siempre a las negaciones".

Ya a finales del siglo, en 1895, se publican en Sevilla las *Lecciones de Literatura General* de D. Prudencio Mudarra y Párraga, catedrático por oposición de dicha asignatura en la Universidad Hispalense. La obra, dividida en dos tomos, pretende establecer una base sólida sobre la que edificar científicamente la ciencia literaria y constituye una defensa del espiritualismo idealista frente al sensualismo y al sentimentalismo. Apoya toda su argumentación en Platón, Plotino y San Agustín, entre los autores antiguos, y en Jungmann y Kleutgen entre los modernos. El principio fundamental de su teoría es la "concepción caleotécnica" que define de la siguiente manera: "La determinación intelectual hecha por el artista de la belleza suprasensible que trata de realizar" (*op. cit.*, p. 199). Dicha "concepción caleotécnica" no se forma—advierte—sin que el genio, en alas de la inspiración, penetre en la esfera suprasensible y aprenda allí la belleza más acomodada a su intento o más en armonía con sus facultades. También incluye los fenómenos procedentes de las percepciones inmediatas en las que encierra aquella superior belleza.

Creemos que esta obra de Mudarra, a pesar de su dependencia de las ideas de Jungmann y de Kleutgen, está más próxi-

ma a las teorías tradicionalistas que a las neoescolásticas. Su identificación del ámbito espiritual con el religioso y la fundamentación moral de toda la Literatura General lo acercan más a De Bonald y a su escuela (GARCIA TEJERA, 1985).

d) Neoescolasticismo

También en el segundo tercio de este siglo XIX y como respuesta, no sólo al sensismo, sino también a las teorías tradicionalistas y fideístas de Bonald y Lammenais en Francia, y de Baader y Deutingen en Alemania, se desarrolla la teoría neoescolástica. Aunque sus objetivos últimos son de índole teológica, de hecho propiciaron un desarrollo amplio y profundo de cuestiones filosóficas y, en concreto, estéticas, con repercusión en las concepciones teóricas de la literatura. Entre sus tratados, y junto a temas relacionados con el lenguaje, la belleza, la poesía e incluso con el bien y la bondad, encontramos numerosas consideraciones que condicionan y, a veces, determinan, principios, criterios y normas de carácter retórico y literario. Este movimiento influyó intensamente sobre todo en los numerosos seminarios y centros eclesiásticos en los que los futuros predicadores, durante más de medio siglo estudian como libro de texto el *Manual de Retórica* de Kleutgen (16).

El patriarca del neoescolasticismo español fue fray Ceferino González y Díaz-Tuñón (1831-1894), dominico, arzobispo de Sevilla y posteriormente cardenal de Toledo. En sus obras doctrinales *Estudios sobre la filosofía de Santo Tomás* (3 tomos, 1864) y *Filosofía elemental* (1873) propugna un tomismo abierto, al estilo más español, de la primera escuela de Salamanca, conciliador dentro de la escuela y atento a las doctrinas modernas. Compuso también una *Historia de la Filosofía* (3 tomos en la 1.ª ed., 1878-79, y cuatro en la 2.ª, 1886).

En su *Filosofía elemental*, el cardenal Ceferino combate, entre otras, la corriente sensista y sitúa sus orígenes más remotos en "la peregrina y grosera opinión de Epicuro, Demócrito y algunos materialistas antiguos", según los cuales las ideas eran imágenes corpóreas, o impresiones que, a partir de los objetos, recibimos por medio de los sentidos. En el siglo XVII, tales teorías

habían tenido cierta resonancia en las de Hobbes, Toland, La Mettrie... y otros filósofos materialistas "e incrédulos", apostilla el cardenal Ceferino, para los que las ideas no pasan de ser modificaciones, cualidades y movimientos de la materia y de las fibras del cuerpo. Tales opiniones llegan hasta el siglo XVIII de la mano de Moleschott, Büchner, etc., aunque la teoría sensista de mayor alcance es la de Locke, seguida por Condillac, entre otros. El cardenal Ceferino resume sus tesis en los puntos siguientes:

a) El origen de todas las ideas intelectuales es la experiencia, ya *externa*, mediante la cual percibimos los objetos existentes fuera de nosotros, ya *interna*, con la cual percibimos las mutaciones y afecciones del yo.

b) Luego la sensación y la conciencia son las dos únicas fuentes o causas de nuestras ideas, y conocimientos intelectuales.

c) La reflexión o la conciencia refleja, aplicada a las ideas adquiridas o percibidas por medio de la sensación y la conciencia, puede reunir las o separarlas, formando de esta suerte lo que llamamos ideas universales, como las ideas genéricas y específicas. Así, por ejemplo, la idea de sustancia la formamos reuniendo o combinando varias cualidades percibidas con los sentidos.

El cardenal Ceferino no duda en calificar el sistema de Locke de "inadmisibles y esencialmente sensualista", y lo rebate alegando los siguientes razonamientos:

1) En toda filosofía es necesario admitir ideas universales (cosa que niega Locke, puesto que para él éstas no son más que el resultado de la unión de varias ideas singulares y sensibles), distintas de las representaciones individuales y concretas de los sentidos. De lo contrario, se borra la línea que separa el orden intelectual del orden sensible.

2) Examinando esta teoría *a posteriori* (es decir, por sus deducciones y aplicaciones), aún halla unas pruebas para refutarla. Si —según Locke— percibimos los objetos por los sentidos, eso quiere decir que no distingue entre la noción de sustancia universal y la de accidente o cualidades de la misma, y —lo que es peor— que con esta teoría no puede tenerse una idea de Dios ni de sustancia alguna espiritual, insensible o puramente inteligible, porque estas sustancias —mucho más la divina— carecen de cualidades sensibles o perceptibles por la experiencia y por la sensibilidad.

El sistema sensualista de Locke —añade— fue desarrollado en sus aplicaciones y tendencias lógicas por Condillac, partidario declarado del sensacionalismo, y cuya teoría se reduce a decir que las ideas todas y las diferentes manifestaciones de la actividad intelectual son sensaciones transformadas (17).

e) Krausismo

El krausismo, al menos en España, adopta una actitud crítica y combativa frente al sensismo. Aunque es cierto que la filosofía de Krause ejerció menos influencia que la de otros grandes pensadores idealistas alemanes de la época, también es verdad que no careció de partidarios que expusieran y propagaran sus ideas y que la aplicaran, en concreto, al ámbito de la Literatura en su triple consideración estética, crítica e histórica. El movimiento krausista fue desarrollado en España por Julián Sanz del Río y por sus discípulos directos e indirectos, Federico de Castro, Tomás Romero de Castilla, José de Castro, Francisco de Paula Canalejas, Hermenegildo Giner de los Ríos y, especialmente, por Francisco Giner de los Ríos. Sabemos que este autor, sobre todo durante su juventud —época en que fue más intenso su fervor krausista— insistía en que la creación artística, y muy particularmente la literatura, debía ser dignificada como "un fin y obra real humana al igual que la ciencia y tan esencial como la que más". Por otro lado, él y los demás krausistas defienden que "hacer crítica" no es simplemente ejercer un oficio más o menos especializado, sino proyectar sobre el arte bello una idea o sistema de ideas cuyo fundamento esté en una visión filosófica de la realidad. Como ha mostrado López Alvarez (1984), Federico de Castro no sólo se empeñó en llevar a cabo una exposición "razonada" de los sistemas filosóficos que la historia del pensamiento ha registrado, sino también en hacer una crítica y poner de manifiesto sus consecuencias teóricas y críticas. Según el análisis de Federico de Castro, los sistemas empíricos-sensualistas, desde el punto de vista gnoseológico, sólo admiten el conocimiento de la experiencia, entendida ésta como lo "exterior sensible". No podemos, por tanto, obtener ningún conocimiento absoluto, permanente, sino relativo, y la

realidad se reduce a simple fenómeno dependiente del sujeto perceptor. Como en Protágoras, el hombre es la medida de todas las cosas: "no hay por consiguiente verdad, ni bien, ni belleza en sí... La verdad y la realidad no existen, o al menos, no pueden ser conocidas".

El conocimiento originado en la experiencia sensible conduce al materialismo, al ateísmo y al egoísmo, pues los sentidos sólo impulsan a la voluntad hacia el placer o el dolor. La máxima de toda conducta será, pues, "haz lo que te produzca placer, huye de lo que te produce dolor". Esta máxima moral genera una sociedad anárquica, primero, y despótica, después.

Como "sentimentalistas" y "simpatistas" deben considerarse desde el punto de vista de la Estética. Efectivamente, estos filósofos han recurrido a "una especie de sentidos interiores capaces de apreciar" las relaciones entre lo agradable y lo bello, el placer y el bien, lo conveniente y lo justo, relaciones estas que no superan los horizontes y los más elementales sentimientos. Incluso por este camino han llegado a "una especie de generalización del sentimiento, simpatía... en que se den abstractamente unidas las sensaciones", con lo cual reconocen ya un principio de generalización de las sensaciones que "nos anticipan (advértase cómo fuerza la situación) una fuente de reflexión..., que enlaza estos sistemas con los siguientes" (se refiere a los sistemas conceptualistas) (18).

CRITERIOS Y RAZONES PARA NUESTRA SELECCION DE TEXTOS DE ALBERTO LISTA

Opina Cossío que "difícil será decidir qué merecimientos pesan más en el bagaje literario de don Alberto Lista, si los de poeta, o los de crítico... Lista fue un discreto, y no un genio, y nunca rebasó las preocupaciones de su época; mas puestos en el trance de preferir, acaso prendiera nuestra atención primero su labor de preceptista y crítico que sus vuelos de poeta" (COSSIO, 1942: 83). Es evidente que Cossío se hallaba en una situación de privilegio para manifestar sus preferencias, puesto que llegó a conocer muy bien toda la obra de Lista (19), pero este hecho constituye una honrosa excepción, pues, salvando la completa

monografía de Juretschke, en este siglo apenas si disponemos de algún estudio más sobre Lista, que sigue siendo un escritor poco conocido y, sobre todo, mal conocido. En cualquier caso, su nombre sigue sonando más como poeta que como preceptista. Por ello no es de extrañar que la obra ensayístico-literaria de Lista, por ignorada, no haya sido lo suficientemente estudiada ni valorada.

Pero es que ni siquiera resulta fácil acceder a esa obra ensayística, sobre todo por dos razones: su dispersión y su diversidad. Lista colaboró con frecuencia en periódicos y revistas españoles (y en algún caso franceses) e incluso llegó a dirigir algunas secciones: su presencia, bien como articulista político, bien como autor y comentarista literario, es una constante a lo largo de toda su vida. Recordemos, sin ánimo de exhaustividad, los poemas —originales y traducciones— que publicó en *El Correo de Sevilla*, sus reseñas literarias de *El Memorial Literario* y *El Mercurio de España* (ambos de Madrid), la fundación de un periódico político —la *Gaceta Ministerial de Sevilla*—, sus colaboraciones en periódicos de los considerados “afrancesados” (*Miscelánea del Comercio, Política y Literatura* y especialmente *El Censor* y *El Imparcial*). Dirigió la sección literaria de *El Tiempo* en Cádiz, fue responsable de la *Gaceta de Bayona*, la *Estafeta de San Sebastián* y *La Estrella* (Madrid), y director de la *Gaceta de Madrid*. Pues bien: entremezclados con artículos de índole diversa, pueden rastrearse en los periódicos y revistas citados —de difícil acceso, muchos de ellos perdidos— los que tratan de algún aspecto de la literatura. A todo ello hay que añadir, como consecuencia de su actividad de profesor y conferenciante, un buen número de notas y disertaciones recogidas en libros. Citemos, como más conocidos, las *Lecciones de Literatura española* (ediciones de 1836 y 1853, 2 vols.), recopilación de los cursos que impartió Lista en el Ateneo madrileño durante 1836; los *Artículos críticos y literarios* (1840), con prólogo de Eugenio de Ochoa, y los *Ensayos literarios y críticos*, publicados y presentados por José Joaquín de Mora en 1844. No podemos olvidarnos de los Apéndices que incluyó Juretschke en su amplia y documentada biografía de Lista (1951), entre los que figuran las *Lecciones de Literatura española* que dictó en el recién creado

Ateneo el año 1822. La publicación de estos Apéndices ha contribuido en gran medida a paliar esa escasez de conocimientos que, aún hoy, tenemos sobre este poeta y profesor sevillano.

Pero, incluso dentro de lo que denominamos "artículos literarios", encontramos una amplia diversidad. En ellos ha vertido Lista numerosos juicios críticos sobre autores y obras españoles y extranjeros, ha examinado diferentes épocas literarias, ha reflexionado y teorizado con frecuencia sobre problemas y cuestiones de estética, géneros y preceptiva literaria. Así pues, dentro de esta línea, existen numerosas variantes: crítica, historia, preceptiva, cuestiones teórico-filosóficas y escritos que muestran su frecuente participación en conocidas polémicas y en debates de su época, tales los surgidos en torno al teatro español (y en particular al de los Siglos de Oro) y acerca de la dualidad clasicismo/romanticismo.

Para seleccionar los textos que presentamos hemos atendido, de modo preferente, a la vigencia de los temas elegidos y a la actualidad de sus planteamientos. De este modo, en nuestro trabajo —de carácter selectivo y crítico— concedemos atención primordial a diversas cuestiones y principios de teoría estética y literaria: sobre la belleza, la necesidad de un "estudio filosófico" de las humanidades, sublimidad, acerca de la poesía (poesía como ciencia, misión de los poetas, principio de imitación...) y otros aspectos relacionados con la preceptiva, el estilo, el lenguaje literario, etc.

Así pues, hemos agrupado los textos en dos bloques. El primero está constituido por las Lecciones que impartió Lista en el Ateneo de Madrid durante dos etapas: 1822 y 1836. El segundo lo forman una selección de los artículos que, entre 1838 y 1840 publicó en el periódico gaditano *El Tiempo* (y reprodujo poco después *La Gaceta de Madrid*). A través de todos ellos podrá observarse hasta qué punto pesó ideológicamente en Lista la tendencia sensista —especialmente las teorías de Condillac y Destutt-Tracy—, como repercutió en sus conceptos literarios, y de qué modo fueron evolucionando éstos durante ese período de dieciocho años (desde 1822 a 1840) en que, tanto Lista como la sociedad española decimonónica, pasaron por vicisitudes tan diversas.

1. Las lecciones del Ateneo: 1822 y 1836

En junio de 1820 se fundó el Ateneo madrileño con la intención de introducir en España las ideas liberales divulgando obras de Benthan, Constant y Destutt-Tracy, que se explicaban y editaban en el seno de esta institución. Según Juretschke, "en sus aulas se discutía el diezmo, los señoríos, la cuestión de América y de las colonias en general, el empréstito público y el código penal. Al mismo tiempo se daban cursos de enseñanza superior..." (JURETSCHKE, 1951: 195). Desde sus comienzos figuró Lista en el cuadro de profesores, según se desprende de la Introducción a las *Lecciones de Literatura española* que impartió en 1836 en este mismo organismo: "Habiendo sido honrado en 1822 por el Ateneo con el título de profesor de Literatura española, serví esta cátedra hasta mayo de 1823 en que la invasión francesa acabó con aquella sabia y utilísima corporación..." (LISTA, 1836: II). Incluso esboza una breve reseña de las materias tratadas en su primera época de docencia en el Ateneo: "Empezamos nuestras explicaciones por la poesía, y recorrimos todas sus ramas, excepto la dramática, desde los orígenes más remotos de la lengua castellana hasta nuestros días" (*Ibidem*). Poco más se sabía de estos cursos, pues, de la misma manera que se ignoran algunos proyectos esbozados durante el primer régimen liberal, se desconoce cómo accedió Lista a la Cátedra del Ateneo, aunque Juretschke sospecha que fue Quintana quien se la proporcionó, como desagravio por haber sido postergado en los Reales Estudios de San Isidro. Así pues, Lista ocupó durante el año 1822-23 esta cátedra —que no estaba remunerada— y explicó unas lecciones de literatura española que se encuentran en el manuscrito titulado *Lecciones de Literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura española del Ateneo español*. Dicho manuscrito, publicado por Juretschke, en su biografía sobre Lista (vid. Apéndice III, pp. 418-465) se halla en el Archivo del Duque de T'Serclaes y, según la información que sobre él proporciona Juretschke, se trata de un borrador que le sirvió de pauta no sólo para sus clases del Ateneo, sino para las que años después impartió en Cádiz y en Sevilla, lo que se deduce de las enmiendas y añadidos que aparecen en el original.

Tras un paréntesis de trece años, Lista prosiguió impartiendo sus Lecciones en el Ateneo en 1836. Juretschke subraya el marcado ascendente del Ateneo madrileño en su segunda etapa sobre la vida intelectual y política española. No parecen estar del todo claras las causas de tal influencia, aunque hay una que parece bastante convincente: Madrid carecía por aquellos años de Universidad (20) y los Reales Estudios de San Isidro no eran una institución sólidamente configurada. El Ateneo, en cambio, agrupaba conferenciantes de toda índole, tanto de ideología progresista como moderada: Pascual de Gayangos, Donoso Cortés, Fernando Corradi, Luis de Mata y Araujo, Pérez Hernández, Joaquín Francisco Pacheco, Alcalá Galiano y Alberto Lista, entre otros. El campo de materias tratadas era muy amplio: economía política, derecho público constitucional, administración y, sobre todo, asignaturas que integraban los estudios de humanidades: Literatura (clásica, española y extranjera), historia universal y de España, árabe, griego y gramática general.

Uno de los intelectuales que más público congregó fue precisamente Alberto Lista. La explicación a tal éxito habría que buscarla, probablemente, en la fama de Lista como profesor —recuérdese que ya había explicado unas lecciones de literatura en el Ateneo durante su primera etapa— pero además, al parecer existía una auténtica expectación por conocer la interpretación que iba a dar a una cuestión tan debatida por aquellos años, como era la de clasicismo frente a romanticismo (cuestión que, como es sabido, había rebasado sus específicos límites artísticos hasta alcanzar resonancias ideológicas y matices políticos). Efectivamente, las *Lecciones de Literatura española* que explicó Lista en el Ateneo durante 1836 se centraban en el teatro español —especialmente en el del Siglo de Oro— e iban precedidas de una introducción sobre la "literatura clásica y romántica". Acerca de la postura adoptada por Lista ante tal problema, señalaba Larra: "Se manifestó hombre de progreso, hombre de marcha con las épocas y que sabe atemperarse a las diversas necesidades. Organo más bien, de los conocimientos humanos tales cuales marchan, que intérprete o defensor ciego de una escuela, el señor Lista parece reconocer el gran principio de que el saber no encuentra columna de Hércules; el *non plus ultra* no

tiene aplicación en la inteligencia humana. Desnudo de toda preocupación, colocóse fuera del palenque literario para no tomar parte en la lid que no está el profesor destinado a terminar; quiso, más bien, como juez de campo, pasar por delante de su vista perspicaz las proezas de sus combatientes y hacerse dispensador de la justicia distributiva, dando a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César" (21).

Por la especial resonancia que alcanza en esta época la polémica clasicismo/romanticismo, hemos creído oportuno incluir entre los textos la "Introducción" de Lista a esta segunda tanda de lecciones (que, como ya hemos dicho, versaban casi en su totalidad sobre el teatro español y, en particular, el de los Siglos de Oro) en la que ofrece su peculiar perspectiva. De las primeras lecciones —1822— hemos elegido —además de la Introducción—, una en la que trata cuestiones de Estética —"Belleza y sublimidad"— y otra sobre "estilo y lenguaje". En todas ellas respetamos las anotaciones e indicaciones de Juretschke y recalcamos, al igual que hace él, la condición de apuntes o guión de clase que poseen estos textos: de ahí las interrupciones, interrogaciones, etc., que aparecen con cierta frecuencia. Sugerimos además que se comparen y completen los contenidos de estas lecciones con los artículos correspondientes de *El Tiempo*, especialmente los que tratan nuevamente los temas de belleza, sublimidad y estilo.

2. Publicaciones en "El Tiempo"

Lista había venido a Cádiz en 1838 para fundar y regentar —en calidad de jefe de estudios— el colegio San Felipe Neri. Dicho colegio había sido creado por iniciativa de un grupo de gaditanos, burgueses acomodados, entre los que se encontraba José Vicente Durana, director del periódico local *El Tiempo*, de corte moderado. Pues bien: este emprendedor gaditano no sólo consiguió traer a Cádiz al ilustre profesor sevillano, sino que logró también que colaborara en su periódico y, además, dirigiera la sección literaria (no se olvide que nuestro autor había publicado gran parte de su obra en periódicos y revistas). Lista escribió para *El Tiempo* una serie de artículos que aparecieron

entre 1838 y 1840 (reimpresos entre 1839 y 1840 en la *Gaceta de Madrid*). Estos artículos versaban sobre temas muy variados: entre los dedicados a la literatura encontramos cuestiones de estética, lenguaje literario, crítica de obras y autores, aportación personal a los debates sobre el teatro español y a la polémica clasicismo/romanticismo. Debieron alcanzar una popularidad notoria, puesto que muchos de ellos fueron reproducidos en otros periódicos (*El Semanario pintoresco español*, *El Correo Nacional*...) e incluso algunos se publicaron en libros, tal el primer volumen de la colección de Palma, *Artículos críticos y literarios* (1840, prologados por Eugenio de Ochoa), o los más conocidos *Ensayos literarios y críticos* (1844) que, probablemente tomados de la edición de Palma, publicó en Sevilla José Joaquín de Mora. De esta última edición hemos extraído algunos textos que presentamos en nuestro estudio (22).

Lecciones de literatura española para el uso de la
clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo
español, por D. A. L.

«Opinionis commenta delet dies : judicium
rationis confirmat.»—QUINTILIANO.

INTRODUCCIÓN

Es costumbre de todos los profesores y autores elementales dar una idea de la utilidad de la ciencia que enseñan, antes de empezar sus lecciones. Mas yo me creo dispensado de esta obligación. El estudio de las bellas letras tiene una influencia tan visible y reconocida en los progresos de la civilización, que nadie puede ignorar su utilidad. Por otra parte, un estudio que deleita no necesita de más recomendación en el estado presente de la sociedad, que propende, más que a otra cosa alguna, a los placeres de reflexión. No es fácil demostrar la utilidad de las bellas letras al que no sea capaz de conocerla por sensación; y al que no sienta placer en su estudio, le abandonaremos a su desgracia, porque es imposible probar que se debe deleitar el hombre con las obras maestras de elocuencia y poesía. El matemático que preguntaba después de ver la *Fedra* de Racine: «¿qué prueba todo esto?», era incurable; los que se le asemejan carecen del órgano propio para percibir la belleza; y tan difícil será hacerles que la conozcan, como lograr que un ciego de nacimiento forme idea de la luz y de los colores.

Sin embargo, casi en el vestíbulo de la literatura se mueve una cuestión, no sobre la utilidad y necesidad de las bellas letras, sino sobre la utilidad y conveniencia de su estudio; llegando los adver-

sarios de él hasta decir que era no sólo inútil, pero aun dañoso para los progresos de la misma literatura. Esta cuestión ha sido reñidísima; y desde Horacio, que la decidió el primero, hasta Filangieri, que no se mostró muy afecto a la enseñanza elemental de las humanidades, ha tenido y aún tiene divididos los ánimos.

El estudio de las bellas letras debe considerarse con respecto a dos clases de personas: la clase de los que escriben, y la clase de los que leen. Los primeros componen aquella pequeña porción de la sociedad que tiene o cree tener el talento de la palabra, y que presenta al público sus pensamientos. Los segundos componen el resto de la parte culta de la sociedad, en la cual, si no todos tienen la vocación difícil y peligrosa de escribir, todos se creen con el derecho de juzgar las obras de los autores, y con el talento necesario para juzgar bien.

La cuestión se divide, pues, naturalmente en dos. ¿La teoría de las bellas letras es útil o dañosa al genio que ha de producir? ¿La teoría de las bellas letras es útil o dañosa al gusto que ha de juzgar? Examinemos las causas que han influído en que no se haya presentado con claridad el estado de estas dos cuestiones, y quizá descubriremos en ellas la luz necesaria para decidir las, o, para hablar con más exactitud, para impedir que se reproduzcan.

La primer causa es el empirismo de los escritores elementales de bellas letras, que han erigido los corolarios en principios, las prácticas en máximas, y los nombres en ideas. Este vicio tuvo su origen en los escritos de Aristóteles y se ha transmitido desde él hasta Vosio ¹ y el padre Hornero ². Aristóteles formó el proyecto de reducir a teoría la literatura de los griegos. Su admirable ingenio le suministró todos los materiales para esta grande obra, cuyo plan concibió muy bien. Pero en la ejecución le sucedió lo mismo que en la lógica. Después de haber hallado un principio luminoso, general y creador, lo desatiende en las aplicaciones. En lógica halló

¹ Gerardo Juan Vossius, polígrafo holandés del siglo XVII, cuyos escritos de retórica se leían mucho en España. En 1781 se publicaron aún por Sancha, en Madrid, las *Rhetorices contractae*, con apéndice y notas de Cerdá.

² El P. Calixto Hornero era maestro de las Escuelas Pías de Madrid. Su libro más conocido es *Elementos de retórica* (Valencia, 1777), que sirvió de libro de texto hasta mediados del siglo XIX, y del que se hizo aún en 1923 un *Homero reformado*.

el principio de la sensación, origen de todas nuestras ideas, y lo despreció, para explicar inútil y fastidiosamente las formas arquitectónicas del raciocinio, y crear una nomenclatura mágica que, semejante al álgebra, expresare el pensamiento mecánicamente. Lo mismo hizo en la poética. Después de haber explicado y desenvuelto el principio general de imitación, que bastaría por sí solo para crear toda la ciencia de las bellas letras, lo inutiliza, descendiendo a las reglas minuciosas de la elocuencia poética y oratoria; y entre las reglas aisladas, aunque muchas veces inútiles, de los tropos y figuras, y en la enumeración de los tópicos y en las divisiones y subdivisiones de los géneros de prosa y verso, se pierde de vista el hilo de las consecuencias, y se desconoce la unidad de principio, que es el carácter propio de las teorías científicas □. Casi todos los elementaristas le han imitado, y hasta nuestros días, las humanidades no han sido una ciencia.

De aquí han nacido errores de mucha trascendencia: divisiones muy mal hechas, como las de los tres géneros oratorios y los dos dramáticos □ teorías difusas enteramente inútiles, como la de los tópicos □ y la de la colocación de las pruebas en la oratoria; y, lo que es peor que todo, la desviación del verdadero principio fundamental por seguir reglas prácticas y arbitrarias. Impúsose un nombre a cada forma del lenguaje, en lugar de decir en qué consistía la belleza de aquella forma. Y porque se había atestado un capítulo de voces griegas, se creyó haber formado una ciencia.

El genio, impaciente del yugo injusto y pedantesco a que se le quería obligar, dijo: *el estudio de las bellas letras es dañoso*, porque se le presentaba en libros que nada tenían de verdadera retórica.

La segunda causa es la idea errada que generalmente se forman de este estudio los que se dedican a él, y que los mismos autores elementales y los profesores de humanidades alimentan con muy mal consejo. Se cree generalmente que el estudio de la oratoria sirve para hacer oraciones y el de la poética para hacer poemas. No hay tal cosa. No hay arte de elocuencia ni de poesía. Tan inútil es para hacer una buena oda la obra de Batteux como el arte poético de Rengifo; y ni con el Quintiliano ni con el Colonia³ se

³ Domingo de Colonia, jesuita francés. Su libro más conocido, *De arte rhetorica libri quinque* (Lyon, 1710), se leyó mucho a partir de mediados del siglo XVII en España. En 1820 aún volvió a editarse en Madrid.

ha formado ni se formará una buena oración. Ningún autor puede enseñar a *inventar*. Las teorías de las humanidades, presentando reglas deducidas de un mismo principio, no hacen más que señalar al genio los límites que no debe pasar, no el camino que debe seguir en la inmensa esfera que deja a su disposición. Las especulaciones filosóficas sobre la belleza ideal, por más verdaderas y luminosas que fuesen, no podrían inspirar al tierno Virgilio el menci lineamiento del 4.^o libro de su *Eneida*, mas podrían haber contenido al fogoso Góngora, y haberle mostrado el punto desde cual deja de ser una *belleza* y empieza a ser una *deformidad* la osadía del estilo.

Pero prometer enseñar a *hablar bien en verso y en prosa*, cuando directamente es imposible enseñar a escribir bien una carta familiar, es desacreditar la profesión de humanista. Los profesores que enseñan a sus alumnos a hacer declamaciones y composiciones poéticas, no formarán nunca más que pedantes, y si se les entrega un genio, lo convertirán en un pedazo de mármol, del cual será imposible volver a separar el hombre, ya identificado con él. Pasaje de Juvenal sobre el joven que muestra a Aníbal si ha de pasar o no los Alpes.

El hombre de genio, engañado en sus esperanzas, y viendo fallidas las promesas de los elementaristas y maestros, dice: *el estudio de las bellas letras es inútil y aun pernicioso. No enseña nada de lo que promete, y debilita el talento, sometiéndolo al yugo de reglas arbitrarias y ridículas.*

La tercera causa y la más principal y de más influencia es la falta de filosofía en la formación de las obras elementales y en la enseñanza de las bellas letras. Esta falta ha sido hasta nuestros días general en todas las ciencias y artes. Como el espíritu humano no tiene más medios para saber que la reunión de muchas observaciones de hechos particulares, de las cuales generalizadas han formado la ciencia, mientras no fué bastante conocido el principio universal en el cual estaba contenida como en un germen la explicación de los fenómenos particulares, sucedió o que los autores y profesores se limitaron a enseñar las observaciones hechas hasta su tiempo, o que, impacientes de generalizar, generalizaron mal, porque no contemplaron la ciencia desde el punto que debían; y la estrecharon en un corto número de hechos, en lugar de exten-

derla a toda la esfera a que alcanza el principio universal. Los autores que se han contentado con presentar observaciones, y se han limitado modestamente a aglomerar hechos, han sido muy útiles, porque han preparado el camino para los adelantamientos ulteriores. La erudición modesta y laboriosa ha sido siempre la precursora del genio. Pero los que han generalizado mal, han hecho mucho daño, porque han presentado la ciencia desfigurada y desquiciada de sus verdaderos fundamentos.

Este mal, fácil de corregir en otras ciencias, era muy difícil de remediar en las bellas letras, en la cual (*sic*) las ideas se reúnen con los sentimientos, el error produce el mal gusto, y éste, a su vez, sugiere nuevos errores. No hay otro modo de explicar cómo degenera y se corrompe el gusto de las naciones; y por qué, para no salir de la nuestra, se vió al Parnaso español producir en menos de un siglo las odas de León, Herrera y Rioja, y los logogrifos y laberintos de los precursores de Rengifo.

El genio vió las continuas vicisitudes del gusto, y dijo: *no hay ciencia de las bellas letras*; y renunció a su estudio y vagó por do quiso y se despeñó frecuentemente.

Establezcamos, pues, los verdaderos principios del estudio de las bellas letras, y el genio reconocerá su utilidad. Seamos modestos en nuestras promesas, y el genio no se quejará de que faltamos a ellas. Renunciemos al espíritu reglamentario, y el genio no tendrá dificultad en recibir un corto número de leyes sencillas, dictadas por la naturaleza, y más propias para dirigir su vuelo que para entorpecerlo. Entonces se verificará lo que dice Horacio: que el estudio conspira amigablemente con la naturaleza para formar un buen escritor. En cuanto al gusto, juez del genio y de sus producciones, es de mejor composición, y casi siempre se coloca, por su interés mismo y por su mayor placer, en la situación que ha elegido el genio.

Así la cuestión, tanto para el genio como para el gusto, viene a reducirse a esta pregunta: *¿hay ciencia de las bellas letras?* Su resolución es fácil porque, siendo el objeto de las bellas letras halagar y elevar nuestros ánimos con la representación de cosas bellas y sublimes, hecha por medio del lenguaje, ha de contener necesariamente el examen de las sensaciones, que produce en nosotros la belleza y la sublimidad; el examen del sistema de pensa-

mientos más propios para producir aquellas sensaciones en los lectores; y el examen del orden, colocación y forma de las palabras más propias para expresar aquellos pensamientos. El primer examen pertenece a la ideología (psicología), el segundo a la lógica, el tercero a la gramática y a la música. Los lugares, pues, de las bellas letras se toman de ciencias muy conocidas, y, por consiguiente, las bellas letras son una ciencia, nacen de un sentimiento, como la ética, la psicología, la física, etc.

Los objetos bellos y sublimes de la naturaleza producen en nosotros, además de la idea de ellos, una impresión particular de placer y de asombro que queda grabada en nuestra fantasía. Es necesario examinar qué objetos producen esta impresión accesoria, cuyas leyes y variedades forman un ramo particular de Ideología, que yo no tendría dificultad en llamar *ideología de las bellas letras*.

Los objetos bellos y sublimes, tomados colectivamente y separados de la universalidad del mundo físico, forman un mundo ideal, sometido al dominio de la imaginación, que crea, desfigura, embellece y perfecciona a su placer en este vasto imperio. Mas no se crea que

velut aegri somnia,

no deban tener enlace ni conexión entre sí las imágenes y figuras de este mundo ideal. Esta falta de enlace es lo primero que reprende en su arte poética el gran maestro Horacio. Al contrario, deben existir entre todos los objetos poéticos ciertas relaciones mutuas, de convención a la verdad; mas, una vez establecidas, es necesario continuarlas. Sin esto, el genio nada agradable produciría, porque el orden, sea real o ficticio, es uno de los caracteres de la belleza. Ahora bien: para establecer este orden, para proporcionar los adornos, para subordinar lo accesorio a lo principal, para mover el corazón con los afectos, para halagar la imaginación con objetos bellos, para formar de todo esto un compuesto que, aunque falso e ideal, nos deleite y eleve, es necesaria cierta *lógica*, que yo llamaría *lógica de la poesía*. Sus leyes son tan severas y necesarias como las de la *lógica vulgar*, con la diferencia de que ésta tiene por objeto manifestarnos la verdad real y existente, y aquélla la verdad ideal, es decir, la que resulta de ciertas hipótesis y

convenciones establecidas. La falta de esta lógica poética es la que censura Floracio, cuando dice :

Quidcumque ostendis mihi sic, incredulus odi,

Incredulus: porque el poeta ha debido hacer creer sus ficciones es decir, ha debido deducirlas rigurosamente de los principios en que se ha convenido el lector con él (□). ¿Por qué agradan los poetas gentiles?

En fin, en las bellas letras se representan los objetos bellos y sublimes por medio del lenguaje. Este es el instrumento de que se valen, así como la pintura de los colores y la música de los sonidos. Es necesario, pues, conocer este instrumento y estudiar hasta donde alcanza, examinar sus actuales calidades, y aun adivinar las que puede comunicarle el genio.

Tres cosas hay que examinar en el lenguaje: sus elementos, su construcción y su prosodia. Se ve, pues, que toda la gramática de una lengua es parte de las bellas letras.

El mismo raciocinio por el cual hemos probado que el estudio de las bellas letras es una ciencia demuestra que no es ni puede ser un arte, hablando rigurosamente, es decir, que no puede enseñar a producir las sensaciones de lo bello y de lo sublime. La creación del mundo ideal es la operación esencial de las bellas letras; y éste es de pura invención, obra del genio y no de las reglas. No negamos que la lectura de los buenos modelos, el estudio profundo del idioma, el examen de las bellezas y defectos de las obras literarias, contribuyen maravillosamente a fecundar la imaginación, a afirmar el juicio, a evitar los precipicios, a facilitar las grandes ideas. Pero enseñar a *inventar*, ¿quién lo ha hecho todavía? Es menester saber para inventar, pero, sin genio, el hombre más sabio no será capaz de formar el plan de una anacreóntica.

El estudio de las bellas letras obra, pues, directamente sobre el gusto, que ha de juzgar de las composiciones y sólo de una manera indirecta sobre el genio que las ha de producir. Felizmente, nadie está obligado a ser poeta, pero en la sociedad culta se exige de todos que sepan juzgar de un poema o que se callen. Siendo

esto segundo muy difícil, lo mejor es que aprendan a juzgar bien; y esto es lo que se enseña en el estudio de las humanidades.

Tres medios hay de perfeccionar el gusto: o por la repetición de las sensaciones que lo excitan, como es la lectura continua de los buenos modelos; o por el conocimiento y estudio de la teórica de las bellas letras; o por el juicio de las obras. El primer método pertenece al instinto del buen gusto; el segundo, al entendimiento y reflexión; el tercero, a la crítica y aplicación de los principios.

Este tercer método es el que se ha elegido en la nueva clase de literatura que ha abierto el Ateneo español, porque hasta cierto punto comprende los otros dos. La sociedad del Ateneo, convencida de la necesidad de los conocimientos de las bellas letras, sumamente necesarios en una nación libre, donde el pensamiento y el habla deben ser los primeros poderes del Estado, ha empleado en la erección de esta clase de literatura una solicitud igual a la que se ha tenido por otros estudios más serios. Pero el carácter de los estudios del Ateneo y el de las personas que concurren a sus clases, y la naturaleza del estudio de las humanidades, debieron influir en la forma que debía dar a la de bellas letras.

La sociedad no se ha propuesto abrir clases, semejantes a las [de las] universidades y de los colegios, en que se enseñasen los primeros principios de las ciencias; y si en algunos ramos lo ha hecho, ha sido en atención a su importancia o a la falta de establecimientos públicos donde se enseña. El proyecto de la sociedad es conducir a la juventud estudiosa desde el punto en que sale de sus estudios hasta el grado de instrucción necesario para alternar con los sabios y participar de sus tareas; por consiguiente, en sus clases deberán llegar los discípulos hasta adquirir un conocimiento completo de las ciencias. Esta es la intención y el espíritu de estos estudios; y el celo y la actividad de la sociedad será coronado con el más feliz éxito apenas los estudios públicos se establezcan de manera que, al salir de ellos los alumnos, se hallen en situación de estudiar las obras maestras, único objeto que debe proponerse en todo plan de instrucción elemental, la cual no *enseña a saber*, sino *a estudiar*.

Por otra parte, las personas que concurren a las clases del Ateneo se suponen justamente instruidas en los estudios elementales de las humanidades. La gramática de la lengua española, el cono-

cimiento de otras lenguas sabias y la lectura de los más célebres autores, son estudios preliminares de toda educación culta, y no puede suponerse su falta en los discípulos del Ateneo.

En fin, el estudio de las bellas letras consta de un corto número de cuestiones y principios generales, que han tratado muy bien algunos autores modernos; en los cuales puede leerse y estudiarse. Si el objeto de las humanidades es formar el gusto, el método más a propósito para formarlo, y al mismo tiempo el más difícil, es el de la aplicación y examen de los autores clásicos. Este método es también el más útil para aquellos cuyo genio los llama a la composición.

Esta clase, pues, se consagrará principalmente a la crítica de los autores; mas no sin recordar los principios generales que deben guiar al gusto en el juicio de cada una de las obras. No se expondrán en toda su extensión los principios de la poética y oratoria, como en una clase de humanidades, sino que se aplicarán a los autores que hemos de analizar.

La sociedad del Ateneo, deseando dar a esta enseñanza la mayor utilidad posible, y al mismo tiempo hacerla *nacional*, ha determinado que la aplicación de los principios se haga en obras españolas, por dos motivos. El primero, porque el juicio de nuestros buenos escritores y la noticia de sus obras interesan a los españoles más que el juicio y el conocimiento de la literatura extranjera; el segundo, porque el habla castellana es el instrumento de que se ha de valer el genio español para expresar sus conceptos.

Exposición del orden y método que se ha de seguir en estas lecciones, del tiempo en que podrán concluirse y de los libros que serán necesarios a los alumnos.

La segunda lección será acerca de las formas de la belleza y la sublimidad.

* Los libros más necesarios para el estudio de la literatura española que vamos a emprender son, en primer lugar: los poetas y oradores que han sobresalido en nuestra patria. Las colecciones de Quintana y Capmany; la primera de las mejores poesías castellanas, y la segunda, de los mejores trozos oratorios, serán muy útiles a los que emprendan este estudio. En segundo lugar: los libros que contengan noticias históricas de nuestra literatura, como la colección hecha por Sánchez, de *Poesías castellanas anteriores*

APÉNDICE III

al siglo XV, la *Poética*, de Luzán, los *Orígenes de la Poesía castellana*, de Velázquez, y la traducción de Batteux, por Arrieta. *

LECCION II

DE LA BELLEZA Y LA SUBLIMIDAD

Antes de emprender la análisis crítica de la literatura española, es preciso establecer el corto número de principios generales y sencillos que dicta la naturaleza en las bellas letras. No haremos más que exponerlos brevemente porque, como ya he dicho, el objeto de esta clase no es la enseñanza elemental de las humanidades, sino su aplicación a las producciones del Parnaso español. El que quiera ver estos principios generales tratados en toda su extensión, debe consultar el tratado de lo bello de! P. André, el primero y segundo tomo del Blair y la obra de Batteux. * Sin embargo, no dejaremos de manifestar el origen primario de donde se derivan estos principios, porque ese origen es el que coloca a las humanidades en la categoría de las ciencias, y el que da firmeza y vigor a sus leyes generales.

Yo no reconozco otro origen legítimo a estos principios sino en el *sentimiento de la belleza*. Este sentimiento es innato al hombre, pues se ha reconocido en todos los pueblos y en todas las épocas del mundo. Así tiene el carácter de los sentimientos *nativos*. Hubo un período de nuestra niñez en que los objetos no nos causaban otra impresión que la de su aptitud para satisfacer nuestras necesidades. Después nos inspiraron curiosidad, tal vez terror, si las sensaciones eran demasiado fuertes o repentinas; otras veces, admiración y sorpresa, cuando producían en nuestra débil fantasía efectos a que no estábamos acostumbrados. Llegó, en fin, una época en que la imaginación experimentaba placer con ciertas sensaciones, placer que nada tuvo de sensual, nada común con nuestras necesidades físicas. Entonces se despertó el sentimiento de lo bello.

Esta época es muy varia, no sólo con respecto a las diversas disposiciones de los niños, sino también a las diferentes clases de objetos bellos. Conocí mucho a quien desde la cuna fué sensible a la armonía, otros lo son más temprano que otros (*sic*) a los colores, y yo mismo, a la edad de cinco años, lo fui a la sonoridad de los buenos versos. Pero es indudable que el hombre comienza

a percibir y distinguir la belleza mucho antes que empiecen a desenvolverse su razón y sus sentimientos morales, porque la imaginación se despliega antes que su entendimiento. Este es el orden del mundo psicológico. Primero las impresiones físicas; después vienen las de la imaginación; después el raciocinio y los afectos morales. En esta parte siguen la misma ley los individuos y los pueblos.

Pero el sentimiento de la belleza no llega a convertirse en idea hasta que el hombre se ha acostumbrado a darse cuenta a sí mismo de sus sensaciones, y a distinguir las y clasificarlas. El estudio y la análisis vienen después del sentimiento. *

Dijimos que toda la teoría de las humanidades estaba fundada sobre la elección e imitación de los objetos bellos y sublimes de la naturaleza. Por consiguiente, se debe empezar explicando lo que se entiende por belleza y sublimidad en los objetos naturales del mundo físico, intelectual y moral.

Si no satisface a todos la explicación que demos de la palabra *belleza*, esperamos que se nos disimulará. El sabio ideólogo Condillac pugnó por analizar la *belleza*, y confesó que se le escapaba al analizarla, semejante a las sustancias aeriformes, que desaparecen en la análisis química. Parece que la belleza es una cualidad elemental de los objetos y que su sensación es de las que los ideólogos llaman sensaciones simples; y si esto [es] así, no debemos analizarla, sino señalarla, como hacemos con la sensación de la luz y de los colores.

Yo observo una piedra, un guijarro, un leño seco y carcomido. La impresión que hacen en mí estos objetos insignificantes, considerada aisladamente, es la que basta para hacerme formar idea del objeto, mas ni interesa a mi corazón, ni fija mi fantasía. Pero, si en lugar de aquellos objetos, se me presenta una rosa en todo el esplendor de su juventud, en el momento, además de su idea, percibo en mi corazón una sensación accesoria de placer, que fija el objeto en mi fantasía con suma viveza e interés. Esta es la *sensación de la belleza*.

La sensación de la belleza, ¿es relativa sólo al placer, o lo es también a la utilidad del objeto? Lo es a uno y otro.

¿Pueden todos los sentidos percibir la belleza? No.

¿Hay belleza esencial e independiente del capricho y de las variaciones del gusto y de la moda? Ejemplo de los *Cantares*.

APÉNDICE III

¿Cuál es la forma esencial de la belleza?

Sus diferentes especies: sensual, física, moral, intelectual.

¿Qué son objetos sublimes:

¿Cuál es su forma esencial?

¿Qué es la sublimidad en el escrito? ¿Cómo se deben economizar los adornos?

¿Cuáles deben ser las formas de lo sublime en el escrito?

¿Lo sublime es bello? Sí.

* Pues los objetos sublimes halagan nuestra imaginación, claro es que pertenecen a la clase de los objetos bellos. No es la misma la impresión que causan. Esta es muy semejante a la que describe Horacio, cuando se supone poseído del entusiasmo báquico en la oda XIX del Libro II, por haber visto al Dios del Vino.

..... *recenti mens trepidat metu,
plenoque Bacchi pectore turbidum
laetatur*

«El ánimo está azorado con el reciente miedo, y *agitado se complace*, lleno el pecho de la deidad de Baco.»

Esta reunión del asombro, el azoramiento y la agitación con la complacencia es la que caracteriza la impresión que causan los objetos sublimes. Pero la complacencia que causan no puede proceder sino de su belleza.

Pondré un ejemplo, tomado del mundo intelectual, para que se distinguan estas sensaciones.

La gravedad, reconocida no sólo en los cuerpos que caen en el medio resistente, sino también en los que volitan en él o suben, es una noción que satisface nuestra curiosidad, mas no deja rastro alguno en nuestra fantasía.

La teoría del ascenso y del descenso de los graves y las relaciones en uno y otro del tiempo, la velocidad y el espacio es *bello*, porque toda pende de un solo principio que liga entre sí aquellas tres cantidades, a saber, el de la naturaleza de las fuerzas aceleratrices constantes.

La teoría de los movimientos planetarios y de la atracción universal es sublime, porque supone una gran fuerza intelectual en el grande hombre que la inventó. Nos admira, nos asombra

su poder de reflexión tan grande. Mas no por eso deja de ser *bella*, porque toda ella depende de la ley del movimiento curvilíneo.

Un acto heroico de virtud que sobrepuje las fuerzas morales que son comunes a los hombres es sublime, mas no por eso deja de ser *bello*, esto es, no deja de estar sometido a la ley del mundo moral.

Las impresiones fuertes que causan el silencio y la oscuridad de las tumbas, de los bosques, de los desiertos, ¿de dónde proceden sino de la relación misteriosa que observa la fantasía entre la vida y la muerte, entre el ser y la nada? *

¿Por qué nos agrada la descripción de los objetos deformes o tristes?

¿Qué se debe decir de los objetos asquerosos?

LECCION III

DEL ESTILO Y DEL LENGUAJE

Llámase *estilo* la serie de pensamientos subordinados por medio de los cuales se explica y desenvuelve un pensamiento principal. Los pensamientos subordinados y accesorios explican la situación del ánimo del que habla: en ellos está la lógica de la imaginación y de las pasiones.

Llámase *lenguaje* la elección de voces y de frases por medio de las cuales se expresa el pensamiento.

Por consiguiente, el estilo pertenece a la invención; el lenguaje, a la gramática y prosodia de la lengua.

Por no haber distinguido bien entre estilo y lenguaje, se han hecho muchos juicios falsos, muchas críticas vagas, y no se ha fijado bien la nomenclatura de las humanidades. Yo trataré de explicar bien esta distinción con ejemplos y aplicaciones.

Es muy posible que el lenguaje sea bueno y el estilo malo. Góngora es siempre puro y propio en su lenguaje. Su estilo en las *Soledades* y en el *Polifemo* peca por la osadía de las translaciones, por la oscuridad afectada y por las alusiones, buscadas con sumo trabajo.

Puede ser el estilo bueno y el lenguaje malo, como sucede en

las mil y una traducciones hechas del francés. La de la *Fedra*, por ejemplo, contiene los pensamientos en Racine en un lenguaje desmayado y frío, sin propiedad y aun sin pureza.

La diversidad de los estilos se toma del diverso carácter de los pensamientos subordinados, que desenvuelven un pensamiento principal. Un mismo objeto tiene diferentes aspectos, y cada uno elige el que más se conforma con la idea o con la pasión que le domina en el momento. De aquí nace que unos mismos objetos tiene muy diverso colorido en la Oda, en la Tragedia, en la Épopéya, en la Oratoria. ¿Por qué? Porque el que habla lo trata según su situación. Los mandatos de Júpiter a Eneas para que salga de Cartago son vistos de muy diferente manera por Eneas y por Dido. El primero, en un estilo grave, pero fino, los explica como órdenes indeclinables del cielo. Dido, ciego por su pasión, los trata como ficciones de su amante en un estilo rápido e impetuoso conforme a la situación de su ánimo:

* Ni fué Venus tu madre, ni tu stirpe ¹,
 fementido, de Dárdano: entre rocas,
 te engendró el fiero Cáucaso, y a sus pechos
 los tigres de la Hircania te criaron.
 ¿Qué vale ya disimular, ni a injurias
 mayores reservarme? ¿Con mi llanto
 se cinterneció quizá? ¿De sus miradas
 alguna compasiva me consuela
 y piedad tiene de su triste amante?
 ¿Dónde habrá fe segura? De los mares
 arrojado en mi playa, pobre, incierto,
 yo delirante le admití en mi trono,
 de la muerte libré todos los suyos
 y ya perdida restauré su armada.
 ¡Oh, furor! Para ahora se reservan
 el agorero Apolo y suertes Licias.
 Ora enviado por el alto Jove
 el marino celestial mandatos dicta.
 Ese es, cierto, el cuidado de los dioses
 que altera su quietud. *

Eneida, libro IV.

Léase la *Conjuración de Catilina* en Salustio, en Cicerón, en *Roma salvada*, de Voltaire. ¡Cuán diferente es el historiador circunspecto e imparcial del orador fogoso y vehemente y del hábil dramático, obligado a presentar en un buen cuadro, sin faltar en lo esencial a la verdad histórica, el complejo de cualidades y vicios de un hombre como Catilina!

El tono, el orden de las ideas, los pensamientos accesorios y la disposición de la obra son diferentes en todos ellos, porque era diferente la disposición del ánimo del escritor.

En el poema épico se admiten descripciones largas, como la de la noche en el IV libro de la *Eneida*. Pero un poeta trágico se guardaría muy de poner en boca de uno de sus héroes aquella larga descripción. Sólo se le permitirá tal vez un rasgo poético, como el Orosmán en *Jaira*:

¡Oh, noche de dolor! (1) y antes
cuando la noche encubridora de los delitos, etc.³

Y este rasgo rara vez le sería permitido a un orador y nunca al historiador.

Estas diferencias constituyen la diversidad de los estilos.

El poeta puede tomar sus pensamientos subordinados del mundo ideal y de la fábula. La aurora no es el esplendor, que crece por grados hasta la salida del sol: es una diosa que llora las esquivaces de Céfalo y que siembra de flores el camino por donde ha de pasar el sol. La luna no es el planeta que ilumina la noche: es Diana, que vuelve los ojos al Latmo, donde deja dormido a Endimión. Todo tiene alma, vida y ser, todo tiene acción y movimiento en el mundo ideal.

La prosa, aun en sus géneros más elevados, tiene que ser más cauta. El orador más atrevido debe ceñirse a los términos del mundo existente, y sólo se le permite alguna alusión, traída con oportunidad y como para esclarecer el asunto. Sin embargo, tal vez se le permite al orador invocar los manes de los héroes, introducir hablando a la patria, o a las personas ausentes, o a cosas inanimadas.

³ El número (1) indica que aquí Lista intercaló otro texto, que se perdió, como es fácil, tratándose de trozos de papel metidos entre las hojas.

Pero esto con mucho tino, brevemente y en ocasión oportuna, porque ¡desgraciado de aquel orador cuyo calor y entusiasmo no se comunica a sus oyentes! Nada es más ridículo que agitarse en medio de un auditorio frío o soñoliento.

Comparación de Voltaire, Virgilio y Alfieri hablando de Bruto el antiguo. Obra de León y Horacio, Nereo y Tajo.

Entendida bien la diferencia de los estilos, será fácil percibir la que hay entre el estilo y el lenguaje. El lenguaje no toca en nada al pensamiento principal, ni al accesorio. No hace más que darle una existencia sensible por medio de las palabras, pero no por eso se crea que es menos importante. Es cosa de mucha consideración inventar lo que se ha de decir, pero no lo es menos estudiar con qué palabras se ha de decir, porque el que conoce mal su lengua e ignora sus recursos dice a veces lo contrario de lo que quiere decir, dice con mucha frecuencia otra cosa de la que quiere decir, y casi nunca dice su pensamiento todo entero. Además, hay cierta disposición de palabras más a propósito para expresar el pensamiento que otras: ya porque coloque los objetos en el orden del interés, ya porque ligue más estrechamente sus pensamientos, ya, en fin, porque produzca una armonía, que imite el sonido o el movimiento de los objetos que se quieren representar.

Ejemplos de lo primero:

Me, me, adsum, qui feci

Per ego te, fili, quaecumque jura liberos jungunt parentibus.

Ejemplos de lo segundo:

Sextus est Tarquinius, qui hostis pro hospite intempesta nocte adveniens, mihi sibi que, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium

Flectere si nequis superos, Acheronta movebo.

De lo tercero:

Que al aire desplegada va ligera

si se hubiera dicho:

Que va ligera, al aire desplegada

el movimiento pesado del verso hubiera hecho un contraste muy desagradable con la velocidad de la bandera, que se quiere expresar.

Diferencias del estilo relativas a los géneros; relativa a los adornos, figuras; relativas al lenguaje, claridad, precisión, sinónimos.

El estilo se divide con respecto a los adornos en árido, llano, natural, elegante, florido, y elevado □. Estos seis grados admiten muchos intermedios, que deben reducirse a la clave más próxima en su calificación.

Ejemplo del estilo árido: Aurelio Víctor en las vidas de los ilustres romanos *, en las cuales apenas se encuentra más que oraciones primeras de activa. Entre nuestros escritores lo es Zurita, diligentísimo indagador de todos los hechos, que entierra algunos importantes en una multitud de sucesos inútiles, y cuyo estilo rara vez da lugar a que se perdone la difusión de sus narraciones. Lanjuinais entre los publicistas modernos es el más árido.

Ejemplo del estilo llano: Calderón:

Cuentan de un sabio, que un día
tan pobre y mísero estaba,
que sólo se sustentaba
de unas yerbas que cogía.
¿Habrà otro, entre sí decía,
más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
halló la respuesta, viendo
que iba otro sabio cogiendo
las hojas que él arrojó.

No hay una sola voz trasladada, no hay el menor adorno de estilo; y, sin embargo, esta décima agrada mucho y debe agradar por la propiedad de las voces, la claridad de la construcción y lo bien concluido de la sentencia.

Estilo natural es el que sólo excluye los adornos ambiciosos, es

* *Sexto Aurelio Víctor*, historiador latino del siglo IV. La antología citada *De los varones ilustres romanos* salió en Sevilla en 1799.

decir, aquellos que manifiestan en el escritor el deseo de agradar, mas no aquellos que parecen nacidos de la misma materia, y que el escritor, si los hubiera omitido, hubiera parecido afectado en la misma omisión. Ejemplos de este estilo se hallan en todos los buenos escritores, porque el arte de escribir, según dice Horacio, consiste en decir excelentes cosas, pero tan nacidas al asunto, que cualquiera crea que las hubiera dicho. El arte poética de éste es un modelo de naturalidad.

Esta dote es rara en los escritores españoles sumamente inclinados a lucir el ingenio. Sin embargo, León y Garcilaso, entre los poetas antiguos, y Meléndez entre los modernos, se acercaron mucho a esta preciosa naturalidad, que es una de las mejores cualidades del estilo. La égloga intitulada *Batilo* está llena de expresiones felicísimas, por ser naturales y candorosas.

La vida del campo, de Fray Luis de León, es también notable por la simplicidad del estilo.

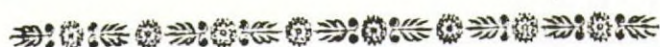
Página 188 de la *colección de hablistas*, II tomo 1.

Se ve que la naturalidad no excluye los adornos. Estos consisten en las figuras, en las imágenes, en la armonía.

Teórica de las figuras: teórica de las imágenes.

Definiciones del estilo elegante, florido y elevado.

La próxima lección de los orígenes y carácter del habla castellana.



^{ra}
LECCIONES

DE

LITERATURA ESPAÑOLA.



INTRODUCCION.

Habiendo sido honrado en 1822 por el *Ateneo* con el título de profesor de literatura española, servi esta cátedra hasta mayo de 1823 en que la invasion francesa acabó con aquella sabia y utili-

sima corporacion, asi como con otras muchas cosas. Nombrado ahora por el nuevo Ateneo español para la misma clase, puedo al continuar mis lecciones, decir como el ilustre Luis de Leon, cuando saliendo de las cárceles de la inquisicion, subió por la primera vez á su cátedra de Teología: *dijimos en la leccion de ayer....* Esta coincidencia con aquel grande hombre me seria sumamente lisonjera, si yo solo, y no toda la nacion, hubiese participado de la terrible catástrofe de 1823.

Me parece oportuno, antes de dar principio á este nuevo curso, hacer una ligera reseña de las materias que se trataron en el anterior.

Empezamos nuestras esplicaciones por la poesía, y recorrimos todos sus ramos, excepto la dramática, desde los orígenes mas remotos de la lengua castellana hasta nuestros dias. Observamos aun en composiciones informes, como el poema del Cid, el de Alejandro y en los Berceos la lucha perpetua entre un idioma todavia inculto y bárbaro, y el genio de la inspiracion, que pugnaba por dominarlo y plegarlo á sus movimientos. Esta lucha fue ya menos terrible en las composiciones del arcipreste de Hita, y aun menos en las de los poetas del siglo XV. No olvidamos la atrevida empresa del genio español Juan de Mena, de crear en nuestra versificacion un lenguaje poético y esclusivo. En fin, llegamos al siglo de Garcilaso, espusimos los progresos rápidos de la poesía y del idioma, notamos las causas de su decadencia espantosa hasta mediados del siglo XVIII, y de su restauracion en el último tercio de este siglo, debida á los Luzanes, á los Moratines y á los Melendez.

Numerosas aplicaciones se hicieron, ya por mí, ya por los discípulos de la clase, de los principios generales de la poesía épica, lírica y elegiaca, á las mejores composiciones, que fueron analizadas, de los poetas del siglo XVI y de los de la restauracion á fines del XVIII. De modo que cuando se abolió el Ateneo, estaba casi concluido el curso de poesía que me habia propuesto explicar.

Pero en todo el nada se dijo de nuestra poesía dramática: materia inmensa, en la cual hemos sido creadores de un género particular, y que merece ella sola un año entero; asi por lo poco conocida que es, como por el espíritu de sistema con que se ha juzgado, y condenado sin apelacion nuestro teatro del siglo XVII. Este pues, será el objeto de las esplicaciones en el presente curso.

Pero antes de dar principio á ellas, no podemos desentendernos de la gran cuestion que divide en el dia la literatura europea, acerca de la preferencia que reclaman unos á favor de la literatura clásica, y otros á favor de la *romántica*: cuestion que no ha faltado quien quiera darle un baruz político asimilando los clásicos á

los absolutistas, y los románticos á los liberales: como si el liberalismo consistiera en el desprecio de toda ley y norma de conducta: desprecio que suelen afectar algunos que toman el nombre de *románticos*, con respecto á las reglas y leyes del arte.

Pero empecemos por definir las voces: porque es imposible razonar sobre cosas que no estan bien definidas, ó no se saben lo que son.

La palabra *clásico* siempre ha significado lo que es perfecto en su género, en materia de literatura, y que debe servir de modelo á todos los que quieran emprender la misma carrera. Shakespeare es un escritor clásico para los dramáticos ingleses, á pesar de que se le mira como el jefe del drama *romántico*.

Tomada la palabra *clásico* en este sentido, claro es que debe comprender lo que sea superior en todos los géneros, incluso el que se llama *romántico*. El *Otelo* de Shakespeare, *el médico de su honra*, de Calderon; *el desden con el desden*, de Moreto, son composiciones *clásicas*, tomada la voz en este sentido.

La palabra *romántica*, inglesa en su origen, si atendemos á este, significa todo lo que se semeja al mundo ideal que se finge en la novela (*roman*). Aventuras, lances imprevistos, nigrománticos y apariciones, trasgos, vestiglos y gigantes son los elementos de la novela, definida en su totalidad. Este género, muy poco cultivado en la antigüedad griega y romana, fue sin embargo la literatura favorita de los siglos medios. Despues de la restauracion de las letras, se modificó segun las ideas y costumbres nuevas: y continuó siendo la diversion de las personas que no tienen pretensiones en literatura. Sin embargo seria una insigne necesidad despreciarlo: á él pertenece la inmortal obra del *Quijote*.

Nosotros no podemos creer como algunos, que el género clásico sea aquel en que se observan las reglas y *romántico* en el que se desprecian entregándose el poeta á todos los desvarios de la imaginacion. La poesía es un arte: y no hay arte sin reglas, deducidas de la observacion de la naturaleza y de los modelos.

De lo dicho hasta aquí se infiere, que no hay mas que dos géneros, uno *bueno*, y otro *malo*, así en literatura como en las demas artes y ciencias. Las composiciones que esciten un grande interés, serán *buenas* á pesar de algunos defectos. Las que nos causen sueño, fastidio ó risa por los delirios del autor, serán *malas* á pesar de algunas bellezas.

Solo hay un sentido en el cual las palabras *clásico* y *romántico* tengan para nosotros una diferencia verdadera y útil de conocer y de observar y es entendiendo por literatura *clásica*, la de la antigüedad griega y romana, y por literatura *romántica*, la de la Eu-

ropa en los siglos medios. Bajo este aspecto, la cuestion se presenta en un punto de vista mas elevado, y merece llamar la atencion del humanista, del historiador y del filósofo.

En efecto, si la literatura de cualquier nacion ha de ser una pintura fiel de sus ideas, costumbres y sentimientos, claro es que la de los griegos y romanos debió ser muy diversa de la de los pueblos de la edad media. Los primeros vivieron por decirlo así, en el *foros*; su religion era la de los sentidos y de la imaginacion, con poca ó ninguna influencia en la moral: así su literatura debia ser esencialmente la de las imágenes, que embellecen la naturaleza, y la de los sentimientos comunes y conocidos de la humanidad. No habia entre ellos poderes sobrenaturales desconocidos y misteriosos: porque sus dioses, á pesar de la multitud de ellos que poseian, tenían señalados los círculos de sus atribuciones, así como los magistrados de sus repúblicas. No habia pasiones ni afectos, que tubiesen una fisonomia individual: porque la comunicacion continua de los ciudadanos entre si asimilaba todos los afectos políticos y sociales. Las fiestas religiosas eran públicas, solemnes, llenas de pompa: mas ningun recogimiento, ninguna reflexion sobre si mismo, ningun resultado moral exigian del particular que asistia á ellas, sino el principio general de que se deben venerar y temer los dioses, y obedecer las leyes.

La vida social de los pueblos de la edad media, era enteramente contraria. Los gobiernos monárquicos y feudales aislaron los hombres y las familias en los castillos y en las casas. Los gozes y aflicciones de la vida doméstica se sustituyeron á los movimientos de las plazas públicas. Las pasiones individuales adquirieron mayor energia, no templadas ni modificadas por el trato de la vida comun. Pero estas diferencias, aunque muy grandes, aparecen pequeñas en comparacion de las que produjo el principio religioso del cristianismo. El hombre puesto en íntima comunicacion con el Ser Supremo, infinito, inmenso é indefinible, y obligado á merecer su amor, á temer su justicia, debió dar á sus deseos é inspiraciones religiosas, aquella vaguedad sublime, aquella direccion indefinida que es propia del pensamiento cuando se lanza en el abismo de la inmensidad: y volviendo despues sobre si mismo y examinando los senos mas profundos del corazon, descubrir los dos hombres contrarios que en el existen en lucha perpetua: uno sometido á la razon; otro, que quiere romper el freno, y abandonarse al arbitrio de las pasiones. Estas tomaron un carácter particular, no solo porque era necesario dominarlas, sino tambien porque en cada individuo eran mas ó menos poderosas segun la resistencia.

Basta lo que hemos dicho para demostrar cuan diversa debia

ser la literatura de dos épocas, tan diversas en posición social y religiosa. La primera daba margen á describir pasiones comunes, fiestas públicas, males y bienes de la sociedad considerada en general: la segunda, hombres aislados, los afectos luchando contra el deber; y tomando un carácter particular en cada individuo, los combates interiores del alma, poderes sobrenaturales, invisibles y misteriosos. La primera literatura debió pintar *al hombre exterior*: la segunda, *al interior*: y esta diferencia es tan notable, que hubo de modificar las mismas reglas de convención; porque para describir en general un afecto, como el amor, los celos ó la ambición, no se necesita un cuadro tan extenso como para describirlo en un individuo, que lucha contra él, y unas veces es vencido, otras vencedor.

Un solo hecho basta para demostrar que esta no es una teoría forjada arbitrariamente, sino deducida de la misma naturaleza de las cosas. Regístrese todo el teatro, toda la literatura griega y romana; y no se hallarán ejemplos de esta lucha entre la *pasión* y *el deber*; aunque algunas veces se encuentre entre dos ó más pasiones. El contraste, la lid entre *el hombre de la razón* y *el hombre de los sentidos* es característico y exclusivo de la literatura de los pueblos cristianos.

Una y otra carrera están abiertas igualmente al genio. Cualquiera de ellas se puede emprender, con tal que agrade, que interese, y sobre todo, que respete la moral. Jamás debe olvidar el poeta, que la descripción del hombre ha de ejercer necesariamente una influencia cierta é indeclinable en las costumbres; y que esta influencia ha de ser buena ó mala. Ahora bien, la belleza es incompatible con la inmoralidad. Yo sigo con terror, pero con mucho interés á Lope de Alameda en la comedia de *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderón. Observo sus primeras sospechas: su solicitud para ocultarlas de su esposa, la certidumbre que adquiere de su agravio: su juramento de vengarle: su cuidado en preparar los medios de venganza de modo que no le deshore la publicidad misma del desagravio. Poco me importa que se varíe el lugar de la escena, que pase más tiempo que el de la representación: porque á nada atiendo sino á las convulsiones y tormentos de aquel corazón noble, ofendido, y despedazado por el amor, los celos, el honor y la venganza.

Pero cuando veo al autor del *Angelo* pugnar por hacer interesante y respetable una mujer prostituida: al de *Antony*, no solo disculpar, sino ennoblecer el adulterio y el asesinato: cuando se me presenta en *la Torre de Nesle* á las princesas de la casa real de Francia entretenidas en arrojar al Sena al rayar el alba los amant-

tes con quienes habian pasado la noche, me escapo con indignacion de aquel estercolero moral, y me refugio á leer una tragedia de Racine ó una comedia de Moreto, donde estoy seguro de no encontrar esas monstruosidades ridiculas al mismo tiempo que atroces, de la naturaleza humana.



"INTRODUCCION" A LAS LECCIONES DE LITERATURA... DEL ATENEO (1822)

Tal como era —y sigue siendo— frecuente en la presentación de una asignatura, Lista se refiere, nada más comenzar la Introducción, a la presunta utilidad de la materia que se va a tratar. En el caso de las "bellas letras", dice Lista, no tiene sentido hablar de "utilidad" puesto que la marcada influencia que tienen sobre el progreso de la civilización y el placer que produce su estudio son hechos incuestionables que excluyen toda consideración utilitarista. Sin embargo, reconocerá y demostrará más adelante que, si bien no cabe pensar en el tema de la utilidad o no de las bellas letras, sí hay que plantear el de la "utilidad y conveniencia de su estudio", cuestión debatida ya desde Horacio y que, todavía entonces, seguía dividiendo las opiniones de los preceptistas.

Es perfectamente explicable esta postura inicial de Lista acerca de la utilidad de las bellas letras si recordamos la importancia de la filosofía utilitarista en el desarrollo de las corrientes liberalistas que habían florecido por aquellos años. Como es sabido —y sin pretender esbozar más que unas breves consideraciones— el Utilitarismo, como doctrina filosófica, nace en Inglaterra a finales del siglo XVIII, defendida entre otros por J. Bentham, J. Mill y J. Stuart Mill, y se extiende por Europa y América en el siglo XIX. El Ateneo madrileño se creó, al parecer, con el propósito de difundir ideas liberales, para lo cual se explicaban las obras y teorías, por ejemplo, de Bentham (23). Con todo, el concepto de utilidad ligado a la noción de belleza se remonta a las primeras reflexiones de carácter estético: en concreto se plantea en la obra de Platón (*Recuerdos socráticos*, libro III, cap. VII y libro IV, cap. VI). Platón pone en boca de su maestro Sócrates —interrogado por Aristipo— la siguiente definición: "Llamo hermoso y bueno todo lo que es acomodado a su fin". Más adelante añade que una misma cosa puede ser bella y fea, "... porque todo es bueno y hermoso en cuanto sirve a su fin, feo y torpe en cuanto no sirve". Parecidas reflexiones desarrolla en su diálogo con Euidemo (cap. VI, libro IV). Pero tales reflexiones son para Menéndez Pelayo absolutamente nefastas, pues considera que Platón se encierra en un "estrecho y relativo empirismo, llamando bello a todo lo que es útil para el objeto a que

se destina... Así, aún no nacida la ciencia estética, se iniciaba ya la funesta intrusión del concepto de utilidad, o de finalidad útil, en los dominios de lo bello" (MENENDEZ PELAYO, 1974: 13, D).

El Utilitarismo, como doctrina filosófica, prendió en numerosos intelectuales liberales del siglo XIX en España. Entre ellos, en el padre Reinoso, amigo de Lista e integrante, como él, de la Escuela Sevillana de Poesía. Reinoso, discípulo de Bentham, considera como sinónimos los conceptos de *utilidad*, *necesidad*, *belleza* y *bien* (24). Sin embargo, no parece que Lista fuera muy partidario de las teorías utilitaristas: al parecer, criticó algunas ideas económicas y políticas de Bentham en "El Censor" (JURETSCHKE, 1951: 358, 362 y 415), aunque en una carta que dirige a Reinoso, lo llama "tu maestro y mío" (25).

Lista renuncia de antemano a demostrar que las bellas letras sean o no útiles, en cuanto que sostiene que su conocimiento no puede lograrse más que por la sensación. Quien no sea capaz de percibir la belleza no podrá conocerla por ningún otro medio, de la misma manera —dice Lista— que es imposible conseguir que un ciego de nacimiento tenga una idea de la luz y de los colores. Esta defensa de la sensación como fuente de conocimiento procede, casi con toda probabilidad, de la corriente filosófica defendida, entre otros, por Locke, Condillac, Cabanis y Destutt de Tracy: este último fue, como ya se ha indicado, el autor extranjero más traducido en España durante el siglo XIX, y sus ideas repercutieron en numerosos tratados de retórica y estudios literarios en general. La *Ideología* de este filósofo francés servía de libro de texto en esta primera época del Ateneo de Madrid. Junto a Condillac, fue quizás el autor que más influyó por aquellos años en Lista.

En sus *Principios lógicos* (26), Destutt-Tracy explica la existencia por la sensación: "Existimos porque sentimos", afirma (p. 8). Pero nuestra sensibilidad —advierte— presenta diferentes maneras o, dicho de otra forma, el hombre experimenta múltiples percepciones. Destutt las reduce a cuatro: la *acción de sentir* sencillamente, la de *recordar*, la de *juzgar* y la de *querer*. Sus efectos serán, respectivamente, *sensaciones* (o percepciones directas), *memorias*, *juicios* y *deseos*.

Volvamos nuevamente a las lecciones de Lista. Si bien no cree que la utilidad o inutilidad de las bellas letras sea una cuestión que haya de ser debatida, sí se plantea la utilidad y conveniencia de su estudio, aspecto éste que ha provocado múltiples

polémicas. Convencido de antemano de que tal estudio es necesario, distingue, sin embargo, entre dos tipos de "estudiosos": autores y lectores (preferentemente en su modalidad de críticos).

La causa del rechazo que generalmente han manifestado los autores hacia el estudio de la literatura es triple, según Lista, y la podríamos resumir en los puntos siguientes: 1) la reducción de la práctica literaria a un conjunto de reglas que, a su vez, ha de servir de pauta orientadora para poder escribir; 2) la creencia generalizada —pero falsa— de que el aprendizaje de las "teorías de las humanidades" (poéticas, retóricas, preceptivas...) conducían indefectiblemente a que un individuo se expresara como orador o como poeta, y 3) la carencia de una base filosófica o, mejor, de un principio común aplicable a un ámbito universal.

El rechazo, pues, nace sobre todo de que el autor ha visto constreñido, sofocado, su genio creador a partir de una muy detallada e inútil normativa. Lista señala como primer causante a Aristóteles quien, en su opinión, intentó reducir a teoría toda la producción literaria de los griegos. Tal empresa —tanto en la concepción de su *Poética* como en la de su *Retórica*— hubiera sido genial si Aristóteles, tras haber establecido el principio general de la mimesis, "que bastaría por sí solo para crear toda la ciencia de las bellas letras" (Lista en JURETSCHKE, 1951: 421), lo hubiera aplicado correctamente, en lugar de desmenuzarlo en reglas minuciosas acerca de la poética y la oratoria, o del uso de tropos y figuras, y de establecer clasificaciones, divisiones y subdivisiones de los géneros. Todo este conglomerado de normas, clases de raciocinio y nomenclaturas arbitrarias condujo al desvío del principio fundamental —o "unidad de principio", como dice Lista siguiendo la terminología de Condillac—, lo que imposibilita que la teoría aristotélica pudiera constituirse en ciencia literaria.

Como es sabido, las normas aristotélicas —no siempre bien interpretadas ni aplicadas— siguieron vigentes a través de muchos manuales de enseñanza que se seguían publicando por aquellos años. Lista cita como uno de los más imbuidos del espíritu aristotélico a los *Elementos de Retórica* del P. Calixto Hornero, obra publicada por primera vez el año 1777 en Valencia que se mantuvo como libro de texto durante todo el siglo XIX (27).

En contra de la creencia de muchos escritores (alimentada por numerosos preceptistas), Lista es tajante al declarar que tales manuales resultan inútiles para formar a un orador o a un poeta. Si de algo sirven —añade— es sólo para señalar los límites que el genio creador no debe traspasar, pero nunca para indicar cómo debe crear. Y ello por una razón —a su juicio— obvia: "Ningún autor puede enseñar a *inventar*" (JURETSCHKE, 1951: 422).

De tal modo está convencido de la inutilidad de estas obras —en cuanto que pretenden dar a conocer lo que de ninguna manera se puede— que ataca duramente a todos aquellos que prometen "enseñar a *hablar bien en verso y en prosa*" (28), pues lo único que logran es "desacreditar la profesión de humanista (JURETSCHKE, 1951: 422). Por otra parte, la carencia —general a todas las artes y ciencias— de unos sólidos principios que sirvieran de base a los estudios literarios o, por el contrario, la generalización de principios que sólo tenían un valor muy concreto y específico, había inducido a frecuentes errores de apreciación que, a su vez, conducían al mal gusto, fuente también de nuevas y más graves faltas.

Pero, según Lista, el estudio de las humanidades no conviene sólo ni principalmente a los poetas, sino de manera muy especial, al crítico, puesto que —declara Lista— en el estudio de las humanidades se enseña sobre todo a *juzar bien*, y el gusto es el que habrá de juzgar todo tipo de composiciones.

En su opinión, el gusto puede perfeccionarse de tres modos: 1) mediante "la repetición de las sensaciones que lo excitan", es decir, la lectura de autores considerados como modelos. Este método "pertenece al instinto del buen gusto"; 2) mediante el "conocimiento y estudio de la teoría de las bellas letras", o método filosófico, y 3) mediante el enjuiciamiento de las obras o método crítico (JURETSCHKE, 1951: 426). Sin prescindir totalmente de los dos primeros. Lista eligió este último método cuando impartió sus Lecciones de Literatura en el Ateneo.



DE LA IMPORTANCIA

DEL

ESTUDIO FILOSÓFICO DE LAS HUMANIDADES.

EL *Gundalkorce*, periódico literario de Málaga, en un artículo excelente y escrito con mucha filosofía, cuyo título es *El Culteranismo*, después de hacer el merecido elogio del genio poético de Góngora en sus buenas composiciones, le proclama por jefe de la secta de los culteranos, y añade: «es difícil explicar cómo un poeta en cuyas primeras obras se admiran los rasgos de un genio superior, la belleza en la expresión, la exactitud en las proporciones, y todas las cualidades necesarias para ser colocado, si no en el primer lugar, á lo menos al nivel de los más distinguidos nombres que han ennoblecido nuestro Parnaso, pudo caer en tales extravagancias, y olvidar tan ingratamente aquellos mismos principios que le ofrecieron tantos triunfos y tanta gloria.»

En efecto, tiene sobrada razón el periódico que citamos. No hay dos escritores más distantes entre sí que el Góngora de las *Soledades* y el de algunos romances, sonetos y letrillas. Son el mediodía en todo su esplendor, y la noche más oscura. Sin embargo, nosotros emprendemos buscar la explicación de este y otros fenómenos literarios de la misma especie, problemas que el autor del artículo ha abandonado, por no ser de propósito, á los que quieran resolverlo.

El siglo XVI produjo no solo grandes genios en todos los ramos de la literatura, sino también grandes humanistas; pero muy pocos filósofos. El Tostado, Nebrija, Simón Abril, Arias Montano, y en general todos los que escribieron en aquella gloriosa época sobre gramática, retórica y poesía, lo hicieron copiando á Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano, sin elevarse al principio filosófico de donde se derivaba la mayor parte de las reglas que promulgaron aquellos insignes legisladores de las bellas letras; y no es extraño que pareciese incontestable en ellas el imperio de la autoridad, cuando lo era en los mismos estudios filosóficos. Fue conocida, pues, la belleza por instinto é inspiración, no por examen ni raciocinio. Se sabía el arte, pero no la ciencia de la poesía.

Es verdad que al siglo del genio sucede comunmente el de la filosofía; pero esto era imposible en España. Nuestras instituciones severas se oponian á la propagacion del espíritu filosófico y de examen. Sacrificóse al deseo de conservar la pureza de la fe toda esperanza de progreso intelectual. Temiéronse, y no sin razon, todos los infortunios sociales que eran consecuencia en otros países del desprecio de la autoridad, y se dió á esta una grande fuerza legal hasta sobre el pensamiento. Esta facultad activa del alma quedó casi sin ejercicio, y no tuvimos despues de la época del genio sino los delirios del genio estraviado.

En cuanto á las bellas artes puede decirse que no han comenzado á estudiarse filosóficamente sino á fines del reinado de Luis XIV. El examen y análisis de la belleza, el instinto poético convertido en idea, las armonias del mundo físico é intelectual con el corazon y la fantasia del hombre, la deducion, en fin, de las reglas artisticas, de estas importantes discusiones, son cosas desconocidas hasta la época que hemos señalado. Asi es que, mas ó menos, se observa estraviado ó debilitado el genio despues de los intervalos brillantes de su gloria. Las musas griegas casi enmudecieron despues del reinado de Alejandro. La poesia y elocuencia latina se corrompieron despues de Augusto, y hasta el idioma perdió su majestad y gallardia. Las novedades ingeniosas de Marini sucedieron en Italia á los nobles acentos del Tasso. Y nosotros ¿no vemos al lado de los grandes monumentos de nuestra arquitectura, los ridiculos delirios del churriguierismo con poca diferencia de tiempos? No hay remedio: el genio se estravia, si no se ve auxiliado por el estudio filosófico de las artes.

Y asi debe suceder. El genio no se plega fácilmente á la autoridad: solo reconoce y recibe el yugo de la razon. Si este no le es conocido, ni Aristóteles ni Horacio le impedirán abrirse sendas inusitadas, aunque terminen en horrendos precipicios. Quiere ser original; quiere alhagar con novedades; quiere manifestar su independencia y su atrevimiento, y nada respeta, sino á la razon cuando la puede conocer. ¿Por qué ha sido tan difícil en Francia substituir á las ideas del buen gusto los delirios de la escuela moderna? ¿Por qué el triunfo de esta ha sido tan efímero? Por los grandes escritores que en aquella nacion trataron filosóficamente la poesia: por los Batteux, los André, los Marmontel, los Laharpe. Basta leerlos de nuevo para que la razon recobre sus derechos, y para convencerse de que la belleza es independiente de los caprichos de la moda y de la animosidad de los partidos políticos.

Lope de Vega fue la primera victima de la falta de buenos estudios de humanidades en España. A haberlos conocido, jamás hubieran mirado ni él ni sus contemporáneos como un gran mérito su inesplicable facilidad en hacer versos, ni el inmenso número de los que publicó: jamás hubiera dado á luz sin corregirlas tantas composiciones, plagadas frecuentemente de prosaismo, de erudicion indijesta y de pensamientos falsos ó pueriles.

El artículo que hemos citado cree que la costumbre de escribir prosa en verso, introducida por Lope y aplaudida por sus contemporáneos, indignó el genio superior de Góngora, y le movió á dirigirse al extremo opuesto. Nosotros somos de la misma opinion. Huyendo de la trivialidad cayó en la alectacion; y fue por desconocer los límites que el arte impone á la elocucion poética; por ignorar la diferencia que hay de la nobleza á la oscuridad del estilo; porque no se habia aun discutido ni deducido de sus verdaderos principios la union de la sencillez con la sublimidad, de la sobriedad en los adornos con la riqueza, del uso de los tropos con la claridad.

Lo mismo podemos decir de Quevedo, que aumentó los vicios de nuestra poesia, va suficientemente corrompida, con el gusto de los equívocos y de los juegos de palabras que introdujo. Apoderóse de los genios españoles el furor de mostrar sutilezas; y nada se dijo sino de una manera ingeniosa, desconociendo la máxima filosófica, tan sabida ya, de que el mayor esfuerzo del arte es ocultar el arte mismo.

La poesia castellana, abrumada de tantos delirios, llegó casi moribunda hasta la mitad del siglo pasado; el gongorismo, la cultalatiniparla, los equívocos y los conceptillos fueron entregados al desprecio que merecian; pero se verificó una reaccion lamentable. En odio de aquellos vicios se volvió á la trivialidad, que con el nombre de sencillez resucitó é hizo de moda D. Tomás Iriarte. Cometióse ademas una injusticia.

ticia; fueron mirados con desden y se condenaron casi todos los autores de nuestro teatro, ¿por qué? porque se creyó que la esencia del drama consiste en la verosimilitud *material*; error producido por la falta de buenos estudios: error en sentido contrario, pero que tiene el mismo origen, del que ahora cometen muchos, adoptando los aspavientos, y hasta la inmoralidad del drama de nuestros días.

Tantos y tan lamentables errores se podrian evitar propagando los verdaderos elementos de la ciencia poética. Fúndase, como todas las que pertenecen al hombre, sobre un sentimiento universal. Conservese puro este sentimiento, y no se pierda nunca de vista en todos los preceptos y reglas, y no se escribirá el *Arte de ingenios* de Gracian, ni el *Arte poética* de Rengifo; ni se buscará lo sublime en lo oscuro, ni en la lengua francesa las inspiraciones de la poesia española.

SELECCION DE ARTICULOS DEL PERIODICO

"EL TIEMPO" (29)

1. "DE LA IMPORTANCIA DEL ESTUDIO FILOSOFICO DE LAS HUMANIDADES"

La cuestión que reivindica Lista en este artículo pone de manifiesto que entre los preceptistas y estudiosos españoles de la Literatura ya se aceptaba la distinción entre la formulación teórica de los principios que informan la actividad literaria y los estudios propiamente llamados "críticos", de carácter práctico, sobre autores u obras concretos. Desde su exilio en Londres, y frente a los que pensaban que la atención de la crítica debía encauzarse hacia el estudio de las obras literarias, Alcalá Galiano aconseja a los españoles que se dediquen al "examen y estudio de los sanos principios filosóficos sobre los cuales se funda en otros países la ciencia literaria que profesan" (ALCALA GALIANO, 1969: 135). Por su parte, Fernández González insiste en la misma idea: "El trabajo crítico acaudalado desde la época de Luzán, las experiencias de la historia y hasta las concepciones del genio, encaminaban a la posesión de principios filosóficos, los cuales, enlazados en forma sistemática, deben constituir sobre base sólida e incontrastable los fundamentos de la Estética en España" (FERNANDEZ GONZALEZ, 1867: 68). Más adelante indica que fue precisamente Lista el primero en reivindicar desde sus lecciones y artículos sobre literatura la "necesidad de cimentar los estudios de humanidades en principios verdaderamente filosóficos" (*Ibidem*). No todos los preceptistas españoles del siglo XIX fueron partidarios de presentar, al menos en sus tratados, esa base filosófica. Por ejemplo, Gómez Hermosilla (cuyo *Arte de Hablar en prosa y verso*, de 1826, se mantuvo durante varios años como texto obligatorio en la enseñanza) elude referirse a cuestiones de índole filosófica, alegando que su obra tiene un carácter eminentemente didáctico y, por esa razón, opta por exponer en ella las principales reglas de composición. Sin embargo, cita como uno de sus modelos a Blair, cuya obra *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (1783, 3.^a ed. española, 1816) califica como "La mejor y la más filosófica de cuan-

tas se han publicado hasta el día" (GOMEZ HERMOSILLA, 1826: XI, I). Precisamente José Luis Munárriz —traductor e introductor de Blair en España y, desde luego, su defensor a ultranza— no duda en afirmar que "la grande superioridad de la obra de Blair sobre los tratados del mismo género está en las reglas generales, y en los principios del gusto y del raciocinio que tan felizmente ha sustituido a las artificiales de los retóricos escolásticos" (MUNARRIZ en BLAIR, 1816: XV, I). Pero el mismo Blair reconocía en la citada obra su deuda con tratadistas ingleses y franceses: en concreto confiesa haber consultado las reflexiones de D'Alambert sobre el uso y el abuso de la filosofía en materias del Gusto, así como ensayos de Hume, Gerard, Addison, Adam Smith, el conocido *Hermes* de Harris, el estudio sobre el *Origen de los conocimientos humanos* de Condillac, etc.

Pese a la excepción de Gómez Hermosilla (y de algunos tratadistas más) son relativamente abundantes los tratados de Retórica y Poética, Preceptivas o Literaturas Generales que, como señala Carballo Picazo (1955: 36), dedican una primera parte a la consideración filosófica de la creación literaria, que comprende cuestiones generales de Estética, Ciencia de la Literatura, Literatura filosófica, Literatura general, etc. Es el caso, por ejemplo, de Alvarez Espino y Góngora Fernández, quienes dividen su obra titulada *Elementos de Literatura Filosófica, Preceptiva e Histórico-crítica, con aplicación a la española* (1870) en tres partes: la primera posee un carácter teórico y se propone identificar y formular los principios estéticos que deben inspirar la obra literaria. Según explican los autores, la base filosófica dota a los estudios literarios de solidez teórica y de racionalidad didáctica. La creación y la interpretación de las obras de literatura podrán adquirir de esta manera una mayor consistencia científica, y su enseñanza y aprendizaje resultarán, consecuentemente, más instructivos. Las dificultades de unos contenidos abstractos podrán ser superadas con la ayuda de unos profesores expertos y de un método adecuado. El estudio de unos principios filosóficos sólidos servirá también de orientación para solucionar problemas de tipo moral, social y político, con los que la juventud se tendrá que enfrentar (vid. GARCIA TEJERA, 1987 b).

DE LA POESÍA CONSIDERADA COMO CIENCIA.

...Neque enim concludere versuum
dixerit esse ante...
HORAT.

HASTA ahora los que mas honor han hecho á la poesia la han considerado como un arte; y todos conocen la secta nueva de poetas, que ni aun como arte quiere considerarla; pues niega la existencia de las reglas, y no reconoce mas principio de escribir en verso que lo que sus adeptos llaman *inspiracion*, *genio*, *entusiasmo*, y algunos *mission*, no sabemos de quién. Dejémosles, pues, la libertad de delirar á todo su sabor; y convencidos nosotros de que nada bueno pueden hacer los hombres en ninguna linea sino sometiéndose á ciertos y determinados métodos, examinemos si las reglas del arte de la poesia pueden deducirse de algun principio general que la eleve á la dignidad de ciencia.

Mas para emprender esta investigacion se necesita subir á un punto de vista mas general y elevado, y dar á la palabra *poesia* una significacion mas lata que la que generalmente se le atribuye. Es necesario prescindir del instrumento de que se vale el poeta propiamente dicho, que es el lenguaje, y considerar su profesion como el arte en general de describir lo bello y lo sublime, y de halagar y elevar el alma con sus descripciones, ya sean hechas con la voz hablada y escrita, ya con los sonidos de la musica, ya con el buril, ya con los pinceles, ya en fin, con las simetrias geométricas.

Consideradas las bellas artes bajo este aspecto, y no reconociendo entre ellas mas diferencia que la del instrumento con que describen, es claro que para profesar dignamente cada una ha de combinarse el conocimiento del objeto que se proponen todas, á saber: la belleza y la sublimidad con el conocimiento de los medios peculiares de descripcion propios de aquella arte.

Y existiendo reglas y principios ciertos para la construccion de las frases en el lenguaje, para la combinacion de los sonidos en la musica, para las proporciones de la geometria, para la mezcla de los colores y para la representacion de las perspectivas en la pintura, nadie podrá negar que el instrumento de cada arte supone una ciencia particular para su conocimiento, y un arte respectivo y reglas competentes para la práctica.

Acaso no tendrán dificultad en confesar esto los que quieren introducir la anarquia en la república de las bellas artes: acaso concederán que el pintor necesita de la geometria descriptiva, el poeta de la gramática, y el músico de la acustica, esto es, que tienen necesidad de conocer, no estas ciencias en toda su profundidad y extension, sino los principios generales que suministran á las artes. Pero lo que ellos quieren que sea mirado como un dogma inconcuso es que el sentimiento y expresion de lo bello y de lo sublime en cualquier arte es obra exclusiva del genio y de la inspiracion; en una palabra, que la belleza no está sometida á reglas, y que no hay ciencia de la belleza.

Ambas aserciones son inexactas: la primera, porque si bien las reglas no pueden

servir para crear los pensamientos de una composicion, ayudan infinito á espresarlos debidamente, mostrando los escollos que deben evitarse: y la segunda, porque no hay sentimiento alguno del corazon humano que no pueda y deba ser objeto de las investigaciones de la filosofia racional, y por consiguiente que no produzca un ramo de esta vastisima ciencia.

¿Existe en el hombre el sentimiento de la belleza y de la sublimidad? ¿Hay en los objetos de la naturaleza sometidos á nuestra contemplacion cualidades en virtud de las cuales existen en nosotros las impresiones de lo bello y de lo sublime? ¿Posee el hombre la facultad de trasmitir á sus semejantes por diversos medios y con distintos instrumentos las impresiones que los objetos de la naturaleza han producido en él? ¿Puede su imaginacion, elijiendo diversos rasgos y cualidades del variado espectáculo del universo, crear seres ideales que produzcan en el ánimo impresiones de la misma especie que los objetos bellos y sublimes de la naturaleza? Pues si no puede negarse que existe este sentimiento y estas facultades, forzoso será tambien confesar que debe ser estudiado y reducido á principios el sistema de hechos y fenómenos psicológicos á que da motivo la propiedad que tiene nuestra alma de sentir y reproducir la belleza y la sublimidad. Este sistema constituye la ciencia de la poesia considerada en su generalidad: ciencia que se semeja mucho á la ideologia, con la diferencia de que esta se versa acerca de ideas, y aquella acerca de sentimientos é imágenes: ciencia mas dificil, porque el criterio de la belleza no se fija por racionio como el de la verdad, y es mas delicado y fujitivo; pero ciencia no menos cierta y exacta, porque se funda en hechos que pasan en nuestro interior, y de los cuales todos tenemos conciencia.

Todos, sí: porque ¿dónde está el hombre tan semejante á la fiera, que no se haya complacido algunas veces en observar la beldad que el Hacedor ha prodigado tan generosamente en los diversos seres de la creacion? ¿Qué alma que no se eleve tendiendo la vista á la inmensidad del firmamento?—Aun mas diremos: ese genio poético, esa facultad de reproducir las impresiones agradables ó enérgicas, ese entusiasmo, esa inspiracion á la cual quieren algunos atribuir esclusivamente todo lo bueno que se haga en las artes, ese don del cielo, en fin, es mas comun y general de lo que se cree. Existen muy pocos hombres que no hayan sentido nunca hervir en su pecho el fuego de la inspiracion. Cuando algun afecto poderoso se apodera del alma, se espresan los labios con todo el calor de la elocucion, y tal vez con todo el estro de la poesia. Y ademas, ¿no sabemos que el lenguaje de los pueblos en su infancia es mas animado, es mas figurado, es mas poético, precisamente porque siendo en aquel periodo mas ignorantes, tiene mas accion sobre ellos el sentimiento y la fantasia?

Existe, pues, la ciencia poética: pues es universal en el género humano el sentimiento de lo bello y de lo sublime y la facultad de reproducir sus impresiones. Responder que sin esta ciencia ha habido grandes poetas es no decir nada. Tambien se ha racioniado en el mundo, y se ha racioniado bien, antes de que fuese conocido ni aun el nombre de la lójica. Tambien se han medido terrenos y levantado edificios antes de que se escribiesen elementos de geometria. ¿Diremos por eso que la geometria y la lójica son ciencias inútiles? No es el caso de clamar con el anciano de Terencio: *homo nun; humani nihil á me alienum puto?* ¿Cómo puede dejar de ser importante para el hombre nada de lo que pasa en el interior del hombre?

Si existe una ciencia de la poesia, existe tambien un arte de ella y las correspondientes reglas, porque es imposible que de los principios de una ciencia no se deduzcan métodos prácticos y legitimos para hacer bien lo que puede hacerse bien ó mal. Estas reglas son las mismas que se deducen de la naturaleza de los sentimientos humanos y de la del instrumento con que se espresan: estas reglas son las que siguieron por instinto, aunque todavia no existiese el arte, los Homeros, los Pilpay, y los Vates y Bardos primitivos de los pueblos. Pero el instinto es una norma muy poco segura en las naciones cultas que estan ya escosivamente lejanas del candor é injenuidad de la naturaleza. Ademas, los pueblos civilizados quieren filosofarlo todo. ¿por qué, pues, se les ha de impedir el derecho de racioniar acerca de las fuentes de sus placeres intelectuales?

Horacio que no creia suficiente para la bondad de una composicion algunos versos ó descripciones felices, reasumió toda esta doctrina cuando dijo:

Rem tibi socraticæ poterunt ostendere chartæ.

En efecto, el estudio del hombre, objeto principal de la filosofia de Sócrates, es el grande auxiliar del genio poético. Sin aquel estudio la inspiracion ruda, como la llama el mismo Horacio, no podrá dar á luz bellezas del primer orden.

Ya es tiempo, pues, de que cese esa nueva preocupacion nacida en nuestros dias, que supone inútil el estudio y las reglas para sobresalir en la poesia; y si semejante delirio no podria ni aun decirse de un pintor, de un músico, de un arquitecto, ¿cómo se tolera que se diga de los que se ejercitan en pintar y en describir por medio del lenguaje? Porque el objeto de todas las bellas artes es el mismo: y ¿por qué no ha de ser necesario para la suya noble de todas el estudio que lo es para las demas?

2. DE LA POESÍA CONSIDERADA COMO CIENCIA

Si en otras exposiciones Alberto Lista se ponía en contra de aquellos que reducen el estudio de la poesía a un conjunto más o menos cerrado de reglas, en esta ocasión se enfrenta a los románticos, que negaban la existencia de las reglas y defendían que la creación poética sólo puede ser hija del ingenio, el entusiasmo y la inspiración. A Lista le interesa descubrir si tras esas reglas del arte poético subyace algún principio general que pueda elevar la poesía a la categoría de ciencia. La certeza de que, bajo cualquier manifestación artística, existe un sentimiento de belleza y de sublimidad común a todos los hombres y que sobrepasa las barreras del tiempo, lo lleva a concluir que los fenómenos psicológicos que dan origen a dicho sentimiento deben ser reducidos a principios, de los que se deducirá el sistema que constituye la ciencia de la poesía.

En este escrito —como en otros en que Lista defiende la necesidad de considerar científicamente las “bellas artes” (véase, por ejemplo, el texto anterior)— puede observarse la huella del sistema analítico de Condillac, empeñado en reducir el principio general de la sensación a la abstracción: “Analizar es, para mí, llegar a través de composiciones y descomposiciones al origen de las cosas, y mostrar toda la generación” (última carta de Condillac a Cramer, LEROY, 1953: 86; citado por AUROUX, 1981: V). De ahí su conclusión de que, si las bellas artes tienen por objeto la representación de lo bello y lo sublime para exaltar los ánimos, es deseable —al menos en el caso de la poesía— que se analicen las sensaciones, los pensamientos y las palabras, a partir, respectivamente, de tres ciencias: la ideología, la lógica y la gramática.

El sistema analítico de Condillac parece haber influido también en Blair, al menos de forma indirecta (pues confiesa haber seguido a Gerard y Addison en el capítulo que dedica a la “Belleza y otros placeres del gusto”). Por de pronto admite que la “sensación de belleza en la aptitud y el designio influye muy intensamente en muchas de nuestras ideas, y más adelante afirma que “el sentimiento que tenemos de aptitud y designio es tan poderoso, y tiene un lugar tan distinguido en nuestras per-

cepciones, que regula en gran parte todas las demás ideas de belleza" (BLAIR, 1816: 112-113, I). Y, en otro momento, refiriéndose a la utilidad de la crítica, dice: "examinar lo que es bello y por qué es bello; emplearnos en distinguir lo especioso de lo sólido, y los adornos afectados de los naturales, contribuye no poco a adelantar en la parte más apreciable de la filosofía; a saber, la filosofía de la naturaleza humana; porque semejantes investigaciones están estrechamente enlazadas con el conocimiento de nosotros mismos" (BLAIR, 1816: 11, I).

"El instrumento de cada arte supone una ciencia particular para su conocimiento, y un arte respectivo y reglas competentes para la práctica", afirma Lista (p. 165). Las reglas, pues, tienen una base racional. Es la teoría que defiende Gómez Hermosilla. En su *Arte de Hablar...* define a las reglas del arte como "... principios eternos y de eterna verdad, fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes, y, de consiguiente tan inmutables como la naturaleza" (GÓMEZ HERMOSILLA, 1826: 249, II). No se trata, pues, de un capricho, ni siquiera de una invención —en sentido estricto— de los hombres: "lo que han hecho ha sido deducir de los objetos mismos de que tratan las artes los principios teóricos que envuelve su naturaleza bien estudiada y observada, analizarlos, explicarlos, y enseñar el modo de aplicarlos a la práctica" (*Ibidem*, 255). En el caso concreto de las reglas que conciernen al "arte de hablar", Hermosilla asegura que "se deducen de la naturaleza misma de las potencias intelectuales y morales del hombre, que por tanto son y no pueden dejar de ser verdaderas, y que no son de ninguna manera arbitrarias" (*Ibidem*, 249-250, II).

Parecida correlación establece Claudio Polo cuando se refiere en su obra (1877, 4.^a) a la fundamentación de la literatura y a la utilidad de sus reglas: "La Estética —dice— es el fundamento metafísico de la literatura; en ella están basados los principios primordiales, de los cuales la observación deriva sus reglas;... Recibe, pues, la literatura sus preceptos de la Filosofía y de la observación: su teoría viene siempre al lado de la práctica; necesita por lo mismo del concepto de su ideal y de la generalización de lo observado, para aplicarla y extenderla enseguida a objetos semejantes a los que concibió y trató privativamente el genio" (p. 23).

DE LOS SENTIMIENTOS HUMANOS.

ARTÍCULO I.

UNA de las mas espléndidas demostraciones de la existencia de Dios es la admirable correspondencia que se observa entre los sentimientos, deseos y necesidades del hombre, y las leyes del mundo físico, moral é intelectual. Es imposible que hubiera esta correspondencia, esta relacion íntima entre necesidades y deseos por una parte, y por otra facultades y objetos extraordinarios destinados á satisfacerlos, á no existir una inteligencia suprema que estableció aquellas relaciones y armonías. El que dotó al hombre de la vista, le cercó tambien de una esfera de luz, sin la cual fueran inútiles los ojos. El que puso el oído en la cabeza humana, creó tambien el aire, vehiculo de los sonidos. Un mismo entendimiento soberano fue el que escitó el hambre en el estómago del niño recién nacido, y abrió las fuentes del primer alimento en los pechos de su madre. Este examen, que podríamos estender á todas las necesidades físicas y materiales del hombre, prueba que sin una providencia que hubiese adaptado á cada instinto los medios de satisfacerlo, seria imposible la existencia del universo.

El mismo razonamiento puede hacerse con respecto á los sentimientos de una clase mas elevada. No hay ningun deseo moral de los que son innatos y generales y no pertenecen á la clase de facticios y creados por la sociedad, que no tenga facultad y objeto que lo satisfaga. Digalo el sentimiento del amor, considerado asi física como moralmente: digalo el de la amistad, mas puro, mas desinteresado, mas noble: digalo el de la curiosidad, para cuya satisfaccion se han concedido al hombre las facultades de abstraer y analizar: digalo en fin el sentimiento social, impreso igualmente en todos los hombres, y que se satisface cercenando una parte de la libertad natural, para hacer mas agradable y fructifera la que se conserva en el órden civil, bien como se podan en un árbol algunas ramas y se asegura asi en las guías el fruto mas abundante y sazonado.

De estas consideraciones se deduce por legitima analogía que el sentimiento religioso, tan innato y general como los otros ya citados, ha de corresponder como ellos

a un objeto fuera de nosotros que lo satisfaga; y pues los hombres sienten la necesidad de que exista una divinidad, indudablemente existe Dios. Esta prueba, que los moralistas y teólogos deberán desenvolver mas estensamente, pero que nosotros no hacemos mas que indicar, por no ser ese nuestro proposito en este articulo, no ha sido hasta ahora esplicada con el rigor demostrativo que merece. Tertuliano la indica, pero con la concision rígida y nerviosa de su estilo, y Lactancio Firmiano la amplifica mas bien que la demuestra, porque era mas retórico que filósofo.

Pero ella misma nos servirá de ejemplo para conocer mejor la economía de los sentimientos humanos, que es ahora nuestro principal objeto, y al mismo tiempo desvanecerá una objecion que puede hacersele; objecion que ya satisizo sin responderla el elocuente Tulio, cuando dijo que no hay nacion que no sepa que hay Dios, aunque ignore cuál conviene adorar.

Es indudable la generalidad del sentimiento que eleva á Dios el corazon humano; pues para aniquilar su influjo se necesita un gran trabajo intelectual, que pervierta el entendimiento con sofisterias, ó una continua serie de malas acciones, que corrompan el corazon, y á veces uno y otro; y aun asi es corto, cortisimo, quizá cero el numero de los hombres intimamente persuadidos de la no existencia del Ser Supremo. Algunos la niegan por orgullo ó despecho, mas no por eso dejan de creerla. Otros dudan, y creen satisfacer á su conciencia, permaneciendo en esta duda, que no es tan facil como necesario deponer. Pero estas escepciones y anomalias nada prueban contra la universalidad del sentimiento. Lo que todos los hombres sienten, sin necesidad de esfuerzos de racionio, de estudios de conocimientos, de vicios ni de virtudes; lo que todos conocen y espresan naturalmente, ignorantes y sabios, desde el gañan hasta el rey, en todos los paises, en todas las regiones del universo y en todas las épocas de la historia, sea cual fuere el grado de su civilizacion ó de su barbarie, eso es lo que nosotros creemos *sentimiento innato y general*, y tan general é innato es el sentimiento religioso como el de la propia conservacion. Si nada prueban contra este los suicidas, uenos probará contra aquel el corto numero de los que son ó se llaman ateos.

Pues ¿cómo es, dirán algunos, que siendo universal el sentimiento religioso, no lo es el conocimiento del verdadero Dios, á quien debe dirigirse? Por la misma razon que un hombre ama muchas veces á una persona indigna de su cariño; por la misma razon que se equivoca frecuentemente en los medios de su felicidad. El instinto es cierto y seguro en el hombre, como en los demas animales; pero la razon que dirige al primero, está sujeta al error; mucho mas cuando la ofuscan otras pasiones ú otros sentimientos del corazon humano. Asi dice muy bien Ciceron: que todas las naciones reconocen la divinidad por instinto, aunque su razon no alcance á distinguir cual es el verdadero Dios. Tratemos de explicar este fenomeno de la certeza del sentimiento reunida á la falibilidad del racionio.

Los instintos son anteriores en el hombre á las ideas; para el ejercicio de los primeros, basta sentir; para adquirir las segundas, es necesaria la análisis. Ahora bien, el instinto guia con seguridad al objeto, y como inspirado por la naturaleza no puede enganar; pero la análisis puede hacerse bien ó mal; en el primer caso perfecciona el sentimiento; en el segundo lo falsea y desnaturaliza. Esto se ve claramente en el ejemplo que nos hemos propuesto. No se necesitan grandes esfuerzos de racionio para ligar á la idea del ser independiente (que es la primera que tenemos de Dios) la de su unidad, omnipotencia, libertad y bondad. Y sin embargo, ¿qué absurdos tan horrendos se han creído de la divinidad? Se la ha supuesto dividida en los grandes señores del Olimpo como la soberania en réjimen feudal: se la ha aplacado con victimas humanas: se han quemado en sus aras los niños por las manos mismas de sus padres: se ha limitado su poder á determinadas partes del universo: se les ha sometido a la ley del destino, que en este caso venia á ser el verdadero Dios; en fin, se les han atribuido todos los vicios y maldades humanas. No hablemos de la apoteosis del crocodilo, del puerro, de la cebolla y de tantos otros dioses como criaba el Egipto en sus huertos. ¿De dónde procedieron las extravagancias de la supersticion ó los furors del fanatismo; de dónde en fin tantos errores, que hicieron dudar á Plutarco si eran mas vilipendiosas para la deidad las falsas creencias que el ateismo? No de otra causa sino de análisis mal hechas. El sentimiento era recto; pero fueron mal elegidos los

objetos del culto, y Lucrecio se engañó mucho cuando atribuyó al primero lo que solo fué efecto de los extravíos de la razón en el célebre impio verso :

«Tantum religio potuit suadere malorum.»
«*tantaños males persuadió á los hombres
la religion.*»

«¿Porqué, pues, se nos preguntará, ha querido la naturaleza que además del instinto seguro, tuviesemos por guía la razón falible?» Esto es lo mismo que preguntarnos porqué *el hombre es libre*. El instinto ciego nos dirijiría bien, pero sin mérito ó demérito de parte nuestra. La Providencia ha querido que nuestra felicidad dependiese de nosotros; y esto no podía ser sin libertad, deliberación e inteligencia. Nosotros no indagamos sus motivos: nos basta conocer el hecho, aunque no dejaremos de decir de paso que toda la dignidad del hombre, toda su superioridad sobre los demás seres que percibimos en el universo, está fundada en su razón y en su conciencia.

Siendo, pues, un hecho indudable la existencia de los sentimientos y la de la razón, conviene ahora examinar la economía respectiva de estos dos poderosos agentes.

ARTÍCULO II.

ENTRAMOS ahora en la cuestión mas difícil y espinosa de toda la Psicología, cual es la de *la conversión de los sentimientos en ideas*; ó lo que es lo mismo, del empleo de las operaciones de la análisis en el mecanismo del instinto.

Para darnos mejor á entender, usaremos de un ejemplo tomado de un sentimiento natural y primitivo, cual es el del hambre. El niño recién nacido siente la necesidad de alimentarse, y la siente energicamente; pero ni tiene idea de ella, ni del objeto, ni de los medios de satisfacerla. Es claro que si no se le pusiese junto á los labios el alimento, crecería á cada instante su suplicio; pero *sentiría solamente, no conocería*. ¿Se satisface su necesidad? Queda contento hasta que sienta de nuevo el mismo estímulo. Cuando el hambre le aqueja, llora; cuando está harto, no piensa en el porvenir. Sus lágrimas y quejidos en el primer caso, son el medio de que se vale la naturaleza para espresar el dolor de una necesidad no satisfecha: su imprevision en el segundo manifiesta que no tiene idea de cuanto pasa por él: no sabe qué es hambre, ni qué es alimento, ni qué son lágrimas, ni qué es dolor. El instinto se desenvuelve, el entendimiento yace todavía dormido.

¿Cuando comienza á despertar? Cuando ya puede distinguir las diferentes partes que le sirven para nutrirse, los labios, la lengua, el paladar, y las cualidades sensibles del ama que le cria y del alimento que recibe. Entonces empieza á adquirir ideas muy importantes para él, individuales, es verdad, pues aun no tiene voces con que espresarlas; pero de las cuales se da cuenta á sí mismo. Entonces ya distingue el seno que le nutre, de los demás objetos; distingue al ama de las demás personas, la ruega con sus gritos; ama sus caricias como precursoras del alivio que va á tener su necesidad. La acción del instinto va cesando, y empieza la de la inteligencia; ó por mejor decir, la razón perfecciona el instinto.

Quando se le desteta, y se le ofrecen nuevos alimentos, se estiende notablemente la esfera de sus ideas, y á favor del lenguaje de acción y del oral, se generalizan sus concepciones, y son mas complicadas las análisis. Si las hace bien, es premiado con el placer de alimentarse sabrosamente; si mal, castigado con el dolor de comer una cosa desagradable y desabrida, ó de quedarse con su hambre.

El momento preciso que separa las operaciones del instinto de las de la análisis es aquel en que puede ya el niño darse cuenta á sí mismo de sus estudios y descubrimientos; ó lo que es lo mismo, en que tiene *conciencia* de su acción intelectual.

Pero para tener conciencia es preciso que analice y distinga los objetos y las cualidades de ellos que han de saciar su necesidad.

Conforme va creciendo en edad, van tomando mas generalidad y fuerza las ideas relativas á este instinto; su prevision se ha ido aumentando por grados; y ya hombre, solicita satisfacer esta nueva necesidad con tal abinco, que en algunos llega á convertirse su solicitud en el triste tormento de la avaricia; aprende el dogma del réjimen para que no se convierta en daño del cuerpo el alimento destinado á la reposicion; sabe distinguir los que son sanos y nutritivos de los débiles ó perniciosos; en fin, si adquiere principios de anatomia y medicina, conoce cuanto se sabe hasta ahora en el admirable fenómeno de la nutricion.

Establezcamos, pues, como un principio cierto que *los instintos del hombre se llegan á convertir en ideas* en virtud de repetidas análisis hechas sobre los objetos á que se dirijen, y que esta conversion comienza á verificarse cuando el hombre puede ya darse cuenta á si mismo de sus meditaciones sobre la materia; porque no hay idea sin análisis anterior, ni análisis sin atencion.

Algunos podrán decir que describiendo el sentimiento que primeramente se desenvuelve en el hombre, hemos descrito á nuestro placer la historia del alma en una edad de la cual nadie se acuerda. Pero lo mismo acontece con otro instinto que es desconocido hasta que comienza la juventud; y si hemos citado con preferencia el primero, es porque puede describirse con menos peligro.

Observese que la atencion que presta el alma á los objetos, y el estudio que hace de ellos, se debe en la primera edad de la vida á los deseos escitados por la necesidad; pero no tarda mucho en desenvolverse el sentimiento de la *curiosidad*, que es uno de los mas activos, y que convierte en placeres los afanes del trabajo intelectual.

La misma análisis que hemos hecho acerca de un instinto material, puede estenderse á los morales; bien que estos se desenvuelven mas tarde y con menos rapidez, porque el primer cuidado de la naturaleza es desenvolver el hombre fisico, que ha de servir de instrumento al intelectual.

El instinto de la *amistad* es innato en el hombre, y todos pueden acordarse de aquella feliz época de la vida en que elijió entre sus compañeros de niñez á alguno que fuese el confidente de sus breves penas, de sus bulliciosos placeres, de sus ideas y sentimientos infantiles. Observese que las amistades contraidas en la primera edad son mas firmes y duraderas; señal de que la simpatia, sentimiento ciego, dirijo al hombre con mas seguridad que el raciocinio en una edad mas avanzada. Pero el niño tiene un amigo antes de que sepa lo que es amistad, antes de conocer las prendas que deben examinarse para elejirlo, antes de considerar las obligaciones que se contraen por este vinculo sagrado. Todo esto se aprende despues en virtud de análisis, raciocinios y esperiencias.

El hombre tiene el sentimiento innato de su independencia, al cual están unidos los de amor, gratitud y veneracion á las personas de quienes depende y que le hacen bien. Este es el germen del sentimiento relijioso, que solo empieza á desenvolverse cuando la dependencia sucesiva de su nodriza, de sus ~~padres~~ padres y de los demas hombres le obliga á reconocer un Ser independiente, del cual dependen todos los demas. Pero desde este punto hasta la idea de Dios y de sus atributos, hay una escala inmensa de raciocinios que recorrer; y esta escala se hace mucho mayor cuando ha de elejirse entre todas las creencias la unica que tiene los caracteres evidentes de la verdad.

Se ve, pues, que los instintos materiales, y despues los morales, son impulsos innatos que nos guian á los objetos que han de satisfacerlos: que estos impulsos, ciegos como los de los animales, hasta que el hombre adquiere la conciencia de sus actos, y unidos con el dolor, con el placer y con la imprevision, nos inclinan sin embargo á estudiar nuestras facultades intelectuales y fisicas, y á examinar los objetos de nuestras necesidades y el modo de satisfacerlas: que en virtud de repetidas análisis logramos aplicar la razon al sentimiento, y á convertirlo en idea: y en fin, que de estas ideas, diversamente combinadas, resultan las teorías y las ciencias. Asi se han formado la Teolojia, la Moral, la Politica, la Quimica, las Matemáticas etc. Todas sin escepcion han nacido de una necesidad, de un impulso dado para satisfa-

cerla, y del trabajo de la inteligencia ejercido igualmente sobre los sentimientos, las facultades y las ideas.

Lo que sucede al hombre individualmente, sucede tambien á las naciones. ¿Por qué los egipcios fueron los primeros entre todos los pueblos de la antigüedad en cultivar la Geometria? Porque les era preciso restablecer anualmente los lindes de las heredades, derribados por las inundaciones del Nilo. La corta estension de su terreno obligó á los fenicios á adelantarse á las demas naciones en la navegacion; asi como el cielo despejado de Caldea convidó á sus habitantes al estudio de la Astronomia. ¿Por qué las naciones del norte son, generalmente hablando, mas hábiles que las del mediodia en las artes mecánicas, y las meridionales las esceden en las que se refieren á la poesia? El primer fenomeno se esplica por la necesidad de suplir, bajo un cielo nebuloso y desapacible, con los placeres facticios de la sociedad, los que niega ingrata la naturaleza; y el segundo por el corto número de necesidades de los habitantes de los países cálidos, y aun por la misma negligencia, hija del excesivo calor y de la sobriedad que los inclina á buscar en su fantasia una nueva clase de placeres.

Diremos tambien de paso que en nuestro entender la gran cuestion filosófica movida en el dia entre los que se llaman impropriamente *sensualistas* y *espiritualistas*, pudiera recibir mucha luz de la teoria que acabamos de esponer. Locke, Condillac, Destutt Tracy y Laromiguière han esplicado con mucha sagacidad, aunque con una nomenclatura bastarda y espuesta al error, los fenómenos de la inteligencia, y han formado la ciencia de la Ideología. Pero ¿se conoce con ella todo el hombre? No. Resta la esplicacion de los sentimientos innatos. Las facultades de *atender*, *abstraer* y *analizar* bastan para conocer el orijen de las ideas; pero ¿por dónde conoceremos el de los instintos que les son anteriores? ¿Pueden estos reducirse á un impulso ó potencia primitiva como el sistema planetario? ¿Cómo obran? ¿Cuál es la esfera de accion de cada uno, y qué modificaciones reciben unos de otros? Cuestiones son estas que no pertenecen á la Ideología, y dejan un vastísimo campo abierto á las indagaciones de los psicólogos.

ARTÍCULO III.

Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum...
Post efficit aucti motus interprete lingua.
Luce...

Lo que dice el gran filósofo Horacio de los afectos humanos, sentidos primero y despues espresados, debe entenderse tambien de todos los sentimientos que obran sobre el alma antes que el hombre pueda someterlos al raciocinio, que es el lenguaje del entendimiento; pues analiza como el oral, y frecuentemente hace uso de este para dirigir mejor su análisis.

Hemos dado á esta teoria toda la estension y claridad de que es susceptible en los dos artículos anteriores. Ahora tratamos de aplicarla al *sentimiento poetico*, esto es, de lo bello y de lo sublime, tan innato en nuestra alma como los demas que hemos examinado. Es claro que el hombre ha recibido numerosas impresiones que le agradan ó exaltan mucho antes de ser capaz de esplicarlas; y en algunos no llega nunca este caso. Se contentan con gozar sin someter al raciocinio sus placeres, ya porque no han recibido la instruccion conveniente, ya por no haberse aprovechado de ella.

Mas no admite duda que este sentimiento es capaz de educacion como todos los

demás; sufre la ley del análisis, puede ser bien ó mal dirigido; admite perfeccion ó degradacion. *Se convierte, pues, en idea*, y de ella resulta una ciencia y un arte.

Este sentimiento no comienza á desenvolverse hasta que el hombre toca ya los confines de la adolescencia. A la verdad, ha recibido antes impresiones de los objetos sublimes y bellos: su imaginacion ha creado fantasmas, semejantes á las cosas que mas la han alagado; pero estas imágenes y aquellas impresiones tienen todavia mucho de *sensual*: aun los afectos del corazon no han purificado la mezcla material de las primeras sensaciones de la niñez; solo cuando el jóven empieza á sentir un encanto indefinible, y que no puede referir á ninguno de sus sentidos, sino que penetra toda su existencia y se fija en su fantasia, al contemplar las bellezas de la naturaleza y del arte; solo entonces se despierta en él el instinto poético. Y observemos que los objetos bellos hacen mas impresion á los principios que los sublimes: parece que el alma es mas sensible á la regularidad, á la variedad, al colorido, que á los movimientos enérgicos y desordenados, que escitan ideas de sublimidad, las cuales no consiguen dominar el alma hasta que la imaginacion es ya bastante fuerte para sentir las, comprenderlas y elevarse con ellas á las rejiones celestiales. El sentimiento de lo sublime es lo mas apartado que hay en el hombre de lo material y terrestre. Es, por decirlo así, el otro polo de su existencia.

El corazon y la fantasia, cuando han adquirido este nuevo elemento de vida, se entregan casi esclusivamente al placer de disfrutarlo. ¿Quién podra expresar las sensaciones vagas y misteriosas, que experimenta el alma del jóven al contemplar el espectáculo variado del campo en una hermosa mañana de primavera ó en una tarde apacible del otoño, al ver el curso eterno de los rios, los diversos juegos de las fuentes y arroyuelos, los matices de las flores que entapizan el prado, ó bien los corpulentos árboles, que descuellan cargadas sus ramas del sabroso fruto?

Mas si ostenta naturaleza sus escenas sublimes; si el rayo rompe el seno á la nube, ó el mar embravecido pugna por superar el freno de blanda arena que el Hacedor le impuso; si el espectáculo magnífico y callado del firmamento brilla con sus innumerales estrellas, que son otras tantas columnas luminosas, que guian la vista en el camino de la inmensidad; si desvanece toda esta pompa la luz del astro del dia, mil veces mas hermoso y sublime que todo el firmamento, para dejar despues un resplandor templado y apacible en el disco arjentado de la luna, las emociones, sin dejar de ser agradables, toman un caracter nuevo de dignidad. El alma se eleva sobre la altura de esos cielos: el pensamiento vuela mas allá de esos astros y de esos espacios: siente la dignidad de su ser, al cual no pueden encadenar ni la tierra, ni el giro del sol, ni los limites impuestos por el Señor á la creacion entera.

Las artes reproducen á su vista estas bellezas, y se goza en su representacion. En fin, el mundo moral se abre á su fantasia, y sus emociones son entonces mas severas, pero mas agradables; porque siente su importancia; porque estan en armonia con el sentimiento de la virtud ya desenvuelto en su alma.

Si el hombre, al ver el espectáculo de la naturaleza fisica y moral, no liciese mas que *sentir impresiones y gozarlas ó reproducirlas* por instinto, no habria ciencia que formase el gusto; no habria arte que dirijiese el genio; y eso es cabalmente lo que pretenden los caudillos de la actual escuela romántica, que lo dan todo á la sensacion ó al impulso, y nada á la razon.

Pero la naturaleza humana es constante siempre y conforme consigo misma. Asi como el sentimiento moral desenvuelto y estudiado dió origen á la ciencia de las costumbres, asi el instinto poético, bien examinado, lo dió á la ciencia de las humanidades. No creemos que el hombre sienta una emocion, sea la que fuere, por mucho tiempo, sin pedirle cuenta á sí mismo de ella, de su causa, de sus modificaciones, de la esencia y accidentes de los objetos que la causan: no creemos que nuestra alma se contente con *gozar*; necesita además *conocer*.

Por esa razon no aceptamos las definiciones que Hugo Blair da á lo bello y á lo sublime: no hace mas que tomarlas de los efectos que causan en nosotros; ó lo que es lo mismo, asigna el hecho, y le da un nombre. Esto no basta para satisfacer la curiosidad. El hombre quiere siempre hallar la razon suficiente, que justifique los movimientos de su corazon y de su fantasia. Decir que *es bello lo que agrada á nuestra ima-*

jinacion, y que es sublime lo que eleva nuestra alma, es esponer á uno y otra á romper sus sensaciones, á complacerse con lo deforme como si fuera bello, y á entusiasmarse con lo bajo y ridiculo como si fuera sublime.

El hombre empezó, pues, á examinar las formas de los objetos que producen en él las dos impresiones de belleza y de sublimidad, y no le fue difícil hallar cuáles eran estas formas esenciales; porque ya lo hemos dicho, no hay en nosotros instinto alguno que no halle su justificacion en las leyes del mundo físico y moral. ¿Cuál es la que justifica el sentimiento poético? El principio del orden, sin el cual nada puede haber bello, agradable y elevado.

Ya en otros artículos hemos probado que el orden, la unidad y la variedad son las fuentes del placer que nos causa la belleza, y que la presencia de un gran poder puesto en ejercicio es la forma del sublime. No insistiremos, pues, sobre esta materia. Bástanos haber probado que el sentimiento poético, bien estudiado, se convierte en la idea del orden.

Sobre ella se funda la ciencia de las humanidades; á ella se reducen todos sus principios; á ella todas las reglas de la Música, de la Pintura, de la Oratoria y de la Poesía. Aun la espresion de las pasiones vehementes, que por su naturaleza debe ser desordenada, está sometida sin embargo á la misma idea. Nada es mas contrario al orden que manifestar el delirio de la pasion con semblante tranquilo ó con frases alambicadas.

He aquí por qué todos los incidentes de un drama deben dirigirse á un punto comun que constituye la unidad de interes: por qué los caracteres deben conservarse iguales á pesar de la diversidad de las circunstancias: por qué en el desorden mismo de los pensamientos que agitan al poeta lirico, ha de haber una cadena oculta, pero perceptible, que los ligue entre sí: por qué el orador no ha de emplear los medios de persuadir hasta estar seguro de haber logrado la conviccion... Pero ¿por qué nos cansamos? No hay regla alguna en las bellas artes, que no se deduzca mediata ó inmediatamente del principio de la unidad.

El sabio Condillac se quejaba de que no era posible analizar la belleza. Esto es verdad hasta cierto punto. Entregad una rosa al botanista para que la analice, y vereis cual queda. La análisis de un objeto bello no consiste en la separacion material de sus partes, sino en el exámen de la influencia que ejerce cada una en la belleza del conjunto, de modo que quitada una de ellas, quedara menos bello el total. Por ejemplo, en este verso de Lope de Vega hablando de Dios:

El que freno dió al mar de blanda arena.

¿Quién nos quita observar el contraste entre la blandura de la arena y la dureza del freno impuesto a un monstruo tan terrible como el mar? Estas análisis no deslustran las bellezas artísticas, y son muy útiles para formar el gusto y dirigir el genio.

Concluamos, pues, que en el hombre todo empieza por el instinto, y todo se perfecciona por la razon.



3. DE LOS SENTIMIENTOS HUMANOS

Sentimiento es, junto con *sensación* (su equivalente en la filosofía de Condillac) un concepto clave de la teoría sensista. El sentimiento, según este filósofo francés, es fuente de todo conocimiento: de ahí que Lista afirme que "los instintos son anteriores en el hombre a las ideas", aunque añade inmediatamente que la razón es la única facultad capaz de perfeccionar o llevar por buen camino al instinto. Considera que es la Psicología —y no la Ideología— la ciencia que ha de ocuparse de la *conversión de los sentimientos en ideas*; o lo que es lo mismo, del empleo de las operaciones de la análisis en el mecanismo del instinto". Para Condillac (*Essai sur l'origine des conneissances humaines*, 1746: 8, D), "c'est une chose bien evidente, que les idées qu'on appelle *sensations* sont telles que, si nous avions été privés de sens, nous n'aurions jamais pu les acquerir". En algunos casos se llega, incluso, a identificar la facultad de pensar con la de sentir. Jerónimo de la Gal afirma que "la facultad de pensar es la de sentir; los actos de la primera se llaman en general *pensamientos*; bien pudiéramos llamarles *sentimientos*, pues que sentir y pensar son una misma cosa. Pensamientos o idea es cualquier acto de la facultad de pensar; y también puede llamarse *sentimiento* o *sensación* (DE LA GAL, *Lecciones elementales de Ideología, Gramática General y Dialéctica*, 1839: 27). Otros tratadistas, como CAPMANY, *Filosofía de la Elocuencia*, prefieren prescindir del término "sentimiento". Este autor considera que, al ser plurisignificativo, no puede utilizarse como sinónimo de "afecto", que es la palabra por la que se inclinó Capmany (1822, 2.^a: 37-38).

La distinción entre "sentimiento" y "sensación" la llevaría a cabo el sentimentalismo, corriente filosófica defendida por el francés Laromiguière, uno de cuyos discípulos más destacados en España fue el gaditano Juan José Arbolí quien, en su *Compendio de Filosofía*, afirma que "el sentimiento es el primer fenómeno que se declara en el hombre. El sentimiento comienza con la vida: la inteligencia y la actividad vienen después" (ARBOLI, 1844: 16-17). No duda en mostrar su disconformidad con la teoría de Condillac acerca de que las ideas procedan de

las sensaciones: 'Ni es cierto que la *sensación* sea el único origen de nuestras ideas; ni tampoco lo es, que carezcan de origen las que no se derivan de la *sensación*' (ARBOLI, 1844: 88). Define a esta última como "una modificación sentida en el alma por consecuencia de cualquiera impresión recibida de los órganos corporales y transmitida al cerebro" (p. 19).

La diferencia entre sentimiento y sensación para Arbolí reside en varios aspectos. En primer lugar, declara que hay cuatro tipos diferentes de sentimientos que corresponden a otras tantas maneras de sentir del alma humana. El primero de estos tipos es, precisamente, el "sentimiento-sensación" o, simplemente, *sensación*, al que caracteriza diciendo que "es el que nos pone en comunicación y contacto con los cuerpos que nos rodean, nos avisa de su presencia, de las impresiones que hacen en nuestros órganos materiales, y por este medio nos introduce en el orden físico, dentro del cual vivimos y al que pertenecemos por razón del cuerpo" (p. 17). La *sensación* supone desde luego un primer paso en el acto de la percepción, pero no es suficiente para alcanzar un pleno conocimiento de los seres y objetos, ya que ellos guardan entre sí relaciones especiales que no pueden ser conocidas más que por otro tipo de sentimiento.

Por su parte, Lista reconoce en este artículo sobre los sentimientos humanos el papel que han desempeñado los *sensualistas* (sobre todo Locke, Condillac, Destutt-Tracy y Laromiguière) al explicar los fenómenos de la inteligencia, pero considera que esto no es suficiente: "Resta —dice— la explicación de los sentimientos innatos". Arbolí tampoco contesta este interrogante, y dice acerca del sentimiento que "es imposible definirlo, porque siendo un hecho primitivo de nuestra naturaleza, carece de origen: por consiguiente no tenemos otro hecho anterior en que resolverlo y por donde explicarlo. Sin embargo —añade— podemos determinar la idea que esta voz representa, diciendo que *sentimiento* es toda modificación del alma en cuanto el alma la siente" (ARBOLI, 1844: 17).

DEL SENTIMIENTO DE LA BELLEZA.

ARTÍCULO I.

GRANDES afanes y vijilias han consagrado los filosofos al estudio de las facultades del alma, que tienen por objeto la generacion, la expresion y la deducion de nuestras ideas; pero son pocos, muy pocos, los que se han dedicado al estudio de los sentimientos. Se han hecho progresos muy apreciables en Ideologia, Gramática y Logica: no puede decirse otro tanto de la ciencia de las afecciones de nuestra alma: contentos con reconocer y sentir su existencia, solo han buscado los medios de contenerlas dentro de los límites de la razon por medio de la filosofía moral.

Tanto empeño en un trabajo y tanta negligencia en otro prueban evidentemente que la primer ciencia es mucho mas fácil que la segunda, y que hay medios mas espeditos para observar atentamente los fenómenos de la inteligencia cuando investiga la verdad, que los de la voluntad cuando busca el bien ó huye del mal.

Añádase á esto que concurren frecuentemente de tal manera, que suelen confundirse las ideas y los sentimientos. En los estudios mas abstractos, el de Matemáticas por ejemplo, hay por lo menos un sentimiento que nos guia, y es el de la *curiosidad*, que es innato en el hombre. La curiosidad satisfecha es la fuente del placer que experimentamos cuando hemos entendido y resuelto bien un problema de Geometria ó de Mecánica. Pero otro placer de diferente especie es el que resulta de comprender bien una teoria entera, contemplando el enlace maravilloso, el encadenamiento bien concertado de los diversos pensamientos que la componen. El sistema de la atraccion newtoniana que sometió á una sola y unica ley todos los movimientos planetarios, es el ejemplo mejor que puede presentarse de la *belleza* de la verdad; porque es imposible estudiarle y abrazar con el entendimiento todas sus partes sin sentir una impresion de la misma especie que la que causa un hermoso edificio ó una excelente composicion poetica.

Este placer que sentimos al percibir muchas verdades enlazadas intimamente entre si procede del sentimiento de la belleza, innato como el de la curiosidad, como el social, como el religioso en el alma humana; porque basta que un sentimiento, que una facultad sea comun á todos los hombres, y que en todos obre de una misma manera, para inferir legitimamente que es connatural en nosotros; y pues no hay ninguno insensible á la impresion de la beldad, debemos mirar el placer que de su contemplacion resulta como inherente á nuestra naturaleza.

Al sentimiento de la belleza designaron los latinos con la voz *judicium*, discernimiento: los pueblos modernos le llaman *gusto*. Ambas voces son defectuosas: la primera por ser harto vaga, y por denotar una operacion puramente intelectual: la segunda es trasladada y metafórica. Será preciso usarla para conformarnos al lenguaje comun.

La diferencia entre las ideas y los sentimientos es visible: las primeras son resul-

tados del trabajo del alma: las segundas afecciones y cualidades suyas. Por este motivo conocemos tan bien la generacion, combinacion y deduccion de nuestras ideas, y hemos hecho tan pocos progresos en la teoria de los sentimientos, que es, por decirlo de paso, la piedra de escándalo entre las dos sectas de filosofia racional que dividen hoy la republica de las ciencias. La análisis que tan felizmente se aplica al estudio de las ideas: el lenguaje perfeccionado que tan metódicamente representa aquella análisis no son fáciles de emplear en el estudio de las afecciones del alma. El sentimiento es un gas que se evapora cuando queremos separarlo, o un rayo que recorre en un solo instante toda la estension del firmamento. ¿Quién podrá detenerlo u oprimirlo para someterlo á la lenta operacion de nuestra intelijencia?

Y esta dificultad se hace mayor en el gusto, porque su objeto es la belleza, cualidad aerea, impalpable, sensible solo al alma, pero que parece que huye de nosotros como la mariposa apenas queremos analizarla. ¡Cuántas veces la sentimos, sin que nos sea posible definirla! ¡Y cuántas ni aun podemos expresar el sentimiento que nos ajita al contemplarla!

Sin embargo, en la ciencia de la poesia, asi como en todas, es menester partir de un punto conocido, evidente, de un hecho atestiguado por nuestra misma conciencia, y este lo tenemos. Existen en la naturaleza algunos seres, algunas combinaciones de seres capaces de escitar en nuestra alma cierta sensacion de placer, que ni pertenece á los sentidos, ni á las demas pasiones conocidas del ánimo, sino solo á la imaginacion alhagada. Llamamos *belleza* á la propiedad que tienen aquellos seres de escitar en nuestra imaginacion, y solo en ella, un gozo tranquilo y agradable, ó bien una conmocion vehemente que nos eleva por medio de la admiracion á una rejion intelectual ó moral mas noble y grande que la que comunmente habitamos. Las palabras de que nos hemos valido para explicar el hecho fundamental de la ciencia poetica, si no son las mas propias, son en nuestro entender suficientes para caracterizar las diversas impresiones que causan en nosotros los objetos bellos y sublimes de la naturaleza.

El placer producido por la belleza pertenece esclusivamente á la imaginacion; y de aqui resulta que solo las sensaciones de la vista y del oido son las que procediendo de los sentidos esternos, hacen en nosotros la impresion de la belleza. El olor de una rosa ó el sabor de un excelente manjar son placeres harto sensuales para que merezcan el titulo de *bellos*. El alma los goza sin que se afecte la fantasia, cuyas fruiciones resultan siempre de las armonias que descubre entre las ideas que forma y combina, y los objetos á que las refiere.

No negaremos que el placer que resulta de oír un buen trozo de música sea *sensual*; pero este placer no pertenece á la imaginacion, hasta que ella se apodera, por decirlo así, de los sonidos, y los obliga a decirle, a expresar alguna cosa. Si nada le dicen pronto se fastidiará de aquel placer meramente sensual, como sucede con todos los de su especie; pero si le expresan una serie de ideas ó de sentimientos queda complacida ó elevada, percibiendo la correspondencia entre lo que oye y lo que siente. Lo mismo puede decirse de los sonidos ya suaves, ya sublimes, de los objetos de la naturaleza.

La vista, el mas espiritual, por decirlo así, de nuestros sentidos, es el que nos proporciona mayor numero de bellezas, así de la naturaleza, como del arte. En efecto, solo hay una bella arte para el oido, que es la música; y para la vista hay tres: pintura, arquitectura y escultura. El placer que resulta de ver un hermoso jardin apenas es *sensual*; casi todo es de la imaginacion, que observa complacida las diversas relaciones de color, situacion, mayor ó menor claridad y oscuridad en los arboles, flores y plantas, fuentes y cenadores.

Vengamos ya á la belleza moral, á esta impresion inefable y deliciosa que nos causa la contemplacion de las acciones virtuosas, heroicas y sublimes. Aqui el sentimiento de la belleza se liga y aun se confunde con el sentimiento social y con el relijioso. A este placer se deben los prodijios mas grandes de las artes.

Concluiremos con la belleza por la cual empezamos, que es la de la verdad. Los mismos géometras distinguen entre varias soluciones de un problema, la que es mas *elegante*; esto es, la que enlaza los datos y las incógnitas con mas claridad y al mis-

mo tiempo con mas generalidad. La *belleza* intelectual (porque realmente existe) resulta del enlace, de la armonia entre las diversas partes de un pensamiento; armonia y enlace que percibe la imaginacion, cuando ya el entendimiento le ha presentado bien analizada toda la teoria.

Hemos recorrido las diferentes especies de bellezas, que la naturaleza nos ofrece, ó puede crear el arte: hemos notado el carácter distintivo de la impresion que todas ellas nos causan, y el del sentimiento que las goza. Hemos dado, pues, un gran paso en la ciencia del gusto. Falta otro que dar, y es, examinar si hay en los seres mismos alguna cualidad independiente del placer que producen en nosotros los objetos bellos, por la cual se constituyan tales, esto es, dignos de escitar en nosotros aquella sensacion agradable. Otro dia examinaremos esta importante cuestion.

ARTÍCULO II.

EN muchos de nuestros artículos anteriores hemos procurado demostrar que la *unidad*, á que se someten las diferentes partes de un todo, es la esencia de la belleza; y hemos tambien aplicado este principio al colorido, á la forma, al movimiento, al sonido, á la intelijeocia y á la virtud. En todas estas diferentes especies de bellezas hemos observado un carácter que les es comun; y es, que las diversas ideas que componen las del objeto bello, esten sometidas á una misma ley, siempre sentida por la imaginacion, y algunas veces conocida y analizada por el entendimiento.

Este principio será mas perceptible, haciéndonos cargo de algunas objeciones que han opuesto contra él personas muy instruidas, y á las cuales es obligacion nuestra satisfacer.

La primera de estas objeciones es la siguiente: «Si la unidad es la esencia de la belleza, ¿cómo es que hallándose siempre esa cualidad en el cuerpo humano no son bellos todos los hombres?» Nosotros negamos el supuesto. ¿Podrá decirse que hay unidad en el rostro al cual le falta un ojo, aunque bellissimo en las demas formas? Esto nos recuerda los dos disticos latinos, escritos, segun se dice, por un jesuita (porque nunca los hemos visto impresos), á una madre y á su hijo, entrambos tuertos, aunque hermosos en la forma y el color de su rostro:

Lumine Acon dextro, capta est Leonida sinistro,
Et poterat forma vincere uterque deas:
Parve puer, lumen quod habes concede parenti:
Sic tu cæcus Amor, sic erit illa Venus.

(Carece el niño Acon del diestro ojo:
Leonida del siniestro; mas superan
En hermosura entrambos á las diosas.
Niño, el ojo que tienes, da á tu madre:
Serás tú el ciego Amor, será ella Venus.)

La ingeniosa donacion que aconseja el poeta, restableceria la unidad que faltaba en entrambos rostros, y completaria la belleza.

Pero sin que haya deformidad por falta de órganos, puede haberla por defecto ó exceso de colorido, por hundimiento de las formas redondas, como sucede en los ancianos, por falta de animacion en los músculos ó en los ojos, como acontece en las caras que llamamos *abobadas*, aunque confesemos que son hermosas; en fin, por cualquiera de los defectos contrarios á la unidad que pone en armonia, no solo las di-

ferentes partes del rostro ó del cuerpo, sino el color, los movimientos, la expresion. Alabamos muchas veces la belleza del semblante, y reprendemos la poca proporcion de su longitud con el cuerpo: la bella estatura y formas de un hombre nos agrada; pero nos disgusta la torpeza y mal aire de sus movimientos. «Hermosos ojos, decimos, tiene esa mujer; pero ni el color ni la forma de su rostro son buenos.» En general, siempre que aplaudimos, siempre que sentimos lo bello, es porque observamos cierta ley de armonia, que reduce á la unidad nuestras sensaciones. Lo que censuramos es inarmónico: no está en la simetria correspondiente.

Otra de las objeciones es que «un cuadro compuesto de figuras humanas, bellisimas si se quiere; pero todas en la misma actitud, con el mismo vestido y expresando el mismo sentimiento, no seria bello, aunque tuviese unidad.» Esta no debe llamarse *unidad*, sino *igualdad*. No puede haber unidad sino en diferentes objetos sometidos á una ley comun; pero en el caso citado no son diferentes los objetos ni las ideas que escitan. El que pintase á las hijas de Danao, enteramente iguales, y dando muerte de una misma manera á sus recién desposados, tambien iguales, haria un cuadro muy ruin.

Es claro que la variedad es necesaria en las artes y en la naturaleza; pero esta variedad ha de ballarse reducida á la unidad; si no, desaparece la belleza. Pintemos en un cuadro diferentes personajes sin relacion alguna entre si, sin un vinculo comun que justifique su coexistencia: el cuadro será tan defectuoso como el de las figuras semejantes.

Concluyamos, pues, que la armonia no consiste en dar perpétuamente un mismo sonido, sino en producir una serie de sonidos tales, que el oido los someta fácilmente á las leyes de la música. Los intelijentes las conocen: los que no lo son las sienten.

Mas difícil es señalar los limites entre la belleza y la sublimidad, sobre los cuales versa la tercera objecion. Parece imposible, en efecto, hallar la ley de la unidad en objetos que superan la capacidad de nuestra alma; y no se someten, por decirlo asi, al compas mezquino de nuestra imaginacion. Dimensiones sin termino, masas inmensas, acciones y cualidades superiores á las de la humanidad, la oscuridad, el silencio, la nada, las potestades invisibles, en fin, el Ser supremo, no presentan ciertamente caracteres de *variedad reducida á unidad*.

Mas si ellos no los presentan, ¿será imposible hallarlos en las ideas que de estos sublimes objetos nos formamos? San Agustín llama á Dios *belleza antigua y siempre nueva*. El Ser supremo es sencillísimo en su esencia: ¿lo es la idea que de él forma nuestro entendimiento: lo es la imagen que se graba en nuestra fantasia? El primero obra por medio de la analisis, y la segunda da cierto relieve sensible, aunque vago, á las ideas que produce aquella analisis. La omnipotencia, la inmensidad, la misericordia, la justicia y los demas atributos del Ser independiente, ¿no son las ideas componentes de la que tenemos formada del objeto mas sublime de la naturaleza? ¿Hay ó no unidad que las enlace?

Los objetos bellos en moral son los que se conforman con las leyes establecidas por el Criador en este orden; y en esta conformidad consiste la unidad que los hace bellos. Si llegan á ser sublimes, no por eso falta esta unidad. Nuestra alma, elevandose al contemplar las acciones heroicas, conoce mejor la ley moral á que estan sometidas, y se halla capaz de imitar el sublime sacrificio de los Decios; ó la confianza no menos sublime de Alejandro en su médico y amigo. La sublimidad fisica tiene tambien su unidad en la correspondencia de los efectos con los poderes que los han producido. La idea de la nada es sublime, porque nos muestra el Poder soberano que sacó de ella todas las cosas. El silencio y la oscuridad no serian objetos capaces de sublimidad para el sordo y el ciego de nacimiento: ¿por qué? Porque el hombre privado de aquellos dos sentidos no podria formar el contraste entre la animacion y hermosura visible del mundo con la imagen de la nada que presentan los parajes oscuros y silenciosos.

«Pero ¿y el desorden?» Un monton inmenso de peñascos hacinados por un terremoto es ciertamente un objeto sublime: ¿dónde está su belleza? En las ideas de orden fisico que asocia inmediatamente nuestra fantasia á aquel caos, á aquel monton de partes incoherentes.

Para convencerse de esto, basta observar que si encontramos en una habitacion to-

dos los muebles acumulados sin orden ni concierto, este espectáculo no nos parecerá sublime, porque basta el poder y la travesura de un niño para producirlo; ni bello, porque no nos recordará ideas de orden. No sucede así en los estragos de la naturaleza: el poder que los produce es demasiado grande para que no procuremos ligarlos con las ideas del orden físico á que está sometido el universo; y aun casi siempre hallamos en estas ideas la esplicacion de aquel aparente desorden, como por ejemplo, cuando nos convencemos de que las tempestades purifican la atmósfera.

Nos parece, pues, que todos los objetos bellos tienen por forma la unidad, y que si no es fácil hallarla y delinearla en los objetos sublimes que tienen una belleza de orden superior, no es difícil de encontrarla en las ideas que de estos objetos forma nuestra alma, elevada por el sentimiento de la sublimidad.

ARTÍCULO III.

Omnis pulchritudinis forma unitas est.

SAN AGUSTIN.

LLAMAMOS bello á todo lo que escita en nuestra imaginacion cierto placer con independencia absoluta de los sentidos, que alhaga ó engrandece el alma, y en el cual toman parte, no solo el entendimiento, sino tambien el corazon; de modo que esta clase de impresiones son verdaderos sentimientos, si bien como las demas pasiones humanas se hallan necesariamente mezcladas con ideas. Ahora tratamos de averiguar si en los objetos que producen esta especie de sensaciones existe alguna forma ó caracter distintivo, que los haga esencialmente capaces de escitarlas: esto es, esencialmente bellos; ó bien si la belleza es meramente hija del hábito, del capricho ó de la moda, sin que pueda asignarse ningun principio fijo, ningun criterio seguro para distinguirla en los objetos mismos. En una palabra, si puede ó no racionalmente haber disputa sobre los gustos, como puede y debe haberla sobre las verdades.

Empecemos por notar un hecho, y es que la naturaleza no nos ha impreso en vano ningun sentimiento ni físico ni moral. A todos ellos corresponden objetos capaces de satisfacerlos, esto es, que tengan condiciones de existencia tales que con ellas satisfagan nuestros deseos. ¿El hombre (para no poner mas que un ejemplo) siente la necesidad y el placer de comer? Pues existen en la naturaleza alimentos que la satisfagan y lo esciten. Podrá equivocarse en la eleccion de ellos, y decidirse por los mas endebles ó menos sanos; pero si los estudia mejor conocerá cuales son los mas á propósito para su nutrimento.

La comparacion no puede ser mas exacta, y es fácil conocer que puede aplicarse á todos los sentimientos innatos del hombre; el de la belleza lo es: ha de existir, pues, en los objetos que nos parecen bellos alguna condicion que lo promueva; la dificultad consiste en hallar esta condicion, y en determinarla con exactitud.

Podemos vencer la dificultad examinando con atencion cual es la propiedad de los objetos bellos que nos agrada; esto es, cual es la propiedad que, suprimida ó modificada, cesa ó se debilita la ilusion de la belleza. Esta propiedad será evidentemente su carácter esencial.

Empecemos nuestro exámen por el mas sencillo de todos los objetos bellos, que es la verdad. Es cierto que la adquisicion de una nueva idea agrada al alma, porque satisface el sentimiento innato de la curiosidad; mas no toda verdad conocida escita el sentimiento de la belleza en nuestro corazon. No basta para eso un conocimiento aislado;

es necesario un sistema de verdades enlazadas entre sí con cierto vínculo comun, como por ejemplo, la teoria de la fórmula del binomio en el Algebra, ó de la atraccion planetaria en la mecánica celeste. Cuando el alma percibe un gran número de ideas encadenadas entre sí por una ley general que las domina, entonces no solo se complace en ver saciada su curiosidad; se agrada ademas de esto en ver un solo y único principio, dominando muchos y variados fenomenos del mundo fisico ó del intelectual.

Parece, pues, que la propiedad que eleva las verdades á la clase de bellezas es la facilidad de reducir las á cierta *unidad*, esto es, de someterlas a un solo principio comun. Como el hombre no puede raciocinar sino por induccion y analogia, el descubrimiento de una ley general, desconocida antes, que evita el trabajo de la primera, justifica la segunda y facilita la percepcion de las relaciones mutuas entre un todo y sus partes, debe ser muy agradable á la intelijencia humana.

No solo, pues, hemos visto que la unidad es el carácter de la belleza *intelectual*, sino tambien hemos adivinado el motivo por qué lo debe ser. Descubrase, por ejemplo, en un sistema como el planetario de Ticho-Brabé, la falta de esta unidad: obsérvense fenomenos que no puedan esplicarse por el principio establecido en él; y el disgusto que al momento afectará al alma anunciará suficientemente la ausencia de la belleza, que desaparece siempre de adonde falta la unidad.

Si de la belleza intelectual pasamos á la moral, encontraremos el mismo principio, pero en una escala mas elevada: todas las acciones virtuosas nos agradan y nos comueven, porque todas están intimamente enlazadas con *el orden*, que es, segun la sublime espresion de Milton, *la eterna ley del cielo*. El sentimiento religioso y el social, comunes á todos los hombres, han acostumbrado á las almas bien nacidas, á referir sus acciones y las ajenas, á aquella regla invariable del mundo moral. La conformidad de una accion con lo que debe ser es la única fuente de su belleza ó de su sublimidad, y por tanto del plazer y admiracion que nos inspira.

No es difícil de observar la misma regla de la unidad en la belleza musical. Para que una serie de sonidos sea agradable, es preciso que su sucesion esté sometida á ciertas leyes invariables: esto es, evidente así en la música como en la versificación. La lectura y la declamacion obedecen tambien á reglas ciertas. Si muchas voces ó instrumentos suenan á la par, ¿quien se atreverá á decir, sin el riesgo de ser tenido por loco, que cada una de ellas y de ellos pueden sonar arbitrariamente y como se quiera? Ni basta decir que las disonancias agradan tal vez; porque tambien se siguen en el uso de ellas reglas determinadas que no es licito traspasar. Son como las sombras en la pintura, necesarias para el efecto general del cuadro, y sujetas por consiguiente á la ley comun de su composicion.

En cuanto á la belleza visible es mas difícil de encontrar en ella el principio de la unidad: tanta es la profusion con que la ha dispensado y esparcido el autor de la naturaleza. Sin embargo, la simetria del cuerpo humano, la armonia de sus diferentes miembros, su aptitud para las diversas funciones que tienen que ejercer, no deja duda que así en él, como respectivamente en los de los demas animales, está observada la ley de la unidad; porque no debemos engañarnos: el tipo de la belleza se encuentra en todos ellos; y si el sentimiento de ella es nulo en algunos, como en las bestias feroces ó en los insectos dañinos ó inmundos, es porque el terror, el miedo ó el asco son sentimientos mas enérgicos, y no nos permiten contemplar la simetria de partes, y el conjunto bien ordenado de un tigre, de una hiena ó de una araña venenosa, como hacemos con un caballo, un perro ó un gilguero.

Esta misma ley de simetria y de aptitud existe en los vegetales; y si no es tan bello el reino mineral, excepto en sus variadas y hermosas cristalizaciones, es porque falta en él el principio de la unidad con respecto al sentido de la vista, que correjido y enseñado por el tacto, es el que juzga de las dimensiones, de las distancias y de las figuras.

«Pero á lo menos, se dirá, la belleza del colorido no depende de ninguna ley.» ¿Cómo no? ¿Pues de dónde procede que ciertas mezclas de colores nos agraden mas que otras? ¿Por qué en las mejillas de un joven nos complace mas el color sonrosado que el amarillento? ¿Por qué preferimos las gradaciones y rebajos de los colo-

res a su repentina oposicion? Existen en los colores, asi como en los sonidos, ciertas armonias que sabe apreciar bien la vista ejercitada; y si los sabios ó los artistas no han hallado hasta ahora la ley fundamental de estas armonias del mundo visible, tambien eran desconocidas antes de Pitagoras las del mundo acústico, y no por eso dejaban de existir. Prueba de que las hay es que el arte las produce por instinto.

Pero acaso se querrá saber cómo se verifica en un solo color el principio de la unidad. Nosotros negamos el hecho. No puede existir un solo color sino en un punto indefinidamente pequeño de un objeto. El de cada uno de los puntos inmediatos ha de ser precisamente diverso, porque presenta al rayo de luz que en él se quiebra una superficie diversamente inclinada. La diferencia sera muy corta á la verdad; pero existirá, y de ella nace que decimos de una tela, por ejemplo, que tiene buen encarnado; y de otra, que le es inferior en el colorido. ¿Por qué? Porque los diversos rayos colorantes que la primera envia á nuestra vista, aunque diferentes, tienen entre si cierta armonia que los mezcla agradablemente, y en la segunda hay disonancias y oposiciones. Un ejemplo que puede aclarar esta idea, es la tinta de China bien ó mal gastada en un dibujo.

Vemos, pues, que á la idea de la belleza, ya intelectual, ya moral, ya sensible, están ligadas la de orden, unidad, armonia, simetria, palabras que todas se reducen á la de unidad. El orden es la unidad de la belleza moral: la armonia de la musical: la simetria de la que consiste en las figuras y en dimensiones.

Podemos, pues, deducir que la unidad es el principio fundamental de la belleza en las obras del Hacedor supremo; principio que desarrolló y demostró el primero de todos San Agustin. Falta que verifiquemos su exactitud en las obras del arte.

ARTÍCULO IV.

EL hombre no se ha contentado con ver y gozar las bellezas que le presentan el mundo físico y moral: ha querido tambien multiplicar sus gozes por la ambicion. No le fué difícil conocer que si existia en su alma un sentimiento innato de lo bello y de lo sublime, existia tambien la facultad de reproducirlo bajo diferentes formas. El mismo entusiasmo que le producian los objetos dotados de aquellas cualidades, conmoviendo su fantasia é hiriendo su corazon, era por decirlo asi una fuerza creadora, que le incitaba a repetir aquellas imagenes halagueñas, aquellos afectos elevados, que tanto placer le habian producido. Esta fuerza creadora, hija del entusiasmo propio, que impele el alma á la representacion ideal de la belleza, para escitar el entusiasmo ageno, es lo que se llama *inspiracion poetica*; y fué la madre de las bellas artes.

¿De que instrumento se valieron primero los hombres para reproducir los efectos de la belleza? Del mas universal, del mas conocido, del mas espedito de todos, del lenguaje. Asi es que encontramos la poesia, propiamente dicha, y la versificacion en todos los pueblos, aun desde los primeros rudimentos de su civilizacion. Mas diremos: debieron a la poesia su civilizacion misma. Diganlo las fabulas ingeniosas de los griegos, que atribuyeron á la lira de Anfiion la construccion de una ciudad, y á la voz de Orfeo y de Arion, la potestad sobre los riscos, árboles y monstruos: esto es, sobre los hombres feroces y barbaros, mas duros que los peñascos y las alituñas. Diganlo los bardos de los pueblos septentrionales, que suavizaron sus costumbres con sus cantos; diganlo los himnos religiosos de los hebreos; diganlo, en fin, las naciones barbaras, descubiertas y visitadas por Cook en las islas de Oceania y en las que yacen cercanas al estrecho de Aniau. En todas partes se han celebrado, se celebran y se celebraran con versos la re-

lijion, las virtudes, el valor y los sentimientos mas tiernos ó mas sublimes del corazon humano. Existe, pues, en el hombre la facultad de *poetizar*, y pues es general, forzosamente ha de ser innata: su origen es el instinto del placer, pero su efecto en la sociedad tiene un alcance dificil de medir á primera vista; pues á nada menos se dirige que á suavizar las costumbres sin enervar las almas, y á fortalecer el corazon quitándole la dureza de la barbarie.

Es muy probable que la música y la poesía fueron hermanas gemelas. El idioma de los pueblos primitivos era pobre, atendido el corto número de ideas de los que lo hablaban; pero enérgico, acentuado, armonioso; pues debía representar pasiones fuertes y frecuentes conmociones de la fantasia, que se ajita mas en los hombres ignorantes para quienes todo es nuevo, todo es digno de admiracion. No era dificil adaptar á un lenguaje de esta especie los tonos musicales, que naturalmente produce la voz humana, acompañada de algunos instrumentos que los imitasen.

Su oratorio nació de la poesía misma, ó por mejor decir, se confundió con ella durante el primer periodo de la civilizacion; pero no constituyó un arte separado, hasta que los pueblos tomaron por guía de sus acciones y de sus juicios á la razon con preferencia á la imaginacion y á los afectos. La introduccion de este nuevo elemento, el raciocinio separó las dos artes; pero no tanto que no admita la elocuencia, aunque con cierta sobriedad, los ornamentos de la poesía.

La arquitectura, como arte de necesidad, fue por lo menos coetanea; pero como bella arte les fue posterior. Hay mucha diferencia de la cabaña de los cazadores y de las tiendas de una tribu nómada, al Partenon de Atenas ó al templo de Diana efesina.

La pintura fue muy posterior á la poesía, y la escultura en su estado de perfeccion, lo fue á la pintura. Los instrumentos de que se valen estas dos artes, suponen ya un grado bastante superior de prosperidad y de conocimientos en el pueblo que las cultiva.

La diferencia esencial entre las bellezas de la naturaleza y las del arte consiste en dos principios: uno, que las primeras se presentan por si mismas, y en las otras es visible el designio del artista: la naturaleza nos ofrece el espectáculo de un hermoso jardin, de la mar embravecida, del alma sublime luchando con la fortuna. El pintor nos dice: *yo representaré esos cuadros por medio de colores, sombras y luces*; y el poeta, *yo pintaré con palabras todos esos objetos*.

El otro principio de diferencia es: que las bellezas de la naturaleza son orijinales y las del arte solo son su imitacion, su reflejo. Mas no se crea por eso que el arte es un mero copiazador, un mero retratista. Es obligacion suya perfeccionar y embellecer la naturaleza. El poeta y el pintor deben reunir en el objeto que describen todos los rasgos de belleza, que pueden convenirle. Por eso Juvenal llama *poética* á una tempestad muy horrorosa:

.....*Si cuando poética surgit
tempestas.*

De todas maneras siempre es cierto que existe en el artista un cierto designio, una cierta idea que domina el plan de composicion y los pormenores de ejecucion de su obra. Este designio se nos revela apenas la vemos ó leemos su titulo, si es composicion literaria. Para su buen efecto se necesitan, pues, dos condiciones: primera; que el designio se dirija á un objeto bello, noble ó sublime: segunda; que ni el plan, ni los pormenores desmientan nunca ni contradigan el designio del autor.

Para que el objeto sea interesante es necesario que tenga los caracteres de belleza sensible, moral ó intelectual que ya hemos descrito en nuestros articulos anteriores; pero aquí añadiremos que los objetos terribles y horrorosos de la naturaleza pueden ser agradables en la imitacion, asi por el contraste que forman con otros, como por la habilidad del artista en describirlos; y como entonces no nos inspiran ni miedo ni horror aquellas copias, escitan el sentimiento del placer que los mismos objetos nos causarían si no nos atemorizasen.

¿Puede decirse lo mismo de los objetos asquerosos? No. Confesamos no tener el estómago bastante fuerte para complacernos en la *fedissima proluvia* de las harpías de Virgilio, ni en cierto pasaje de la noche de los batanes del Quijote. Celebraremos cuanto se quiera la habilidad del pincel de Cervantes: pero no aplicaremos la vista ni la fantasía á aquella parte de su cuadro.

¿Por que no nos gustan en la escena los caracteres enteramente viles? porque son asquerosos y escitan la náusea moral. Y por el contrario, vemos el retrato de un tirano, y aun sentimos el terror facticio que nos inspira, con cierto placer. Pero un tirano es un monstruo y un hombre vil un escuerzo.

Veamos ahora en qué consiste la belleza del designio artista: esto es, de la composición y ejecución. Siempre que una y otra sean conformes al objeto que se quiere describir: siempre que contribuyan á aumentar el interés que nos inspira, grabándolo con mas fuerza en nuestra fantasía y promoviendo los sentimientos que el artista solicita de sus lectores ó espectadores, se produce en los ánimos de estos la impresión agradable que es el tributo exigido por la belleza.

Si el tono y el estilo de la obra no corresponden al objeto; si está sobrecargada de adornos estranos que no le pertenecen; si la multiplicidad de los incidentes confunde y oscurece el interés principal; si cada parte del cuadro no contribuye á aumentar gradualmente este interés, abandonamos disgustados el espectáculo ó la lectura. Lo mismo nos sucede si notamos en el autor pobreza de invención, repeticiones, inverosimilitudes, indecencias, falta de adornos e inelegancia.

La perfección de una obra artistica consiste, pues, así como las bellezas naturales, en la correspondencia de las partes con el todo, de tal manera que el interés se sostenga y se aumente en toda la composición. Pero esta correspondencia no es mas que el orden, la armonía, en una palabra, la unidad. Y en efecto, ¿qué otra cosa es el designio de una obra sino la subordinación de todas sus partes á una idea, á un pensamiento, á un interés principal? Y ¿no consiste en esta subordinación el mérito de una pintura, de un edificio, de un drama, de una epopeya?

Conviene, pues, á las bellezas del arte el mismo principio que á las de la naturaleza, el axioma de S. Agustín: *Omnis pulchritudinis forma unitas est*, es general á todos los objetos bellos.

¿Pero podrán comprenderse también bajo esta forma los objetos sublimes? A la verdad, ellos producen también placer, tanto en la naturaleza como en el arte, pero es de diferente especie; el de la belleza es tranquilo, suave, y deja al alma en una serenidad gozosa: el de la sublimidad la ajita, la inquieta; al mismo tiempo que la eleva. Horacio ha descrito muy bien esta situación cuando suponiéndose inspirado por Baco dice:

«...recenti mens trepidat metu
Plenoque Bacchi pectore turbidum
latatur.....»

En otro artículo veremos si es posible reducir esta clase de bellezas al principio general que hemos espuesto.

4. DEL SENTIMIENTO DE LA BELLEZA

Para comprender adecuadamente el sentido peculiar en el que Alberto Lista emplea el término "belleza", debemos tener muy presente que lo sitúa en el ámbito conceptual de los *sentimientos* y no en el de las *ideas*. Estos dos "campos", como él mismo afirma, se confundían frecuentemente. La belleza, pues —según Lista—, no es una noción teórica que pueda ser definida sólo ni principalmente a partir de sus rasgos lógicos, sino que debe incluir las dimensiones sentimental e imaginativa, las verdaderas fuentes y destinatarias del placer estético.

Como es sabido, el término *estética* (que Lista no utiliza ni una sola vez en el presente artículo) deriva de la palabra griega "aisthesis", que significa "sensación". Kant llama *Estética trascendental* a la "ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad". En la *Estética trascendental*, así entendida, considera Kant, en primer lugar, la sensibilidad separada del entendimiento y, en segundo término, separa de la intuición todo lo que pertenece a la sensación, "con el fin de quedarnos sólo con la intuición pura y con la forma del fenómeno, que es lo único que la sensibilidad puede dar *a priori*". La *estética* se opone a la *lógica trascendental*, que examina los principios del entendimiento puro, y poco tiene que ver con lo que en la actualidad se llama *estética*, ciencia de lo bello o filosofía del arte. En este último sentido lo empleó Baumgarten, y desde entonces la *estética* ha sido considerada como una disciplina filosófica, sin que ello excluya la existencia de reflexiones y aun de sistemas estéticos en la anterior filosofía. Para evitar la confusión del término e incluso para enmendar su evidente impropiedad etimológica, algunos autores propusieron otras denominaciones como, por ejemplo, *Kaliestética* (que insinúa Krause) tratando de unir el elemento objetivo (*kalós*) al subjetivo (*aisthetos*), o *Calología* y *Caleología* (de "kalós", bello, y "logos", tratado, término preferido por Jungmann). Sin embargo, el nombre *Estética*, a pesar de su inadecuación, es el que ha hecho fortuna y se ha admitido universalmente.

Pero el problema capital de la *Estética* —en el sentido de Baumgarten— es el de la esencia de lo bello. Según Baumgarten,

la estética —en cuanto *theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis*, es la *scientia cognitionis sensitivae*. Es decir: el fin de la estética es la *perfectio cognitionis sensitivae, quae talis*. Ahora bien: este problema ya fue dilucidado en la Antigüedad por Platón, Aristóteles y Plotino quienes, al lado de consideraciones estéticas puras, siguieron la antigua tendencia a la identificación de lo bello con lo bueno en la unidad de lo real perfecto y, por tanto, al tratar de definir la esencia de lo bello y no simplemente de averiguar en detalle los problemas estéticos, subordinaron en la mayor parte de los casos el valor de la belleza a valores extraestéticos y particularmente a entidades metafísicas.

La identificación de lo bello con lo bueno hizo fortuna entre las teorías estéticas y literarias: se encuentra, por ejemplo, en la filosofía inglesa del sentimiento moral (especialmente en la de Shaftesbury) y, desde luego, en el idealismo romántico. A menudo, el bien se identifica no sólo con la moral, sino también con la religión. Jungmann, tras citar un extenso número de obras artísticas (literarias, pictóricas, musicales, arquitectónicas...) se pregunta por su origen y finalidad, y responde: "Hicieronlas aquellas artes de las que sería poco decir que sirvieron al espíritu religioso que se consagraron a él sin ningún linaje de reserva, porque la verdad entera es que fueron ellas engendradas e informadas de ese espíritu y vivieron sólo de él y para él" (JUNGMANN, 1874). En términos parecidos se expresaba también Leibnitz, para quien "la poesía entera, arte en cierto modo divino, lengua en que hablan los ángeles, ninguna otra cosa puede hacer más noble y sublime que cantar, cuan suavemente le sea dado, himnos y celebrar con todo género de alabanzas la gloria de Dios".

Esta contribución de la belleza —y más concretamente de la literatura— al bien, la da por supuesto la mayoría de tratadistas de la época. En su *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*, de 1872, Narciso Campillo —poeta y preceptista sevillano, muy ligado a Bécquer— afirma: "Bajo el aspecto puramente moral, no es menor la importancia de la literatura" (p. 13). Pocos años después —en 1876—, en sus *Lecciones de Literatura General y Literatura Española* se mostraba igualmente partidario de la

identificación bien-belleza: "El arte... trata de procurarnos el deleite de la belleza suprasensible; lo bello, considerado ontológicamente, es idéntico con el bien: luego, la acción del espíritu que produce el deleite de la belleza es la misma que el amor perfecto de ese bien" (p. 144).

Con todo, hay que tener presente que la subordinación de la estética a la moral no ha sido general. Aunque sólo desde hace relativamente poco tiempo, se ha intentado erigir una estética verdaderamente independiente, alejada de toda unilateral consideración de tipo metafísico, lógico-formal, psicológico, gnoseológico, teológico o ético, en realidad, los gérmenes de esta estética como disciplina independiente se encuentran ya en gran número de autores de la Antigüedad y de la Edad Media, pero han seguido desarrollados sobre todo por la crítica kantiana del juicio que es, en parte, una delimitación de esferas axiológicas. Mientras para Baumgarten lo estético era sólo —siguiendo la tendencia general de la escuela de Leibnitz-Wolff— algo inferior y confuso frente a lo consciente y racional, convirtiéndose la *Aesthetica* en una *scientia cognitionis sensitivae*. Kant procura tratar el juicio estético al lado del teológico como lo que hay *a priori* en el sentimiento. Para Kant lo estético es independiente y no puede estar al servicio de fines ajenos a él; es, en sus propias palabras, "la finalidad sin fin". Lo bello no se reconoce objetivamente como un valor absoluto, sino que tiene sólo relación con el sujeto; el hecho de las distintas y contradictorias apreciaciones sobre lo bello no es, sin embargo, el producto de esta necesaria referencia a la subjetividad, sino el hecho de que la actitud del sujeto sea siempre plena y puramente desinteresada, dedicada a la contemplación. La prioridad del juicio estético requiere, a pesar de su referencia al sujeto, el desprendimiento en éste de cuanto sea ajeno al desinterés y a la finalidad sin fin.

La actitud ecléctica en las ideas estéticas adquirió una considerable amplitud en España sobre todo por la influencia que ejerció la doctrina de Víctor Cousin (1792-1867), conocida con el nombre de "espiritualismo ecléctico". Este erudito francés, más historiador y literato que pensador original, discípulo de Royer-Collard y de Maine de Biran, quiso conciliar el misticismo, el sensualismo y el idealismo. En 1818, tras un viaje a

Alemania en el que visitó a Hegel y otros filósofos alemanes, dictó en París un curso *Sobre lo verdadero, lo bello y lo bueno*. En él plantea el problema de la objetividad del conocimiento e introduce la actitud del idealismo platónico. En cuanto esteta, divide y desarrolla cuestiones fundamentales: lo bello en el espíritu humano, lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte. Insiste en la diferencia entre belleza real y belleza ideal.

Cousin reacciona contra el hedonismo, que pretende confundir lo bello con lo agradable, y piensa que el verdadero artista se dirige menos a los sentidos que al alma. Divide las artes según los sentidos que participan y el modo como cumplen su misión de *expresar* lo ideal y lo infinito (a Cousin se debe la fórmula de "el arte por el arte"). Pero afirma tajantemente que "es imposible asentir a una teoría que confunde el sentimiento de lo bello con el sentimiento moral y religioso; que pone el arte al servicio de la religión y de la moral y le da por fin hacernos mejores y elevarnos a Dios" (COUSIN, 1840).

Lista sigue en gran medida a Blair en su concepción de la belleza. El tratadista inglés sostiene que, después de la sublimidad, la belleza es la cualidad que causa mayor placer a la imaginación y, consciente de la cantidad y variedad de objetos, seres o abstracciones a las que se aplica el adjetivo "bello", considera que si bien es cierto que la belleza reside, a un tiempo, en la unidad y variedad de los objetos, no puede olvidarse el papel que desempeñan determinados sentidos en la percepción de colores, movimiento, figura... La belleza en el arte —dice— reside en la "aptitud y designio" (es decir, en la "oportunidad" del objeto), la novedad y la imitación (BLAIR, 1816: 101-118, I).

Lista observa que "al sentimiento de la belleza" los modernos han denominado "gusto", aunque él considera a éste como un término demasiado vago, puesto que su significación es "trasladada y metafórica", aunque acepta usarla "para conformarnos al lenguaje común" (p. 10).

En realidad, según indica Gadamer (1984: 66), el concepto de gusto —antes de su utilización por Kant— posee un significado más moral que estético. Mucho más adelante es cuando se aplica al ámbito de las bellas artes. Así, Rolin, en su obra *Modo de enseñar y estudiar las bellas letras*, en el capítulo que titula

"Reflexiones generales sobre lo que se llama *buen gusto*", considera que éste "distingue lo que hay más conforme a la más exacta decencia, lo más propio de cada carácter, lo más conveniente a la diferencia de las circunstancias y, lo mismo que puede reparar en los modos, medios y expresiones más capaces de agradar, nota también los defectos que producen todo lo contrario" (ROLIN, 1755: 50).

Uno de los primeros en utilizar el término "gusto" es el español Baltasar Gracián, quien, aun advirtiendo el carácter sensorial de este concepto, nota su capacidad de discernimiento en cuanto que puede admitir o rechazar algo, según convenga a su placer. No es ya mero instinto, sino que ocupa un lugar intermedio entre lo sensorial y lo espiritual.

La noción de gusto, pues, ha sido diversamente interpretada. Algunos lo hacen residir —al menos en principio— en la sensibilidad. Así opina, por ejemplo, Felipe Monlau: "La aptitud para distinguir los primores y los defectos literarios, sintiéndolos confusamente, equivocándolos tal vez, es hija de la pura sensibilidad, de una especie de sexto sentido que se ha llamado *sentido de lo bello*; pero el conocerlos, analizarlos, distinguirlos y declararlos buenos o malos, con certero juicio, es del dominio exclusivo de la inteligencia, del *sentido estético*, del talento unido con la no pequeña instrucción que para semejante examen se requiere" (MONLAU, 1856: 318). Por el contrario, Miguel Yus insiste en el origen racional de esta facultad, aunque distingue previamente el concepto "gusto" en sentido estricto o "externo" —como dice él—, mediante el cual podemos percibir el "sabor" de los alimentos, del *gusto* en su acepción metafórica, o "facultad de apreciar la belleza de las cosas". Pues bien: este último reside, a su juicio, en la razón (YUS, 1894, 2.^a: 18).

DEL PRINCIPIO DE IMITACION.

Ut pictura poesis est.

EN vano han querido negar algunos humanistas, entre ellos Hugo Blair, á quien debe tan excelentes observaciones la teoria de las bellas letras, el principio de la imitacion insinuado por Aristóteles y Horacio, y desenvuelto y demostrado hasta la eviden-

cia por el abate Batteux. Todos, aun los mismos adversarios del principio, exigen como primera calidad del poeta, que sepa *pintar*; y ¿qué otra cosa es la pintura sino una imitacion?

Vuelva á leer cualquiera la descripcion de las bodas de Camacho el rico, del aparato rústico, pero abundante y limpio de la comida, la hambre de Sancho, en la cual estan ciertamente simbolizadas las que pasaria el immortal Cervantes. Es menester que no tenga imaginacion ó que esté mas repleto que el autor del Quijote, aquel á quien por lo menos no se le abra el apetito leyendo tan hermoso capítulo. ¿Por qué? Porque Cervantes era poeta; porque sabia pintar con palabras. La batalla del Vizcaino, los lances de la venta, la descripcion de la edad de oro, la de los ejércitos imaginarios, ¿por que nos encantan sino porque parece que estamos viendo los objetos?

Lo mismo decimos de cualquier otro pasaje de buena poesia, esto es, de verdadera descripcion y pintura que encontremos en los buenos escritores de todas las naciones é idiomas. Analicese el mérito de una composicion literaria, esto es, destinada al placer de la imaginacion, y veremos que en último resultado viene á parar en la perfeccion de la pintura que se ha hecho.

En efecto, por mas que en la crítica literaria se use con preferencia de las voces ambiciosas *ercar* y *creacion*, el genio nada crea, y tan nada, que le es imposible producir una sola belleza, cuyo tipo no exista en el universo. Sus ficciones mismas, los mismos dioses de la mitologia, que fueron en gran parte obra de los poetas, son *composiciones*, no *creaciones* de la imaginacion, que como el quimico puede descomponer las cosas en sus elementos, y componerlas á su arbitrio bajo ciertas leyes; pero no crear nuevos elementos.

Los antiguos, mas modestos que nosotros, se contentaban con llamar *invencion* á las figuras y fabulas poeticas, igualmente que á los argumentos oratorios. La *invencion* busca y *halla* en el vasto espectáculo del mundo fisico y moral todos los elementos que convienen á su asunto: ese es el mérito de la invencion. Coordinarlos despues debidamente ese el mérito de la composicion. En fin, los espresa de la manera mas exacta y enérgica: ese es el mérito de la expresion y del estilo.

En todas estas tres partes es facil reconocer el principio de imitacion. Por medio de la invencion se toman de la naturaleza los rasgos que han de caracterizar la belleza, la composicion los reúne, el estilo los espresa.

No se pide mas al poeta. Tenemos modelos, disposicion y expresion, y por consiguiente *imitacion*. Esto mismo hacen la pintura y la escultura; y nadie les ha quitado hasta ahora el título de artes imitativas.

Nadie pone en duda que la poesia dramática imita; pero algunos preguntarán: ¿qué es lo que imitan la oda, el epigrama, la elejia y el poema didáctico? Responderemos que *todo*.

¿Qué es la oda, désele la forma que se quiera, ó el nombre que se adopte? La expresion de un sentimiento, ya vivo, impetuoso, y movido por un objeto como era entre los antiguos, ya causado por reflexiones filosóficas y morales; ya ardiente y desenfrenado; ya mas dulce y tranquilo. Pues ahora bien: si el poeta quiere justificar el sentimiento de que hace confidencia al lector, mas decimos, si quiere que el lector no se reconozca engañado, es menester que *pinte* con rasgos fogosos, animados y correspondientes á la pasion que lo agita las cualidades del objeto que se ha apoderado de su fantasia ó de su corazon, ó bien el orden de sensaciones y de ideas que han producido la exaltacion de su animo. Ya describa, ya ratiocine es menester que transmita á sus lectores las afecciones de su alma. Para eso ha de presentar los objetos que las han causado como él los ve, porque los hombres solo se mueven por simpatia: luego ha de pintar lo que tiene en su imaginacion, es decir, ha de imitar los modelos que le ha presentado la naturaleza.

Lo mismo decimos del poema didáctico. ¿Quién lee á Columela, sino los que quieren estudiar la historia del arte precioso de la agricultura, y conocer el estado en que se hallaba entre los romanos? Pero las Geórgicas de Virjilio seran eternamente el encanto de los que se aplican á la literatura romana, por la perfeccion del estilo, esto es, por el arte de convertir en cuadros animados, y dar un colorido moral á los preceptos de la ciencia del labrador. Nos hace interesante y amable todo lo

que trata, porque todo lo presenta á la vista como en un lienzo. El lector de Lucrecio devora con fastidio la esplicacion del sistema de los átomos, de la *panspermia* de la *homcomeria*, del universo formado por el concurso fortuito. Pero sale de su letargo al ver la descripcion de la peste de Atenas, ó de Ilijenia degollada por órden de su padre ante los altares, ó del poder de Venus que vivifica el universo. ¿Por qué? porque en estos pasajes se vuelve a encontrar con el excelente poeta en lugar del perverso físico y peor ideologista.

La epístola no merecerá el trabajo de escribirse en verso, si no han de decirse en ella mas que los cumplimientos y variedades que por lo regular llenan las cartas comunes; porque en cuanto á los negocios domésticos, ni aun los poetas de profesion acostumbran á escribirlos sino en humilde y rastrera prosa. La epístola, ya moral, ya satírica, si ha de interesar no puede hacerlo sino describiendo los hombres y los caracteres con rasgos que los graben profundamente en los ánimos de los lectores, como Ríojá á los hipócritas y Juvenal á Mesalina.

Hasta el humilde epigrama necesita de imitar, y de imitar bien, alguna ridiculez humana, si es jocoso; ó si es serio, el objeto sobre que versa. En general nada nos interesa en poesia, sino lo que afecta la imaginacion; y nada puede afectar la imaginacion sino lo que está descrito, pintado, imitado, en fin, con gracia, con soltura, con exactitud.

No se crea inútil esta teoria en la práctica del arte; porque el principio de imitacion dá esta consecuencia utilísima. El raciocinio no es elemento de la poesia. Todas las operaciones del alma deben revestirse en las bellas artes del colorido de la imaginacion. El que no acierte á darlo á los objetos que retrata, escriba en prosa.

5. DEL PRINCIPIO DE IMITACION

Como es sabido, la teoría del arte como *imitación* es anti-*quísima*. Pero este concepto ha sido concebido, explicado y aplicado de forma diferente a lo largo de la historia del pensamiento estético.

En los *Recuerdos socráticos* de Jenofonte, contemplamos a Sócrates en su visita al estudio del pintor Parrasio y de Clitón, quienes aceptan y emplean el criterio de la imitación: "Pintar y esculpir es imitar los seres de la naturaleza". Pero Sócrates observa ya que no se limitan a esculpir servilmente, sino que seleccionan lo más hermoso para componer una imagen superior a la realidad individual. Si el modelo es un cuerpo vivo, el de un atleta por ejemplo, el fin del arte imitativo es entonces expresar, a través de las formas corporales, las emociones y la vida.

Platón considera también el arte como *mímesis*, pero en el sentido de que encarna en forma sensible ideas espirituales. Por eso lo desprecia en la *República* y en las *Leyes*, porque imitando la realidad sensible que es, a su vez, imitación de la idea ejemplar, el pintor se aleja en tres grados de la verdad. El arte no debe guiarse por el placer del objeto, sino por el juicio del que conoce el objeto que se imita, conocedor de los *número y medidas* que constituyen los seres creados. Platón ve el peligro del influjo irracional del arte y quiere evitarlo situándolo en el plano de la pura visión intelectual.

Aristóteles sostuvo también el principio de la *mímesis*: el arte imita la actividad de la naturaleza en el sentido de que la *prolonga* o la *completa*.

En la tradición helenística se mantiene la imitación como rasgo fundamental de la actividad artística, pero la reflexión va haciendo más explícito el sentido que hay que dar a los textos aristotélicos y los derechos que hay que reconocer a la fantasía. Según los estoicos, el hombre ha sido creado como la obra de arte más elevada, con el fin más noble: "contemplar el mundo e imitarlo en su actividad". Cicerón habla varias veces de la *invención* como cualidad indispensable del artista. Para Horacio, la poesía es también imitación, pero por encima está la libertad imaginativa del poeta.

Dentro de la tradición cristiana, San Agustín —que con mentalidad platónica aceptaba la noción de “imitación” como rasgo definidor del arte— opina que no se le puede reducir a ella, y afirma los derechos de la fantasía justificando lo que llamamos la “mentira del arte”.

Los grandes pensadores de la escolástica hicieron una recta aplicación de los principios de Platón y de Aristóteles. Pero hay que reconocer que este concepto de “mímesis” fue mal interpretado a partir del momento en que el arte en Occidente se encauzó hacia un realismo intelectualista gracias al genio de Giotto. Las teorías que empezaron a imponerse en la Baja Edad Media y al principio del Renacimiento consagraron el malentendido de la “mímesis”. A finales del siglo XVI empezaron a oírse voces que rechazaban una “mímesis” atribuida a Aristóteles de forma inadecuada. El siglo XVIII, siglo decisivo para la Estética, lo es también para la teoría de la mímesis. En los primeros decenios pesa aún excesivamente en todos los medios culturales el prestigio del clasicismo francés para que pueda permitirse al genio escapar del imperio de la razón. Los tratadistas de la primera mitad del siglo, desde Batteux a Montesquieu, mantienen, sin grandes matizaciones, el principio de la copia servil del natural. Hay que esperar a los *Salones* de Diderot, posteriores a 1767, para leer que “la pintura ideal tiene algo que está más allá de la naturaleza y, por consiguiente, tiene tanto de rigurosa imitación cuanto de genio y tanto de genio cuanto de imitación rigurosa”. En la España neoclásica, sólo a fines del siglo pueden oírse voces que defienden las prerrogativas del genio creador e inventivo: Azara, que en su *Comentario de las obras de Mengs* niega resueltamente que la imitación sea más bella cuanto más fácil sea, y el padre Arteaga, que apunta las ventajas de una *imitación ideal* y traduce un texto significativo de Aristóteles con notable precisión: “La poesía es más importante y más filosófica que la historia”.

La *Crítica del Juicio* de Kant abrió nuevas perspectivas. En esta obra afirmó que “el arte sólo puede llamarse bello cuando tenemos conciencia de que es arte, y sin embargo presenta el aspecto de naturaleza”, en el sentido de que el artista actúa con *espontaneidad*, con libertad; es decir, sin dejar adivinar que haya tenido presentes las reglas que hubieran puesto trabas a sus energías espirituales.

Para Hegel, la imitación es trabajo servil, indigno del hombre. "Este trabajo pueril, indigno del espíritu al cual se dirige, indigno del hombre que lo produce, no conduciría más que a revelar su importancia y la vanidad de sus esfuerzos; pues la copia siempre quedará por debajo del original. Por otra parte, cuanto más exacta es la imitación, menos vivo es el placer. Lo que nos place no es imitar, sino *crear*. La más pequeña invención sobrepasa todas las obras maestras de la imitación. Se dirá en vano que el arte debe *imitar la naturaleza bella*. Escoger no es imitar. La perfección en la imitación es la exactitud; pero la elección supone una regla. ¿Dónde tomar el criterium? ¿Qué significa, por otra parte, la imitación en la arquitectura, en la música e incluso en la poesía? (A lo más explicaría la poesía descriptiva; es decir, el género más prosaico). Es preciso concluir que si el arte emplea en sus composiciones las formas de la naturaleza y las estudia, su fin no es copiarlas y reproducirlas. Su misión es más alta, su procedimiento más libre. Rival de la naturaleza, como ella y aún mejor que ella, representa *ideas*; se sirve de sus *formas* como de símbolos para expresarlas; y las conforma, las rehace, sobre un tipo más perfecto y más puro. No en vano se llama a sus obras creaciones del genio del hombre" (HEGEL: *De lo bello y sus formas*).

Durante toda la época del Romanticismo, la primacía dada a la imaginación y al sentimiento condujo, por un lado, a ciertas desviaciones, pero, por otro, evitó que al principio de verosimilitud se le diera una interpretación estetizante. Ya Alberto Lista —que no es, precisamente, un adalid del Romanticismo— defiende el principio de imitación como principio básico para la creación literaria, y lo relaciona muy directamente con la imaginación: "En general nada nos interesa en poesía, sino lo que afecta la imaginación; y nada puede afectar la imaginación sino lo que está descrito, pintado, imitado, en fin, con gracia, con soltura, con exactitud" (p. 20). Por ello disiente en esta ocasión de Blair que, si bien no llega a negar totalmente la validez del principio de la imitación en el arte, e incluso la considera fuente de los placeres de la imaginación (BLAIR, 1816: 116, I), distingue entre *imitación* y *descripción*: "Se ejecuta la *imitación* por medio de alguna cosa, que tenga alguna conformidad y seme-

janza con la cosa imitada; la cual de consiguiente es entendida por todos; tales son las estatuas y pinturas. La *descripción*, por el contrario, excita en el ánimo la idea de un objeto por medio de algunos símbolos arbitrarios o de institución, entendidos solamente de los que se han convertido en ellos; tales son la palabra y la escritura. Las palabras no tienen semejanza natural con los objetos o ideas, para cuya significación se han empleado" (p. 119). Es evidente que para Blair, "mímesis" es sinónimo de *copia*, y no de *representación* y que, de este modo, declare válido el principio de imitación para ciertas artes, como pintura y escultura, y en cambio considere que la poesía ha de fundamentarse en la *descripción*.

DE LA SUBLIMIDAD.

ENTRE las bellezas que adornan la naturaleza y que imita el arte, se distinguen algunas por la impresion diferente que nos causan. La imaginacion siente placer al contemplarlas; pero no aquel placer tranquilo y suave que sentimos á la vista de un hermoso jardin, de un edificio bien proporcionado ó de una composicion elegante. El gozo que producen los objetos sublimes va acompañado de cierta agitacion é inquietud. El alma no puede permanecer, por decirlo así, en su situacion habitual: busca una esfera mas elevada, desde la cual pueda percibir un espectáculo demasiado grandioso para sus fuerzas ordinarias; y al remontarse sobre ellas, experimenta el terror propio del que se entrega á un elemento desconocido. Por eso se llaman *sublimes* los objetos que producen esta clase de sensacion; y *sublimidad* la cualidad en virtud de la cual son capaces de producirla.

Esta sensacion y el placer que de ella resulta, mayor ciertamente que el que producen los objetos que no son mas que bellos, es esclusiva de la imaginacion, y no pertenece á los sentidos. Generalmente se contraponen la belleza á la sublimidad, y no sin razon, atendidos los diferentes efectos que nos causan. Scipion, devolviendo la hermosa esclava á su esposo, es un modelo de belleza moral: Codro, sacrificándose por su patria, llega en la misma línea á lo sublime. La accion del romano es *bella*: la del rey ateniense *h-róica*. Un arroyuelo que corre suavemente halagando las flores de sus márgenes, es un objeto *bello*: un torrente impetuoso que desciende de las cumbres, arrebatando en su carrera troncos, cabañas y ganados, es un objeto *sublime*.

Pero si se observan con mas atencion estas diferencias, se verá que la sublimidad no es una contraposicion de la belleza, sino una adiccion. El verdadero contrapuesto de la belleza es la deformidad.

¿Qué es lo que se añade á las ideas de la belleza para producir las impresiones propias de la sublimidad? La percepcion de un gran poder puesto en ejercicio. Vemos que muchos objetos sensibles á la vista se elevan desde bellos á sublimes solo con el aumento de las dimensiones; y al contrario, reduciéndolas á módulo mas pequeño, descienden de sublimes á bellos. El templo de S. Pedro en Roma, reducido a menor tamaño, careceria de la sublimidad de masa, que es propia de su gigantesca mole; pero la belleza de sus proporciones subsistiria. Una accion virtuosa no es mas que bella, cuando no supone un grande sacrificio, un grande esfuerzo del alma; pero será sublime, si para ejecutarla se necesita un corazon magnanimo y que sabe triunfar de los afectos mas enérgicos del corazon humano. El que socorre al indigente, y el que perdona al homicida de su hijo, hacen dos acciones, ambas bellas, porque ambas estan en armonia con los principios universales del orden social; pero la accion del segundo, ademas de bella, es sublime, porque para ejecutarla se necesita un esfuerzo muy extraordinario de virtud.

Esto es tan cierto, que los objetos mas sublimes de la naturaleza pueden perder este carácter al describirlos, si el autor no sabe espresar la idea de un poder superior puesto en ejercicio. Procuraremos darnos a entender con un ejemplo. Uno de los asuntos que escitan mas en nuestra imaginacion la impresion de la sublimidad, es el infinito poder y al mismo tiempo invisible y misterioso para nosotros, aunque indudable, que con un solo acto de su voluntad sacó todas las cosas de la nada. Y sin embargo, esta frase: *á la voz del Criador se embelleció el orbe con los esplendores de la luz*, por mas elegante y magnífica que sea, no hace en la imaginacion un efecto sublime. Se espresa á la verdad el poder de Dios, mas no lo hace sentir el escritor. Comparemos esa frase con la espresion de Moises: *dijo Dios: hagase la luz, y la luz fue hecha*, y se verá que el texto sagrado, en su concision, en su sencillez y en su forma dramática, nos pone, por decirlo asi, de bulto el poder del Criador, y la prontitud con que su voluntad es obedecida.

Igual mérito tiene esta otra espresion: *tocas los montes y humean (tangis montes et fumigant)*, para significar el poder de Dios sobre el corazon del hombre. Y observese que si hubiera dicho, *tocas los montes y arden*, no habria espresado tan enérgicamente el pensamiento. La llama podria ser no mas que superficial, como la de un edificio abrasado por las puertas. El humo supone que el centro de las montañas está ardiendo, cuando Dios ha tocado su cima, y anuncia por consiguiente una accion mas íntima, mas pronta, mas poderosa. Igual reflexion nos sujieren las palabras de Jeremias hablando de las puertas de Jerusalem, derribadas por el Señor en su ira: *Defixæ sunt in terra portæ ejus: clavadas yacen sus puertas en el suelo*. Cayeron con tal violencia, que quedaron clavadas en la tierra. ¡Con cuanta mas viveza pinta esta frase el poder, el enojo del que las derribó, y la dificultad de restituir las á su sitio, que si hubiera dicho sencillamente, *yacen sus puertas derribadas!* Esta espresion seria bella, mas no sublime.

Nadie estrañara que hablando de la sublimidad se dé la preferencia á los ejemplos tomados de la Biblia, que es el mas sublime de todos los libros, no por ser el mas antiguo, no por ser de un pueblo nómada y sin civilizacion, como han querido decir algunos, sino porque su autor y su objeto es el mas sublime de todos, esto es, el verdadero Dios.

Todas las reglas que han dado los autores de poética para la espresion del sublime, deducidas de la naturaleza y de la observacion, confirman la doctrina que acabamos de dar; á saber: que *todo lo sublime es bello*, aunque no todo lo bello sea sublime. La frase en que se quiere encerrar un pensamiento sublime ha de ser, dicen, sencilla, concisa, ha de contener las circunstancias mas propias para que resalte la sublimidad, esto es, para que se haga mas sensible la grandeza del poder que obra. Concluyen observando que la impresion del sublime es demasiado violenta para que sea duradera, y asi que no se debe prolongar escesivamente. Todas estas reglas, que son muy ciertas, y que pueden aplicarse á los ejemplos ya citados, y á otros innumerables que pudieran presentar, prueban que los objetos sublimes tienen una clase particu-

Jar de belleza, correspondiente á la idea asociada de un gran poder: idea que puede desaparecer de la expresion, como ya hemos visto, sin que el objeto pierda por eso su belleza.

De aqui se infiere que en las bellezas sublimes existe el mismo principio de unidad que constituye las otras; pues la idea del poder, que es la que conmueve y eleva nuestra alma, no despoja al objeto de sus relaciones armónicas con el orden fisico y moral del universo. Se ha celebrado, y justamente, como sublime este verso de Racine:

Celui qui met un frein à la fureur des flots

pero ya antes habia dicho lo mismo nuestro Lope de Vega con mas sublimidad:

El que freno dió al mar de blanda arena.

El epíteto *blanda* hace resaltar mas el poder y sabiduria divina, que con una cadena tan débil sujeta un elemento tan poderoso. Este verso está en la *Corona Trájica*, poema de cinco cantos y cerca de mil octavas, en las cuales quizá no se encontrará otro verso bueno, sino el que hemos citado.

Uno y otro son sublimes sin dejar de ser bellos, porque el objeto que describen esta enlazado con los principios del orden fisico del universo. En cuanto a las bellezas morales, por mas que se eleven al mas alto grado de sublimidad, ¿podrán sin dejar de ser bellezas separarse del orden moral? ó en otros términos, ¿podrán dejar de estar en armonia con los sentimientos religioso y social, innatos en el hombre?

Tiempo es ya de que hagamos una breve enumeracion de los principios que hemos espuesto hasta ahora. El hombre tiene la facultad de percibir, de discernir y de gozar los objetos bellos de la naturaleza, y de los imitados que le presenta el arte. A esta facultad llamamos *gusto*. Los placeres que proporciona existen todos en la imaginacion, y nada tienen de sensuales. Las bellezas sublimes se caracterizan por la idea asociada de un gran poder puesto en ejercicio, idea que comunica al placer del gusto cierta conmocion inquieta que eleva el alma.

El hombre tiene tambien la facultad de reproducir por la imitacion los objetos bellos de la naturaleza. La poesia, tomada en su acepcion mas general, comprende el sentimiento del gusto y la actividad del genio que reproduce las bellezas escogiéndolas. La diversidad de las artes de imitacion depende solo del instrumento que cada una toma para imitar.

El orden fisico, moral é intelectual del universo encierran el tipo de todas las bellezas posibles. Asi la forma característica de lo bello es la *unidad*, esto es, la reduccion al orden. Hemos demostrado este principio universal en todas las bellezas de la naturaleza y del arte.

Hemos probado, pues, que la poesia, considerada general y especulativamente, es la psicología de un sentimiento y de una facultad del hombre, diversa de las demas; tiene un objeto determinado y fijo (la imitacion de la belleza): tiene varios instrumentos para lograr este objeto. Es, pues, una ciencia, de que son auxiliares las que se refieren á los instrumentos de la imitacion, y cuyos principios esenciales deducidos de la observacion y del raciocinio han de referirse precisamente á la impresion que causan en nuestra fantasia los objetos bellos, y á las calidades mismas de estos objetos.



6. DE LA SUBLIMIDAD

Lista comienza abordando la cuestión de la sublimidad desde la perspectiva de la recepción, es decir, examinando el efecto que provoca. Lo sublime se distingue de lo bello por ejercer un mayor grado de impresión: no se trata, pues, de una contraposición, sino de una adición.

No debe extrañarnos este planteamiento ya que, como es sabido, el primer tratado conocido sobre esta asunto es el denominado *Sobre lo sublime*, atribuido erróneamente a Longino y fechado entre los siglos I y III d.C. (vid. GARCIA LOPEZ en "LONGINO": *Sobre lo sublime*, 1979: 129-145), y describe lo sublime aplicando como criterio básico los efectos que la sublimidad origina en el oyente. Traducido en 1674 por Boileau, alcanzó gran relevancia y ocupó un lugar destacado junto con los grandes teóricos de la Antigüedad. En este tratado, el pseudo Longino distingue entre los conceptos de "belleza" y "sublimidad". Enumera y explica cinco causas de las que se puede derivar el estilo sublime: en primer lugar sitúa al talento del autor para conseguir pensamientos elevados; le sigue —también como cualidad innata— la intensidad de la emoción. En tercer lugar resalta el papel de las figuras, siempre y cuando éstas estén utilizadas convenientemente; a continuación, la elección correcta de las palabras más elevadas y, por último, la dignidad y la emoción en el orden de palabras. En el pseudo Longino se observa una mayor preocupación por la grandeza de los conceptos —como base de la sublimidad— que por el modo de expresarlos, aun sin llegar a disociar los aspectos de fondo y forma. Defensor de que la sublimidad reside, antes que nada, en la naturaleza, el autor de este tratado se muestra partidario, sin embargo, de que el arte corrija a la naturaleza cuando sea necesario.

Un abogado del Parlamento de París, Silvain, tras leer la traducción y anotaciones que había hecho Boileau al pseudo Longino, envió —a comienzos del siglo XVIII— un escrito a Boileau con su peculiar interpretación de lo sublime, que apenas alcanzó resonancia en su época. Recogido años más tarde dicho escrito en la *Histoire des idées littéraires* (1863, París, E. Dentu) por Michiels, Silvain distingue por primera vez la subli-

midad de lo grandioso y lo patético, afirma que la raíz de la sublimidad se halla en lo infinito e insiste en que, tanto lo sublime como lo bello, dependen de la subjetividad del perceptor.

Esta insistencia en el carácter subjetivo de la sublimidad es un anticipo de las teorías kantianas sobre lo bello y lo sublime. En 1764, Kant publica su tratado *Sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, en el que, tras observar analogías y diferencias entre los conceptos de belleza y sublimidad, concluye que lo sublime es subjetivo, puesto que se origina en nuestro mundo interior. Nada es sublime en sí mismo: en todo caso podrá excitar en el individuo ese sentimiento de sublimidad. Distingue entre el *sublime matemático* y el *sublime dinámico*. Define al primero como "aquello que es absolutamente grande", "aquello cuya mera concepción atestigua en el alma la presencia de una facultad que sobrepuja toda medida de los sentidos". Pero tal magnitud —recalca— no se halla en la naturaleza, sino en las ideas de quien la contempla. El *sublime dinámico* —caracterizado por la contradicción y la lucha— es el sentimiento de una gran fuerza natural que no tiene poder en nosotros y nace del contraste entre nuestra impotencia física y la conciencia de nuestra personalidad libre. Desde esta perspectiva, la naturaleza puede ser considerada como sublime, pero no por sí misma, sino porque es capaz de elevar el ánimo a la sublimidad.

La relación sublimidad/infinito es patente también en las consideraciones de Blair: "Para hacer sublime un objeto basta quitarle todos sus límites. De aquí es que un espacio infinito, unos números sin fin, una duración eterna llenan el ánimo de ideas grandes. Por esto han creído algunos que la grandeza o amplitud de extensión es el fundamento de toda grandiosidad" (BLAIR, 1816: 60, I). Blair —que en ocasiones critica al pseudo Longino, sobre todo en los ejemplos que aduce de sublimidad o por considerar a las figuras del discurso como posible origen de lo sublime— esboza unos rasgos que, a su entender, son claves para dotar de sublimidad a un escrito: la sencillez y la concisión, que deben ir acompañadas de fuerza descriptiva. La sublimidad —según Blair— produce una conmoción en el ánimo que, por su fuerza, no puede ser muy duradera. En estos últimos aspectos, Lista coincide totalmente con Blair. Según Lista, "la frase en

que se quiere encerrar un pensamiento sublime ha de ser, dicen, sencilla, concisa, ha de contener las circunstancias más propias para que resalte la sublimidad... Concluyen observando que la impresión del sublime es demasiado violenta para que sea duradera "y así que no se debe prolongar excesivamente" (*vid. supra*).

DE LA SUPUESTA MISION DE LOS POETAS.

... «Animis natum inventuraque poema juvendis.»
HORACIO.

NO deja de ser bastante ridicula la pretension de algunos de los corifeos del nuevo romanticismo, atribuyendo la facultad de poetizar a una *mision* recibida no se sabe de quien; pues aunque citan la *naturaleza*, el *gênio* y la *inspiracion*, no por eso es mejor conocida la autoridad que llama y elije al poeta. Nosotros sabemos que el genio, auxiliado por la instruccion, enardece la fantasia, la presenta cuadros orijinales y animados, la enseña a vencer los obstáculos y á espresar dignamente lo que ha concebido. La inspiracion en las bellas artes no es otra cosa sino el calor y la osadía de los sentimientos que elevan el alma del artista a una esfera nueva, desde la cual describe los objetos que en una situacion tranquila ni aun podria descubrir. Tambien sabemos que la naturaleza escita al verdadero poeta á cantar lo que siente y lo que imagina, no solo para su complacencia propia, sino tambien para la de la sociedad en que vive.

Esta teoria es clara y nada misteriosa cuando se definen con exactitud las voces. Mas no sabemos cómo pueda llamarse *mision* el impulso natural á describir las bellezas de la naturaleza, á presentarlas bajo el aspecto mas ventajoso, á concebir y espresar ideas orijinales, vigorosas y sublimes. La *mision* supone una autoridad que *envia*, y que *encarga* la ejecucion de una cosa. ¿Cuál es esta autoridad? ¿La naturaleza? Pero la naturaleza movió igualmente á hacer versos á Homero y á Querilo, á Virjilio y á Bivio, á Boileau y á Cotin, á Calderon y al maestro Cabezas, el mas desatinado de nuestros poetas cómicos. ¿Por qué la naturaleza imprimió tan fuertemente en el ánimo del gran Cervantes el deseo de versificar, aun despues de desengañado que solicitaba

la gracia que no quiso darle el cielo?

¿Y quién tenia mas derecho de creerse *enviado* para ser poeta que el autor del *Quijote*, dotado de la imaginacion mas vehemente, mas rica, mas variada que ha visto la república de las letras.

Los griegos y los romanos que tenian un dios de la poesia, nueve musas, una diosa de las ciencias, un Parnaso y una fuente Castalia, podian creer en esa *mision*.

De aquí las expresiones *est Deus in nobis, invicta Minerva, aspirate cœnenti, musarum sacerdos;* y otras semejantes que se hallan á cada paso en los poetas latinos. Ovidio, Virgilio y Horacio podían creerse enviados de Apolo, sacerdotes de las musas, inspirados por un Dios, así como César creía en su fortuna y Bruto en su mal genio. Pero nuestras creencias no permiten semejante suposición; y cuando nuestros poetas, tratando de asuntos religiosos, invocan la asistencia de los seres sobrenaturales, como los Anjeles, los Santos ó la Divinidad misma, no es para conseguir una inspiración especial del cielo, sino para espresar dignamente las que ya hemos recibido de la fe.

Se ha querido comparar la inspiración poética á la que recibieron del mismo Dios los profetas y autores inspirados de los himnos y cánticos de la Escritura. Esta pretensión, que si se manifestase seriamente podría llamarse blasfema y sacrilega, es por lo menos soberanamente necia. Los escritores sagrados recibieron verdaderamente una *mision*; mas no porque sus composiciones sean poéticas, se ha de inferir que todo poeta es tambien enviado. Esto merece alguna explicacion.

El tono de la Biblia es generalmente sencillo en las narraciones, nervioso y severo en los consejos morales, enardecido, vehemente y sublime en los cánticos y profecias. La inspiración divina era en cada uno de estos casos lo que debia ser atendido al objeto de la obra, á saber: dar noticia de los hechos pasados, ó instruir al hombre en sus deberes, ó ajustar á la música las alabanzas del Altisimo, ó descorrer al género humano el velo de lo futuro. Así ni el Génesis, ni el Levítico, ni los libros de los Reyes, ni los Sapienciales son poéticos. Toda la pompa de la poesia se reservó para los cánticos, lo que á nadie causará estrañeza, y para las profecias que por su carácter particular exigen tambien el lenguaje de la imaginación y de los sentimientos.

En efecto, un hombre que descubre en la edad venidera sucesos que interesan á su nacion, ó llenos de maravillas y de misterios, no puede espresarse en el idioma tranquilo y sosegado del raciocinio. Era imposible que Jeremias vaticinase sin lagrimas la próxima ruina de Jerusalem, ni que entreviese sin grave conocimiento de su fantasia el gran misterio de la pasion, simbolizado tambien en aquel suceso. Isaías *evangeliza* mas bien que *profetiza* los sufrimientos del hombre Dios; pero su estilo, muy diferente del de Juan, participa del pasmo y del dolor que la contemplación del gran sacrificio debió causarle.

Así fue como la *mision* divina y la poesia se hallaron reunidas. Pero querer aplicar aquella voz sagrada al impulso que incita á cualquier versificador á cantar bien ó mal asuntos ó religiosos ó profanos es un abuso de las palabras que debe reprimirse, y que solo ha podido tener su origen en el carácter ambicioso del siglo. Semejantes locuciones corresponden muy bien á la presuntuosa osadía que se va haciendo de moda en todas las clases y profesiones.

La verdadera *mision* del poeta es la que le designó Horacio: *animis jurandis, recrear el ánimo*; y todo el que la cumpla dignamente tendrá por bien empleado el trabajo y el tiempo que le hayan costado sus composiciones. Este objeto es muy noble, pues aumenta, sin menoscabo de la virtud, la corta masa de placeres que es dado al hombre gozar sobre la tierra.

Pero algunos nos opondrán una objecion que no carece de fuerza. «El objeto, nos dirán, que habeis atribuido á la poesia es harto frivolo y mezquino. Esta divina arte con el hechizo de sus formas, con la magia de la versificación, con la sublimidad de las ideas da, por decirlo así, una nueva vida á la verdad, y la hace accesible, no solo al entendimiento, sino á la fantasia y al corazón. Hay verdades, como son las morales religiosas, que en vano seran conocidas del hombre sino se le hacen amables, y este debe ser el objeto, la verdadera *mision* del poeta, obligar á la sociedad á que ame la virtud y le rinda sus homenajes. Un verso feliz grava mejor una máxima importante de moral ó de politica que un tratado científico de cualquiera de estas ciencias.»

No quiera Dios que nosotros desterremos la virtud de la poesia, ó que aplaudamos á los que abusan de este arte para hacer descripciones inmundas ó para inculcar máximas inmorales y perniciosas. Mas diremos: no puede haber *belleza* en una composición contraria á las buenas costumbres; porque la deformidad moral es

la mayor de todas, y basta á destruir todos los rasgos bellos del cuadro mejor acabado.

Mas no por eso hemos de trastornar los principios, ni colocar los que solo son corolarios, al frente del sistema de doctrinas. El objeto primario de las bellas artes es *agradar*; es halagar la imaginacion del hombre con la descripcion de la belleza: para conseguir este objeto, en la pintura de las acciones, costumbres y sentimientos humanos, no puede prescindirse de la *virtud*: asi es una consecuencia necesaria, pero no un principio, en las composiciones poéticas el respeto á la moral, la espresion enérgica de los afectos virtuosos, el embellecimiento de las maximas nobles y generosas, en una palabra, el triunfo de la bondad y la detestacion del vicio,

7. DE LA SUPUESTA MISION DE LOS POETAS

Como es sabido, el término "misión" pertenece al campo léxico de la religión y supone un ser trascendente, que es el que envía, y un servicio —ministerio— también trascendente, de carácter soteriológico.

En el Romanticismo se produce, no sólo una revalorización del inconsciente, de la intuición y de las facultades místicas, sino también una revivificación del ideal religioso frente a la concepción racionalista de los ilustrados. Esta religiosidad es preponderantemente de naturaleza sentimental e intuitiva, y de índole panteísta.

Alberto Lista separa como autónomas las esferas religiosa, moral y estética: no sólo no identifica *belleza* con *bondad*, sino que distingue con rigor la "función" del poeta de la "misión" del profeta o del predicador, pero reconoce que el arte, como lenguaje, refleja y transmite una concepción del hombre y una visión de la vida. Esto lo han puesto de manifiesto ya algunos críticos como, por ejemplo, José María de Cossío cuando afirma que "para Lista, el puro arte, el arte por el arte, como decimos ahora, sin una trascendencia social, o moral, o política, es una superficialidad sin justificación, y así lo reitera a lo largo de toda su carrera el escritor" (COSSIO, 1942: 90).

Cuando Alberto Lista anuncia su intención de escribir artículos en *El Censor* sobre crítica teatral, aunque confiesa que "procuraremos no desmerecer en las críticas que hagamos la reputación de imparcialidad que hemos adquirido entre los lectores sensatos e instruidos", afirma: "Este poderoso agente de la humanidad (se refiere a la simpatía) puede y debe servir en el teatro para generalizar los sentimientos nobles y generosos, para propagar los verdaderos principios de la moral pública, en fin, para instruir a los ciudadanos en sus deberes y hacerlos que los amen".

De hecho, la función del poeta y la naturaleza de su creación han sido objeto de continuos debates no sólo entre los mismos poetas, sino también entre filósofos, psicólogos y críticos. Las diversas soluciones que —partiendo en la Antigüedad clásica— se han propuesto, pueden resumirse en dos líneas: una

sostiene que la creación poética puede ser explicada mediante la razón, mientras que otra le atribuye un origen divino. Ambas líneas cristalizan en la *Poética* horaciana en la conocida dualidad *ingenium/ars* (GARCIA BERRIO, 1977), que tanta fortuna alcanzaría en siglos posteriores. Como es sabido, más adelante ambas sufrirán diversas reinterpretaciones: así, el neoplatonismo dominante a partir de la segunda mitad del siglo XV, sustituye a la Musa por el Dios cristiano, aunque sin renunciar por ello a la importancia del éxtasis o la intuición, que adquieren una especial preponderancia frente a las reglas, los preceptos y todo tipo de técnica. En contra de la tendencia racionalista del neoclasicismo dieciochesco, surge nuevamente esta teoría de la creación poética como fuerza misteriosa e inexplicable pero que, a diferencia del neoplatonismo renacentista, no se entiende como don o facultad concedida por Dios a ciertos "elegidos", sino que se asocia con determinadas potencias anímicas, tales la imaginación y la fuerza del inconsciente. Esta nueva concepción de la creación poética —base de la estética romántica, que considera al poeta como "enviado" y, por tanto, llamado a cumplir una "misión" trascendental entre el resto de los mortales— se asocia inmediatamente al concepto de *genio* que, como es sabido, se convierte en clave fundamental para entender la estética romántica, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

A lo largo de toda su disertación, Lista no se dedica, ni mucho menos, a echar por tierra las teorías románticas —con las que, a decir verdad, se muestra de acuerdo en no pocos aspectos—. El papel de Lista en este caso —como en otros muchos— consiste en clasificar una serie de nociones, juicios y teorías, a su entender, mal interpretadas. "Esta teoría —dice— es clara y nada misteriosa cuando se definen con exactitud las voces".

DE LA ELOCUCION POÉTICA.

ARTÍCULO I.

Esta es una de las materias mas difíciles de tratar en literatura. Horacio, que es sin disputa el mejor maestro de poética conocido en el siglo brillante de los latinos, cuando llega á tocarla, se contenta con espresar sus ideas por medio de metáforas, y no la desentraña filosóficamente, cosa que por decirlo de paso, no se exijia en su tiempo.

*«Primum ego me illorum, quibus dederim esse poetas,
Excepim numero: neque enim concludere versum
Dixeris esse satis; neque si quis scribat uti nos
Sermoni propria, putes hunc esse poetam.
Ingenium cui sit, cui mens divinitor, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.»*

«Yo me borro del numero de aquellos

A los cuales confieso por poetas.

No basta componer versos que consten;

Y si alguien, como yo, los escribiere
En estilo á la prosa semejante,
No pienses que es poeta. De este nombre
Solo darás la gloria al que posea
(Genio, mente divina y voz sublime).»

Entra despues en la cuestion de si la comedia es poema ó no, y parece inclinarse á la negativa: pues aunque tal vez se eleva un poco el lenguaje en los trozos en que habla la pasion, como cuando un padre reprende los vicios de su hijo, sin embargo, nunca sale del tono ni de las ideas de un padre verdadero en la misma situacion: lo que puede conocerse, añade, en que destruyendo el artificio y el hipérbaton de los versos cómicos, lo que resulta es prosa pura; cosa que no sucede en un pasaje verdaderamente poético de la epopeya ó de la oda.

Estas reflexiones de Horacio son preciosas, y nos obligan á admirar el instinto admirable de su gusto, que le dicto por sentimiento la diferencia esencial entre la elocucion poética y la prosaica. Si es posible deducirla á priori de principios filosóficos, es imposible describirla con mas claridad ni exactitud. Aspiremos, pues, á la gloria de interpretarle, ya que él mismo nos ha impedido la de sentar las reglas; porque lo hemos dicho, y lo volvemos á repetir, en materia de buen gusto será siempre necesario recurrir á las máximas del poeta de Venusa:

Tres cosas son las que requiere Horacio en el verdadero poeta para que se distinga de un prosista:

«Genio, mente divina, voz sublime:»

esto es, disposicion para sentir y ser inspirado por la belleza ó la sublimidad; entendimiento capaz de contemplarla y de hallar las relaciones que la forman; lenguaje y armonia á propósito para expresarla. De estos tres elementos se compone la elocucion poética.

No basta sentir y gozar la belleza ideal: es necesario hallarse inspirado por ella, compelido á reproducirla; es preciso verla en nuestra fantasia, al mismo tiempo que obra sobre el corazon, pintándose en aquella y dominando en este, y pugnando por lanzarse de nuestros labios bajo las formas nuevas que le hemos prestado. La operacion del genio es misteriosa, como todas las de la naturaleza cuando transmite la vida. Nadie la ha expresado mejor que el poeta de Sion cuando dice; *escápase de mi corazon el canto de la felicidad: eruptavit cor meum verbum bonum.*

La inspiracion produce necesariamente las ideas y pensamientos que nuestro autor llama *divinos*, porque se apartan de la combinacion sabida y usual de las reflexiones humanas. Las ideas poéticas, generalmente hablando, no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imágenes que el poeta percibe por intuicion, ó bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos. La mente divina del poeta es el alma de su elocucion: es la que dá á su estilo el carácter verdaderamente poético: porque es la que diferencia los pensamientos en su esencia y en su giro de lo que deben ser en los escritos prosaicos.

En su esencia. Los cuadros, las imágenes y los sentimientos pertenecen á un mundo ideal, muy diferente del comun, sobre que se versan ordinariamente nuestras facultades intelectuales. En este nuevo universo, creado por la poesia, todo es vida, todo es accion. Los montes se conmueven, los elementos tienen sensibilidad, los animales raciocinan, y hasta las ideas generales formadas por nuestra facultad de abstraer, tienen propiedades humanas: nos oyen, nos hablan, nos consuelan, nos reprenden. Es verdad que el buen poeta sabe conservar religiosamente la verdad intrínseca ó ideal de las cosas: sabe expresar, pero sin descubrir su artificio, las relaciones constantes que existen entre ese mundo fantastico y el verdadero: mas no por eso dejan de pertenecer á él los pensamientos con que explica la idea principal; pensamientos que son los que en cualquier genero caracterizan el estilo.

¿Qué pensamiento mas común que este: *se acabarán las guerras?* Pues véase de qué manera lo desenvuelve Virjilio colocándose en medio del mundo ideal:

«Entónces, ya dejados los combates,
Blanda se tornará la feroz gente.
Vesta, la antigua Fe y el gran Quirino,
Ya con su hermano en paz, dictarán leyes.
Con el hierro y estrechas trabazones
Las temerosas puertas de la guerra
Se cerrarán. Sobre crueles armas
El impio furor dentro sentado,
Y aherrojados á la espalda con cien nudos
De bronce, de sus labios aun sangrientos
Lanzará fiero hórrisono bramido.»

*«Aspera tum positis mitescent secula bellis:
Cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus
Jura dabunt: diræ ferro et compagibus aetis
Claudentur belli portæ: furor impius intus
Sæva sedens super arma et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.»*

En el giro. En todos los géneros prosáicos el principal mérito consiste en la conexión de las ideas, resultado de una análisis bien hecha. En poesía no se analiza ni se atiende á aquella conexión, sino se colocan los pensamientos segun ocurren á la fantasía acalorada ó al corazón conmovido del poeta. La lógica de la imaginación consiste en que las imágenes de un cuadro no desdigan unas de otras, ni esten en contradicción: la ideología de las pasiones en que se dé á cada una por pábulo el objeto que le corresponde. Estúdiense de qué manera se presentan á Dido abandonada por Eneas los objetos que deben irritar su desesperación. Obsérvese con cuánta verdad acaban sus cuadros todos los grandes poetas, principalmente Homero, Horacio y Virjilio, y entre los nuestros Rioja, Herrera, Leon y Melendez.

ARTÍCULO II.

Hemos visto que la elocución propia de la poesía no es mas que el idioma de la imaginación y del sentimiento. Y como es propio de ambas facultades dar vida á todos los objetos que tocan, de ahí nace la animación y calor del estilo poetico.

Este fenómeno de la inteligencia humana no ha sido bastantemente observado ni analizado por aquellos ideologistas que quieren reducir al análisis todas las operaciones del hombre intelectual. Nosotros estamos convencidos de que no hay ninguna idea en la mente que no haya provenido de una análisis anterior: pero ¿está todo el hombre en la generación, deducción y espresion de las ideas? ¿Basta la esplicación de estas tres operaciones para hacer patente el misterio de nuestra existencia? ¿No hacemos mas que analizar y raciocinar? ¿No sentimos; no imaginamos? ¿Es al raciocinio al que debemos el título glorioso de *imágenes del criador*? ¿No se nos ha dado, con mucha mas razón, por la facultad de crear mundos nuevos en nuestra fantasía?

El filósofo Condillac, dando á su alumno sabias lecciones de literatura, al esplicarle un hermoso pasaje de un escritor, añade: «la belleza no puede analizarse, señor: lo confieso á pesar mio.» Hay algo, pues, verdadero y real en nuestra existencia, cual es la percepción de lo bello, inaccesible al gran instrumento que tan felizmente esplicó aquel insigne ideólogo. No es el hombre, pues, un ser *exclusivamente* destinado á formar ideas. Esta palabra *exclusivamente*, que como hemos visto, ni pronunció ni admitió Condillac, puede constituir un justo capítulo de acusación contra Destutt-Tracy.

La belleza tiene tambien su análisis, pero no la de Condillac. No se percibe por relaciones que puedan reducirse á las formulas que contienen nuestros conocimientos;

sino por las que tienen los objetos con los sentimientos y la imaginación humana. El estudio de estas relaciones constituye esencialmente el de la literatura. Los humanistas creen, y con razón, haber analizado suficientemente las bellezas de un escrito, cuando han hecho notar las armonías que se hallan en la obra con nuestros afectos y nuestra fantasía.

Obsérvese, para conocer la diferencia entre la lógica de la análisis y la de la poesía, que los pasajes poéticos mas sublimes y que han sido mas admirados en todos los siglos, si se despojan del prestigio que les dá el sentimiento, y se consideran como meras formulas del lenguaje comun, se convierten en otras tantas absurdidades. Las quejas que pone Sófocles en boca del enfermo Filoctetes á los promontorios y riscos de Lemnos, donde yace solo y desprovisto de todo auxilio humano, ¿qué son sino desatinos? Ni los peñascos ni los promontorios pueden oírle ni consolarle. ¿No se burlaba Horacio de sus lectores cuando pintó la muerte llamando con igual osadía á todas las puertas? ¿Y aun nuestros mismos poetas cómicos y satíricos no se han divertido á costa de los amantes cuando expresan con hipérbolos su pasión? ¿El mismo Quevedo no dice á una dama, remedando aquel estilo hipérbolico:

«Desde que os ví en la ventana,
ó dando ó tomando el sol,
descabalé la asadura
por daros el corazón?»

Pero en vano son estas burlas: en vano la fría razón hará notar la absurdidad material de estas y otras semejantes imágenes ó figuras de estilo. Ni la fantasía ni el corazón ceden al raciocinio. Eternamente nos seducirán los cuadros fantásticos que dan vida á los seres inanimados, y existencia y acción á los abstractos é ideales: eternamente nos interesarán las hipérbolos del dolor ó de la alegría, las apóstrofes fervorosas, las personificaciones atrevidas. ¿No introdujo Cicerón en su primera catilinaria á la Patria, hablando primero con Catilina y despues con el cónsul? ¿Separaron por ventura sus oyentes en la falsedad de semejante figura? Al contrario, los conmovió con tanta vehemencia, que la indignación del Senado llegó al mas alto punto: y el mismo Catilina, convencido de la imposibilidad de permanecer en Roma, buscó en los campos de batalla el único asilo que le habia dejado la elocuencia de su adversario.

Vemos, pues, que lo que se llama pensamiento en poesía, ha de resultar precisamente de las relaciones y armonías íntimas que existan entre el asunto y los afectos humanos. Estas relaciones, hasta cierto punto misteriosas, no las halla el raciocinio, sino la inspiración. Por tanto en las obras poéticas es siempre el entusiasmo el padre de la invención.

No sería fácil encontrar la razón filosófica de estos movimientos; desordenados en la apariencia, pero sometidos realmente á las reglas ocultas de nuestra existencia intelectual. Por ejemplo, ¿cuál es el motivo que hace naturales las hipérbolos apasionadas? La dificultad que experimenta el hombre, arrebatado de un afecto, en expresar lo que siente con las voces comunes del idioma; dificultad muy semejante á la que tuvo el que pintó la figura de Agamenon en el cuadro de Ifigenia. En el lenguaje del pincel no hay hipérbolos, y así hubo de contentarse con ocultar el rostro del padre que sufre, no teniendo en los colores suficiente recurso para describir su dolor. El hombre, agitado de una pasión vehemente, calla mas bien que degradarla con voces que la han de debilitar. Si habla, ha de valerse de expresiones absurdas que por lo menos indicarán que no ha hallado en el lenguaje comun de los hombres palabras con que significar su sentimiento.

¿Por que el lenguaje de la poesía procede casi siempre por cuadros é imágenes? Porque el poeta vé en su fantasía los objetos, así como el pintor. Este los traslada á un lienzo: aquel los pinta con palabras de tal manera, que el que posea el arte de la pintura, y oiga los versos, podrá pintar el mismo asunto con colores. La fantasía está mas próxima á la vista y al oído que al raciocinio; como quiera que este se versa sobre ideas abstractas, desprovistas de sonido, de movimiento, de color.

La propensión de la poesía á dar vida á los seres que no la tienen, y á representar los entes abstractos bajo formas humanas, y capaces de movimiento, acción é intelligen-

cia, procede de la sobreafluencia de vida que existe en la mente, por poco que se sienta conmovida de algun afecto, y del deseo que tiene el alma de sensibilizar sus ideas, y de percibir las no solo por la deducción, sino tambien por la fantasia. Esto es tan cierto, que aun en las matemáticas, ciencia la menos poética de todas, procuramos hacer sensibles por figuras las relaciones mas abstractas de la cantidad. El hombre no cree conocer bien sino aquello que ve con los ojos, ó con la fantasia.

Las creaciones de la imaginacion nos presentan la belleza bajo nuevas relaciones y armonias: por eso nos agradan tanto, porque multiplican los puntos de vista desde los cuales podemos gozar los objetos bellos. El apólogo, que convierte una máxima moral ó abstracta, en un drama animado, será siempre un género de literatura apreciado. ¿Y qué otra cosa fué la mitología griega, sino una coleccion ingeniosa de alegorias, por medio de las cuales personificaron los poetas de aquella nacion las virtudes y los vicios humanos, los fenómenos de la naturaleza, las máximas morales y políticas y las producciones de las artes? Agrada, y eternamente agrada á los hombres, que se les presente un orden de ideas abstractas bajo simbolos sensibles y animados; porque ademas del conocimiento de la verdad, se goza la imaginacion en ver y penetrar el facil velo que la encubre.

Tal vez el poeta renuncia á todos los adornos, y busca para espresarse el jiro mas sencillo y mas usual como sucede en los pensamientos sublimes. Entónces, la poesia no está en las ideas subordinadas, sino en las relaciones de grandeza que tiene la principal con nuestros sentimientos. Cuando Turno esclama en Virgilio

«*Usque adeone mori miserum est?*
(¿Tan triste es el morir?)»

consiste la belleza de este rasgo en la fuerza de alma del héroe, que prefiere la muerte á la ignominia de huir de su rival.

Mas no están reñidos con la sublimidad los pensamientos que la hacen mas sensible y la presentan con mas vivacidad á la fantasia. Tenemos un insigne ejemplo de esto en la escritura sagrada, cuando para dar á entender la inmensa fuerza de la voluntad de Dios, dice: «*tangis montes, et fumigant* (tocas los montes, y humean).»

ARTÍCULO III.

HEMOS espuesto suficientemente las fuentes de los pensamientos poéticos y los medios de revestir con un velo fantástico y sensible las ideas mas abstractas. Resta ahora que hablemos de su *espresion*, del lenguaje propio de la poesia, que es la que Horacio llama *voz sublime* (*os magna sonaturum*), y que coloca entre las tres cualidades que forman el poeta.

Porque no basta haber hallado un pensamiento grande: si su espresion es mezquina, *prosaica*, por decirlo de una vez, pierde toda su gracia y enerjia. Un mal poeta del siglo pasado, celebrando en un mal poema la venida de Carlos III a reinar en España, quiso elojiar el viento bonancible que guió su armada desde Napoles a Barcelona, y dijo de él:

«Era un viento que estaba emparentado
con lo mejor del aire.»

No lo diria peor un casamentero exajerando la nobleza del novio. El pensamiento es poético: un buen poeta hubiera podido llamarle hijo del céfiro que halaga eternamente las florestas de Guido, ó bien del que refresca las celestiales mansiones del Olimpo; en fin, pudiera haber presentado su idea bajo imagenes mas dignas. Pero se valió de una espresion la mas vulgar y mezquina que era posible hallar. No parece sino que habia aprendido de memoria el tratado del *Antimilitar* de Pope.

Hallamos en poetas de mas nombradía echados á perder hermosísimos pasajes

por la pobreza y vulgaridad de la expresion. Sirva de ejemplo Balbuena, tan gran poeta con mucha frecuencia, y cuyas caidas son por lo mismo tan lastimosas.

«*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus,*»
(«Me indigno cuando Homero se adormece.»)

Este defecto es mas comun todavia en Lope de Vega, tan rico de pensamientos, pero tan incorrecto en la expresion; bien que para hacerle exacta justicia, es menester confesar que pocos le igualan cuando es completamente bueno. Es frecuente leer en sus obras al lado de un pasaje, lleno de sublimidad ó de gallardia, otros versos que parecen encontrados en medio de la calle. Tampoco es raro en él echara perder un hermoso cuadro con un yerro de elocucion.

Pero es menester no olvidar que la expresion por sí sola no basta para formar la buena poesia. Es necesaria la reunion de ambas cosas, el pensamiento y el lenguaje. Sin el primero, los versos mas armoniosos, las figuras mas brillantes de expresion, el escojimiento mismo de las voces no producirán mas que bagatelas sonoras (*nuga canora*), como las llamaba Horacio: seran como las cápsulas de la mies desecada por el solano. La paja está en pie; el grano ha desaparecido.

Picaro fué el momento en que ocurrió á D. Tomas Iriarte la idea (que puso constantemente en práctica) de que el lenguaje de la poesia debia ser el mismo de la prosa; y picaro tambien aquel en que Samaniego juzgó á propósito celebrarle la gracia. Uno y otro equivocaron la sencillez con la vulgaridad. Despues de leidas algunas de las muestras del estilo de Iriarte, insertas en la *Coleccion de poetas castellanos* del Sr. Quintana, es imposible negarle enteramente á aquel escritor todas las prendas de poeta. Nosotros creemos que irritado del gongorismo, que habia echado á perder y que aun plagaba nuestra literatura, quiso ensayar un nuevo género de poesia, reduciendo sus composiciones á prosa rimada.

Léase, si hay paciencia para ello, su traduccion de los primeros libros de Virgilio.

«*In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.*»
(«Evitar una culpa, si no hay arte,
Conduce al vicio opuesto.»)

El ejemplo de Iriarte, y mas que todo la facilidad de ser poeta en su sistema, produjo el inmenso número de copleros que plagaron nuestro Parnaso y nuestro teatro en las últimas décadas del siglo pasado. En fin, Melendez pareció y restableció el verdadero tono de la musa española.

La expresion poética consta de los tropos, de la eleccion de palabras, de la armonia y de las figuras de diction, que son las que rigorosamente hablando, constituyen lo que se llama *lenguaje poético*.

Los tropos ó las liguras que sirven para trasladar las palabras de una significacion á otra, no se cometen sin producir alguna alteracion en las ideas. Cuando Horacio describe en una de sus odas los peligros de la guerra civil bajo la alegoria de una nave ajitada de los vientos y de las olas, no podemos dejar de percibir dos órdenes de ideas que se corresponden entre sí por su semejanza, y ademas las relaciones de esta semejanza. Gózase el alma en percibir el objeto abstracto bajo el velo de la imájen sensible. Lo mismo podemos decir de la metáfora, metonimia, sinécdoque y demas figuras de traslacion. Asi nos parece inexacto el nombre de *figuras de diction*, que algunos les han dado: pues no solo modifican la frase, sino tambien el pensamiento.

El origen del agrado que nos producen, consiste generalmente, así como en las comparaciones, en presentar el objeto mas de bulto, mas accesible á la fantasia. Asi muchas de ellas se fundan solo en esto. Esta muy bien dicho: *se ha presentado á vista del puerto una armada de veinte velas*; pues lo primero que se ofrece á la vista, lo primero que se puede contar en una escuadra es el velamen. No estaria bien dicho: *percibió una armada de veinte velas*: el velamen no tiene relacion alguna con el acto de naufragar.

El escojimiento de las palabras mas propias, mas precisas, mas descriptivas re-

conocer el mismo principio, el de presentar los objetos á la fantasia como si se viesen. Los epítetos característicos, los verbos gráficos dan suma energía al pensamiento; pero tambien lo modifican. La expresion poética consiste en gran parte en la eleccion de las voces. Cuando Rioja dijo;

«¿Qué callada que pasa las montañas
El aura respirando mansamente!
¿Qué gárrula y sonante por las cañas!»

pudo haber dicho *locuaz* en lugar de *gárrula*, y *sonora* en lugar de *sonante*; mas entónces le hubiera quitado la idea de *ostentacion* y de *presuncion* que van asociadas á la voz *gárrula*; como tambien la idea de *esfuerzo* en hacer ruido entre las cañas, y estas tres ideas acomodaban mucho al poeta, para comparar á la hipocresia el ruido del aire en un cañaveral. No ha habido ningun gran poeta á quien no hayan ocurrido en el momento de la inspiracion las voces mas acomodadas para espresar el pensamiento. El genio las halla, el gusto las valúa.

La armonía y las figuras gramaticales pertenecen esclusivamente al lenguaje. El verso mas lindo ó mas sublime, si se desata en prosa, perderá indudablemente una de sus prendas poéticas; mas no se alterara en nada el pensamiento. Sirva de ejemplo este verso de fray Luis de Leon:

«De hermosa grey pastor muy mas hermoso»

Digase: *pastor mucho mas hermoso de hermoso rebaño*. Se destruirá no solo la armonia de la versificacion, sino tambien tres figuras de lenguaje, á saber: la transposicion, el arcaismo de *muy mas* en lugar de *mucho mas*, y el arcaismo de *grey*, voz anticuada cuando se toma en el sentido literal. Pero el pensamiento ha quedado absolutamente el mismo. Sin embargo, es fácil de ver su diferente efecto en el verso y en la prosa; porque la armonia halaga el oido: las voces desusadas dan á la frase un sabor de antigüedad con el que se complace la imaginacion, y el hipérbaton coloca las palabras en las sitios donde produzcan mayor interes.

Lo que decimos de la armonia del verso, decimos, tambien de la imitativa. Destruyase la onomatopeya en este verso de Virgilio;

«*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*»
(«Con sonido alternado hiere el bruto
el campo ensangrentado.»)

Y digase: *ungula quatit campum putrem sonitu quadrupedante*: el pensamiento será todavía el mismo para la fantasia, aunque no hable ya el oido.

Hemos procurado desenvolver los fundamentos que tiene en la naturaleza la elocucion poética, ya en cuanto á la invencion de los pensamientos, ya en cuanto á la manera de indicarlos. Creemos útiles estas investigaciones filosóficas acerca de los diversos puntos de la literatura poética para salvarla, así del desprecio con que la miran muchos, creyendo insustancial y sin interes su estudio, como de la exageracion de otros que quieren atribuirle una mision casi divina. La poesia no es mas ni menos que el lenguaje de los afectos y de la imaginacion; el lenguaje que hablaron los hombres primitivos cuando sabian sentir y no racionar, y que se ha conservado en los pueblos civilizados no solo para el agrado y el placer, sino para espresar en varias ocasiones de la vida pública y privada los sentimientos mas dulces y mas sublimes del corazon humano.

8. DE LA ELOCUCION POETICA

Como ya es sabido, la *Elocutio* es la tercera de las cinco operaciones que integran la *tejné rhetoriké*, tal como señalaba la antigua Retórica. Colocada tras la *Inventio* y la *Dispositio*, su misión consistía en dar una adecuada expresión lingüística (*verba*) a los pensamientos (*res*) que la *Inventio* había seleccionado (LAUSBERG, 1975: 61 y ss.). Pero la *Elocutio* ha ido evolucionando hasta perder, en gran medida, su función inicial. Aparece en la Retórica cuando Gorgias quiso aplicar criterios estéticos —procedentes de la poesía— a la prosa (BARTHES, 1974: 72). Alcanza un extraordinario auge con los latinos (especialmente con Cicerón y Quintiliano) y, a partir de entonces, cambian sus contenidos y presupuestos. Paulatinamente la Retórica se fue asimilando a la *Elocutio* y, a su vez, ésta quedó reducida a una clasificación de tropos y figuras. La Retórica, en suma, "proporcionó a la posteridad el más ambicioso y amplio compendio de recursos del *ornatus* y, tras perder su especificidad oratoria, pudo entender del arte verbal literario en la *Elocutio* hasta darnos allí un enorme caudal de teoría y clasificaciones de las figuras literarias. Este caudal constituye una verdadera tipología de los usos poéticos del lenguaje y ya desde Aristóteles y mucho más desde Quintiliano es posible hablar de una asimilación progresiva del estilo retórico a lengua literaria, bajo el soporte de que ambas eran explicitaciones de un estatuto estético del lenguaje, de un lenguaje "especial" dotado de una finalidad específica: la delectación del oyente-lector" (POZUELO YVANCOS, 1988 b: 22).

Pese al tan repetido "lugar común" de esa reducción de la Retórica a la *Elocutio* y del ya manido tópico de la desaparición de esta disciplina en el siglo XIX, lo cierto es que, además de que se publica en esta centuria más de un centenar de tratados de retórica (y nos referimos exclusivamente a España), en casi todos ellos se dedica un capítulo a la "Elocución". Pero este dato no puede hacernos ni siquiera sospechar que todos los tratadistas de la época compartan el mismo concepto de *Elocución*. Todavía a finales del siglo XVIII (concretamente en 1795) nos encontramos con la obra de Mariano Madramany y Calatayud titulada *Tratado de la Elocución o del perfecto lenguaje y buen es-*

tilo respecto al castellano (obsérvese cómo ya en el mismo título hay una identificación entre "elocución", "perfecto lenguaje" y "buen estilo"). De cualquier modo, Madramany no llega a equiparar "elocución" y "retórica", aunque —eso sí— la reputa como la parte más importante de esta última. Afirma textualmente: "De las cuatro partes de la Retórica la *Elocución* es la más ilustre; porque sin ésta faltan a los Discursos la belleza y la gracia que deleitan, y la fuerza, energía y dulzura que persuaden y mueven. La *Invención* suministra los pensamientos; la *Disposición* los ordena, la *Acción* es como la elocuencia del cuerpo, pues da a sus movimientos y a la voz reglas para el decoro correspondiente a lo que se dice; más todo esto sin la *Elocución* apenas merece alabanza" (p. VI). Más adelante asegura que, mientras la *Inventio* y la *Dispositio* puede llegar a dominarlas cualquier hombre, la *Elocutio* es el rasgo que distingue al orador del común de los mortales. Madramany sigue, en realidad, a Francisco Joseph Artiga quien, en su *Epítome de la Elocuencia castellana* (escrito en verso el año 1750) advertía:

"Que en la Elocuencia está
todo nuestro asunto, es cierto;
pues sin ella se malogra,
lo inventado y lo dispuesto.

La Elocución se fabrica
con vocablos: advirtiendo
cuanto importa al edificio
los materiales sean buenos"... (p. 108)

También Alonso Pabón Guerrero (*Rhetorica castellana*, 1764) había definido la Elocución como "acomodación, y aplicación de sentencias y palabras aptas para explicar y declarar lo inventado, elegido y discutido" (p. 6).

En líneas generales, las retóricas y preceptivas decimonónicas subrayan el papel lingüístico de la *Elocutio* a la que, en algún caso, identifican con la mera *expresión*: es lo que ocurre, por ejemplo, con Salvador Arpa y López, en cuyo *Compendio de Retórica y Poética o Literatura Preceptiva* (1878) define la

Elocución como "la manifestación de nuestros pensamientos por medio del lenguaje oral" (p. 31). A partir de aquí distingue entre elocución (como simple expresión) y retórica que, según cree, "se vale del pensamiento para expresar la belleza". Otra es, sin embargo, la opinión de Miguel Yus, quien en su *Elocuencia Sagrada* (1894, 2.^a) identifica "elocución" con "retórica", y considera a la primera según la acepción clásica de *ars bene dicendi*. La elocución —que, a su parecer, integra tanto elementos lógicos como expresivos— es "la manifestación de nuestros pensamientos por medio del lenguaje oral, o más concretamente, en el buen uso de las palabras y de los pensamientos" (p. 45). Otros, sin apartarse en exceso de tal caracterización, conceden a la *Elocutio* el valor de preceptiva. Para Claudio Polo, por ejemplo, la elocución es, además de una parte de la retórica —tal la consideraban los antiguos clásicos—, "un tratado general de preceptos aplicables a todo género de composiciones literarias" (*Retórica y Poética o Literatura preceptiva*, 1877, 4.^a: 26). Parecida opinión formulaba Francisco Holgado y Toledo en su *Literatura Elemental (Retórica o Poética)*, de 1879 (2.^a ed.): "La Elocución... tiene por objeto dar reglas sobre la manera más conveniente de expresar los pensamientos y los afectos del lenguaje oral".

Habíamos observado anteriormente cierta tendencia a identificar "elocución" con "estilo". Pues bien: también podemos aducir ejemplos del caso opuesto. En ellos observaremos cómo, en cierto modo, la "elocución" se relaciona con la *norma* mientras que el "estilo" supondría el *desvío* —individual— de esa norma. Podemos comprobarlo en Félix Sánchez Casado (*Elementos de Retórica y Poética*, 1881, 6.^a): "La elocución y el estilo se diferencian en que la primera se refiere a las cualidades permanentes del escrito, y el segundo se usa más bien para designar lo accidental y variable del mismo" (p. 59). En parecidos términos se expresaba José Coll y Vehí en sus *Elementos de Literatura* (1925, 13.^a): "Parece que la palabra *elocución* se refiere a las propiedades o cualidades permanentes del discurso, y que la palabra *estilo*... se usa más bien para significar lo accidental, lo variable" (p. 7). Aún más lejos va Dalmiro Fernández y Oliva (*Elementos de Preceptiva Literaria*, s.f.) que establece la triple distinción entre elocución, lenguaje y estilo: "Elocución es la

manifestación de los pensamientos por medio del lenguaje... No puede ni debe confundirse con el *lenguaje*, que es el medio de expresión, ni con el *estilo* que es... la elocución individual y característica de cada escritor" (p. 105).

Para Lista, "elocución poética" significa "modo de expresarse en poesía": no se trata, pues, de la simple expresión, sino de un concepto mucho más complejo, que abarca desde la especial disposición que ha de tener todo poeta para sentir o ser inspirado por la belleza, un entendimiento capacitado para contemplarla y hallar las relaciones que la forman y, por último, la posesión de un lenguaje idóneo para transmitirla (que denominaríamos "expresividad"). De hecho, Lista define la elocución del poeta por oposición a la del prosista y, siguiendo a Horacio, afirma que el verdadero poeta requiere tres cosas: "Genio, mente divina, voz sublime" (*vid. supra*). La postura sensista de nuestro autor queda plenamente de manifiesto en numerosos juicios que, acerca de la belleza, de la poesía, de la esencia del lenguaje poética, etc., expone en este artículo. En primer lugar, defiende la teoría de que, tanto la belleza en general como la creación poética tienen su origen en la sensación y en el sentimiento, pero no en el raciocinio. Afirmaciones como "Las ideas poéticas... no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imágenes que el poeta percibe por intuición, o bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos", o que "la fantasía está más próxima a la vista y al oído que al raciocinio", y la referencia a Condillac cuando afirma que "hay algo verdadero y real en nuestra existencia, cual es la percepción de lo bello", no hacen sino reforzar las conclusiones que expone al final del artículo, donde declara abiertamente la filiación de la poesía, no con el raciocinio, sino con la imaginación y el sentimiento, así como su verdadera finalidad: "La poesía no es más ni menos que el lenguaje de los afectos y de la imaginación: el lenguaje que hablaron los hombres primitivos cuando sabían sentir y no raciocinar, y que se ha conservado en los pueblos civilizados no sólo para el agrado y el placer, sino para expresar en varias ocasiones de la vida pública y privada los sentimientos más dulces y más sublimes del corazón humano" (*vid. supra*).

DEL LENGUAJE POÉTICO.

ARTÍCULO I.

APENAS se apodera del poeta la inspiración, se presentan á su fantasa los objetos que ha de describir bajo un aspecto nuevo y antes desconocido; porque no descubre

va relaciones sometidas al análisis y á la combinacion del entendimiento, sino imágenes que pintan, rasgos y lineamientos que entretallan. Siente en su imaginacion cierta efervescencia que quiere trasmitir á sus lectores, y para conseguirlo no halla medio mas oportuno, ni lo hay, que espresar bien lo que siente. No trata, pues, de coordinar las ideas segun el órden lójico de su deduccion; no trata de buscar los pensamientos que prueben una verdad: lo que se siente está suficientemente probado; sino los que mejor contribuyan á gravarla en el ánimo, á escitar conmoviones y sentimientos.

Cuéntase que un geómetra, asistiendo á la representacion de una excelente tragedia al concluirse dijo: y ¿qué prueba esto? Para él nada á la verdad; pero á los que le oyeron demostró su pregunta, que á fuerza de cultivar esclusivamente su facultad analítica habia perdido los sentimientos comunes de la humanidad, así como otros sabios, por entregarse demasiado al estudio han perdido la vista.

La imaginacion y el corazon tienen, pues, su particular idioma: el que sabe hablarlo es poeta. Tienen tambien su lógica y analisis particular; pero no es la del raciocinio. Describáse inoportunamente el arco Iris, como dice Horacio, y se notará al instante la incongruencia. Esprese el actor trágico su desesperacion en antitesis simetrizadas, y se adormecerán los espectadores.

El estilo poético, destinado á espresar imágenes y sentimientos, debe ser esencialmente distinto del oratorio, del histórico, del filosófico, que demuestran, raciocinan y analizan. En él la eleccion y disposicion de los pensamientos debe ser adaptada al fin que se propone el poeta, que es *agradar conmoviendo*.

Pero pasando ya de los pensamientos á las palabras, esto es, del *estilo* propiamente dicho al *lenguaje*, ¿ha de distinguirse el dialecto de la poesia del de los otros géneros? esta es cuestion importante, y que nos proponemos examinar.

Si atendemos á los hechos, es indudable que la respuesta debe ser afirmativa. No hay ninguna de las lenguas conocidas, en que el lenguaje poético no se diferencie, ya más, ya ménos, del de la prosa. No hablaremos del idioma griego, que nos es muy poco conocido, aunque sepamos por los informes de los mejores helenistas, y por el mismo testimonio de Aristóteles, cuan comunes eran en su poesia los arcaísmos en voces y construcciones, el uso de los diferentes dialectos, la transposicion, las contracciones, los modismos, en fin, que podian usarse en verso y no en prosa; así como ciertas espresiones de esta no podian emplearse en la poesia. Si de la lengua de Atenas pasamos á la de los latinos que nos es mas bien conocida, vemos los mismos caracteres en el lenguaje de Virjilio y Horacio, aumentados con muchas construcciones tomadas del idioma griego, como *nudus membra*, y que no eran permitidas en prosa.

Vengamos ya á las lenguas modernas. La poesia italiana admite contracciones que no son permitidas sino en la poesia: la inglesa tiene muchas palabras que no se usan en prosa, y que en los diccionarios mismos se notan como *poeticas*: la francesa, quizá la mas pobre de todas en esta parte, tiene por lo ménos cierta facilidad de invertir y de cometer elipsis en el verso, que parecerian violentas en el lenguaje desatado. La española, en fin, usa en su poesia de mayor libertad en las transposiciones y arcaísmos, así como en las figuras de dicción, que consisten en quitar, añadir ó transponer sílabas ó letras á las palabras. Tiene tambien voces que no son permitidas en la prosa; así como igualmente espresiones y modismos familiares que son mirados como indignos del verso.

Parece, pues, que la misma naturaleza inspira nuevo lenguaje, así como nuevos pensamientos á los poetas; pues vemos en todos los idiomas una diferencia tan notable en el dialecto de la poesia con respecto al de la prosa. Veamos, pues, si podemos hallar algun principio filosófico que explique este fenómeno general.

En cuanto á la *transposicion*, que es una de las cualidades principales del lenguaje poético, no es difícil conocer de dónde procede. En poesia no se observa el órden lójico ni gramatical de las ideas, sino el *dul* interes que inspiran. De aquí es que cada palabra debe colocarse donde produzca el mejor efecto posible, ya por las ideas que se le asocian, ya por su misma armonia. Así se da por regla general de buena versificacion que se procure concluir los versos con una voz principal, como verbo ó sustantivo, y

no con un adjetivo ó un adverbio. Además todos los buenos poetas han atendido cuidadosamente á la armonia, ya en cuanto al sonido general, ya en cuanto á la imitacion del objeto que se describe con los sonidos mismos, siempre que sea posible: ya en fin á la conveniencia de los tonos con el pensamiento. Ideas placenteras y halagüeñas deben espresarse con sonidos suaves, fáciles y tranquilos: pasiones vehementes y sentimientos impetuosos con cortes violentos y rápidos. Mas para que el poeta pueda hacer esto, necesita de cierta libertad en las construcciones, de cierta facilidad para trasladar las palabras de un sitio á otro. Hé aqui el orijen del hiperbaton, que en todos los idiomas es mas atrevido en el verso que en la prosa. La naturaleza que inspira al cantor colocar las voces segun el orden de interés que tienen los objetos que representan, le inspira tambien colocarlas donde formen una armonia mas agradable ó mas significativa.

El arcaismo, ó la introduccion de voces ya desusadas en prosa, dá al lenguaje cierto sabor de antigüedad venerable y de candor, que lo hace muy á propósito para la poesia, porque recuerda los tiempos primitivos en que se raciocinaba menos que se sentia. Al mismo tiempo son voces, generalmente hablando, mas pintorescas y que hablan con mas viveza á la fantasia, que las que ha introducido en su lugar un lenguaje mas culto y modesto. Tambien por mas inusitadas llaman mas la atencion y graban mas profundamente la idea. Por todas estas razones se ha mirado el arcaismo en todas las naciones como una licencia concedida á los poetas.

Los griegos y latinos la tenian tambien de componer voces nuevas con elementos ya conocidos, aunque los primeros con mas latitud que los segundos. Esta libertad no se ha conservado en las lenguas modernas que proceden de la latina, aunque la tienen las de orijen teutónico como la inglesa. En la poesia castellana no se usan mas voces compuestas no admitidas en prosa, sino las que proceden del latin, como *armipotente*, *beligero*, *ignifero* y otras semejantes. Las que son de composicion castellana, como *biennacido*, *recienvenido*, son comunes al verso y á la prosa.

Las figuras que consisten en la alteracion, supresiva ó aumento de letras y silabas pueden haber tenido su orijen en la licencia que se ha concedido á los poetas para que conste el verso ó para que sea mas armonioso sin alterar el sentido. Es natural que haya sido esta licencia mas lata en la epoca en que empezaba á perfeccionarse el lenguaje, que despues cuando ya estaba fijado. Entónces, por ejemplo, pudo haberse introducido fácilmente decir *felice* por *feliz*. Ahora no se permitiria ya escribir *vulgare* por *vulgar*.

Los giros y voces reservados para la poesia forman la mayor y mas escogida parte del tesoro de la diction poética. Cuando Luis de Leon dijo

«Que tienen y los montes sus oídos,»

y Góngora

«Desnuda el pecho anda ella,»

enriquecieron el lenguaje poético con dos giros hermosísimos. Las voces *crinado*, *risar* y otras muchas que no se emplean en prosa, forman el diccionario de la poesia.

Debemos advertir que hay muchas palabras descriptivas, que aunque propias, de buena formacion y sonido y de muy buen efecto en la poesia, no pertenecen sin embargo al lenguaje poético, porque pueden tambien emplearse en la prosa. Sirvanos de ejemplo la octava siguiente de Balbuena, en que imita un pasaje de Virjilio:

«Es fama que de un rayo poderoso
En aquellas cavernas soterrado
Está el gigante Encelado espantoso
De todo el monte altísimo cargado:
Del pecho resoplando pavoroso
Humo, fuego y azufre requemado;
Y al anhelar del pecho que rehierve,
La tierra tiembla en torno, y el mar hierve.»

Toda la octava es poética en cuanto a su estilo; pero las palabras *altísimo*, *cargado*, *paoroso*, *requemado*, *tiembla*, *hierve*, aunque gráficas y perfectamente colocadas, no pertenecen al lenguaje poético, porque pueden usarse en prosa y en la misma acepción. Lo que hay de dicción poética en esta octava son: el participio *soterrado*: el régimen de un rayo poderoso: las transposiciones del segundo, cuarto y quinto verso: *resoplando* y *al anhelar*, no usados en prosa en esa acepción: el anticuado *rehierve*; y en fin, la espresion adverbial en *torno*, reservada para la poesia.

Parece, pues, que el principio general que justifica el uso del dialecto poético, es la novedad y enerjia que comunica al estilo, sin faltar por eso á los límites que ha puesto el uso á la infraccion de las reglas de la gramática; y esta habrá sido la razon por que todas las lenguas, ya con mas, ya con menos latitud, han permitido ciertas licencias al lenguaje de la imaginacion y de las pasiones.

ARTÍCULO II.

ENTRE los antiguos poetas castellanos solo hay dos que se hayan dedicado á formar el dialecto poético de la lengua, que son Juan de Mena y Fernando de Herrera.

Los poetas castellanos anteriores al siglo XV en que floreció el Ennio español, ni podian perfeccionar el lenguaje de la poesia, ni aun formar el proyecto de darle un carácter distinto del de la prosa. La razon es evidente. Ni aun el mismo idioma estaba todavia formado. Es cierto que aparece ya en el libro de las *Partidas* con dotes muy estimables: dignidad, precision, número y aun adorno. Pero aquel libro fué un fenómeno extraordinario. Asi como se adelantó en gran manera á todos los escritos anteriores, asi tambien fué muy superior á los que se le siguieron en el siglo XIV, y solo en el XV empieza á notarse una diccion que iguale ó aventaje á la suya en soltura y gallardia.

Podemos, pues, asegurar que el idioma castellano no empezó á fijar su construccion, y por consiguiente á ser un idioma formado, hasta el reinado de Juan II. Ahora bien, cuando la diccion prosáica era aun grosera é indijesta, no era posible dar á la poética un carácter fijo y definitivo. Prescindamos ya de los primeros rudos ensayos de nuestra poesia, de los poemas del *Cid* y del conde Fernan Gonzalez: aunque hablemos de Berceo y del arcipreste de Hita, ¿quién negará que sus versos, tal vez muy poéticos en cuanto al pensamiento, estan escritos en un lenguaje mas tosco y desaliñado que la prosa del marqués de Santillana y del bachiller de Cibdad Real?

Pero esta prosa tiene ya la misma construccion que la que se habló en el siglo XVI, aunque conserva en los accidentes muchos vestijios de rusticidad, que fueron poco á poco desapareciendo. Entónces fué la ocasion oportuna de darle tambien su verdadera construccion al lenguaje poético castellano: y eso fué lo que solicitó Juan de Mena. Cotejense sus composiciones con las de los poetas coetáneos suyos, y se conocerá fácilmente esta intencion. Las estanzas de Jorje Manrique, tan elegantes, tan melancólicas, no presentan el menor vestijio de semejante proyecto. Los pensamientos son nobles y dignos de la poesia; las voces pertenecen todas al lenguaje comun, y no hay ninguna que no se pudiera hallar en los escritores prosistas de aquella época. No asi las poesias de Juan de Mena, donde se hallan muchas voces, la mayor parte tomadas del latin, que ni entónces ni despues se usaron en prosa. Basta para convencerse de ello leer las muestras que de este poeta presenta el señor Quintana en su coleccion, y se verán las siguientes espresiones, inventadas de propósito por él para hacer poético su lenguaje:

«nuevos yerros»

«la noche pasada hacer los planetas»

«con crines tendidos arder los cometas»

«las aves nocturnas y las funereas.»

Las voces *carbajos*, el *Birsó muro*, *abusiones*, la *menstrua luna*, *tientan* por procu-

rar, *pruina*, *semilunio*, y otras muchas aglomeradas en pocos versos, no usadas nunca en la prosa castellana, anuncian muy á las claras en el poeta cordobés la intencion de crear un dialecto poético, aunque todavia tenia que luchar su grande genio contra la rusticidad del lenguaje.

Pero en ninguno de sus coetáneos, ni en Juan de la Encina, ni en Boscan, ni en Garcilaso que aclimató en España el metro y carácter de la poesia italiana, se descubren señales de semejante idea. El primero, y acaso el único del siglo XVI, que tomó á su cargo continuar el proyecto de Juan de Mena, fué Fernando de Herrera, el mas esmerado sin disputa en cuanto al lenguaje de todos los poetas de aquel tiempo.

Herrera emprendió su obra con mas tino, con mas conocimiento del arte y con mas caudal de erudicion que su antecesor, el cual apenas habia hecho otra cosa que introducir voces latinas no usadas antes. El poeta sevillano tomó de esta lengua menos palabras y mas giros y modismos; aumentó la libertad de las transposiciones, de las figuras de diction y de los arcaismos; y puso sumo cuidado en el escojimiento de las palabras, especialmente las gráficas y descriptivas, y creó nuestro lenguaje poético tal como *existe en el dia*. No dudamos asegurarlo así, porque no hay ninguna licencia de las que usa Herrera que no sea permitida en la actualidad: mas no se suele usar de ellas con tanta frecuencia como él lo hizo.

En efecto, su frase, siempre engalanada y artificiosa, aunque siempre bella, presenta vestijios del trabajo; y los versos buenos han de tener la apariencia de la inspiracion espontánea. Esto no es de estrañar. La lengua, aunque ya formada, no tenia aun aquella flexibilidad que adquirió despues en las plumas de Rioja, Arguijo, Cervantes, (considerado como prosista) y Lope de Vega, que prefiriendo la facilidad á todas las dotes poéticas, dió el pernicioso ejemplo de hacer versos sin poesia. Si Garcilaso tuvo tambien que hacer esfuerzos, muchas veces inútiles, para doblegar el idioma á los sentimientos de ternura cándida y sencilla que respiran sus églogas, ¡cuánta mayor dificultad debió encontrar Herrera que solicitaba no solo domarlo sino formarlo de nuevo?

Rioja disminuyó algun tanto la ostentacion del lenguaje poético, y se aplicó mas cuidadosamente á la armonia, al escojimiento de palabras pintorescas y al arte de expresar poéticamente pensamientos filosóficos. Mas no por eso despreció el dialecto de la poesia; antes lo empleó con tanta felicidad, que en sus versos vienen como nacidas aquellas expresiones, que aunque hermosas y oportunas, parecen buscadas en Herrera:

¡Cuán callada que pasa las montañas
El *aura* respirando mansamente!
¡Qué *gárrula* y *sonante* por las cañas!

¿Quién fija la atencion en las tres voces poéticas que contienen estos versos, ni en la elipsis del tercero? Pero cuando Herrera comienza su hermosa oda á D. Juan de Austria:

«Cuando con *resonante*
rayo y furor del brazo impetuoso
á Encelado arrogante
Júpiter poderoso
despeñó airado en Etna *cavernoso*»

Todo el artificio de la frase poética se deja sentir: los epítetos *resonante* y *cavernoso*, la supresion del artículo antes de *Etna*, y el hipérbaton del objeto del verbo colocado primero que el sugeto.

La manera de Rioja fue mas imitada de Arguijo, Jauregui y Góngora cuando son buenos, del bachiller Francisco de la Torre y Balbuena, que enriquecieron el idioma poético con un gran número de expresiones descriptivas: en fin, por todos los poetas á quienes no arrastró la contagiosa facilidad de Lope de Vega. Usaron de las licencias adquiridas por el pefe de la escuela sevillana, mas ninguno se atrevió á prodigarlas; porque no se debe llamar lenguaje poético la oscuridad afectada ni

las metáforas atrevidas de Góngora, ni la introducción sin tino ni medida de voces latinas, que adoptaron los sectarios de la latiniparla.

La poesía, la elocuencia y el idioma se corrompieron en el siglo XVII. En el XVIII se introdujo entre nosotros la literatura francesa; y no puede negarse que en compensación de otros inconvenientes debimos á ella el conocimiento de los verdaderos principios de la elocución poética, y el estudio, tantos años interrumpido, de nuestros buenos poetas del siglo XVI. Luzán, hombre de mas gusto que genio, enseñó á estudiarlos de nuevo y á imitarlos no sin felicidad. Siguiéronle el P. Gonzalez, Moratin el padre é Iglesias desprovistos tambien de genio (este último robó sin piedad al bachiller de la Torre y á Balbuena). Al fin apareció Melendez, y las musas castellanas volvieron á repetir los sonos de sus antiguos vates.

Melendez no puso grande atención al dialecto poético en sus primeras composiciones, consagradas casi todas al amor. Despues fué mas atrevido, pero sin desfigurar el idioma. No así Cienfuegos, ante cuyos pensamientos colosales desaparecía hasta la gramática. Sus imitadores no han contribuido á justificar su manera.

Se ve, pues, que en el día nuestro lenguaje poético está reducido al que nos legó Herrera, pero usado con la prudente frugalidad de Rioja. En lo que hay mas libertad es en los arcaísmos: no tanta en el uso de las figuras de dición, y ménos aun en las transposiciones despues que Tomé de Burguillos ó Lope de Vega escribió estos versos en la Gatomaquia:

«En una de fregar cayó caldera,
(trasposición se llama esta figura).»

Conde en sus traducciones (pues nada orijinal conocemos de él) ha usado oportunamente de las licencias poéticas que permite el estado actual de nuestra literatura.

No tenemos un dialecto poético tan abundante y variado como el de los griegos: pero el que basta para no envidiar á ninguna de las lenguas modernas, inclusa la inglesa, siempre que se maneje con talento y prudencia.

9. DEL LENGUAJE POETICO

El estudio del lenguaje poético y la caracterización de la poesía a partir precisamente de su constitución verbal han sido quizás los dos aspectos más abordados por los teóricos de la literatura a lo largo del siglo XX —o, al menos, durante aproximadamente sus primeros sesenta años—. La bibliografía es abundantísima y sólo su reseña desbordaría, con mucho, los límites del presente estudio. Pero este interés —reacción, en gran medida, al historicismo decimonónico— no nace *ex nihilo*. "En efecto, cuando se habla de Formalismo Ruso, de Estilística o de New Criticism como puntos de partida teóricos para el estudio de la lengua literaria —advierte Pozuelo Yvancos— conviene no olvidar que, aun sin ser conscientes de ello, los miembros de estos movimientos se movían dentro de unos paradigmas teóricos heredados que se ofrecían como un entramado de ideas, con una mentalidad sobre el hecho literario. Desde mi punto de vista, ninguno de estos paradigmas teóricos ha sido tan influyente como el de la Retórica" (POZUELO YVANCOS, 1988 a: 11-12).

Pero la conocida degradación de la Retórica y su reducción posterior a un mero tratado de figuras no deben hacernos pensar que en siglos anteriores —concretamente en el siglo XIX— no se reflexionara sobre el papel de la lengua poética y su importancia a la hora de caracterizar qué es —o qué pueda ser— la poesía.

Como puede deducirse del presente artículo, Alberto Lista opone el lenguaje poético a otros tipos de lenguaje, y lo caracteriza diciendo que es el idioma de la imaginación y el corazón. Incluso lo considera un "dialecto" (nótese aquí de manera implícita la conocida cuestión de "desvío"), estudia sus recursos y, finalmente, llega a la conclusión de que en España existió un período de corrupción de la poesía, la elocuencia y el idioma, en general, durante el siglo XVII, y asimila el lenguaje poético de su época al legado por Herrera.

Como en otras muchas cuestiones, también en ésta del lenguaje poético se muestra Lista partidario de Blair, quien define la poesía como "lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formado por lo común en números regulares" (BLAIR, 1816:

306, D). La expresión "números regulares" alude a la versificación que, según Blair, suele ser considerada como rasgo distintivo externo entre prosa y poesía. Con todo, Blair caracteriza la poesía por su finalidad, diferente a la del orador, el historiador y el filósofo (que hablan sobre todo al entendimiento), puesto que su fin es informar, persuadir o instruir. La poesía, por el contrario, tiende a "agradar o mover", por lo que habla, bien a la imaginación, bien a las pasiones. El poeta, previamente conmovidos sus sentimientos o excitada su imaginación, traslada estos estados de ánimo a su estilo que, de este modo, resulta diferente al tono que habitualmente emplea todo hombre en su expresión normal.

Estas ideas de Blair las suscriben otros muchos preceptistas de la época: por ejemplo, Felipe Monlau, que se muestra partidario explícitamente de su definición de la poesía (MONLAU, 1842: 263). Años antes —en 1829— Manuel Norberto Pérez del Camino había publicado una *Poética* en verso, en la que resaltaba el papel de la imaginación en la poesía:

...“Lenguaje de los dioses, dirigida
A la imaginación siempre existente,
Su voz debe ser noble y escogida,
Debe ser elevada y sorprendente.
Emula del pincel esclarecida,
Sensible debe hacer cuanto presente,
Y con sabio matiz, rico, elegante
Entre imágenes mil marchar brillante”.... (PEREZ DEL CAMINO, 1829: 31).

En su doble condición de poeta —“Floralbo Corintio”— y de preceptista, Francisco Sánchez había definido de este modo la poesía: “Es el lenguaje del entusiasmo y la obra del genio. En su poder tiene las riquezas de la tierra y los resortes de las pasiones... Si habla, es por sonidos armoniosos que cautivan el oído; si pinta, por imágenes seductoras... Tal es el destino de las *imágenes*; hablar a la imaginación, herirla, aliviarla y recrearla, poniendo a la vista las ideas, dándoles cuerpo, y revistiéndolas de formas sensibles. Así es como la poesía ejerce un imperio soberano, y saca partido de la más árida y sutil metafísica. Porque

a la verdad, las cosas más admirables no nos tocan si se substraen de los sentidos... Las imágenes... además de fijar la atención, nos interesan porque despiertan los afectos y pasiones que tienen afinidad con ella" (SANCHEZ, 1805: 145-147). Como reglas generales de la poesía, establecía lo siguiente: "No pudiéndose verificar un completo agrado, fin de la poesía, sin ilustrar el espíritu, y mover el corazón, deberán los poetas dirigir sus miras a interesar este con pasiones, a la imaginación con pinturas, y al entendimiento con doctrina luminosa. El sonido armonioso de las palabras, los retratos risueños de la imaginación, las vivas impresiones del sentimiento, la persuasión y la verdad producen mil encantos para hacer a los hombres amable la virtud..." (p. 181).

En todos estos casos es patente la confusión o asimilación entre los conceptos de *poesía* y de *lenguaje poético*. Otros tratadistas, en cambio —como es el caso de Claudio Polo—, no están conformes con tal reducción: "No depende la poesía —dice— ni del lenguaje, ni del estilo, ni de la versificación; depende del fondo de la obra, está en la idea misma, está en el modo especial de concébir y sentir" (POLO, 1874, 4.ª: 113). Pero, sin perder de vista esta excepción, predomina —al menos en apariencia— una concepción más "formal" de la poesía; concepción que se refuerza con la ya tradicional división en *verso* y *prosa*. La mayoría de los preceptistas que acabamos de citar convienen en que el verso es indispensable a la creación poética y, por tanto, no resulta difícil distinguir entre el lenguaje en verso y el lenguaje en prosa. En términos generales, el lenguaje poético —dicen— usa mayor número de licencias poéticas, arcaísmos, perífrasis, latinismos, hipérbatos más atrevidos, mayor cantidad y diversidad de tropos y de imágenes... Se trata, en suma, de una intensificación de recursos —tanto cualitativa como cuantitativa—. Sin embargo, y pese a la casi total coincidencia de los preceptistas de esta época a la hora de caracterizar un "estilo en verso" frente a otro, en prosa (también suscrito por GOMEZ HERMOSILLA, 1826: 124-140, II), lo cierto es que tal división no llega a convencerles del todo. En este sentido resulta elocuente la conclusión de Monlau: "Es muy fácil distinguir la prosa del verso; pero bastante difícil marcar los límites que separan el lenguaje y estilo de la prosa del de la poesía, sobre todo

cuando aquella es noble, grandiosa y elevada" (MONLAU, 1842: 263). Más adelante insistirá en que estas diferencias "formales", aunque necesarias, no son —a su juicio— en modo alguno suficientes para distinguir ambas modalidades expresivas. "Pero no hay esto sólo: el poeta debe además de estar dotado de un ingenio vivo y penetrante, de una imaginación ardiente y atrevida, que no a todo el mundo dispensa la naturaleza, y que hicieron decir a los antiguos: *Poeta nascitur, orator fit*. En poesía, por otra parte, no se tolera la medianía... Ni basta saber versificar para ser digno hijo de Apolo; no es lo mismo ser coplero que poeta... El que tenga agudo ingenio, el que esté inspirado por cierto entusiasmo casi divino, el que sepa hablar el lenguaje de los dioses, este será el verdadero merecedor del nombre de poeta" (MONLAU, 1842: 269). En términos similares —e incluso de forma más tajante— se había manifestado Francisco Sánchez, en 1805, siguiendo a Marmontel: "¿El verso es esencial a la poesía? Marmontel asegura que no: "lo que hace al poeta (dice) y lo caracteriza a la poesía es el fondo de las cosas, no es la forma de los versos. El que inventa y compone, el que elige, ordena y combina sus modelos, corrige a la naturaleza, da vida y alma a los cuerpos, forma y colores al pensamiento..., ¿dejará de ser poeta porque no emplea el número de sílabas que constituyen la esencia de nuestros versos? ¿Se le negará el nombre de poeta, si deleita con la belleza de los cuadros, si penetra el alma con los rasgos patéticos, si excita nuestras pasiones, y nos arrebató hasta donde quiere, por la sola materialidad de no regalar nuestros oídos con la rima?" (SANCHEZ, 1805: 156-157). Estas palabras podrían constituir un precedente —todavía impreciso— de la moderna distinción entre *literariedad* y *poeticidad* establecida, a partir de criterios científicos, por Antonio García Berrio (GARCIA BERRIO, 1979: 125-170).

Como puede observarse, tras una aparente preferencia por la forma, late una decidida defensa del genio creador, lo que —en el peor de los casos— no desequilibra la tan debatida dicotomía fondo/forma en poesía. También hay que dejar constancia de un hecho (y los textos citados, incluido el de Lista, son un buen apoyo): hasta qué punto había prendido —si se quiere, de manera inconsciente— la "llama romántica" entre los severos preceptistas españoles decimonónicos.

DE LAS FIGURAS DEL ESTILO.



BRAVA polvareda levantan los enemigos de las reglas en las bellas artes, motejando y ridiculizando la nomenclatura y teoría de las figuras de elocución. Su lógica nos parece tan fuerte y sólida como la del que motejase y ridiculizase, tratándose de pintura, las leyes del dibujo y del colorido, ó en música la teoría de los tonos y semitonos.

No negaremos que en la esplicacion de las figuras se ha cometido el defecto contrario por los autores de tratados elementales de oratoria y poética, que han querido reducir á reglas arquitectónicas los adornos de la dicción, creyendo, segun las apariencias, que dichas reglas bastaban para escribir bien. Así han aumentado en gran manera el número de las figuras, como si fuese posible enumerar los diferentes giros que el hombre puede dar á su discurso, y las varias ideas asociadas que puede ligar con la idea principal, segun el grado y naturaleza de la pasión que le afecte, y segun la mayor ó menor efervescencia de su fantasía al tiempo de espresarse.

Conforme á este falso principio se introdujo en las aulas de humanidades la costumbre de los *progimnasmas*, esto es, de discursos que se obligaba á los alumnos á componer, variando la idea principal segun las diferentes figuras que se les habian enseñado. Hubiese ó no contraste entre los pensamientos, se obligaba al infeliz muchacho á escribir una *antítesis*: aunque el asunto fuese clarísimo, habia de ilustrarlo con una *comparacion*, y cuando solo se tratase de las tres cabritillas de Póstumo, que refiere Marcial, era preciso dirigirles la palabra para hacer una *apóstrofe* ó una *prosopeya*. Semejante método de enseñar solo puede producir pedantes; pero es muy á propósito para abogar en los juvenes el jermen precioso del ingenio, si por ventura lo tienen. En una clase de humanidades no debe mandarse á los alumnos los trabajos que han de hacer: no hay cosa mas indócil é inobediente que las musas. Conviene dejar á su arbitrio los asuntos sobre que han de escribir, y corregir despues sus producciones.

Mas no porque la teoría de las figuras se haya enseñado mal, hemos de decir por eso que es inútil enseñarla bien. Medrados estaríamos si hubiesemos de condenar y proscribir todo aquello de que los hombres abusan.

La observacion mas comun basta para que nos convenzamos del orijen que tienen en la naturaleza las figuras del estilo. Basta seguir en sus razonamientos al hombre mas ignorante y vulgar, y se notarán los diversos giros que en su lenguaje inculdo y mal construido toman las ideas en las diferentes situaciones de su alma; se le verá algunas veces elevarse hasta la vehemencia fogosa del orador; otras buscar adornos de imaginacion con que engalanar su discurso; otras, en fin, espresarse tranquila y sosegadamente. Existe, pues, en la naturaleza el fundamento de estos diferentes giros de espresion.

Aquí piensan confundirnos nuestros adversarios por nuestra misma confesion: «si la naturaleza inspira esas diferentes figuras, ¿de qué sirve estudiarlas?» De lo

mismo que el estudio de la música al que ha de cantar. La naturaleza inspira el canto: la naturaleza provee los órganos necesarios para obedecer a su inspiración. ¿Dirémos por eso que el estudio de la música es inútil?

El hombre exajera muchas veces el valor de las facultades é inspiraciones que ha recibido de aquella madre común; las falsea; las desnaturaliza; produce monstruos en lugar de bellezas, y maldades en lugar de virtudes. Así como la moral recuerda incesantemente al hombre el verdadero uso que debe hacer de sus facultades para producir *virtud*, así los preceptos de las artes tienen por objeto traer al hombre, extraviado por la imaginación ó por el capricho, al carril de la naturaleza, fuera del cual no hay *beldad*.

Además, siempre es útil al hombre el estudio del mismo hombre: siempre conviene saber por qué naturalmente prorrumpe en expresiones falsas y absurdas en sí, como la mayor parte de las figuradas, y sin embargo verdaderas, porque pintan el estado de su alma. Esta ideología de la imaginación y del sentimiento (que no es otra cosa la ciencia de las humanidades) es un estudio tan digno del hombre como el de la generación y deducción de las ideas. No dudemos, pues, empeñarnos en una investigación, que además de ser sabia y filosófica, es útil á las bellas artes que tienen por instrumento el lenguaje.

Entiéndese generalmente por *figura* la forma particular que recibe la expresión debida al estado en que se encuentra el ánimo del que habla. Ahora bien; siendo tan varias las relaciones de los objetos con los sentidos, el entendimiento, la imaginación y los afectos del hombre, ha de ser forzosamente casi infinito el número de figuras del estilo, diversas entre sí, y ha sido vano el trabajo que han emprendido muchos autores de retórica, empeñados en enumerarlas.

Mas sucedera, y sobre todo mas útil, nos parece su clasificación; porque esta es el principio fecundo de donde han de deducirse las reglas.

Mas no se crea que estas tres diversas situaciones son incompatibles; á veces se verifican simultáneamente todas tres, como sucede con frecuencia en el orador sagrado: á veces solo las dos últimas, como en el poeta: á veces hay una sola, como en el curso ordinario de la conversacion.

Deben reconocerse, pues, tres diferentes clases de figuras: las de raciocinio, que suponen tranquilo el corazón; las de adorno, hijas de la fantasia; y las de pasión, que proceden de un ánimo fuertemente agitado.

Las figuras de adorno admiten una subdivision; segun el ornamento que presta la imaginación, recae sobre la forma y giro de los pensamientos, sobre las expresiones de que usamos, ó sobre las voces mismas. Hay, pues, figuras de *pensamientos*, figuras de *expresión* y figuras de *palabras*. Pero debe tenerse entendido que excepto estas últimas meramente gramaticales, todas las demas, incluso las de raciocinio y de pasión, recaen sobre el pensamiento, todas le alteran, todas añaden ó quitan alguna cosa á la sencilla exposición de la idea.

Está ya patente la regla general en el uso de las figuras: *correspondan estas á la situación de ánimo del que habla*. Este principio luminoso que evita el uso de los adornos cuando el alma está arrebatada por pasiones impetuosas, y el uso de las figuras de pasión cuando solo se trata de raciocinar, lo encerro el gran maestro Horacio con su acostumbrada concisión en estas palabras:

Post effert animi motus interprete lingua
Descubre tus afectos, y la lengua
Fiel interprete sea.

Tres son en general las diversas situaciones en que puede hallarse el hombre cuando dirige la palabra á sus semejantes de viva voz ó por escrito: ó raciocina para mostrar alguna verdad importante: ó hallándose exaltada su fantasia, quiere representar los objetos que la hieren: ó en fin, sintiéndose agitado de alguna pasión, trata de expresarla ó trasmirla á sus oyentes.

10. DE LAS FIGURAS DEL ESTILO

Lista se mostraba partidario de las reglas... pero sólo hasta cierto punto: no está en absoluto de acuerdo con sus detractores, pero reconoce que, en gran medida, el rechazo había venido provocado por los excesos que habían venido cometiendo los autores de tratados elementales de retórica y poética en su afán de "reducir a reglas arquitectónicas los adornos de la dicción, creyendo, según las apariencias, que dichas reglas bastaban para escribir bien". Este error que cometen ciertos preceptistas —cabría pensar en cierta alusión a Gómez Hermosilla y su conocido *Arte de Hablar*...— tiene consecuencias funestas para la enseñanza. Lista alude a la práctica de los *progimnasmas* (ya recomendados por Quintiliano) o "discurso que se obligaba a los alumnos a componer, variando la idea principal según las diferentes figuras que se les habían asignado". Como bien indica Lista, este método sólo podía producir pedantes y, desde luego, era el más indicado para lograr un resultado opuesto a lo que se pretendía: "es muy a propósito para ahogar en los jóvenes el germen precioso del genio, si por ventura lo tienen". Y, quizás como poeta pero también como pedagogo, advertía acerca del peligro que suponía imponer trabajos a los alumnos en las clases de Humanidades: "no hay —dice— cosa más indócil e inobediente que las musas", y defiende por encima de todo la libertad creadora: "Conviene dejar a su arbitrio los asuntos sobre los que han de escribir y corregir después sus producciones" (*vid supra*).

Pero, una vez eliminados los abusos que él mismo denuncia, nuestro autor se muestra partidario de seguir las reglas en las bellas artes y, en concreto, las que se refieren a las figuras del estilo, puesto que cumplen, a su juicio, una misión delicada: equilibrar o encarrilar las expresiones artísticas. Lista coincide también en este aspecto con Blair, que afirmaba: "Convengo en que puedan hablar y escribir con propiedad personas que no conocen ni aún el nombre de algunas figuras de la elocución, ni estudiaron jamás sus reglas. La naturaleza... dicta el uso de las figuras... No se sigue de aquí, con todo, que no sean útiles las reglas. Todas las ciencias nacen de las observaciones hechas sobre

la práctica. Esta ha precedido siempre a los métodos y a las reglas, pero los métodos y las reglas han mejorado y perfeccionado después la práctica en las artes... La propiedad y la belleza en la elocución se pueden mejorar ciertamente tanto como la voz y el oído, y conocer los principios de esta belleza, o las razones que hacen que una figura o una manera de expresión sea preferible a otra, no puede menos de servirnos para lograr una elocución acertada" (BLAIR, 1816: 8-9, II).

Lista da una razón —a su juicio, más importante— en defensa de las reglas: el hecho de que su fundamento se halla en la naturaleza humana. Llega, incluso, a afirmar que la base de la expresión literaria reside en la expresión usual o coloquial. Nuevamente coincide con los planteamientos de Blair quien, en el capítulo que dedica al "Origen y naturaleza del lenguaje figurado", afirma: "El hecho muestra que las figuras se deben tener como parte de aquel lenguaje que la naturaleza dicta al hombre. No son invención de las escuelas ni fruto del estudio; por el contrario, los hombres más rudos hablan con figuras con tanta frecuencia como los más instruidos. Siempre que se despierta mucho la imaginación de las gentes vulgares o se inflaman sus pasiones unas con otras, derraman un torrente de figuras tan enérgicas como las que pudiera emplear el declamador más artificioso" (BLAIR, 1816: 5, II).

Lista aconseja el estudio de la naturaleza y de los comportamientos humanos, pues en ellos reside el fundamento de los diferentes giros o procedimientos de expresión: toda expresión, por absurda que parezca, es verdadera porque responde a un estado de ánimo, diferente en cada caso. En realidad, es su concepción del ser humano la que informa la teoría de las figuras del estilo en Alberto Lista. También de los comportamientos del hombre deduce la definición y clasificación de figuras. En su definición afirma que la figura es "la forma particular que recibe la expresión debida al estado en que se encuentra el ánimo del que habla". Asentada esta relación entre figura (o modo de expresión) y estado anímico, deduce que el número de figuras debe ser infinito, por lo que prefiere no enumerarlas. Sí resulta factible, en cambio —y además más útil— su clasificación, ya que de ella habrán de deducirse las reglas. Siguiendo a Horacio

cuando afirma "Post effert animi motus interprete lingua" (descubre tus afectos, y la lengua fiel intérprete sea) sostiene que las figuras se corresponden con la situación de ánimo del que habla. Los diferentes estados de ánimo son muy numerosos, pero él los reduce a tres fundamentales: el razonamiento, la imaginación y la pasión. Esta triple clasificación la toma Lista de Condillac, quien distingue tres tipos de lenguaje (relacionados con unos estados de ánimo determinados): "el de los rasgos de ingenio, el de las máximas y el del sentimiento. El primero habla a la imaginación, el segundo a la reflexión, y el tercero a un alma que no es sino sensible" (CONDILLAC, 1813: 272). Así pues, de estos estados anímicos fundamentales se derivan, respectivamente, las figuras del raciocinio, las de adorno y las de pasión. En el caso de las figuras de adorno realiza una triple subdivisión, según la imaginación recaiga sobre la forma de los pensamientos, sobre las expresiones o sobre las voces mismas: así tendremos figuras de *pensamiento*, de *expresión* y de *palabras*. Otra clasificación de las figuras atiende a su repercusión: a) meramente gramatical (figuras de *palabras*), b) sobre el pensamiento (de *raciocinio*, de *adorno* —pensamiento y expresión— y de *pasión*). Veamos estas clasificaciones en el siguiente esquema:

I. Según el estado de ánimo del que proceden:

- a) de raciocinio: símil, antítesis, interrogación, polisíndeton, asíndeton, supresión, gradación, etc.
- b) de adorno:
 - 1. de pensamiento
 - 2. de expresión: —imagen
 - armonía (onomatopeya)
 - tropos: metonimia, sinécdoque, metáfora, hipérbole, ironía, metalepsis, etc.
 - 3. de palabras: hipérbaton, arcaísmo, elipsis, sinalefa, aféresis, síncope, apócope...
- c) de pasión: —exclamación, interrogación, hipérbole, apóstrofe...
 - personificación, visión...

II. Según afecten:

- 1. a la construcción gramatical: figuras de palabras.

2. al pensamiento: —de raciocinio—(de pensamiento).

—de adorno.

—de pasión.

} (de expresión)

Se trata de una clasificación bastante flexible que permite —en caso necesario— el intercambio de figuras y admite la integración de cualquiera de ellas en diferentes apartados. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la interrogación: según el contexto en que se emplee, puede pertenecer a las figuras de raciocinio —si la pregunta sirve para insistir en algo que ya se conoce—, o a las de pasión— si con ella se expresa, por ejemplo, un deseo vehemente—.

Por otra parte, la distinción entre estos tres grupos de figuras —raciocinio, adorno y pasión— no es tajante: no hay estados de ánimo "puros", ni las facultades humanas actúan cada una por separado, con absoluta independencia entre sí. La imaginación —el adorno— ayuda a menudo a la razón (es el caso, como se verá en otro artículo, del símil).

El uso de una figura está también en función del género al que pertenezca el texto, de tal modo que Lista aprueba el empleo de determinadas figuras en un género, pero lo desaconseja para otros. Así, dentro de las figuras de expresión, indica: "La armonía imitativa, que siempre es una belleza en poesía cuando puede lograrse, sería muy continuada una afectación reprehensible en la oratoria" (*vid. supra*).

DE LAS FIGURAS DE RACIOCINIO.

ARTÍCULO I.

LLÁMAMSE así aquellas formas particulares que se dan al pensamiento, cuando el ánimo, libre de pasiones, quiere demostrar una verdad, y esponerla con toda la claridad y energía posibles. Tales son el *simil*, la *antitesis*, la *interrogacion* en muchos casos, la *polisindeton*, la *asindeton*, la *suspension*, la *gradacion* y algunas otras de su clase, de que generalmente se usa para dar vigor y elegancia al razonamiento. Explicada la naturaleza y uso de estas figuras no será difícil conocer la de las otras que pertenecen á la misma especie.

El *simil* ó la *comparacion* puede tener dos objetos: el uno, ilustrar el pensamiento, el otro, embellecer el estilo. En el primer caso es figura de raciocinio: en el segundo de fantasía, y pertenece á la segunda clase de las figuras.

Un célebre publicista ha dicho que la *comparacion no es razon*; y es imposible negar este axioma. Por consiguiente el *simil* no se emplea en demostrar, sino en dar luz y esplendor al pensamiento, haciendo que intervenga en él la imaginación. El filósofo que comparó el avaro á un cerdo, animal inmundo, é incómodo durante su vida; pero que con su muerte regocija á todos, nada pretendió demostrar; pero dió muy bien á entender la bajeza, estupidez y resultados mas comunes de aquel vicio. ¿De que manera? Llamando la fantasía en auxilio de la razon, y presentando bajo un *simil*, cuya exactitud es imposible desconocer, toda la fealdad de pasion tan soez. El mismo efecto produce la hermosa *comparacion* de Rioja.

*¡Qué callada que pasa las montañas
Él aura respirando mansamente!
¡Que garrula y sonante por las cañas!*

La *montaña* es el varon verdaderamente bueno; la *caña* el hipócrita; y el *aura* la virtud.

Para que en las obras de raciocinio sea admitida y valedera la *comparacion*, es necesario, pues, que contribuya á ilustrar el pensamiento, y á darle el aspecto bajo el cual quiere presentarle el escritor: que no se alargue demasiado ni se estienda á otras circunstancias mas que las que quieren espresarse, (precepto á que se falta en poesia; porque en ella la *comparacion* es figura de adorno, y no de raciocinio): que no se repitan demasiado, ni se hagan sin necesidad las *comparaciones*, porque cuando se raciocina no se trata de mostrar ingenio, sino de esclarecer el asunto: que no se tomen los *similes* de objetos mas elevados ó mas bajos que el que se compara, ni muy semejantes y obvios, ni muy separados, y por tanto difíciles de entender, con respecto al asunto, ni en fin de objetos obscenos ó nauseabundos que ofendan la decencia ó el

estómago. Los límites de la comparación, mirada como figura de raciocinio, son precisamente los que indique la necesidad. No es lícito pasar mas adelante.

Mucho mas hay que decir del simil, considerado como figura de imaginación; pero lo reservamos para cuando se trate de esta clase.

La comparación se funda en la semejanza de dos objetos: la antítesis en su oposición. Pero esta sola no basta para formar antítesis: se necesita además que las frases en que se espresan las dos ideas contrapuestas, se pongan juntas, y sean iguales ó casi iguales en tamaño. Puede haber contraste sin antítesis, como en la sublime espresion de Séneca: «*Hes est sacra miser.*» *El infeliz es una cosa sagrada.* La oposición entre el hombre infeliz y abatido por el infortunio, y la reverencia y veneración que exige para él nuestro filósofo es evidente: mas no hay contraposición intentada y marcada, no hay antítesis. La habria si dijésemos: *todos desprecian al infeliz; pero todos deberian reverenciarle.*

Este ejemplo basta para probar que puede existir el contraste de las ideas sin haber figura: observación importante; porque la antítesis es por si misma una forma escesivamente brillante y las mas veces afectada del discurso, y por tanto incompatible con la pasión cuando los afectos, señaladamente los tiernos y melancólicos, nunca se espresan mejor que por los contrastes. Chateaubriand, en su *genio del cristianismo* ha caracterizado por ellos el estilo de Virjilio, el mas sensible, el mas tierno, y al mismo tiempo el mas profundo de los poetas de la antigüedad. Parece que este digno émulo de Homero, conociendo la nada de todas las cosas humanas se dedicó á explicar por *negaciones*, esto es, por lo que no son, los objetos de los sentimientos que describe, y de aqui nace aquel colorido inesplicable de profunda melancolia que toman bajo su pincel las pasiones tiernas.

En efecto, observese que casi todas las frases de grande efecto en este poeta son *negativas*. Tal es aquel verso de Dido, próxima á morir;

Dulces exuvia, dum fata Deusque sinebant

y que tan bella y tiernamente tradujo nuestro Garcilaso

ó dulces prendas....

¡Dulces y alegres cuando Dios queria!

Evandro, viendo muerto á su hijo Palante, esclama:

Non hæc, oh Palla, dederas promissa parenti

No prometiste así, Pelante mio.

La madre de Eurialo, viendo la cabeza destroncada del hijo, dice:

.....«*Tunc illa senectæ*

sera meæ requies?»

¿Este descanso á mi vejez guardaba?

Pero ¿qué nos cansamos en hacinar ejemplos? ¿No vale por todos la célebre espresion *Et campos ubi Troja fuit?* «Los campos donde Troya fué.» El artificio, si así puede llamarse, del poeta de Mantua para describir las pasiones consiste casi siempre en manifestar el contraste entre lo que es, y lo que fué ó lo que debiera ser, ó en fin lo que se esperaba ó se deseaba que fuese.

El contraste, pues, de las ideas, cuando no se las contraponen simétricamente, es propio del lenguaje apasionado; pero apenas aparece esta simetría: apenas se presenta la antítesis dejamos de creer en la pasión; porque ninguno que esté fuertemente conmovido se entretiene en simetrizar frases, ni en contraponer palabras á palabras. Ni aun los vuelos de la imaginación admiten ese estudio.

El raciocinio si; porque los pensamientos reciben á veces mucha luz de sus contra-

rios, así como también la reciben de sus semejantes; y nunca parecen mas contrarias dos ideas que cuando se encierran en dos frases contrapuestas y de casi igual estension; porque juzgamos mejor de la oposicion entre ellas cuando en todo aparecen iguales, menos en aquello en que se oponen.

Los ejemplos de la antitesis son muy frecuentes en los buenos escritores. La mas célebre es, sin disputa, la de Juliano. Diciéndole a este emperador uno de sus aduladores, *si bastase negar el crimen, nadie seria culpado*: respondió; *si bastase acusar, nadie seria inocente*.

Esta figura tiene el artificio muy á las claras; y por tanto no conviene prodigarla. Su regla esencial es que la oposicion en que se funda ocurra naturalmente y no sea buscada con afectacion, como la del epigrama de Ausonio:

Infelix Dido, nulli bene nupta marito:
Hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.
*Dido infeliz en maridos,
Pues ninguno te conviene:
Al morir el uno, huyes;
Al huir el otro, mueres.*

ARTÍCULO II.

LA interrogacion no es figura, sino modo comun de hablar, cuando se pregunta lo que se ignora; pero lo es de racionio, y muy enérgica, cuando se pregunta lo que se sabe; mucho mas si la pregunta se hace al que es contraria opinion. Adquiere el argumento mayor fuerza, por dos razones: la una, porque parece que se pone en manos del adversario la decision del asunto: la otra, porque supone en el que habla una profunda conviccion de la verdad ó de la justicia de su causa.

Cuando Priamo pregunta á Sinou

Quo molem hanc inmanis equi statuere? quis auctor?
Quidve petunt? quæ religio? aut quæ machina belli?
*¿Para qué levantaron esa mole
del inmenso caballo? ¿quién la hizo,
ó con qué fin? ¿es máquina de guerra
ó religioso voto?*

pregunta sencillamente lo que ignora á quien cree capaz de responderle; pero cuando Lucrecia responde á Colatino que le preguntaba por su salud: *«Minimè: quid enim salvi est mulieri amissa pudicitia?»* «qué salud puede haber en una mujer que ha perdido la honestad?» esta última pregunta es una verdadera figura de elocucion, y la usa para afinar con mas abinco lo que su esposo sabia tan bien como ella.

La interrogacion es una figura comun en las disputas, principalmente si son un poco acaloradas como las del foro y de la tribuna. Para que esté bien introducida son necesarias dos condiciones: la primera es que no se repita demasiado, porque no parezca amanerado el estilo, observacion que debe tenerse presente en todos los giros y formas de la sentencia: la segunda y mas principal es, que cuando se cometa la interrogacion sea con la certidumbre de dejar á su adversario sin respuesta. Tal fue la magnífica interrogacion de Ciceron, defendiendo á Quinto Ligario delante de Cesar contra el acusador Tuberon, que habiendo llevado las armas contra el dictador, no tenia pudor, despues de restituido á su gracia, de acusar á quien nunca fue tan enemigo suyo como él: *Quid enim, Tubero, districtus ille tuus in acie pharsalica gladius agebat? cujus latus ille mucro petebat? qui sensus erat armorum tuorum? quæ tua mens? oculi? manus?*

ardor animi? quid cupiebas? quid optabas? «Porque ¿qué solicitaba tu acero desnudo en la batalla de Farsalia? ¿a qué pecho dirijias su punta? ¿a qué fin manejabas las armas? ¿cuál era tu intencion? ¿qué buscaban tus ojos, tus manos, tu animo enardecido? ¿qué querias? ¿qué deseabas?»

A veces la interrogacion es figura vehementisima de pasion; como la de Dido, figurándose el peligro de acometer à Eneas enmedio de los troyanos.

*¿Quem metui moritura?
Si el morir era cierto ¿qué temia?*

En efecto, no es ajena la interrogacion de la lójica de las pasiones; y en estos casos obra por simpatia, cuando es bien introducida. Todas las almas responden à placer del que las pregunta apasionado.

La Polisindeton ó la Asindeton, esto es, la acumulacion ó supresion de las conjunciones son figuras de que se hace frecuente uso. Pero es menester discernir los casos en que conviene una y otra. Cuando queremos explicar la rapidez con que pasan los objetos, ó se aglomeran los sucesos, la pluma del escritor, arrebatada por las ideas, deja olvidadas las particulas, que por su naturaleza son menos esenciales en el lenguaje, como se verifica en la expresion de Cesar, al dar cuenta al senado de la guerra del Ponto: *veni, vidi, vici.* Llegué, vi, vencí. O la estanza de fray Luis de Leon, incitando al rey Rodrigo à la defensa de su nacion:

*Acude, acorre, vuela,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz à la mano,
menea fulminando el hierro insano.*

Pero cuando acomoda al escritor llamar la atencion sobre cada uno de los objetos que presenta, multiplica para separarlos las conjunciones ó bien alguna otra parte de la oracion que produzca el mismo efecto, por medio de la figura llamada *Repeticion*. Ciceron dice al sedicioso Catilina, que la patria le aborrece y le teme, y añade: *¿Hujus tu neque auctoritatem verere, neque iudicium sequere; neque vim pertimesces? Tu ni respetaras ni autoridad, ni seguirás su dictámen, ni temerás su poder?*

La gradacion consiste en dar cada vez mayor vigor al pensamiento, y aun acomoda que las frases vayan tambien aumentando y se hagan cada vez mas llenas y sonoras, para auxiliar con la armonia el aumento que toma la sentencia.

Virgilio dice:

*Arma velit, poscatque simul, rapiatque juvenus
Quiera las armas y las pida al punto
y la fogosa juventud las tome.*

La suspension consiste en recorrer las diferentes respuestas que pueden darse à una cuestion, demostrando brevemente la insuficiencia de todas, excepto de la que da al fin el mismo escritor. La Pretericion en suponer que se omiten muchas ideas, cuando realmente se insiste en ellas, aunque vigorosa y concisamente. La Correccion, en enmendar artificialmente lo que se ha dicho para buscar una palabra mas propia, ó una idea mas luminosa. La Concesion, en suponer verdaderas algunas proposiciones del adversario para confundirle mejor. Pero estas figuras y otras muchas estan sometidas à las reglas generales que ya hemos espuesto, à saber: 1.ª que no sean estudiadas: 2.ª que no se repita una sola con demasiada predileccion: 3.ª que nazcan de la misma materia natural y oportunamente.

Estas reglas pudieran reducirse à una sola: *solicitese la energia del pensamiento y de la frase antes que la elegancia*. Esta vendrá despues.

Podemos tambien contar entre las figuras del racionio las mismas formas que los lójicos le han asignado, à saber: el Entimema, el Sorites, el Dilema, y tal vez el Silojismo. Pero son estas maneras de decir tan artificiosas, señaladamente la

última, y tienen tan claro el artificio, que solo en materias muy ajenas de los adornos oratorios podrian sufrirse. Esceptuamos sin embargo el Dilemma, del cual tenemos hermosísimos ejemplos en Virgilio y en otros poetas y oradores. El Entimema y el Sorites, que no es mas que el Entimema repetido, constituyen la forma esencial y lójica de todo raciocinio. Por tanto no pueden incluirse en los escritos donde se exija cierto grado de elegancia, sin disfrazarlos mucho y como envolverlos en la misma série de las frases.

Todas las figuras que hasta aqui hemos nombrado, alteran poco ó mucho el pensamiento; pues aun la misma supresion ó multiplicacion de las conjunciones indica la mayor velocidad ó detencion con que se espresan las ideas, y ya esto contribuye á pintartias de diverso modo en el alma del que escucha ó lee.

11. DE LAS FIGURAS DE RACIOCINIO

Lista incluye dentro de este grupo "aquellas formas particulares que se dan al pensamiento, cuando el ánimo, libre de pasiones, quiere demostrar una verdad y exponerla con toda la claridad y la energía posibles". Pero en ningún momento tiende nuestro autor a identificar la expresión literaria con la expresión del pensamiento, como podría deducirse de la definición anterior, pues añade que su finalidad es "dar vigor y elegancia al razonamiento". Todas las figuras del raciocinio (de las que hemos enumerado algunas en el esquema) poseen en común, según Lista, la siguiente propiedad: "alteran poco o mucho el pensamiento". Las caracteriza siguiendo este orden:

- Fundamento y definición de cada figura.
- Finalidad o utilidad que persiguen
- Reglas que deben observarse en su uso.
- Ejemplos, extraídos en la mayor parte de los casos de los clásicos griegos y latinos: Virgilio, Juliano, Ausonio, y de escritores españoles de los Siglos de Oro: Garcilaso, Rioja...

El *símil* o *comparación* (que puede ser también figura de imaginación) "se funda en la semejanza de dos objetos". Lo define de forma negativa, y en su definición incluye también su finalidad: iluminar el pensamiento y embellecer el estilo (en cuyo caso —dice Lista— ya no sería figura de raciocinio, sino de adorno o fantasía). La comparación, como figura de raciocinio, está limitada por ciertas reglas cuyo objetivo es hacer que la figura clarifique lo más posible el asunto.

Si la comparación se funda en la semejanza entre dos objetos, la *antítesis* —dice Lista— nace de la oposición entre ellos. Con todo establece una distinción entre:

- a) *Contraste*, como uso habitual de una lengua, que no constituye figura de estilo. Lista aduce como ejemplo la expresión de Séneca "Res est sacra miser" (el infeliz es una cosa sagrada).
- b) *Antítesis*, como figura de raciocinio, basada no sólo en la contraposición de ideas, sino que además posee una determinada disposición gramatical y fónica (o gráfica).

Aunque Lista admite que los buenos escritores emplean con frecuencia la antítesis, previene contra su uso excesivo puesto

que podría contribuir a que el discurso resultara demasiado afectado.

También establece una distinción en el caso de la *interrogación* que, a su juicio, no es una figura de estilo, sino de uso habitual de la lengua cuando alguien pregunta acerca de algo que ignora. Alcanza la categoría de figura de raciocinio justamente en el caso opuesto: cuando se pregunta lo que ya se conoce y, por tanto, no se exige respuesta. Además, la interrogación puede tener otro uso: como figura de pasión que —según explica en el capítulo correspondiente— va dirigido, bien a uno mismo, bien a seres inanimados.

El *polisíndeton* y el *asíndeton* —que provienen, respectivamente, de la acumulación o de la supresión de conjunciones— repercuten en la construcción de la frase y son expresión del interés del escritor, bien por “llamar la atención sobre cada uno de los objetos que presenta” (en el caso del polisíndeton), bien por “explicar la rapidez con que pasan los objetos o se aglomeran los sucesos”: en este último caso, “la pluma del escritor, arrebatada por las ideas, deja olvidadas las partículas, que por su naturaleza son menos esenciales en el lenguaje” (*vid. supra*).

Como se advierte en el texto, apenas dedica unas breves líneas a otras figuras de raciocinio, como la *gradación*, la *suspensión*, la *preterición*, la *corrección* y la *concesión*, cuyo empleo está sometido a las reglas generales expuestas anteriormente: “1.ª que no sean estudiadas; 2.ª que no se repita una sola con demasiada predilección; 3.ª que nazcan de la misma materia natural y oportunamente. Estas reglas —continúa— pudieran reducirse a una sola: *solicítese la energía del pensamiento y de la frase antes que la elegancia. Esta vendrá después*” (*vid. supra*).

Finalmente, añade a la lista de figuras de raciocinio algunas de las llamadas figuras lógicas: *Entimema*, *Sorites*, *Dilema* y, ocasionalmente, el *Silogismo*. Pero él mismo duda de esta inclusión, exceptuando el *Dilema* del que —según sus palabras— ofrece Virgilio hermosísimos ejemplos. Los demás —especialmente el silogismo— son excesivamente artificiosos y, por lo general, no prestan elegancia a un escrito, que es uno de los fines de toda figura de raciocinio.

DE LAS FIGURAS DE ESPRESION.

ARTÍCULO I.

LA perfeccion-del estilo consiste en la facultad que tiene el lenguaje de *pintar*. Esta facultad es la que constituye al *poeta*; porque en ella se cifra la *imitacion*. Asi vemos que los escritores mas apreciados de todos los siglos son aquellos que han poseido el don de presentar los pensamientos bajo la forma de *imágenes*, con tanta verdad, que un pintor podria copiar con colores el cuadro formado con palabras. Este es el mérito que ha inmortalizado los Homeros, los Horacios, los Racines y los Cervantes.

La razon ideológica de esta preferencia es muy obvia. Nunca se graban mas profundamente los pensamientos en el animo que cuando revestidos de la forma de imágenes, afectan nuestra imaginacion y por ella nuestros sentidos, de modo que parece que los vemos, oimos y tocamos. Entonces la idea mas abstracta se convierte en una sensacion, y la vaguedad del pensamiento se fija por un tipo sensible que lo representa. No es estrano, pues, que se perciba con mas claridad, con mas energia, y por consiguiente con mas placer.

De aqui se infiere que el colorido que presta la imaginacion al estilo, no sirve solo para su ornato y embellecimiento: anade tambien muchos grados á la claridad y al vigor: de modo que las figuras de *imaginacion*, esto es, las formas que damos á las ideas para espresarlas de un modo mas sensible nos agradan mas por cuanto son mas bellas y por cuanto las presentan mas claras y mas perceptibles á nuestro entendimiento. Merecen, pues, particular estudio y atencion, porque á su buen uso se debe principalmente lo que se llama *la majia* de la elocucion, esto es, el arte de interesar y de conmover.

La primera de estas figuras es la *imagen*, ó el simulacro que se forma con palabras de un objeto, de modo que se entretalle, por decirlo asi, tome cuerpo y movimiento, y se presente á la fantasia y á los sentidos. El uso de las imágenes es muy comun en los poetas, como quiera que á ellos principalmente les pertenece de derecho conmover la imaginacion. Al orador le es permitido, mas no siempre a no ser que el grado de exaltacion lo disculpe. Igualmente el historiador las emplea cuando quiere dar viveza á un cuadro interesante. La pintura de Lucrecia dandose la muerte, y de Bruto, sacando el puñal de su pecho y poniéndolo á la vista de todos manando sangre, está

llena de viveza y verdad en Tito Livio, igualmente que en Ciceron la de Verres, complaciéndose en el suplicio de Gabio.

Pero es mas estensa la libertad que se concede en esta parte á los poetas; porque su objeto, generalmente hablando, es solo agradar, y no enseñar, convencer ni persuadir; y han llenado completamente su obligacion cuando han presentado el pensamiento de la manera mas perceptible, esto es, mas *sensible*.

Distingue el sabio humanista Muratori dos clases de imágenes; unas en que el objeto se describe segun todas sus circunstancias, ó á lo meuos, segun las mas principales; y otras en que solo se pinta con un solo rasgo ó como si dijéramos, con una brochada. Cuando Virgilio pinta las dos serpientes que dieron muerte á Laocoonte y á sus hijos forma una imagen circunstanciada, particularizada; pero cuando dice de Polifemo, que llevaba un pino por baston:

Trunca manum pinus regit,

con este solo rasgo nos pinta su proceridad.

Los objetos que se describen pueden ser sensibles ó abstractos. Los primeros se prestan mas facilmente al pincel poetico; pero es menester cuidar de elejir bien las circunstancias; porque no deben describirse sino aquellas que presenten el objeto bajo el aspecto que solicita el poeta. En esta linea puede servir de modelo el cuadro que forma Virgilio de Dido moribunda:

*Illa graves oculos conata attollere, rursus
Deficit: intixum stridet sub pectore vulnus.
Ter sese attollens cubito que innixa levavit:
Ter revoluta toro est: oculisque errantibus alto
Quasivit caelo lucem ingemuitque reparta.*

*Procura alzar los abatidos ojos
y decae otra vez, la espada fija
en la herida resuena de su pecho.
Tres veces sobre el codo se levanta,
tres al lecho cayó, con vagos ojos,
buscó la luz en el tendido cielo,
y gimio al encontrarla.*

Las espresiones gráficas *stridet*, *innixa*, *resoluta est*, son admirables, pero mas aun el gemido al volver á hallar la luz, que pinta la situacion del ánimo.

Los objetos abstractos, ó ideales, pueden tambien representarse á la imaginacion bajo formas sensibles. Sirva de ejemplo la imagen del furor que describe Virgilio encerrado en el templo de Jano:

.....Furor impius intus
Sive sedens super arma et centum vinctus abenis
Post tergum nodis, frement horridus ore cruento.
*El impio furor, allí asentado
Sobre cruetas armas, y á la espalda,
Con cien nudos de bronce ceñido,
Sangriento el labio bramará horroroso.*

La segunda de las figuras de espresion es la armonia. Las imágenes pueden hablar á los ojos, y los sonidos al oido. Esta es una belleza comun en las lenguas bien formadas, que abundan de palabras á proposito para espresar los sonidos de la naturaleza, los movimientos y las agitaciones del ánimo. Cuando queremos describir ideas halagüeñas, afectos de ternura, movimientos agradables y tranquilos, se ofrecen naturalmente á la imaginacion y a la lengua las voces y frases mas suaves del idioma: las mas llenas y sonoras, si el sentimiento es de admiracion y de sublimidad; las mas duras y desordenadas, si las pasiones son impetuosas y terribles. Solo las lenguas pobres y mal formadas faltaran en este caso á la inspiracion del poeta.

pueblos primitivos, ha podido dar, y ha dado efectivamente motivo á muchas traslaciones, señaladamente á las *metáforas*: esto es, á los tropos que tienen por fundamento la comparacion. Esto es tan cierto, que la mayor parte de las voces que representan facultades y operaciones del alma, y que en el dia no son ya metáforas, sino voces propias, fueron en su orijen trasladadas por las comparaciones de las operaciones físicas y sensibles de los cuerpos. Las palabras aprension, percepcion, idea (*imagen*), atencion, reflexion, discurso son visiblemente tomadas en su principio de acciones sensibles. La voz *virtud* significó entre los latinos y los griegos la fuerza corporal; y hasta la misma palabra *espíritu* con que representamos el principio que entiende y quiere, significó algun dia el soplo tenue y sutil.

Pero aunque es indudable que la escasez de voces dió en parte orijen á las traslaciones, no es menos cierto tambien que ganaba mucho la expresion de los objetos abstractos cuando se sensibilizaban, digámoslo así, por simbolos corpóreos. De este modo producian mayor efecto en la fantasia, y por medio de esta en la intelijencia.

Así es que despues que se perfeccionaron y enriquecieron las lenguas, y en virtud de los progresos de la civilizacion, se distinguieron los diferentes generos en que el ingenio humano puede ejercitarse, se abstuvo el hombre con mucha razon de renunciar á las espresiones trasladadas, tanto en las obras de imaginacion, como en las que solo hablan al entendimiento. Las traslaciones dan no solo mas belleza, sino tambien mas vigor y claridad á la idea; porque acercándola en cuanto sea posible á la fantasia, la dejan mejor grabada y mas fácil de percibir.

Entre todos los tropos la metáfora es el mas comun, cuyo uso es mas libre á los escritores, y cuyo abuso suele ser el mas lamentable, porque supone el extravio del genio. No es extraño, pues, que los autores de poética y de retórica hayan procurado deducir de la misma naturaleza las reglas á que deben someterse estas especies de traslaciones para que no sean viciosas.

El fin principal de la metáfora es hacer mas perceptible el objeto. Llamar *tigre* á un hombre cruel, y *liebre* á un cobarde, dice mas que cuanto se pudiera disertar sobre la crueldad del uno y la cobardia del otro. Pero hay una belleza independiente de la claridad en estas traslaciones. Siempre que el entendimiento percibe dos ó mas ideas á un mismo tiempo sin confusion ni desorden, y ligadas por su naturaleza y por los accidentes que recuerda al pensamiento principal, recibe un gran placer, como quiera que entonces percibe la *variedad reducida á la unidad*, que es el tipo verdadero de la belleza. Pues eso es lo que hace la metáfora. En vez de una sola idea nos presenta tres: la principal, la del objeto con quien se compara; y la de semejanza que existe entre las dos. Cuando Rioja llama á un poderoso

El idolo á quien haces sacrificios,

se nos representa á un mismo tiempo la orgullosa gravedad del magnate, la insensibilidad de un idolo y la necesidad de unos y otros sacrificios.

Es claro, pues, que para que la metáfora produzca el efecto debido, ademas de la semejanza óbvía y perceptible, no debe ser tomada ni de un objeto demasiado cercano, ni demasiado lejano, ni indigno del principal, ni que recuerde ideas asociadas impertinentes al asunto. Llamar á una flor *hija de la tierra* es muy trivial, así como seria muy complicado decir *la perla del campo*. ¿Quien se atreveria á decir que el sol es el *quinqué del cielo* sino en un poema grotesco. ó á llamar á la luna *la peregrina de la noche*? La primera metáfora es tomada de un objeto sin dignidad: la segunda recuerda ideas accesorias que no vienen al caso.

Exije la claridad y la belleza de la metáfora que no se aglomeren muchas sobre un mismo objeto, que no se mezcle el lenguaje propio con el metafórico, y que no se continúe demasiado hasta el fin de la semejanza; yerro en que incurrieron casi todos nuestros poetas del siglo XVII por la mania de ostentar su genio, mostrando muchos mas puntos de semejanza que los que eran necesarios entre los dos objetos comparados. En cualquiera de ellos que se lea se encontraran en abundancia

Algunos se han burlado de la armonía, solo porque esta figura tiene un nombre griego, que es *onomatopeya*, que quiere decir *armonía imitativa*. El nombre no hace al caso. Pero mucha lástima tendríamos al que cantase el amor en versos duros, ó la indignación y la venganza en los tonos de Meleadez.

La armonía imitativa no está desterrada ni de la oratoria ni de los demás géneros en prosa. Los periodos en que Ciceron describe el suplicio de Fabio estan llenos de sonidos débiles, hijos de la compasión, ó de arranques furiosos, dictados por la ira contra el inicuo pretor.

Pero en la prosa debe usarse con mucha sobriedad de este adorno, que es por su naturaleza muy brillante y fácil de conocer.

La armonía imitativa, que siempre es una belleza en poesia cuando puede lograrse, seria muy continuada una afectación reprensible en la oratoria. Mas bien conviene á esta y á los demás generos prosáicos la armonía general: esto es, el buen sonido de la frase con desinencias variadas, y si puede ser acomodando los tonos al espíritu y carácter de los pensamientos; mas sobre todo, sin sacrificar al sonido la propiedad de la sentencia ni la exactitud de las ideas.

ARTICULO II:

ENTRE estas figuras ocupan el primer lugar los *tropos*, llamados asi porque en ellos se convierte una palabra de su verdadera y propia significacion á otra. Por la misma razon se les da tambien el nombre de *traslaciones*.

No puede enteramente atribuirse el origen de los tropos al deseo de adornar y embellecer la dición. El fenómeno observado por algunos humanistas filósofos de ser mas frecuentes las traslaciones en el lenguaje primitivo de los pueblos que en el de las sociedades mas adelantadas ha hecho conocer que esta clase de figuras tuvo dos principios independientes del estado actual del arte: el primero fue la fantasia mas viva y móvil en los pueblos selváticos que debió naturalmente inclinarlos á expresar sus ideas con las voces mas gráficas y pintorescas: segundo, la pobreza misma del idioma en sus principios, porque faltándole las voces que indicaban las ideas abstractas, fue necesario suplirlas por analogia con voces que significasen objetos sensibles, y que ya existian.

Casi toda la intelijencia del hombre no civilizado está en su imaginacion. Discurre poco; pero pinta mucho, y apenas puede expresar las ideas abstractas que llega á comprender, sino por medio de simbolos sensibles. Para él un buque es la *vela*; porque es la parte mas ostensible del bajel á larga distancia: el laurel es la *victoria*, porque la significa: el vaso es el *vino*, porque lo contiene: el guerrero animoso es un *leon*, porque le parece. Un caballo que corre con velocidad es *mas ligero que el viento*, porque no hallando voces con que expresar su lijereza, usa de esta expresion absurda para manifestar de alguna manera su idea. Un hombre muy pequeño es un *gigante*, indicando con el tono de su voz y aun con su accion en qué sentido quiere que se entienda esta palabra. En fin, expresará lo que es una cosa por lo que ha sido, y de una ciudad destruida: dirá; *fué*.

Todas estas diversas maneras de hablar, conocidas por los retóricos con los nombres griegos de metonimia, sinécdoque, metáfora, hipóbole, ironia, metalepsis y otras muchas de la misma especie, tienen una misma tendencia; á saber: expresar la idea lo mas accesible que pueda ser á la imaginacion y á los sentidos. Pero tambien es cierto que la pobreza del lenguaje reunida al deseo de pintar, tan natural en los

defectos de esta clase. Tenemos á la vista una comedia de Rojas intitulada : *Los trabajos de Tobias*, y encontramos al abrirla á la casualidad los siguientes versos :

*Sombra me hace su cabello
Como sobre el rostro cuelga :
Si son los cabellos rayos,
¿ Como son su sombra mesma ?
Por sus dos mejillas corre
Neta una lluvia de perlas,
Que aunque del dolor se mojan,
De los suspiros se olean, etc.*

Es imposible emplear mas lastimosamente el genio en decir necedades y disparates.

La alegoria es una metáfora continuada, y está sometida á sus mismas leyes; pero no es figura á propósito para los géneros en prosa. Es harto brillante é ingeniosa para que pueda emplearse sino en muy raras ocasiones.

Observese que la comparacion es el fundamento, asi de la metáfora, como de la alegoria. En las composiciones poéticas es figura de ornato, y puede continuarse sin inconveniente mas allá de lo que exija el motivo por el cual se introdujo. Tenemos un hermoso ejemplo de esto en Virgilio comparando el llanto de Orfeo por su perdida esposa al del ruisëñor por la pérdida de sus hijos.

*Qualis populea incærens philomela sub umbra
Amisso queritur fœtus quos durus arator
Observans nido implumes detraxit : at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat et mæstis late loca questibus implet.*

*Cual triste ruisëñor entre las sombras
Del álamo perdidos sus polluelos
Lamenta, que el gañan desapiadado
Acechando del nido robó implumes :
Llora toda la noche en una rama
Posado : sus canciones lastimosas
Repite sin cesar, y llena en torno
Con su querella el estendido campo.*



12. FIGURAS DE ADORNO

Para Alberto Lista, las figuras de adorno son producto de la fantasía exaltada del ser humano. Según el adorno recaiga sobre la forma de los pensamientos, las expresiones y las voces (sonidos), las subdivide, respectivamente, en figuras de *pensamiento*, de *expresión* y de *palabras*.

a) De las figuras de pensamiento:

Las figuras de adorno del pensamiento van incluidas en las de raciocinio: no se trata, como ya veíamos al estudiar éstas, de figuras diferentes, sino que la clasificación se basa en el uso que se dé a una misma figura: el símil, por ejemplo, es figura de raciocinio cuando se utiliza para ilustrar al pensamiento, pero es figura de adorno cuando se emplea para embellecer el estilo.

b) De las figuras de expresión:

Si las figuras de raciocinio eran fundamentalmente intelectivas —en cuanto que afectan al pensamiento— las de expresión poseen un carácter sensible, puesto que afectan primordialmente a los sentidos. La actitud sensista de Alberto Lista queda bien patente en la explicación que ofrece de estas figuras, de las que dice que "merecen... particular estudio y atención, porque a su buen uso se debe principalmente lo que se llama la *magia* de la elocución, esto es, el arte de interesar y de conmover".

Tales logros se alcanzan —según Lista— gracias a la facultad que tiene el lenguaje —y que configura al poeta— de convertir en materia sensible todo aquello que no lo es, o de trasvasar aspectos que corresponden a un sentido, al campo de otro. En concreto, alude al viejo tópico horaciano "ut pictura poesis" cuando dice que "la perfección del estilo consiste en la facultad que tiene el lenguaje de *pintar*" (p. 52), y lo basa en la concepción mimética que, sobre todo a partir de Aristóteles, cobra vigor en la teoría literaria: "Esta facultad es la que constituye al *poeta*, porque en ella se cifra la *imitación*. Así vemos que los escritores más apreciados de todos los siglos son aquellos que han

poseído el don de presentar los pensamientos bajo la forma de *imágenes*, con tanta verdad que un pintor podría copiar con colores el cuadro formado por palabras". La razón que aduce Lista para explicar la preferencia de los poetas por este tipo de recursos podría resumirse en la ya tópica expresión del "deleitar enseñando".

El objetivo de las figuras de expresión consiste —al contrario de las de raciocinio— en aportar —por este orden— belleza y claridad al estilo.

La primera de estas figuras de expresión es la *Imagen*, a la que define como "simulacro que se forma con palabras de un objeto, de modo que se entretalle, por decirlo así, tome cuerpo y movimiento, y se presenta a la fantasía y a los sentidos". Destaca así, por una parte, su carácter vicario o sustitutivo y, por otra, su dimensión sensista.

Advierte que, aunque el uso de la imagen está regulado por los diversos géneros literarios, son los poetas quienes más la utilizan puesto que, a su entender, el objetivo de la poesía "es sólo agrandar, y no enseñar, convencer ni persuadir, y han llenado completamente su obligación (los poetas) cuando han presentado el pensamiento de la manera más perceptible, esto es, más sensible".

Siguiendo a Muratori —según su propia declaración— clasifica las imágenes atendiendo a su extensión. Los objetos que la imagen describe —dice— pueden ser sensibles o abstractos: en el primer caso es más fácil, "pero es menester cuidar de elegir bien las circunstancias, porque no deben describirse sino aquellas que presenten el objeto bajo el aspecto que solicite el poeta".

Otra de las imágenes que podríamos denominar "sensitiva" es la *armonía*, figura que se conoce hoy comúnmente con el nombre de *aliteración*. Conviene recordar que en el *Art d'Ecrire*, Condillac apela a menudo al criterio eufónico para decidir si es correcto o no el orden en la construcción de las frases: finaliza su obra con una disertación sobre la "harmonía del estilo" (CONDILLAC, 1813: 447-449). Si la imagen, por lo que tiene de pintura, afecta a la vista, la armonía —por basarse en un juego de sonidos— afecta al oído. En realidad no es una "fi-

gura retórica" propiamente dicha, sino una "belleza común en las lenguas bien formadas, que abundan de palabras a propósito para expresar los sonidos de la naturaleza, los movimientos y las agitaciones del ánimo". Se trata de una relación natural entre determinados sentimientos y los sonidos con que se expresan. Conviene, pues, un equilibrio entre lo que se dice (contenido) y los sonidos que se utilizan para expresarlo. Por ello (y aun reconociendo que muchos se han burlado de la armonía porque tiene el nombre griego de *onomatopeya*, que equivale a "armonía imitativa") indica que "mucho lástima tendríamos al que cantase al amor en versos duros, o la indignación y la venganza en los tonos de Meléndez". Finalmente señala el uso que debe hacerse de esta figura en los diferentes géneros literarios: si bien su empleo —dice— está permitido en prosa, incluso en la oratoria (y aduce el ejemplo de Cicerón), debe manejarse con sobriedad.

Entre las figuras de expresión ocupan un primer lugar los *tropos* que, en gran medida, cumplen una misión sustitutiva. A pesar de ser quizás las figuras más conocidas, Lista advierte que su origen no es propiamente literario: no nacieron del deseo de adornar la expresión. Basándose en las observaciones de algunos filósofos interesados por el lenguaje más primitivo de los pueblos, Lista declara que son más frecuentes las traslaciones en este tipo de lenguaje que en el de las sociedades más evolucionadas. Ya Blair había explicado el origen y la naturaleza de los tropos por las necesidad que tenían los pueblos primitivos de dar nombre tanto a los objetos como a las ideas, e incluso apoya sus razonamientos en unas frases pronunciadas por Cicerón en *De Oratore*: "A mucho se extiende el uso figurado de las palabras; uso a que dio origen la necesidad a causa de la pobreza y estrechez del lenguaje y que después hicieron más frecuente el placer y las delicias que se hallaban en él. Porque así como los vestidos se inventaron para resguardar del frío y después comenzaron a usarse por adorno y dignidad, así las figuras de la elocución, introducidas por necesidad, siguieron usándose por deleite" (BLAIR, 1816: 20, II). Pese a todo, Blair admite que la pobreza del lenguaje primitivo no es la única causa de la invención de tales figuras: "Pero aunque la pobreza del lenguaje y la falta de palabras sean sin duda causa de la invención y de los

tropos, con todo no son la única, ni acaso la principal, de esta forma de elocución. Los tropos han nacido por lo común de la influencia que la imaginación tiene sobre todo el lenguaje, y esta influencia es la que los ha extendido" (BLAIR, 1816: 17, II).

Para Lista, pues, el origen de los tropos hay que buscarlo, de un lado, en la fantasía de los pueblos primitivos, y de otro, en la pobreza de sus idiomas, que los lleva a usar "voces" ya existentes que significasen objetos sensibles. Para ilustrar sus aseveraciones presenta unos ejemplos de tropos extraídos del habla coloquial: el llamar al vaso *vino*, decir del caballo que corre velozmente, *es más ligero que el viento*, etc. Y todo este proceso ocurre porque —señala Lista— "casi toda la inteligencia del hombre no civilizado está en su imaginación. Discurre poco, pero pinta mucho y apenas puede expresar las ideas abstractas que llega a comprender sino por medio de símbolos sensibles".

Así pues, la finalidad de los tropos (entre los que cita Lista a la metonimia, sinécdoque, metáfora, hipérbole, ironía, metalepsis, etc.) es hacer que la idea acceda más fácilmente a la imaginación y a los sentidos. Con ello se sitúa en la línea de Condillac, quien concede a los tropos un papel eminentemente concretizador de abstracciones: "Los tropos parece que dan figura aun a las ideas mismas que más se alejan de los sentidos" (CONDILLAC, 1813: 208).

La evolución de una lengua —dice Lista— lleva aparejado su enriquecimiento, pero no por ello han de renunciar los hablantes a utilizar las traslaciones. Es más, su empleo en literatura se basa en que "dan no sólo más belleza, sino también más vigor y claridad a la idea, porque acercándola en cuanto sea posible a la fantasía, la dejan mejor grabada y fácil de percibir".

De entre los tropos, Lista destaca por su importancia y continuo empleo a las *metáforas*, y sitúa su origen en la necesidad que tenía todo lenguaje primitivo de representar, bajo una forma concreta, facultades y operaciones del alma. Tales traslaciones (metáforas en sus inicios) han quedado posteriormente —si nos permite la terminología actual— "lexicalizadas".

El empleo de la metáfora en la expresión literaria tiene también como finalidad hacer más perceptible el objeto. Pero es que, además de la claridad que presta la metáfora a la percepción, le

aporta una especial belleza que nace de lo que podríamos llamar —según el razonamiento de Lista— su capacidad de síntesis.

Para que la metáfora logre los fines ya señalados, deberá cumplir ciertas condiciones: en la semejanza de los objetos relacionados, en la claridad, etc. Se trata, sin lugar a dudas, de una llamada al justo término medio, al equilibrio en el uso de la metáfora, que redundará en beneficio de la expresión. De hecho, casi todos los tratadistas coinciden en la importancia y el valor que tiene la metáfora, así como en las reglas que deben observarse para su elaboración. Luzán, por ejemplo, dedica todo un capítulo de su *Poética* (1737) a "La proporción, relación y semejanza con que el juicio arregla las imágenes de la fantasía (LUZAN, 1737, ed. de 1974: 192-204). Blair establecía nada menos que siete reglas —que Lista recoge muy resumidas— para la creación de la metáfora (BLAIR, 1816: 42-67, II) aunque advierte que "deben igualmente observarse en toda clase de tropos".

Finalmente describe a la *alegoría* como "metáfora continuada" puesto que, como ella, tiene su origen en la comparación y está sometida a sus mismas leyes. Por tratarse —dice— de una figura "harto brillante e ingeniosa" aconseja que no se prodigue con exceso, especialmente en los géneros en prosa.

c) De las figuras de palabras

Las define Lista como variaciones en la frase que no repercuten en el pensamiento, y las caracteriza por oposición a los tropos o figuras de expresión: mientras en estas últimas la alteración es total —pues afectan tanto al contenido como a la expresión— en el caso de las de palabras —o gramaticales— "nada añaden ni quitan a las ideas, y sólo mudan a las voces".

Resultan sumamente curiosas e interesantes algunas consideraciones de Lista sobre estas figuras, puesto que una vez más se pone de manifiesto su adscripción al sensismo. Piensa que, si bien estas figuras no interesan al ideólogo, sí deben ser estudiadas y tenidas en cuenta por el humanista, puesto que la armonía de la frase depende en gran medida de la acertada combinación y disposición de voces y acentos dentro de las palabras. Estos recursos —alude a las "licencias poéticas o métricas"— son fundamentales para configurar el lenguaje de la poesía y distinguirlo del de la prosa.

DE LAS FIGURAS DE PALABRAS.

SE dá este nombre á las variaciones que se hacen en la frase, sin producir alteracion alguna en los pensamientos. Cuando se comete un tropo hay variacion no solo en las voces, sino tambien en las ideas, pues estas se modifican espresadas por otras nuevas. Las voces trasladadas recuerdan por lo menos objetos en que no pensabamos al concebir el pensamiento principal, y recuerdan ademas la relacion que tienen con él: asi solo por un extraño abuso del lenguaje han podido llamarse figuras de palabras. Pero las gramaticales nada añaden ni quitan á las ideas; y solo mudan las voces.

Sin embargo, esta mutacion, que parecerá insignificante al ideólogo, no lo es al humanista, ni lo debe ser. La armonia de la sentencia depende en gran parte de las letras y acentos que componen las palabras; el lenguaje propio y esclusivo de la poesia se complace en las trasposiciones atrevidas, en la supresion ó repeticion de voces, en construcciones desusadas que no se atreveria á emplear el prosista, en fin, en el uso de palabras ya anticuadas, que dan á la frase cierto sabor de venerable sencillez. *Judicium aurium superbun*, dice Quintiliano. El juicio del oido es muy delicado: y las voces, y no los pensamientos, son las que hacen impresion sobre el oido. No hay, pues, una pedanteria mas insufrible que burlarse de la solicitud con que los buenos escritores han pro-

curado en todas las naciones sobornar al juez de primera instancia en todas las composiciones literarias: esto es, al oído. Quien desprecia ese cuidado no escribirá nunca como Ciceron, Fenelon ó Racine.

La teoría del *hipérbaton* ó transposición, está muy ligada con los principios de la ideología, aunque parezca contraria á ellos. Claro es que en toda oración, esto es, en todo juicio *enunciado*, debe presentarse antes al entendimiento la idea, de la cual se afirma alguna cosa, después sus accesorios y modificativos, y en último lugar aquella que afirmamos de la idea. Las palabras naturalmente deben seguir este orden regular ó lógico, cuando solo se trate de *juzar*: así como cuando raciocinamos, colocamos el consecuente después del antecedente: esto es, primero enunciamos la proposición que contiene á la otra, y después la que percibimos que está contenida en la primera. Así se procede en matemáticas, cuyo lenguaje es altamente lógico, no solo porque se versa sobre objetos exactamente mensurables, sino también porque no pueden excitar pasiones que conmoviendo el corazón, perturben por consecuencia el orden tranquilo con que el entendimiento percibe y coloca las ideas. Rousseau ha dicho, y no fue esta una de sus paradojas, que si hubiesen existido hombres interesados en negar la propiedad del cuadrado de la hipotenusa, no hubieran faltado escritos y argumentos contra ella.

Hemos explicado el orden regular y lógico de la oración; pero este curso tranquilo, monótono y constante desaparece apenas la fantasía ó el corazón se sienten conmovidos. Entonces deja de ser *natural* la filiación de las ideas; y lo que verdaderamente exigen la pasión ó la imaginación, esto es, la naturaleza del hombre, es que se coloquen los objetos y las voces que los representan, no según su dependencia ideológica, sino según el grado de interés que excitan en el que habla. Este nuevo orden, dictado por la pasión ó la fantasía, es el que se consigue expresar por medio de la transposición.

No todas las lenguas tienen igual libertad e iguales recursos para trasponer las palabras. Los humanistas han observado que las lenguas antiguas, formadas en épocas en que los hombres raciocinaban menos y sentían más, son las que admiten mejor el *hipérbaton*, fenómeno que comprueba la teoría que hemos explicado anteriormente. También se ha observado, y la razón lo dicta, que los idiomas, más libres de artículos, preposiciones y verbos auxiliares, se prestan mejor á alterar el orden de la colocación; y nuestro Luis de Leon arrostro una empresa superior á las fuerzas de la lengua castellana, cuando en los *Nombres de Cristo* se empeño en comunicarles el genio traspositivo de la latina. En efecto, el castellano, aunque menos trabado que otros idiomas modernos, sin pasiva, con verbos auxiliares, con artículos y sin declinaciones no podrá jamás competir en esta parte con el bello lenguaje de los señores del mundo, libre y majestuoso como ellos.

Pero un hecho, tan averiguado é indudable, como decisivo en la materia, es que no hay idioma alguno, por esclavo que sea de las leyes de su gramática, que no haya concedido el permiso más ó menos lato de trasponer a sus poetas. Si nosotros no podemos decir, como Tomé de Burguillos hablando de un gato enfurecido.

En una de fregar cayó caltera,

podemos con Leon llamar á Dafnis

De hermosa grey pastor muy mas hermoso.

¿Por qué se permite á los poetas la transposición que en prosa sería justamente censurada? Porque si esta figura se opone á la lógica de las ideas, es muy conforme á la de las pasiones; y el lenguaje poético es el idioma de la pasión, ó por lo menos de la fantasía exaltada.

El Arcaísmo, ó el uso de voces anticuadas pertenece también al dominio de los poetas, aunque no esté prohibido á los oradores, ni á los escritores de otros géneros en prosa. El principio es que las palabras y locuciones antiguas dan dignidad al lenguaje; pero en esta parte, como en casi todas las demás de la literatura, la dificultad está en la feliz aplicación, en el tino y acierto de la introducción.

Sin embargo, puede asegurarse por regla general, que serán felices los arcaísmos siempre que representen con una voz ó frase de buena formación y sonido lo que según el estado actual de la lengua requeriría un giro ó vulgar, ó prosáico, ó que destruyese la armonía. No aconsejaríamos á nadie que dijese *maguer* en lugar de la expresión poética *si bien*: pero ¿por qué no ha de decirse *asaz* en lugar de *bastante* ó *harto*, que son prosáicos? ¿No es mejor el *caeci* en un *prado* de Berceo, que *vine á parar á un prado*? ¿Qué tienen de malo *las flores bien olientes* de aquel antiquísimo poeta? Pero lo repetimos: todo depende del tino y del juicio. El estudio de nuestro idioma puede y debe proporcionar á nuestros poetas el uso y rehabilitación de muchas voces y frases, sepultadas ya en el polvo de los arcaísmos, y que no debieron serlo nunca; porque se han perdido sin tener otra cosa que poner en su lugar. Dígalo si no la negligencia con que se dejó perder en nuestro idioma el régimen de los participios activos.

Elipsis ó supresión es una figura que no ha tenido su origen en el deseo de la elegancia, sino en la propensión natural al hombre de evitar el trabajo inútil. Usamos de ella aun en los raciocinios más abstractos, aun en el lenguaje de las ciencias. Apenas pronunciamos cuatro frases seguidas, aun en el uso común de la vida, sin omitir algunas voces, que aunque necesarias para el completo sentido, las suple fácilmente el que nos oye.

Eneas dice, hablando á su hijo:

Disce puer, virtutem ex me, verumque, laborem
Fortunam ex aliis.

*La virtud y la gloria de mí aprende:
y de otros la fortuna.*

en donde el verbo *aprende*, está suprimido en la segunda frase. Rioja dice, hablando de Atenas y Roma:

*—(Que no os perdonó el hado, no la muerte,
¡Ay! ni por sabia á ti, ni á ti por fuerte.*

donde á la belleza de una elipsis muy oportuna se añade la de la repetición que no lo es menos.

Muchas figuras de palabras tienen por único objeto la armonía: tales son la sinalefa, la alerésis, la sincopa y la apócope. En prosa solo pueden emplearse en los casos que ha permitido el uso; como *del hombre* en lugar de *el hombre*, *norabuena*, por *enhorabuena*, *hidatgo* en vez de *hijodealgo*, *atgun* por *alguno*. Pero en verso se estiende más esta licencia.

La sinalefa no solo se comete, sino casi siempre es de rigoroso precepto en cuanto á no contar como sílaba para el verso la de la vocal elidida.

Estos, Fábio, ¡ay dolor! que ves ahora.

En este verso la última sílaba de Fábio no se cuenta.

La alerésis se permite algunas veces; pero solo en voces compuestas de preposición al principio y cuando esta no es necesaria: como *sangrentada por eusangrentada*. Pero para estas licencias y otras de la misma especie, se necesitan ejemplos ó modelos autorizados. No así para la sinalefa, cuyo objeto es evitar el hiato que producirían dos vocales seguidas, si ambas tuviesen igual valor en el verso.

Pudieramos agregar á las ya mencionadas otras licencias, como la introducción de construcciones latinas; tal es la de Luis de León:

Que tienen y los montes sus oídos

donde y significa también, como el *et* pospuesto de los latinos; la adición de letras al fin, en medio ó al principio de las palabras, y otras muchas de que se valen los poetas para dar á su idioma un carácter particular, y distinguirlo del de la prosa. Pero

aquí debemos hacer una advertencia muy importante, y es: que el dialecto poético de la lengua castellana está ya fijado; y que es imposible hacer en él innovaciones de que no encontremos modelo ó ejemplo en los poetas del siglo XVI. Las lenguas no tienen una perfectibilidad indefinida. Cuando llegan á cierto punto no es lícito alterarlas.

Para reafirmar la importancia que concede a la participación de los sentidos reproduce una frase del retórico y pedagogo latino Quintiliano: "*Judicium aurium superbum*" (el juicio del oído es muy delicado), y considera insufrible pedantería la de aquellos que se burlan del cuidado con que los buenos escritores "han procurado en todas las naciones sobornar al juez de primera instancia en todas las composiciones: esto es, al oído".

Tras esta introducción se detiene en el *hipérbaton* o trasposición que, como es sabido, afecta a la disposición de las palabras en la oración. Lista distingue entre un orden regular o lógico, hijo del juicio, del raciocinio —tal el lenguaje de las matemáticas— y otro orden, hijo de la fantasía, que provoca la alteración de las palabras en la frase. Cuando la razón deja paso a la fantasía, "deja de ser *natural* la filiación de las ideas, y lo que verdaderamente exigen la pasión o la imaginación, esto es, la naturaleza del hombre, es que se coloquen los objetos y las voces que lo representan, no según su dependencia ideológica, sino según el grado de interés que excitan en el que habla". Impulsado, pues, por la imaginación o por el afecto, nace este tipo de "orden" que se denomina *hipérbaton* o *trasposición*.

Como ya hemos podido comprobar en la descripción de otras figuras, Lista considera decisivo el papel de la imaginación en la formación de las lenguas primitivas. En este sentido advierte que los humanistas han observado que en los estadios más primarios de las lenguas era frecuente el uso del hipérbaton. Además, señala Lista que no todas las lenguas tienen igual libertad ni disponen de idénticos recursos para alterar el orden lógico de la frase: así, las lenguas carentes de artículos, preposiciones y verbos auxiliares —o al menos las que no tengan muchos de estos elementos— se prestan menos al hipérbaton. En este sentido afirma Lista que el castellano —pese a la empresa llevada a cabo por Fray Luis de León— nunca podrá competir con la lengua latina. Con todo, piensa Lista que "no hay idioma alguno, por esclavo que sea de las leyes de su gramática, que no haya concedido el permiso de trasponer, a sus poetas". Lista habla de poetas porque piensa que se trata de un recurso característico de la poesía, no de la prosa, argumentando que, si bien es cierto que el hipérbaton va contra la lógica de las ideas, se halla, en

cambio, muy acorde con el lenguaje de la fantasía, que es el que caracteriza a la poesía.

A continuación alude al *arcaísmo* o "uso de voces anticuadas". Su empleo no debe ser ni mucho menos arbitrario, dado que su finalidad es dignificar el lenguaje. La dificultad estriba en saberlo aplicar correctamente.

No obstante, Lista es partidario —en principio— de que, a partir del estudio de nuestra lengua, se rehabiliten palabras y expresiones ya desaparecidas que no han llegado a ser sustituidas por otras. En cuanto a su utilización en la expresión literaria indica que, aun perteneciendo al dominio de los poetas, el arcaísmo puede ser empleado en otros géneros en prosa, e incluso por los oradores.

La *elipsis* o supresión tiene su origen, según Lista, "en la propensión natural al hombre de evitar el trabajo inútil". No se usa sólo con la finalidad de proporcionar elegancia a la expresión poética, puesto que se usa en el lenguaje científico y en el coloquial.

Por último, Lista hace referencia a un grupo de figuras cuyo único objeto es —dice— la "armonía". Se trata de las llamadas licencias poéticas o métricas (sinalefa, aféresis, síncopa y apócope, según su enumeración), que sólo afectan a la prosa en muy pocos casos permitidos por el uso (*del por de el*, etc.).

Excepto la sinalefa (cuyo objeto, como es sabido, es evitar el hiato entre dos vocales seguidas en el interior de un verso), las otras licencias métricas tienen una propiedad: no son de libre creación por parte del poeta; se requieren ejemplos o modelos previos. Incluso podría afirmarse que constituyen una relación cerrada de elementos, puesto que Alberto Lista está convencido de que "el dialecto poético de la lengua castellana está ya fijado, y que es imposible hacer en él innovaciones de que no encontremos modelo o ejemplo en los poetas del siglo XVI. Las lenguas no tienen una perfectibilidad definida. Cuando llegan a cierto punto no es lícito alterarlas".

De las figuras de pasion.



LA lójica del entendimiento se funda en la deducción de las ideas y de los juicios encerrados en otros: la de la imaginacion en acercar los pensamientos cuanto sea posible á los sentidos, de modo que pudieran ser percibidos por su ministerio: la de las pasiones en presentar al hombre *los objetos mas capaces de escitarlas*. Por eso Aristoteles en sus libros de retórica y poética examina muy detenidamente la teoria de los afectos humanos; por eso Horacio aconseja al buen poeta el estudio de la filosofia moral.

Rem tibi socraticæ poterunt ostendere chartæ.

En la actualidad estan los diferentes estudios mas separados entre si que en la antigüedad; y asi la ciencia de las humanidades no entra en el exámen del orijen y caracter de los afectos, que pertenece al filósofo moralista, sino lo supone ya hecho, y solo se emplea en la mejor manera de espresarlos ó de escitarlos. No sucedia lo mismo entre los griegos y romanos cuando el estudio de la oratoria y de la poetica y aun el de la musica y de las matemáticas estaban unidos al de la filosofia.

El principio fecundo que enseñan las humanidades para la escitacion de los afectos es el que acabamos de esponer; presentar los objetos que naturalmente deben inflammarlos. Ciceron quiere inspirar al senado y al pueblo romano la indignacion y el odio hácia Catilina y sus secuaces: ¿cuales son sus medios oratorios para conseguirlo? La descripcion viva y al mismo tiempo fundada de las calamidades que aquellos hombres perdidos querian derramar sobre la patria, de los crímenes que habian ya cometido, y de los que se preparaban á cometer para asegurar su infausto triunfo; en fin, de la desvergüenza y osadia con que caminaban á su objeto. Virjilio quiere interesar al lector á favor de Dido abandonada por Eneas, y escitar la compasion hácia aquella amante infeliz; pinta, pues, la grandeza y ternura de su amor, los sacrificios que habia hecho por su huésped, la crueldad con que es desamparada y la desesperacion que la obliga á atravesarse con la espada misma que el fugitivo habia dejado junto á su lecho.

Uno de los grandes recursos para escitar las pasiones es espresar bien y con la lójica que les es propia las que dominan en el alma del que ha de conmovier los otros. ¿Quiere Lucano escitar nuestra admiracion hacia el magnanimo Caton? Pues lo describe *tijilante majistrado, atento á la suerte de su patria, temiendo por todos y seguro de si mismo.*

*Juvenit insoannem volventem publica cura
Fata virum, casusque urbis, cunctisque timentem,
Securumque sui.*

Este pensamiento grande y sublime, espuesto en una antitesis rápida y fervorosa, lo

exajeró despues el poeta segun su costumbre. La magnanimidad que habia atribuido á Caton no era mas que humana: quiso exaltarla, suponiendo á su héroe luchando con los dioses, y echó á perder el pensamiento:

Victrix causa diis placuit: sed victa Catoni.

*Al vencedor los dioses favorecen;
mas Caton al vencido.*

No vió nuestro Cordobés que esta blasfemia poética podia degradar los dioses que adoraba Roma; pero no ennoblecer á Caton.

Horacio dice que si Telefo y Peleo no hablan en el teatro, como corresponde á hombres desterrados de su patria y reducidos á la mendicidad, o se quedará dormido, ó se reirá de ellos.

De la doctrina que acabamos de esponer se infiere que las figuras de pasion debèn ser aquellas en quz naturalmente prurumpe el hombre, quando se halla dominado de algun afecto, ó aquellas que nos sirven para describir mas enérgicamente el objeto que lo escita. Las primeras obran inmediatamente sobre el corazon de los oyentes por un movimiento simpático; las segundas se valen de la fantasia, en la cual toman posicion, por decirlo así, para dominar desde ella nuestras pasiones.

A la primera clase pertenecen la *esclamacion*, que es el grito del sentimiento; la *interrogacion*, dirigida por el que habla á si mismo ó á los seres inanimados; la *hipérbole* apasionada; la *apóstrofe*; en fin, todas aquellas en que la imaginacion es esclava del afecto y arrebatada por él adonde quiere. A la segunda la *personificacion*, la *vision*, y otras en que la fantasia, mas dueña de si misma, presta sin embargo á las pasiones su colorido.

Para conocer bien esta diferencia es menester tener presente que la espresion de un afecto cualquiera puede tener dos objetos: primero, trasmitir el mismo afecto á los oyentes: segundo, inspirarles una pasion diversa y á veces contraria del afecto descrito.

Ejemplo de lo primero: Ciceron en sus Verrinas trata de inspirar á los jueces y al pueblo romano que le escuchaba los mismos sentimientos de indignacion, de odio y de desprecio hácia el inicuo majistrado que ardian en su corazon. Valese, pues, con suma frecuencia de las figuras simpáticas.

Ejemplo de lo segundo: Ni Euripides ni Racine, al describir el amor incestuoso de Fedra á su entenado Hipólito, tuvieron por objeto inocular á los espectadores una pasion semejante, sino escitar en sus animos, al mismo tiempo que la lastima que debia inspirar aquella victima de Venus, el terror saludable que resulta del escarmiento en los delirios é infortunios ajenos. Así los medios de estos dos insignes poetas son la descripcion de los tormentos de un alma apasionada y delincuente, de los crímenes que la pasion le dicta, y del abismo en que la sumerge, para lo cual imitaron el lenguaje que la fantasia presta á las pasiones.

Las figuras de simpatia son comunes y conocidas. La única regla que debe dictarse así al orador como al poeta, es que no se crea facilmente dueño del corazon de sus espectadores, de modo que juzgue suficiente estar él ó suponerse apasionado para trasmitir el mismo afecto que siente. Esta es una de las equivocaciones mas lamentables que puede cometer el que habla en público; porque nada es tan ridiculo como aparecer poseído de una pasion el que no ha sabido hacer partícipes de ella á sus oyentes. ¡Desgraciado el orador que recurriese á los grandes movimientos del arte antes de haber convencido á los jueces de la justicia de su causa; antes de haber interesado á favor de ella á los que le escuchan! Y ¿qué diremos del poeta lirico, todo fuego, todo alharacas, ó bien todo melancolia y sentimientos elejacos, quando no se ha sabido dar traza á que el lector tome parte ó en sus sentimientos ó en sus reflexiones? Cada hipérbole suya parecerá un desatino; á cada apóstrofe se responderá con una risotada.

Es muy natural que en el siglo presente, donde nada se admira y nadie quiere admirar, haya abandonado la lira los asuntos relijiosos y los de la patria. Tambien es natural que siendo el susodicho siglo positivo y poco enamorado, se hayan pros-

crito la oda filosófica y la amatoria. Por lo mismo se debe estrañar que sea tan de moda la oda elejiaca, en la cual el autor nos lleva desde el cielo á la tierra, desde el vicio á la virtud, desde la cuna al sepulcro solo con el fin de hacernos la confianza de los afectos que producen en su alma los diversos objetos que se presentan á su fantasia. ¿No es una contradiccion, poeta infeliz, que quieras interesar con tus ideas, buenas ó malas, á una generacion que por nada se interesa? ¿Esperas interesarle cantándote á ti mismo? Pero ya lo entendemos: el siglo positivo es el de los egoistas; el poeta lo es tambien; por eso se coloca en el centro del universo. Los lectores se reiran de su orgullo presuntuoso; pero él habrá cumplido su *mision*, que en la epoca actual es la de proclamar la propia intelijencia. Hasta ahora se habia creido un gran mérito en las obras de las artes ocultarse el artista: en el dia lo primero que hace el autor es presentarse en el punto mas visible de sus cuadros. Y lo mas gracioso es que en sus composiciones no hay mas unidad, ni mas interés, ni mas asunto, sino *el mismo autor*. De todas ellas podria decirse lo que Lope de Vega del campo que habia descrito:

*Y en este prado y líquida laguna,
Para decir verdad como hombre honrado,
Jamás me sucedió cosa ninguna.*

De todas las formas que se han inventado, ó por mejor decir, que ha sujerido la naturaleza para espresar las pasiones del animo, ninguna es mas fuerte ni supone la pasion mas exaltada que la *personificacion*. Esta consiste en atribuir acciones, vida, intelijencia y aun la facultad de hablar á los seres inanimados y abstractos; no porque suponer esta vida sea ajeno de la naturaleza del hombre, al contrario, el comunicarla es muy propio de nuestra fantasia, sino porque figuras de esta especie en su mas alto grado suponen en el que habla igual enardecimiento de pasion.

Los grados de la personificacion son diferentes, segun la naturaleza de la accion que atribuimos á los seres que no tienen vida. No se necesita una pasion muy vehementemente para decir que el prado está *risueño*, que las leyes *protejen* la sociedad, que el sueño es *benigno*. Estas personificaciones, en que se atribuyen calidades y acciones humanas, apenas pasan de ser metáforas. Pero cuando se atribuye la intelijencia, la capacidad de oir nuestras quejas, de condolerse de nuestros infortunios, de tomar parte en nuestra ventura, ya se supone en el que habla un grado mas alto de pasion, como el de Filoctetes cuando dirige la palabra á los peñascos y promontorios de Lemnos, ó el del Salmista cuando habla con el mar Rojo y con el Jordan, con los montes y los collados, con toda la tierra, en fin, conmovida ante la faz del Dios de Jacob.

La personificacion en este grado va ordinariamente unida con la apóstrofe. Esta forma es muy propia de los afectos; porque el universo toma á nuestros ojos el aspecto correspondiente á la pasion que nos domina. Todos los objetos de la naturaleza son agradables y risueños para el hombre alegre: todos son tristes para el que gime. Queremos, pues, con razon asociarlos á nuestra existencia, y derramar en ellos la sobreabundancia de vida que produce en nosotros un afecto exaltado.

Pero la pasion llega á lo sumo, cuando llega á lo sumo la ilusion; esto es, á suponer que los seres inanimados nos hablan. Ciceron hace uso de esta figura en su primera Catilinaria, cuando introduce á la patria, quejándose de él, porque no procede al castigo del incendiario Catilina. Esta forma es la mas apasionada de todas, y claro es que no debe usarse sino cuando la justifique el grado de la pasion y la importancia del asunto.

13. DE LAS FIGURAS DE PASION

Al igual que con otras figuras, cuando Lista tiene que caracterizar a las de pasión, lo hace en relación a los otros tipos ya estudiados y afirma que las figuras de pasión nacen cuando se presentan al hombre los objetos más capaces de excitar las pasiones. Por eso Lista considera de capital importancia el estudio y el conocimiento de los afectos humanos, cosa que ya recomendaban en su tiempo Aristóteles y Horacio y se practicaba en la Antigüedad clásica (en la que, como es sabido, los estudios de oratoria, poética, música y matemáticas pertenecían al dominio de la filosofía). Posteriormente, estas disciplinas se fueron diversificando y, por los años en que Lista escribe, señala que "la ciencia de las humanidades no entra en el examen del origen y carácter de los afectos, que pertenece al filósofo moralista, sino lo supone ya hecho, y sólo se emplea en la mejor manera de expresarlos y excitarlos". Ya Luzán —partiendo de Muratori, clasifica las figuras con criterios diferentes a los de Lista— advierte en su *Poética* sobre la importancia de las pasiones en la creación de determinadas figuras: "Por causa de los afectos y de las pasiones parecen también verosímiles o verdaderas a la fantasía las alegorías, las hipérboles y otras imágenes semejantes. Es evidente que las pasiones, ofuscando la razón y turbando el discurso, representan los objetos muy alterados y diversos de lo que son en sí, los abultan y engrandecen, los deprimen y disminuyen... Habiendo dado alma y cuerpo, y aun divinidad, a las pasiones, fue fácil hacer lo mismo con otras cosas inanimadas" (LUZAN, ed. 1974: 183-186).

Con todo, Lista insiste en que los afectos humanos se excitan mediante la presentación de aquellos objetos que son capaces de inflamarlos. Por eso define a las figuras de pasión como "aquellas en que naturalmente prorrumpe el hombre cuando se halla dominado de algún afecto, o aquellas que nos sirven para describir más enérgicamente el objeto que lo excita". De tal definición se infiere que hay dos tipos de figuras de pasión, determinados por su origen, por su finalidad y por el predominio de la pasión sobre la imaginación, o viceversa. Las primeras —siguiendo la conocida terminología de Bühler— cumplirían unas

funciones expresiva y/o conativa y, según especifica Lista, "obran inmediatamente sobre el corazón de los oyentes por un movimiento simpático". A esta clase pertenecen la *exclamación*, la *interrogación*, la *hipérbole*, la *apóstrofe*... En ellas, como dirá más adelante, predomina el sentimiento, y tienen por objeto transmitirlo a los oyentes: se trata —como antes se indicaba— de un "movimiento simpático". Dentro del segundo tipo están, entre otras, la *personificación* y la *visión*. En ellas la imaginación se superpone a la pasión, y su objetivo es "inspirarles (a los oyentes) una pasión diversa, y a veces contraria, del efecto descrito".

Estas figuras pueden ser utilizadas, indistintamente, por oradores y/o poetas. Han de cumplir, con todo, una condición indispensable —sobre todo, las figuras de simpatía—: el escritor no debe pensar que su propia emoción o pasión sea suficiente para que tales sentimientos puedan ser transmitidos, sin más, a los oyentes o lectores.

Lista dedica unas líneas a comentar la importancia de la *personificación*, figura que, a su juicio, supone la pasión más exaltada, hasta el punto de que es capaz de atribuir "acciones, vida inteligencia y aun la facultad de hablar los seres inanimados y abstractos". Evidentemente, la propia naturaleza de esta figura lleva a Lista a distinguir grados dentro de la personificación: diríamos a este respecto que su fuerza es tanto mayor cuanto más lejano del ser humano está el objeto o la idea al que se atribuyen sus cualidades o acciones. De ahí que no quepan las clasificaciones rígidas y que la personificación pueda asimilarse, en un grado ínfimo, a la metáfora, y en un grado máximo, a la apóstrofe. La gradación dependerá en gran medida de la cantidad de imaginación que se sume al sentimiento.

Finalmente, Lista alude a la *ilusión*, que caracteriza como suposición de que los seres inanimados nos hablan. Es el máximo exponente de la pasión y, por tanto, el recurso opuesto a la apóstrofe. Califica a esta forma como "la más apasionada de todas" y advierte que sólo debe usarse "cuando la justifique el grado de la pasión y la importancia del asunto" (*vid. supra*).

EPILOGO

La lectura atenta de los textos de Alberto Lista que hemos seleccionado, situados en el conjunto de retóricas y poéticas coetáneas y en la línea de las inmediatamente anteriores y posteriores, la identificación de los principios teóricos que fundamentan y determinan sus criterios de selección y de valoración estética, la descripción de las corrientes de pensamiento que explican las diferentes concepciones literarias, nos han servido para acercarnos a su teoría y descubrir entre otras cosas, que su doctrina no es monolítica ni mucho menos, estática. Es imposible, por lo tanto, encasillarlo con etiquetas o rótulos clasificatorios. Aprovechó principios y nociones de diferentes sistemas y, a lo largo de su actividad teórica, crítica y docente fue cambiando de planteamientos. Debemos advertir, además, que los conceptos que toma prestados de otros pensadores, los emplea en la mayoría de los casos, reinterpretándolos de forma personal. Creemos que el análisis de estos textos nos impide seguir afirmando que Alberto Lista es simplemente sensista como Condillac, o sentimentalista como Laromiguière, o ecléctico como Cousin. Su pensamiento, con elementos de éstas y de otras teorías coetáneas es mucho más complejo y la proporción de sus componentes fue variando a lo largo de su actividad intelectual.

Alberto Lista, en contra de las definiciones simplistas de algunos estudiosos, no puede ser considerado —al menos en lo que se refiere a sus concepciones teóricas— como neoclasicista dogmático ni como antiromántico visceral. Su actitud selectiva y crítica, aunque siempre respetuosa frente a la normativa clasicista y su valoración positiva de algunos de los supuestos románticos, dificultan una definición excesivamente categórica e impiden una clasificación definitiva.

THE

The following is a list of the names of the persons who have been elected to the office of the President of the United States since the year 1789. The names are arranged in chronological order, and the year of their election is given in parentheses. The names are: George Washington (1789), John Adams (1797), Thomas Jefferson (1801), James Madison (1809), James Monroe (1817), John Quincy Adams (1825), Andrew Jackson (1829), Martin Van Buren (1837), William Henry Harrison (1841), John Tyler (1845), Zachary Taylor (1849), Franklin Pierce (1853), James Buchanan (1857), Abraham Lincoln (1861), Andrew Johnson (1865), Ulysses S. Grant (1869), Rutherford B. Hayes (1877), James A. Garfield (1881), Chester A. Arthur (1881), Grover Cleveland (1895), Benjamin Harrison (1889), William McKinley (1897), Theodore Roosevelt (1901), William Howard Taft (1909), Woodrow Wilson (1913), Warren G. Harding (1921), Calvin Coolidge (1925), Herbert Hoover (1929), Franklin D. Roosevelt (1933), Dwight D. Eisenhower (1953), John F. Kennedy (1961), Lyndon B. Johnson (1963), Richard Nixon (1969), Gerald R. Ford (1974), Jimmy Carter (1977), Ronald Reagan (1981), George H. W. Bush (1989), Bill Clinton (1993), George W. Bush (2001), Barack Obama (2009), Donald Trump (2017).

NOTAS

- (1) Cossío lo enjuicia de esta manera: "Ni como poeta ni como crítico puede ocupar Lista el primer lugar entre los de su tiempo; pero no creo que haya en él figura más representativa del espíritu de la época con todas sus afirmaciones, negaciones y dudas. Las convicciones académicas de Lista entran en pugna con una nueva concepción del arte y de la vida. No abdica de ellas; pero si racionalmente combate el romanticismo que avanza avasallador, con sus medios dialécticos y discursivos, no es dudoso que algo del *espíritu del siglo*, no se sabe en qué parte de él alojado, le lleva a adoptar una postura de templanza y comprensión no sólo ante el nuevo hecho, sino ante los gémenes y prefiguraciones de él rastreables en nuestro teatro clásico. Por ello ha de perdurar afectuosamente su recuerdo hasta en los más insumisos de sus discípulos, un Espronceda o un Ochoa" (COSSIO, 1942: 6-7).
- (2) "El lenguaje poético —dice Alcalá Galiano— llegaron a considerarle como la parte principal de la poesía. Ahora, pues, aun cuando... sea de grandísima importancia la belleza de la forma, conviene considerar que, buscándola por remedo o mero estudio, suele desatenderse la inspiración que lleva a encontrarla, y también que la belleza de la forma, lejos de estar reñida con la sencillez y naturalidad, la quiere por consorte, sin lo cual se cae en lo que llaman los pintores amaneramiento... En la pasión ciega al lenguaje poético es común tropezar con más de un escollo, siendo de éstos uno tomar lo extravagante por bello y exquisito, y otro, si no mayor más peligroso, figurarse que con el uso de frases y voces rebuscadas y peregrinas, un pensamiento trivial adquiere valor más subido" (en COSSIO, 1942: 18-19). La Academia Particular de Letras Humanas fue fundada en 1793 por Reinoso y Roldán en Sevilla, para sustituir a la desaparecida Academia Horaciana. Forma parte del numeroso grupo de academias sevillanas que proliferaron durante los siglos XVIII y XIX y que tienen como nota común su carácter humanista.

Desde sus comienzos, la Academia de Letras Humanas se dedica al cultivo de la poesía aunque, teniendo en cuenta que mayoritariamente estaba formada por teólogos, pronto los temas se encauzaron hacia la historia eclesiástica y la elocuencia sagrada. El ingreso en la Academia de Letras

Humanas de jóvenes no teólogos ayuda a profundizar en el vasto campo de las humanidades. En 1796, J.M. Blanco y Reinoso reforman los primitivos estatutos. El castellano sustituye al latín como "lengua académica" y la lectura y comentario de textos clásicos dan paso a obras francesas, inglesas e italianas. En concreto, Lista cita los estudios que se hacían de Quintiliano, Cicerón, Horacio y Virgilio entre los autores clásicos; de los más recientes, como Batteux, Blair y Luzán, y de poetas españoles como Fray Luis de León, Herrera, Rioja, Meléndez Valdés... La Academia, mediante certámenes literarios —casi todos poéticos— y disertaciones oratorias, se proponía formar a los jóvenes estudiosos y humanistas sevillanos. Además de estas actividades prácticas se impartieron cursos sobre "principios de oratoria y poética" (basados en Quintiliano) y "principios generales del buen gusto", etc. La Academia —que subsistió hasta 1801— contó entre sus miembros más activos y destacados, junto con Lista, a Reinoso, Roldán, Matute, Vacquer, los Arjona, Castro, Sotelo y Blanco (White). La influencia de esta institución fue grande, incluso tras su desaparición, ya que sus miembros continuaron enseñando conforme a las teorías que allí se habían expuesto. "El mérito de aquellos poetas —señala Menéndez Pelayo— está precisamente en lo que tienen de poetas del siglo XVIII, en lo que deben a las ideas de Filosofía y de crítica reinantes en su tiempo. Esto es lo que da relativa originalidad y valor verdadero a algunas composiciones de Lista, de Arjona, de Blanco" (MENENDEZ PELAYO, 1974: 1417, I). Sobre esta Academia, vid. LISTA, 1838: 251-276, I; MARTÍN-VILLA, 1872; LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, 1876; HAZAÑAS Y LA RUA, 1888; COSSIO, 1942; JURETSCHKE, 1951: 19-33.

- (3) Juretschke añade tres escritos críticos más a esta etapa juvenil de Lista: una reseña del libro de Lord Holland sobre Lope (1807), el "Examen de los amantes generosos" (breve nota crítica sobre el drama pastoril de un sevillano) y el extracto de una memoria titulada "Acerca del influjo de los conocimientos matemáticos en los progresos del saber" (estos dos últimos publicados en el *Correo de Andalucía*, 1806). Las noticias —añade Juretschke— que tienen de Lista como crítico e historiador antes de su regreso a Madrid en 1820 provienen de su correspondencia con Reinoso, pero incluso ésta no rellena el bache que va desde 1808 a 1816, año en que Lista escribe nuevamente a Reinoso para asesorarle sobre unos cursos de Humanidades que éste tenía que impartir en la Sociedad Patriótica de Sevilla (JURETSCHKE, 1951: 251-252).
- (4) ALLISON PEERS, 1967: 47, II. Peers nos remite en esta ocasión a COSSIO, 1942: 9-168, y a METFORD, 1939: 84-103.
- (5) Allison Peers considera a Lista un "ecléctico decidido", e indica: "Nadie pretenderá afirmar que Lista corriera alguna vez peligro de dejarse seducir por tendencias progresivas, pero al menos aspiró constantemente a penetrar lo mejor que podían ofrecer. En el Siglo de Oro vio cosas buenas y cosas malas y, al enfrentarse con su propia generación, se encontró entre la espada y la pared, entre el clasicismo de sus respetados contemporáneos y el romanticis-

mo de sus más brillantes y devotos alumnos. Lista admiraba el romanticismo... pero en Shakespeare y en Calderón, no en Dumas ni en Hugo" (1967: 85-86, II). Más adelante alude nuevamente al talante abierto y moderado de nuestro autor y señala que, en una conferencia pronunciada por él en el Ateneo (que reseña la *Revista Española*, 16-6-1836), Lista declara. "Las escuelas denominadas clásicas y románticas pueden ser buenas a la vez, pero nunca los extremos de ambas" (ALLISON PEERS: 1967: 104, II).

- (6) Apenas cita las obras de Huet, Vosio, Rengifo, Hornedo..., aún vigentes en los siglos XVIII y XIX, e incluso critica algunas teorías de Luzán y de Mayans, si bien Juretschke piensa que toma de este último su descripción de las figuras del estilo.
- (7) JURETSCHKE, 1951: 421. En estas consideraciones de Lista sobre la "unidad de principio" es patente la huella de Condillac, para quien "la mayor unión de las ideas" es la base de su *Art d'écrire*.
- (8) Con todo, conviene tener en cuenta que este antirretoricismo de Lista no significa menosprecio de las creaciones literarias de los autores clásicos. Sus grandes modelos en Literatura fueron, entre otros, Virgilio, Horacio, Cicerón e, incluso, clasicistas franceses como Racine.
- (9) MONDOLFO, 1963: 10. Abundando en lo ya expuesto, en nota a esta misma página indica Mondolfo que "En la *Histoire naturelle de l'âme* (1745) cuyo último capítulo especialmente ("Histoires qui prouvent que toutes les idées viennent du sens") ofrecía muchos caminos hacia las indagaciones sucesivas de Condillac, La Mettrie establecía como conclusiones las tesis siguientes: "nada de sentidos, nada de ideas —cuanto menos se tenga de sentidos, tanto menos se tiene de ideas—, escasa instrucción, escasas ideas, nada de sensaciones, nada de ideas". Condillac sin duda reflexionó sobre estas tesis, aun rehusando la conclusión materialista que sacaba de ellas La Mettrie. En cuanto a Gasendi (1592-1655), renovador del epicureísmo al comienzo de la filosofía moderna, Condillac mismo lo recuerda como precursor de Locke y de sí mismo".
- (10) El sensismo de Condillac aflora incluso en los ejemplos que utiliza en su *Art d'écrire...* de 1812 (usamos la traducción española de 1813). Para mostrar en qué consiste un "principio" —verdad que, según Condillac, se aplica a los conocimientos teóricos— propone el siguiente: "Todos nuestros conocimientos provienen de los sentidos" (p. 248). Más adelante, comentando un dicho de La Rochefoucault —"nunca un hombre es tan dichoso ni tan desgraciado como él se lo imagina"— advierte que La Rochefoucault sólo tiene en cuenta las causas externas que provocan la felicidad o la desgracia. Añade Condillac que él hubiera afirmado "un hombre es siempre tan dichoso y tan desgraciado como él se lo imagina" puesto que, según su teoría, la dicha y el dolor residen en el sentimiento. (Adviértase que Condillac confunde o utiliza indistintamente los términos "sensación" y "sentimiento". Ambos conceptos aparecen ya más claramente diferenciados en el Sensismo mitigado o Sentimentalismo, corriente que nace precisamente a partir del Sensismo y de la que volveremos a tratar más adelante). En reali-

dad, Condillac se valió muy a menudo de ejemplos "sensibles" para explicar su teoría: "La demostración de esta primacía de la sensación se efectúa por la conocida imagen de la estatua de mármol carente de toda facultad de pensamiento y sin comunicación con el mundo externo. Si se concede a dicha estatua uno cualquiera de los sentidos, por ejemplo el sentido inferior del olfato, se verá cómo, partiendo de él, se originan todas las facultades superiores: en primer lugar, la sensación olfativa como tal; la atención como la aplicación exclusiva a esta sola sensación; la memoria como su persistencia después de la desaparición de la sensación primaria; la comparación cuando a la sensación olfativa de un objeto se sobrepone otra; el juicio como la relación entre las sensaciones, etc. Las facultades volitivas surgen también —según Condillac— del agrado o desagrado de su sensación correspondiente. Cada sensación supone, por consiguiente, todas las facultades superiores, incluyendo las abstractivas, y éstas no son por su parte sino transformaciones de las sensaciones originarias" (HERNANDEZ GUERRERO, 1983; 33). Sobre Condillac, véase también ARMOGATHE; WOJCIZCHSENSKA, 1968; DUCHESNEAU, 1976; HASNAOUI, 1977; AUROUX, 1979.

- (11) "Deja cependant quelques hommes, doués de plus de génie peut-être que ce respectable philosophe, avaient entrevu les vérités fondamentales exposées dans ses écrits. On en retrouve des vestiges dans la philosophie d'Aristote, et dans celle de Démocrite, dont Epicure fut restaurateur. L'immortel Bacon avait découvert, dou pressenti presque tout ce que pouvait exiger la refonte totale, non seulement de la science, mais, suivant son expression, de *l'entendement humain* lui-même. Hobbes sur-tout, par la seule précision de son langage, fut conduit, sans détour, à la véritable origine de nos connaissances. Il en trace les méthodes avec sagesse; il en fixe les limites avec sûreté. Mais ce n'était point de lui, c'était de Locke, son successeur, que la plus grande et la plus utile révolution de la philosophie devait recevoir la première impulsion. C'était par Locke que devait, pour la première fois, être exposé clairement et fortifié de ses preuves les plus directes, cet axiome fondamental, *que toutes les idées viennent par les sens, ou sont le produit des sensations*" (CABANIS, 1815: VIII-X).
- (12) Menéndez Pelayo (1974: 1441-1445, I) califica de sensista (o sensualista) el *Arte de Hablar...* (1826) de José Gómez Hermosilla, pues considera que se inspira en el *Art d'Ecrire* de Condillac. Sin embargo, tras un somero examen comparativo de ambas obras, llegamos a la conclusión provisional de que la otra de Hermosilla sólo sigue a la de Condillac en su estructuración general. Por tanto, no estimamos oportuno clasificar a Hermosilla y su obra dentro de la corriente sensista.
- (13) Las teorías de Arbolí están próximas al sensismo mitigado o sentimentalismo propugnado por Laromiguière. Como ejemplo, veamos la distinción que traza entre *sensación* y *sentimiento*: define a la primera como "una modificación sentida en el alma por consecuencia de cualquiera impresión recibida en los órganos corporales y transmitida al cerebro" (ARBOLI, 1844: 19). Más adelante afirma que sensación y sentimiento son completamente distintos, y

razona así su aseveración: "Para convencerse de ello basta observar que la sensación cuando es instructiva nos conduce al conocimiento del objeto que la motivó; y si las sensaciones son muchas nos conducirán al conocimiento de muchos objetos, tantos cuantas fueren las sensaciones recibidas; pero una cosa son los objetos, y otra muy diversa son las relaciones o correspondencias que entre los objetos existen. Al conocimiento, pues, de estas relaciones no puede conducirnos la sensación por sí sola, sino otro sentimiento distinto, aunque inseparable y como embebido y envuelto en ella" (p. 36).

- (14) Sobre el sentimentalismo, vid. LAROMIGUIÈRE, 1793; 1805; 1815-17. Sobre su doctrina, LAMI, 1867, ALFARIC, 1929.
- (15) Vid. COUSIN, 1837 a, b, c, d; 1841. Sobre Cousin y su obra, SAINT-HILAIRE, 1858; ELAUX, 1864; SIMON, 1877; JANET, 1885.
- (16) José Kleutgen (1811-1883), de Westfalia, aunque posterior a Federico Schlegel, Möhler y Clemens, contribuyó más que ninguno de ellos a la restauración escolástica en Alemania con su obra *La filosofía antigua defendida* (1860-63), una de las más importantes en la literatura neoescolástica. Es un análisis detallado de las tesis fundamentales del escolasticismo, y una defensa de esta doctrina frente a las críticas de Gunther, Hermes y Frohschammer. Otro de los autores más influyentes fue Luis Taparelli (1793-1862), natural de Turín y cofundador de *La Civita*, revista fundada "per difendere la causa della Chiesa e del Papato e viepiù propagare la conoscenza delle dottrine del grande Aquinate". Colaboró en ella en pro de la escolástica y se granjeó mucha fama con el *Saggio teoretico de diritto naturale* (1840) y su *Esame degli ordini rappresentativi nella società moderna* (1854).
- (17) Dentro del tomismo se mueven también el gran opositor al krausismo Juan Manuel Ortí y Lara (+1890) que, con sus escritos polémicos y sus tratados didácticos, llegó a ser el adalid del pensamiento tradicional, más rígido en su actitud que el cardenal Ceferino, y Miguel Yus, con su *Elocuencia Sagrada*, cuya 2.ª edición se publicó en Madrid el año 1894.
- (18) LOPEZ ALVAREZ, 1984. Vid. sobre el krausismo, VIGUEIRA en VORLANDER, 1921; JOBIT, 1936; LOPEZ MORILLAS, 1956, 1972; DIAZ, 1973; GIL CREMADES, 1981; GOMEZ MOLLEDA, 1966; MARTIN BUEZAS, 1978; POSADA, 1981; SANZ DEL RIO, 1860, 1871.
- (19) En 1927, Cossío había publicado las *Poesías inéditas de D. Alberto Lista*, cuyo estudio preliminar más otro ensayo titulado "Don Alberto Lista, crítica teatral de *El Censor*" integró en 1942 en el volumen titulado *El romanticismo a la vista*.
- (20) En 1836 se había decretado el traslado de la Universidad de Alcalá a Madrid, si bien dicho traslado se limitó únicamente a un cambio de lugar. El ambicioso *Plan general de Instrucción pública*, publicado aquel mismo año, que aumentaba considerablemente el número de facultades y centros de estudios existentes, fue anulado a raíz del golpe de estado de La Granja, apenas un mes después de su promulgación. La apremiante reforma de los planes de estudios moría antes de nacer.

- (21) Larra en "Ateneo científico y literario de Madrid". *Artículos completos*, 1944, ed. Melchor de Almagro San Martín. Madrid, Aguilar, p. 1161. Citado por JURETSCHKE, 1951: 187-188.
- (22) Como ya indica Juretschke (1951), sólo se han conservado de *El tiempo* los números aparecidos en 1840. La *Gaceta de Madrid* reproducía los artículos de Lista conforme iban siendo publicados en el periódico gaditano. La edición de Mora, a juicio de Juretschke, no es completa. En la primera parte recoge los más genéricos, referidos a cuestiones gramaticales y de estética fundamentalmente, y en la segunda los relacionados con el teatro. En esta recopilación, el biógrafo de Lista echa en falta artículos referentes a obras de autores noveles andaluces (Rodríguez Zapata, Valdelomar y Pinedo, José Amador de los Ríos, etc.) y, desde luego, artículos de índole política.
- (23) Bentham había formulado como primera ley de la ética el "principio de interés". "Según este principio —señala Hernández Guerrero—, el hombre se rige siempre por sus propios intereses, los cuales se manifiestan en la búsqueda del placer y en la evitación del dolor —los dos "maestros soberanos"— que la naturaleza ha impuesto al ser humano. Por eso el principio del interés es equivalente a un principio de la felicidad. Ahora bien, como la búsqueda del placer por parte del individuo puede entrar en conflicto con la misma demanda por parte de otros individuos, es necesario que el aumento de placer y la evitación del dolor no se confinen en un ámbito individual, sino que abarquen a toda la sociedad. El principio de la felicidad debe, pues, asegurar la mayor cantidad posible de esta última para la mayor cantidad posible de individuos. Por esta razón debemos señalar que si se califica a la ética de Bentham de hedonista, hay que precisar que se trata de un hedonismo social o hedonismo colectivo" (HERNANDEZ GUERRERO, 1983: 33).
- (24) Véase su *Tratado de la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento*, lección inaugural que, como catedrático de Humanidades, pronunció en la Sociedad Económica de Sevilla en 1816, así como su *Plan ideológico de una Poética*. Algunos capítulos de ambos discursos están publicados en el tomo VI de la *Revista de Madrid*.
- (25) JURETSCHKE, 1951: 543. La carta está fechada en 1817. Desde entonces hasta 1822 había transcurrido tiempo más que suficiente para que Lista reconsiderara y criticara las ideas de Bentham y se aproximara más a Condillac y Destutt-Tracy.
- (26) *Principios lógicos o colección de hechos relativos a la inteligencia humana*, incluido en su *Gramática general*. Traducción de Juan Angel Camaño. Madrid, 1822. Imprenta de D. José del Collado.
- (27) Manejamos la edición de 1802. Hay que hacer constar que, en pleno siglo XX, se seguían publicando ediciones reformadas de esta obra.
- (28) Con este título u otros similares encontramos un buen número de preceptivas durante el siglo XIX. Citemos, como ejemplo, los siguientes: *Arte de escribir...* de Condillac (1812); *Arte de Hablar...* de Gómez Hermosilla (1826); años más tarde, *Compendio del arte de hablar y componer en prosa y en*

verso de Moragues (1838); *Elementos de literatura o arte de componer en prosa y verso* de Monlau (1842), o *Manual de Literatura o arte de hablar y escribir en prosa y verso* de Gil de Zárate (1844).

(29) Hemos tomado estos artículos de los *Ensayos literarios y críticos por D. Alberto Lista y Aragón* recopilados en dos tomos y prologados por José Joaquín de Mora. Sevilla, 1844. Calvo-Rubio y Cía. Editores. Los hemos ordenado de la siguiente manera:

—“De la importancia del estudio filosófico de las humanidades”.

—“De la poesía considerada como ciencia”.

—“De los sentimientos humanos”.

—“Del sentimiento de la belleza”.

—“Del principio de imitación”.

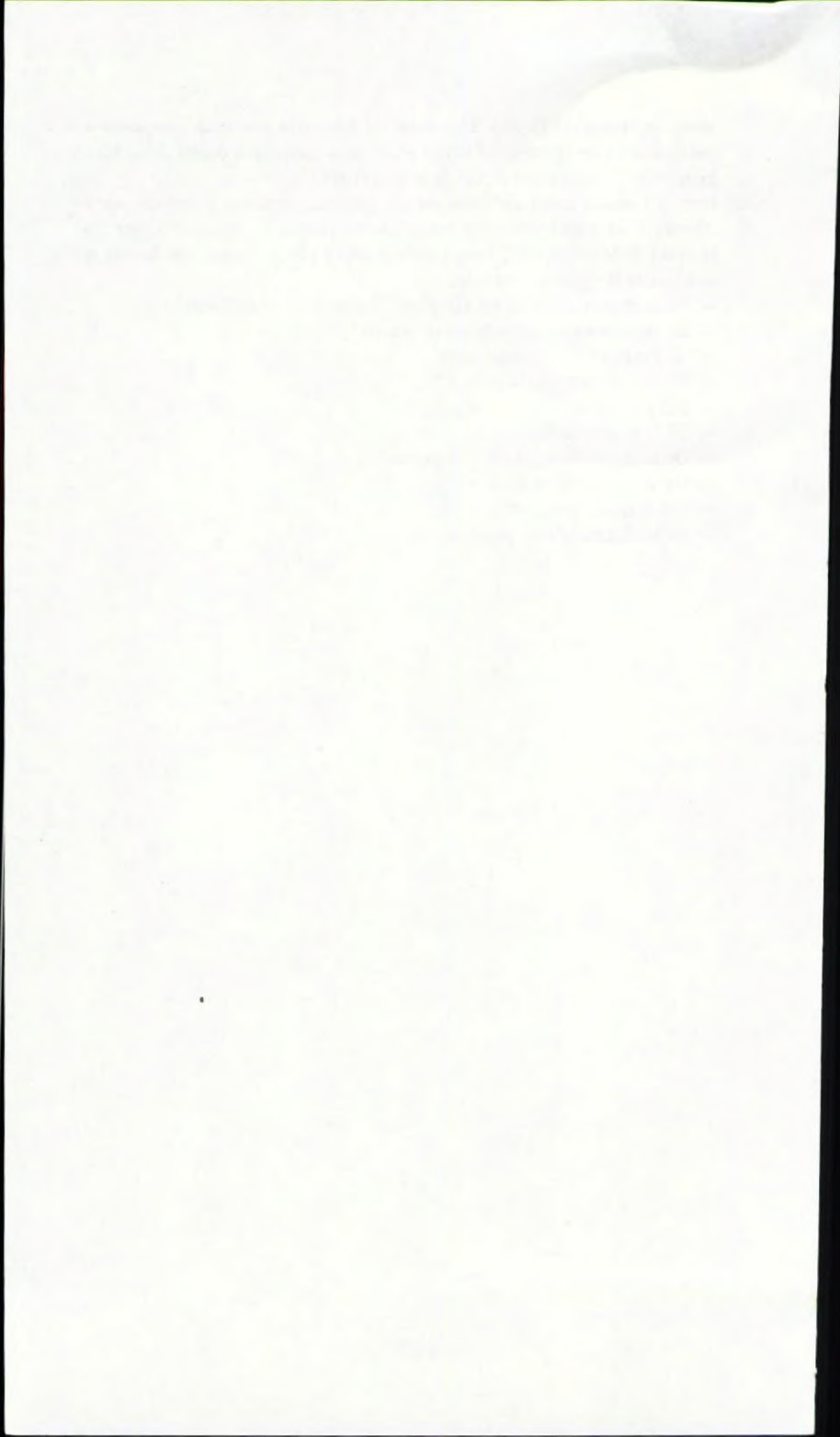
—“De la sublimidad”.

—“De la supuesta misión de los poetas”.

—“De la elocución poética”.

—“Del lenguaje poético”.

—“De las figuras de las palabras”.



BIBLIOGRAFIA

Obras consultadas de Alberto Lista:

- (1836) *Lecciones de Literatura Española*.
Madrid, Imp. de D. Nicolás Arias.
- (1840) *Artículos críticos y literarios*.
(Prólogo de E. de Ochoa) Palma.
- (1844) *Ensayos literarios y críticos*.
(Presentación de José J. de Mora). Sevilla, Calvo-Rubio y Cía, ed.
- (1951) *Lecciones de Literatura española*, Apéndice III, de Juretschke, H.
(1951).

Estudios y ensayos:

- ABELLAN, J.L. (1979...): *Historia crítica del pensamiento español* (4 vols.). Madrid. Espasa-Calpe.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1984): "La crítica lingüística", en AULLON DE HARO (coord.): *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid. Playor, pp. 141-207.
- ALCALA GALIANO, A. (1834, ed. 1969): *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas* (Introducción de V. Llorens), Madrid. Alianza.
- ALLISON PEERS, E.:
(1954, ed. 1967) *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols. Madrid. Gredos.
(1982) "Romanticismo y eclecticismo", en *Romanticismo y realismo*, pp. 48-53, vol. V de *Historia y crítica de la literatura española* (dirigida por F. Rico). Barcelona. Crítica.
- ALMAGRO SAN MARTIN, M. de (1944): *Artículos completos*. Madrid. Aguilar. Vid. "Fígaro": "Ateneo científico y Literario".

- ARBOLI, J.J. (1844): *Compendio de las Lecciones de Filosofía que se enseñan en el Colegio de Humanidades de San Felipe*. Cádiz. Imp. de la Revista Médica.
- ARISTOTELES (ed. 1974): *Poética* (edición bilingüe de A. González). Madrid. Taurus.
- ARMOGATHE, J.R. (1970–1971): "Grammaire et Rhétorique chez Condillac", *Overdruk uit dialog*, XI, 1–2: 79–90.
- AULLON DE HARO, P. (1987): *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*. Madrid. Taurus.
- AUROUX, S.:
 (1979) *La Sémiotique des Encyclopedistes*. Paris. Payot.
 (1981) Introducción y notas a CONDILLAC: *La Langue des calculs* (edición crítica de S. Auroux y A.M. Chouillet). Lille. Presses Universitaires.
- BARTHES, R. (1974): "La antigua retórica", en *Comunicaciones*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- BAUM, R. (1971): "Destutt de Tracy en España", *Iberoromania*, 9.
- BEARDSLEY, M.C. (1958): *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Art Criticism*. New York. Brace.
- BEARDSLEY, M.C.; HOSPERS, J. (1981): *Estética. Historia y fundamento*. Madrid. Cátedra.
- BLAIR, H. (1816, trad.): *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (trad. J.L. Munárriz, 4 vols.). Madrid. Ibarra.
- BUSSE, W.—TRABANT, J. (eds.) (1986): *Les Idéologues. Sémiotique, théories et politiques linguistiques pendant la Révolution française*. Amsterdam—Philadelphia. John Benjamin Publishing Co.
- CABANIS, P.J.G. (1815, 3.*): *Rapports du Physique et du Moral de l'Homme*. París. Caille et Ravier, lib. 2 vols.
- CARBALLO PICAZO, A. (1955): "Los estudios de preceptiva y métrica española en los siglos XIX y XX", en *Revista de Literatura*, VIII: 23–56.
- CEJADOR, J. (1915): *Historia de la lengua y literatura castellana*. Vol. VIII: *Epoca romántica (1830–1849)*. Madrid. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CONDILLAC, E.:
 (1746) *Essai sur l'origine des connaissances humaines*.
 (1749 a) *Traité des Systèmes*.
 (1749 b) *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté*.
 (1754) *Traité des sensations*.
 (1755) *Traité des animaux*.
 (1769–73) *Cours d'études pour l'instruction du Prince de Parme*.

- Incluye *Art de Penser* y *Art d'Ecrire*.
 (1780) *Logique*.
 (1798) *La langue des calculs*.
- COSSIO, J.M. (1942): *El Romanticismo a la vista*. Madrid. Espasa-Calpe. Incluye: "Estudio preliminar" a *Poesías inéditas de D. Alberto Lista* (1927) y "Don Alberto Lista, crítico teatral de *El Censor*".
- COUSIN, V.:
 (1837 a) *Du Vrai, du Beau et du Bien*.
 (1837 b) *Philosophie sensualiste*.
 (1837 c) *Philosophie écossaise*.
 (1837 d) *Philosophie de Kant*.
 (1841) *Cours de l'Histoire de la Philosophie moderne* (5 vols.).
 Sobre Cousin, vid.:
 —ELAUX, J. (1864) *La Philosophie de M. Cousin*.
 —JANET, P. (1885) *Victor Cousin et son oeuvre*.
 —SAINT-HILAIRE, B. (1858) *V. Cousin, sa vie, sa correspondance*.
 —SIMON, J. (1877) *Victor Cousin*.
- DESTUTT-TRACY (1822): *Principios lógicos o colección de hechos relativos a la inteligencia humana*, en *Gramática general* (trad. de J.A. Caamaño). Madrid. Imp. de D. José del Collado.
- DIAZ, E. (1973): *La Filosofía social del krausismo español*. Madrid. EDICUSA.
- DIAZ PLAJA, F. (1958): *La vida española en el siglo XIX*. Madrid. Afrodisio Aguado.
- DIAZ PLAJA, G. (1972): *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Madrid. Espasa-Calpe.
- DOMINGUEZ CAPARROS, J. (1975): *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid. CSIC.
- DUCHESNEAU, F. (1976): "Sémiotique et Abstraction de Locke à Condillac", en *Philosophiques*, III: 147-166.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1950): "Blair y Munárriz, mentores estéticos de la crítica lopianá", en *Revista Bibliográfica y Documental*, IV: 5-30.
 (1933): *La llamada "Preceptiva literaria" y su enseñanza en España*. Castellón. Publicaciones del Instituto de Segunda Enseñanza de Castellón, vol. I, fascículo V.
- FERNANDEZ GONZALEZ, F. (1867): *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días...* Madrid. Fuentenebro.
- FERRATER MORA, J. (1980): *Diccionario de Filosofía*. Madrid. Alianza (4 vols.).

- FERRER Y SUBIRANA, J. (1842): *Observaciones religiosas, morales, sociales y políticas, históricas y literarias, entresacadas de las obras del Vizconde de Bonald*. Barcelona. Imp. de José Tauló.
- GADAMER, H.G.:
 (1982) *L'art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique*. París. Aubier Montaigne.
 (1984) *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme.
- GARCIA BERRIO, A.:
 (1977) *Formación de la teoría literaria moderna I*. Madrid. CUPSA.
 (1979) "Lingüística, literariedad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", en *1616* (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), 2: 125-170.
 (1980) *Formación de la teoría literaria moderna II*. Murcia. Publ. de la Universidad.
 (1984) "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General)", *Estudios Literarios de la Universidad de Alicante*, 2: 7-59.
 (1988) *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las "Tablas Poéticas de Cascales")*. Madrid. Taurus.
 (1989) *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid. Cátedra.
- GARCIA BERRIO, A.—HERNANDEZ FERNANDEZ, T. (1988): *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid. Síntesis.
- GARCIA LOPEZ, J. (1979): "Introducción, traducción y notas" a "LONGINO": *Sobre lo sublime*. Madrid. Gredos.
- GARCIA TEJERA, M.C.:
 (1985) "Análisis crítico de la *Literatura General* de Mudarra". *Archivo Hispalense*, 209: 115-136.
 (1987 a) "La concepción estética en la teoría de la literatura de Alvarez Espino y Góngora Fernández", en *Gades*, 16: 183-204.
 (1987 b) "Las figuras del estilo según la concepción de Alberto Lista", en *Archivo Hispalense*, 214: 179-204.
- GIL CREMADES, J.J. (1981): *Krausistas y liberales*. Madrid. Dossat.
- GOMEZ MOLLEDA, D.M. (1966): *Los reformadores de la España contemporánea*. Madrid. CSIC.
- GRACIAN, B. (1642, ed. de 1969): *Agudeza y arte de ingenio* (Ed. de E. Correa Calderón). Madrid. Castalia (2 vols.).
- HASNAOUI, Ch. (1977): "Condillac, chemins du Sensualisme", en *Langues et langages de Leibnitz à l'Encyclopédie*. París. U.G.E., 10-18: 97-129.
- HAZAÑAS Y LA RUA (1888): *Noticia de las Academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla.

- HEGEL, G.W.:
 (1948, 2.ª) *Poética*. Buenos Aires. Espasa-Calpe.
 (1955) *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*. México-Buenos Aires. F.C.E.
 (1969, 4.ª) *De lo bello y sus formas (Estética)*. Madrid. Espasa-Calpe.
 (1982) *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid. Alianza.
- HERNANDEZ GUERRERO, J.A.:
 (1980) "La teoría gramatical de Arbolí", *Gades*, 6: 111-135.
 (1981) "Lista y la polémica gramatical sobre el verbo único". *Archivo Hispalense*, 197: 151-163.
 (1982) "La aportación de Alberto Lista a la definición del artículo gramatical". *Archivo Hispalense*, 198: 3-23.
 (1983) "José Joaquín de Mora: un gaditano en Chile". *Cádiz e Iberoamérica*, 1: 31-33.
- HERRERA DAVILA, J.-ALVEAR, A. (1827): "Bibliografía de la Retórica o Catálogo razonado de sus mejores obras", en *Lecciones de Retórica y Poética*. Sevilla. Imp. de M. Caro.
- HORACIO (ed. de 1974): *Arte Poética* (Edición bilingüe de A. González). Madrid. Taurus.
- JIMENEZ GAMEZ, R. (1984): *La cuestión educativa en Eduardo Benot*. Cádiz. Publicaciones de la Diputación.
- JOBIT, P. (1936): *Les éducateurs de l'Espagne moderne. I. Les krausistes*.
- JOSE PRADES, J. de (1954): *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas...)*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños.
- JUNGMANN, J. (1865): *La Belleza y las Bellas Artes* (traducción de Ortí y Lara en 1874).
- JURETSCHKE, H.:
 (1951) *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid. CSIC.
 (1954) *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español*. Madrid. Editora Nacional.
 (1962) *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia. Su génesis, desarrollo y consecuencias históricas*. Madrid. RIALP.
- LAROMIGUIERE, P.:
 (1815-17) *Leçons de Philosophie*.
 (1793) *Projet d'Elements de Metaphysique*.
 (1805) *Paradoxes de Condillac: ou Réflexions sur la Langue des Calculs*.
 Sobre Laromiguière, vid.:
 —ALFARIC, P. (1929) *Laromiguière et son école*. Paris.
 —LAMI (1867) *La Philosophie de Laromiguière*.

- LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, A. (1876): *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX*. Madrid.
- LAUSBERG, H.
 (1966–68) *Manual de Retórica literaria*. Madrid. Gredos, 2 vols.
 (1975) *Elementos de Retórica literaria*. Madrid. Gredos.
- LAVERDE, G. (1868): *Ensayos críticos sobre Filosofía, Literatura e Instrucción Pública españolas*. Lugo. Soto Freire.
- LAZARO CARRETER, F. (1985, 2.ª): *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Barcelona. Crítica.
- LEON Y DOMINGUEZ, J.M. (1897): *Recuerdos gaditanos*. Cádiz. Cabello.
- LISTA, A. (1938): "De la moderna escuela sevillana de literatura", *Revista de Madrid*, II: 251–276.
- LOPEZ ALVAREZ, J. (1984): *Federico de Castro Fernández (1834–1903)*. Cádiz. Publicaciones de la Universidad.
- LOPEZ-MORILLAS, J.:
 (1956) *El krausismo español*. México. F.C.E.
 (1972) *Hacia el 90: literatura, sociedad, ideología*. Barcelona. Seix Barral.
- LLORENS, V.:
 (1954) *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823–1854)*. México. F.C.E.
 (1979) *El Romanticismo español*. Madrid. Castalia.
 (1982) "La teoría romántica, de Böhl a Blanco, y el desengaño liberal", en *Romanticismo y Realismo*, vol. V de *Historia y crítica de la Literatura española*, dirigida por F. Rico, pp. 40–47. Barcelona. Crítica.
- MARTIN BUEZAS, F. (1978): *El krausismo español desde dentro. Sanz del Río. Autobiografía de intimidad*. Madrid. Tecnos.
- MARTIN-VILLA, A. (1872): "Prólogo" a *Obras de Reinoso*. Sevilla. Edición de Bibliófilos Andaluces.
- MENDEZ BEJARANO, M. (1912): *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid.
- MENENDEZ PELAYO, M.:
 (1941) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Madrid. CSIC.
 (1876, ed. 1956) *Historia de los Heterodoxos españoles*. Madrid. B.A.C. 2 vols.
 (1883, 4.ª ed. 1974) *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid. CSIC, 2 vols.
- METFORD, J.G.J. (1939): "Alberto Lista and the Romantic movement in Spain", en *B.S.S.*, XVI: 84–103.

- MONDOLFO, R. (1963): "Estudio preliminar" a CONDILLAC: *Tratado de las sensaciones*. Buenos Aires. EUDEBA.
- MORA, J.J. de (1844): "Prólogo" a *Ensayos Literarios y críticos por D. Alberto Lista y Aragón*. Sevilla. Calvo-Rubio y Cía., eds. 2 vols.
- MOURELLE DE LEMA, M.:
 (1968) *La teoría lingüística en la España del siglo XIX*. Madrid. Prensa Española.
 (1969) "La retórica en España en la primera mitad del siglo XIX", en *Atlántida*, 38: 195-206.
- PERELMAN, Ch.—OLBECHTS—TYTECA, L. (1958): *Traité de l'argumentation*. París.
- POSADA, A. (1981): *Breve historia del krausismo español*. Oviedo. Publicaciones de la Universidad.
- POZUELO YVANCOS, J.M.:
 (1988 a) *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid. Taurus.
 (1988 b) *Teoría del lenguaje literario*. Madrid. Cátedra.
- QUINTILIANO (ed. de 1967): *De Institutione Oratoria*. París. Les Belles Lettres, 8 vols.
- RODRIGUEZ ARANDA, L.:
 (1954 a) "La recepción y el influjo de las ideas políticas de John Locke en España", en *Revista de Estudios Políticos*, 76: 115-130.
 (1954 b) "La influencia en España de las ideas pedagógicas de John Locke", en *Revista Española de Pedagogía*, 12: 321-327.
 (1962) *El desarrollo de la razón en la cultura española*. Madrid. Aguilar.
 (1965) "La recepción e influjo de la filosofía de Locke en España", en *Revista de Filosofía*, XIV: 358-381.
- SCHLIEBEN—LANGE, B.
 (1984) "Vom Vergessen in der Sprachwissenschaftsgeschichte, zu den "Ideologen" und ihrer Rezeption im 19. Jhd.", *Lili* (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik), 53-54: 18-36.
 (1986) "Les Idéologues et l'écriture", en BUSSE—TRABANT (eds.): 181-206.
 (1989) "Überlegungen zur Sprachwissenschaftsgeschichtsschreibung", en SCHLIEBEN—LANGE y otros (eds.): 11-23.
- SCHLIEBEN—LANGE, B./DRÄXLER, H.D./KNAPSTEIN, F.J./VOLCK—DUFFY, E./ZOLLNA, I. (eds.) (1989): *Europäische Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der "idéologie"*. Band 1. Münster. Nodus Publikationen.
- SCHÖKEL, L.A. (1953-1954): "Nuestra preceptiva actual: crítica y soluciones". *Humanidades*, V, 10:261-270, y VI, 11:61-68.

- SOLIS, R. (1958): *El Cádiz de las Cortes*. Madrid. Inst. de Estudios Políticos.
- VARTANIAN, A. (1976): "Cabanis and La Mettrie", en BESTERMAN, Th. (ed.): *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. CLI. The Voltaire Foundation at the Taylor Institution. Oxford, pp. 2.149-2.166.
- VIGUEIRA, J.V. (1921): "La filosofía española en el siglo XIX y comienzos del XX" (Apéndice a su versión de K. VORLANDER: *Historia de la Filosofía*, II: 441-463.
- VIÑAZA, Conde de la... (1893, ed. facsimilar, 1798): *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*. Madrid. Atlas.
- WOJCIZCHSENSKA, W. (1968): "La sensualisme de Condillac", en *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, 158: 297: 320.
- ZAVALA, I.M.:
 (1972) *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*. Madrid. Siglo XXI.
 (1982) "Románticos y liberales", cap. I de *Romanticismo y realismo*, vol. V de *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por F. Rico; pp. 16-19. Barcelona. Crítica.

Relación de retóricas, poéticas, preceptivas, etc. de algunos autores citados en el presente estudio:

- ALVAREZ ESPINO, R.—GONGORA FERNANDEZ, A. (1870): *Elementos de Literatura filosófica, preceptiva e histórico-crítica con aplicación a la española*. Cádiz. Impr. de la Revista Médica, 2 vols.
- ARPA Y LOPEZ, S.:
 (1874) *Principios de Literatura general o teoría del arte literario*. Cádiz. Imp. de la Revista Médica.
 (1878) *Compendio de retórica y poética o literatura preceptiva*. Cádiz. Federico Joly (vid. ediciones posteriores en Madrid, 1888, Rivadeneyra, y 1904, Hernando).
 (1889) *Ejercicios. Prácticas de Literatura preceptiva* (3.ª ed.). Madrid, 1911. Sucesores de Hernando.
- CAMPILLO Y CORREA, N.:
 (1865) *Memoria sobre el estilo...* Cádiz. Imp. de la Marina.
 (1872) *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*. Madrid. Salvador Martínez (última edición conocida, 1928).

- CANALEJAS, F. DE P. (1868-69): *Curso de Literatura general*. Madrid. Imp. La Reforma y M. Minuesa, 2 vols.
- COLL Y VEHI, J. (1862): *Compendio de retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura*. Barcelona. Imp. Diario de Barcelona.
- (1856) *Elementos de Literatura*. Barcelona. Imp. Barcelonesa.
- (1866) *Diálogos literarios* (Prólogo de Menéndez Palayo). Barcelona. Bastinos.
- FERNANDEZ-ESPINO, J. (1862): *Estudios de Literatura y de crítica* (Prólogo de L.S. Huidobro). Sevilla. Imp. de la Andalucía.
- GIL DE ZARATE, A. (1844): "Principios generales de Poética y Retórica", en *Manual de Literatura o Arte de Hablar y Escribir en Prosa y Verso*, t. I. Madrid. Gaspar y Roig.
- GINER DE LOS RIOS, F. (1866): "Sobre el estudio de la Retórica y la Poética en Segunda Enseñanza" y "Plan de un curso de Principios elementales de Literatura", en *Estudios Literarios*. Madrid.
- (1876) *Estudios de Literatura y Arte*. Madrid. V. Suárez. (2.ª ed. corregida y aumentada de la obra anterior).
- GOMEZ HERMOSILLA, J. (1826): *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid. Imp. Real, 2 vols. (Hay varias ediciones posteriores con anotaciones de Martínez López, Salvá, etc. La última, muy aumentada —París. Garnier, 1853— lleva notas y observaciones de V. Salvá).
- HERRERA DAVILA, J.—ALVEAR, A.:
- (1829) *Lecciones de Gramática Castellana*. Sevilla. Imp. Dávila, Llera y Cía. Contiene además...
- (1827) *Lecciones de Retórica y Poética*. Sevilla. Imp. de M. Caro.
- "Colección de tratados breves y metódicos de Ciencias, Literatura y Artes. Apéndice al cuaderno de lecciones de Retórica y Poética. Resumen histórico" (pp. 133-157).
- "Biografía de los autores más acreditados, antiguos y modernos que han escrito sobre la Retórica" (pp. 158-176).
- "Bibliografía de la Retórica o Catálogo razonado de sus mejores obras" (pp. 177-189).
- "Vocabulario analítico y etimológico de las voces técnicas de la Retórica" (pp. 190-212).
- HORNERO, C. (1777): *Elementos de Retórica con ejemplos latinos de Cicerón y castellanos de Fray Luis de Granada*. Valencia. Benito Monfort (ed. de 1833 en Madrid, Ibarra).
- MASDEU, J.F. de (1801): *Arte Poética fácil*. Gerona. A. Oliva.
- MATA Y ARAUJO, L. de:
- (1818) *Elementos de Retórica y Poética, extractados de los autores de mejor nota*. Madrid. Llorençí.

- (1839) *Lecciones elementales de literatura, aplicadas esencialmente a la castellana*. Madrid. Llorençí.
- MONLAU, P.F.:
 (1842) *Elementos de Literatura o Arte de componer en prosa y verso*. Barcelona. Imp. de P. Riera.
 (1856) *Elementos de Literatura o Tratado de Retórica y Poética*. Madrid. Libr. Clásica de la Publicidad.
- MUDARRA Y PARRAGA, P. (1876): *Lecciones de Literatura General y Literatura Española*. Madrid. V. Suárez.
- MUNARRIZ, J.L. (1815): *Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras de Hugo Blair*. Madrid. Ibarra. Ed. de 1822.
- MUÑOZ CAPILLA, J. de (1884): *Arte de escribir...* (Notas del P.C. Muiños Sáenz). Valladolid. Imp. Vda. de la Cuesta.
- PEREZ DEL CAMINO, M.N.:
 (1829) *Poética y Sátiras*. Burdeos. C. Lawalle.
 (1876) "Poética", en *Las Geórgicas de Virgilio*. Santander. F.M. Martínez.
- POLO, C. (1877): *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva y Resumen histórico de la Literatura Española*. Oviedo. Imp. y Lit. de V. Brid, 4.ª ed.
- SANCHEZ BARBERO, F. (1805): *Principios de Retórica y Poética*. Barcelona. Tauló.
- YUS, M. (1894): *Elocuencia Sagrada. Tratado teórico-práctico*. Madrid. Lib. Católica de G. del Amo, 2.ª ed.













