

PEDRO AULLÓN DE HARO

(Ed.)

Teoría del Humanismo

VOLUMEN VI

IDOIA ARBILLAGA – LORETO BUSQUETS – JEAN CANAVAGGIO – CHO DONG-IL –
ISAAC DONOSO JIMÉNEZ – ALFONSO J. FALERO – RAQUEL KRITSCH – ISABEL LLOPIS –
JULIÁN LÓPEZ MEDINA – RICARDO MIGUEL ALFONSO – FRANCESC MORATÓ –
MUNGUANG – JERUSA PIRES FERREIRA – M^a JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN –
SIMONETTA SCANDELLARI – ÁNGELES SIRVENT RAMOS – ISABEL SOLER –
YI HYEKYUNG, MERCEDES – YOSHIMI ORII – PABLO ZAMBRANO CARBALLO –
STEFAN ZWEIG



EDITORIAL  *Verbum*

HUMANISMO, ILUSTRACIÓN Y LOS ESTUDIOS LITERARIOS

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

I. INTRODUCCIÓN

La concepción humanista según la cual el hombre constituye el punto de partida para el conocimiento de sí mismo, de Dios y de la naturaleza cobra durante la Ilustración un nuevo relieve¹. De hecho, podría afirmarse que el humanismo del Renacimiento mostró el camino al pensamiento ilustrado. De un lado, Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau, en tanto que representantes de la Ilustración francesa y, de otro, quienes la revisaron críticamente, esto es, desde Hume a Kant pasando por Lessing y los empiristas ingleses, expresan en el Siglo de las Luces una absoluta confianza en las facultades humanas, particularmente en la razón y el sentimiento, como fundamentos del conocimiento del hombre y del progreso de la sociedad civil². A través de ellas y de su capacidad para mejorar la existencia del hombre en este mundo, los filósofos sacaron a la palestra pública una revisión de los modelos tradicionales de acceso al saber que, en última instancia, pretendía transformar las estructuras sociales para mejorar la convivencia entre los hombres.

Siguiendo el magisterio de Descartes, Bacon y la filosofía de Locke, el siglo XVIII se propuso verificar una innovación, fuera ésta herética o no, dirigida a explicar la intervención del sujeto en la adquisición del conocimiento sobre la base de la superación de la lógica cartesiana y del apriorismo aristotélico-escolástico³. Identificados éstos con estados anteriores de la evolución

¹ Sobre la etimología y acepciones, literaria e histórico-filosófica, del término *humanismo*, véase Vito R. Giustiniani, "Homo, Humanus, and the Meaning of Humanism", *Journal of the History of Ideas*, 46/2 (1985), pp. 167-195.

² Para una mejor discriminación del concepto ilustrado de literatura en unos y otros, véase Pedro Aullón de Haro, "La Ilustración y la idea de literatura", en Eduardo Bello y Antonio Rivera (eds.), *La actitud ilustrada*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 151-159.

³ En contra de la fundamentación de base racional-aristotélica, puede leerse en el *Memorial Literario*: "La autoridad perpetuó los errores, dividiendo los filósofos en sectas y partidos de escuela, que desde entonces [desde el tiempo de los sofistas], lejos de poner sus cona-

del pensamiento y de las sociedades, se instala en la intelectualidad europea una clara conciencia empirista, alejada del rigor y de la perfección sistemática, a partir de la cual se admite un conocimiento analítico y demostrable *a posteriori* de la verdad. Su descubrimiento o, más exactamente, su investigación, como sostenía Lessing⁴, encuentra en el ámbito de la experimentación de sensaciones y su posterior explicación lógica un vehículo apropiado para deshacer ideas innatas y promover un nuevo espíritu filosófico alejado de los dogmatismos, fueran éstos religiosos, políticos o científicos⁵.

Tal aceptación de la necesidad de imponer una nueva epistemología en el ámbito del conocimiento en general y de los estudios literarios en particular, corre paralela en el siglo XVIII a la certeza de que la naturaleza humana precisa de un entendimiento sólido de sí misma y de cuanto puede atribuírsele. Como, siguiendo a Plinio, adelantaba Rousseau en el prefacio de su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (1755), “el conocimiento humano más sutil y el menos avanzado de todos me parece ser el del hombre”⁶. La conciencia de que aún se hallaban muy alejados de comprender su sustancia y de que el camino hasta entonces recorrido resultaba insuficiente, favoreció que en el ámbito de la filosofía y de la reflexión estética y poética se impusiera un denodado afán por profundizar en la condición psicológica del hombre.

Mas, al desplazar hacia el sujeto el centro de atención, ya no procede que la Poética y la Crítica se obstinen en demostrar que el arte posee un fundamento cognoscitivo ligado a la imitación de la naturaleza. Las bellas letras y las disciplinas a ellas vinculadas no tendrán como fin evidenciar las normas fundamentales del dogma clásico ni la comprensión del arte bajo la creencia

tos en el descubrimiento de la verdad, sólo trabajaron en defender y acreditar las opiniones de sus maestros”, “Plan de este periódico o Discurso sobre los conocimientos humanos”, *Memorial Literario*, Época 2ª, Año I, 1801, T. I, núm. 1, p. 6.

⁴ Gotthold E. Lessing, “Acerca de la verdad”, en AA.VV. *¿Qué es la ilustración?*, ed. A. Maestre, Madrid, Tecnos, 1989, 2ª ed., pp. 67-68.

⁵ Sobre la aplicabilidad al estudio de la literatura de métodos de indagación científica procedentes de la Filosofía, véase mi trabajo “La Filosofía y el conocimiento teórico de la literatura a fines del siglo XVIII”, en AA.VV. *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces. Actas del Coloquio Internacional “Unidad y diversidad en el mundo hispánico en el siglo XVIII”*, Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII/ Fundación Duques de Soria/ Universidad Complutense, 1996, II, pp. 1136-1147.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Alianza, 1987, p. 48.

absoluta en que la belleza constituye un medio de acceso a la verdad. Por el contrario, la Poética debe explicar que el fundamento de lo bello literario se encuentra en el conocimiento en sí mismo de ese ámbito específico. Así pues, la belleza puede ser considerada una propiedad de los objetos pero también constituye una idea del sujeto. A la Poética concierne, pues, cuanto se refiere a su captación por parte del hombre, lo que obliga a renunciar al objetivismo estético propio de etapas anteriores. El placer que el arte proporciona implica, como aseguraba Diderot, a la imaginación y a la sensibilidad tanto como al conocimiento racional: “C'est ainsi que le plaisir s'accroitra à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances”⁷. Bajo esta premisa la teoría poética habrá de ofrecer una solución antropológica al problema del arte⁸, aunque ello no signifique necesariamente un abandono de la pretensión de establecer criterios o juicios poéticos universales.

El giro psicológico que caracteriza a la investigación estética y poética ilustrada, si bien defiende una emancipación del sujeto, que comenzará a juzgar en virtud de su sentido del gusto, no impide el establecimiento de una idea común de lo bello. El proceso de autonomización del sujeto que se lleva a cabo a lo largo del siglo XVIII caminará parejo al deseo de la Estética y de la Poética de renunciar a la arbitrariedad artística. Como disciplinas encargadas de ofrecer una teoría de la belleza, cifrarán su meta en el descubrimiento de cómo se produce en el hombre esa conciencia estética. Cuando la razón ha dejado de arrogarse el privilegio de juzgar ella sola de lo bello, la Poética se dedica a explicar la belleza como un sentimiento humano suscitado por la experiencia artística. No obstante, su propósito consiste en evitar que ese subjetivismo se identifique con la introducción del capricho en el ámbito de la poesía. Sin renunciar al antropocentrismo, deben establecer una serie de principios de carácter intersubjetivo conforme a los cuales el

⁷ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, en *Oeuvres Esthétiques*, ed. Paul Vernière, París, Garnier Frères, 1959, p. 738.

⁸ Incluso los doctrinarios italianos como Antonio Conti consideraban que había pasado ya la época en que se juzgaba el valor de la poesía y de la elocuencia con independencia de considerar las cualidades sensibles de las obras de arte. Véanse los comentarios incluidos en el volumen II de su obra *Prose e poesie*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1756 y las reflexiones de Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 315-316. Sobre la interpretación de lo antropológico en el siglo XVIII, consúltense los ensayos contenidos en el libro de Larry Wolff y Marco Cipolloni (eds.), *The anthropology of the Enlightenment*, Stanford U. P., 2007.

poeta, el espectador común y el crítico puedan componer, valorar y juzgar las obras de arte. Se instala así en la Estética y en la teoría poética el derecho del ser humano a opinar conforme a lo que dictamina su sentido del gusto aunque, a su vez, se admita la existencia de un consenso universal desde el que poder conceptualizar las bellezas contenidas en las obras poéticas.

Idéntico razonamiento justificará el surgimiento de una nueva ética o, por mejor decir, el establecimiento de ésta sobre la renovación de la base cognoscitiva de la belleza. El empirismo había constatado que la belleza se originaba en un sentimiento estético interior del ser humano que la Ilustración quiso explicar y educar. Así pues, aceptando que las bellas letras desempeñaban un papel esencial en el conocimiento de la naturaleza humana, se plantea que su práctica favorece el perfeccionamiento de sus cualidades sensibles y, por tanto, de su moral. Las bellas letras, sin dejar de reivindicar el lugar en el arte de las facultades imaginativas y sensibles, habían de procurar ofrecer al hombre un conocimiento más completo de sí mismo que asociara efectos morales a la percepción placentera del arte⁹. La conversión de la poética neoclásica en una poética de la sensibilidad trae a colación el principal problema que de lo comentado se infiere, a saber, cómo contribuiría la poesía a mejorar la vida en sociedad si la sensibilidad –y no la razón cartesiana– se convertía en el fundamento gnoseológico del arte y de los estudios literarios.

En las páginas que siguen se expondrán con cierto detalle estas cuestiones. Pretendo con ello mostrar cuáles son los fundamentos que hacen po-

⁹ Como había manifestado Yves-Marie André en su *Essai sur le Beau* (1741): "les arts qui servent agréments de la vie, la peinture, la musique, la poésie même, dont il semble que l'unique but soit de plaire, mais que les bons esprits savent toujours rapporter à l'utilité publique, selon l'intention du créateur", "Huitième Discours", Paris, Chez Crapart, 1770, p. 361. Corresponde esta cita a la versión ampliada en seis discursos del *Ensayo* de 1741. De esta primera edición existe una traducción española, Valencia, Universitat de València, 2003. Sobre su pensamiento estético, véase también Ermanno Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento: Crousz, Du Bos, André, Batteux, Diderot*, Florencia, Il Fiorino, 1966. Sobre la construcción en España de una teoría de la belleza y del buen gusto, puede consultarse también el libro de Helmut C. Jacobs, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001. En la misma idea de André insiste Batteux si bien para él la razón de la unión entre las artes deriva de que todas ellas obedecen al principio universal de la imitación. Véase "Sur l'union des beaux arts", *Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1777, 2ª ed., p. 301 y en la traducción española de Agustín García de Arrieta el "Capítulo IV. Ley general del gusto: imitar la bella naturaleza", *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas letras y Bellas artes*, Madrid, Impr. de Sancha, 1797, I, pp. 68-82.

sible la construcción en la segunda mitad del siglo XVIII de una teoría poética de la sensibilidad que, sin apartarse totalmente de la lógica racionalista, muestra las limitaciones teóricas y poetológicas del clasicismo setecentista y que, en la configuración poetológica de los teóricos alemanes, dará paso al idealismo definidor de la poética de la modernidad.

2. PRINCIPIOS FUNDACIONALES DE LA NUEVA POÉTICA

2.1 *Hacia una nueva epistemología: la naturaleza sensible del ser humano*

Cuando la Poética deja de creer que su único fin consiste en comprender las normas fijas que rigen la naturaleza y en expresarlas, se instala en ella una renovada conciencia del problema de la naturaleza y del conocimiento humano. Aplicado a las bellas letras, éste ya no se concibe como un mostrar el ser de las obras de arte a partir de la descripción normativa, formalista y objetiva de las leyes propias de la creación literaria, según defendiera el clasicismo del siglo XVII¹⁰. Muy al contrario, la adquisición del conocimiento por el hombre de acuerdo con los patrones de la filosofía sensista exige a la teoría poética admitir la existencia de una nueva relación entre sensibilidad y entendimiento y, por tanto, la certeza de que el camino que conduce al mundo de las ideas resulta en sí mismo un proceso complejo y dialéctico¹¹.

La Poética, al realizar su análisis de las categorías teórico-literarias, ha de tener presente la perspectiva derivada del hecho de que el sujeto recibe una impresión causada por las propiedades del objeto. Cuando de obras de arte se trata, se debe entender que son el producto de la imaginación del artista o, en su defecto, de la impresión causada por la naturaleza en su alma

¹⁰ Sobre las relaciones entre cartesianismo y poética en Boileau, puede verse el trabajo de Nigel Abercrombie en el que puede leerse: "Poetry, then, is not to be the inevitable effusion of an overburdened sensibility, but, like the Cartesian philosophy, the fruit of prolonged meditation, ordered and planned upon methodical principles", "Cartesianism and Classicism", *The Modern Language Review*, 31 (1936), n° 3 (julio), p. 359. Véanse también Alicia Yllera, "Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias", *Epos*, 5 (1989), pp. 345-369 y José Antonio Hernández Guerrero, "Principios sensualistas de la teoría literaria clasicista", *Analecta Malacitana*, 22/1, (1999), pp. 57-73.

¹¹ Una introducción al tema puede encontrarse en Guillermo Carnero, "La dualidad razón-emoción en la Estética y la preceptiva literaria del siglo XVIII", en *La cara oculta del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1983, pp. 11-37 y un conjunto de estudios sobre las relaciones entre razón y sentimiento en el libro de Carmen Iglesias, *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*, Madrid, Academia de la Historia, 1999.

sensible. Pero también quien las recibe posee dichas capacidades no lógicas. Por ello entre productor y receptor de una obra artística se produce una doble relación de comunicación: en primer lugar, respecto de la naturaleza o del arte, siendo a este respecto irrelevante la cuestión de si la belleza está en una o en otra; y, en segundo lugar, entre individuos sensibles (debido a la interacción entre los sujetos productor y receptor), y ambas se construyen sobre la base de la aceptación de una identidad antropológica de índole emocional existente en ambos sujetos. De acuerdo con una interpretación no estática del arte, esto se traduce en que el artista adquiere la responsabilidad de educar la sensibilidad humana más que ningún otro ser. Por extensión, a la Poética le corresponde investigar y promover su adecuada formación. Según señala Blair en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), la bellas letras y la Crítica considerarán al hombre como un ser dotado de imaginación y de otras facultades dirigidas a herosear su ánimo¹². Luego corresponde a las disciplinas encargadas de su estudio dirimir cuál es su presencia en la creación artística y su educación: “[Las bellas letras] –afirma Blair– abren [al hombre] un campo de investigación peculiar a sí mismas, pues a ellas pertenece todo lo relativo a la belleza, a la armonía, a la grandeza, a la elegancia, y todo lo que puede ablandar el ánimo, lisonjear la fantasía y mover los afectos. Presentan la naturaleza humana bajo diferente aspecto del que toma en otras ciencias, y abren varias fuentes de acción que sin su ayuda habrían dejado de observarse y que, aunque fútiles en sí, tienen poderosa influencia en varios negocios de la vida humana”¹³. En consecuencia, las bellas letras han de reflejar que una aproximación al ser de las obras de arte comienza por una reconsideración del papel desempeñado por las facultades no racionales del ser humano tanto en el sujeto que crea una obra de arte como en aquel otro que la disfruta y además asumir su excepcional contribución a la formación pública de dichas capacidades.

Convencidos de ello, los teóricos de la literatura son conscientes de la necesidad de renovar la Poética a partir de la aceptación para estos estudios de una epistemología cuyo origen se remonta al *Traité des sensations* (1754) de Condillac. La propuesta del filósofo francés afianza la idea dieciochesca

¹² Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, las tradujo del inglés D. José Luis Munárriz*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1816 [1798-1801], I, p. 12.

¹³ Ibid. Sobre la constitución de la Crítica como disciplina, véase M^a José Rodríguez Sánchez de León, “De la Crítica y de los críticos”, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 227-274.

de que toda indagación intelectual conlleva una reconsideración del sujeto como ser necesariamente sensible¹⁴. Según el sensismo condillaquiano, el hombre ha de volver la mirada hacia sí mismo construyendo, en palabras del Duque de Almodóvar, una auténtica anatomía del corazón y de la mente humanas¹⁵. No obstante, cabe señalar que en realidad lo que se propugna es una readecuación del sujeto al objeto. De acuerdo con Newton, la nueva filosofía se dirige hacia un análisis fenoménico que acerca al individuo a una idea de verdad resultante de la relación de los objetos con los sujetos y, en consecuencia, a una interpretación de aquella que no será ni objetiva ni universal sino dúctil e histórica. Frente a la elevación de los conceptos únicos a la categoría de dogmas propia de la escolástica, se impone la introducción en el ámbito del conocimiento humano y de los estudios literarios de un método en el que la razón no se objetiva si no es a través de la intervención del sujeto.

Toda aproximación intelectual a la naturaleza se origina en el hombre y culmina en él. Tal y como puede leerse el año 1801 en el periódico madrileño *El Memorial literario*, el hombre es “el origen y el término de la ciencia humana: nace en el hombre y se refiere al hombre”¹⁶. Significa esto que el conocimiento constituye una iniciativa del sujeto pero también que revierte en él. Ahora bien, las percepciones sensibles representan tan sólo estados del espíritu. Para que se conviertan en ideas y, por tanto, para que tengan la validez propia de la ciencia deben alcanzar una significación objetiva. De aquí se extraen dos consecuencias que para la Poética y la Crítica se convertirán en obstáculos que deben procurar salvar: la primera, que todo conocimiento responde a la iniciativa de un ser sensible por definición; y la segunda, que la naturaleza carece de otra entidad que aquella que el sujeto le

¹⁴ Véase Elio Franzini (1995), *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000, pp. 17-35 y 92-97.

¹⁵ Francisco María de Silva, *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Madrid, Antonio de Sancha, 1781, pp. 126-127. Ed. electrónica <http://www.cervantesvirtual.com/>. A este respecto, el Duque de Almodóvar no hace sino recordar las palabras de Voltaire cuando a propósito de Locke afirmaba: “Locke ha desarrollado en el hombre la razón humana como un excelente anatomista explica los resortes del cuerpo humano”, “Décimotercera carta. Sobre Locke”, *Cartas filosóficas*, ed. F. Savater, Madrid, Editora Nacional, 1983. Sobre su difusión en España, véase Francisco Sánchez-Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 199-227.

¹⁶ “Plan de este periódico”, *Memorial Literario*, 1801, p. 2.

atribuye, pues cabe entender que el hallazgo de la verdad depende de conceptos creados por nosotros mismos¹⁷.

En relación a la primera cuestión, resulta evidente que la aceptación del empirismo como procedimiento indagatorio precisa de la aceptación del sentimiento como forma específica de acceso al saber. De hecho, llega a afirmarse que la resistencia que la naturaleza ofrece a su aprehensión exige de la persona un conocer mediante la experiencia sensible como, en cierto modo, reconociera Diderot en sus *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1751)¹⁸. El conocimiento teórico se alía así con un espíritu positivo en el que lo anímico desempeña un papel esencial. En 1795 Schiller afirmaba con total contundencia:

La razón ha rendido cuanto puede rendir cuando encuentra la ley y la establece; allí tiene que ser cumplida por la voluntad valiente y por el sentimiento vivo. Si la verdad debe obtener la victoria en lucha con otras fuerzas, en primer lugar tiene que convertirse ella misma en fuerza y establecer un instinto en el reino de los fenómenos que la represente objetivamente, pues los instintos son las únicas fuerzas motrices en el mundo sensible. El que hasta ahora haya demostrado tan poco su potencia victoriosa no se ha de achacar a que la inteligencia no supiera desenmascararla, sino a que el corazón se cerró a ella y a instintos que no la ayudaron¹⁹.

Esa impresión sensible inmediata no puede ignorarse desde el momento en que se asume que los conceptos se infieren de los fenómenos y la percepción de éstos es, en principio, sensible o intuitiva. La aceptación de

¹⁷ Ya Hume lo dejó claro al afirmar: "Podemos realizar inferencias partiendo de la coherencia de nuestras percepciones, ya sean éstas verdaderas o falsas, ya representen a la naturaleza exactamente o sean meras ilusiones de los sentidos", "De las impresiones de los sentidos y la memoria", *Tratado de la naturaleza humana: ensayo para introducir el método del razonamiento experimental en los asuntos morales* (1739-1740), ed. digital basada en Madrid, Calpe, 1923, T. I, <http://www.cervantesvirtual.com/>

¹⁸ Cf. Denis Diderot, *Sobre la interpretación de la naturaleza*, intr. y notas de Mauricio Jalón, Barcelona, Anthopos, 1992, pp. 5-7. En el periódico *El espíritu de los mejores diarios*, al reseñar en 1791 las *Investigaciones sobre la naturaleza del hombre* de Ferrières, se afirma lo siguiente: "Todo hombre es un ente motor, sensitivo e intelectual. [...] Las facultades de querer, de sentir y de conocer le constituyen y pueden reducirse a los términos generales de voluntad, de sensibilidad e inteligencia. [...] Una idea no es el resultado de una sensación, y sí el resultado combinado de muchas sensaciones físicas", núm. 269 (24 en.), pp. 92 y 93.

¹⁹ Friedrich Schiller, "Sobre las fronteras de la razón", en AA. VV. *¿Qué es Ilustración?*, ed. de A. Maestre, Madrid, Tecnos, 1989², pp. 107-108.

este principio como indiscutible estará presente en la teoría del conocimiento y en la Estética ilustradas para las cuales sus fundamentos han de establecerse a partir de una reinterpretación de la relación existente entre la experiencia y el conocimiento. No obstante, que de la experiencia puedan obtenerse los conceptos exige conocer el origen psicológico de nuestras ideas. Por eso se defiende que ignorar la esencia sensible del ser humano conduce a una limitación insalvable a la hora de verificar un estudio en profundidad tanto de la naturaleza como de nosotros mismos: "Cuando el filósofo —afirma Moses Mendelssohn en 1755— sigue las huellas de los sentimientos en sus oscuros caminos deberán abrirse para él nuevas perspectivas en la doctrina del alma que jamás se le habrían revelado a través de experiencias y definiciones racionales"²⁰.

Pero para que el conocimiento no se construya sobre la base de una ilusión, hay que aceptar que la naturaleza es penetrable al entendimiento aunque el origen del saber se halle en el embelesamiento que suscita en el ser humano²¹. En este sentido, la introducción de la sensibilidad en el ámbito de la ciencia no supone su comprensión meramente psicológica ni mucho menos aún su concepción únicamente sensorial²². El acto instintivo de percepción sensible constituye el origen de la construcción lógica de las ideas. Pero la sensación en su estado de representación, como explicará Kant, no es sino materia mientras que el juicio constituirá la abstracción de las limitaciones que dependen de la casualidad de nuestro juicio²³. Así pues, la experiencia por sí sola no puede fundar las bases de una sólida epistemología. Entonces se nos muestra que si, por una parte, la razón intelectual apenas puede avanzar sin la ayuda de la imaginación, de la sensibilidad y del sentimiento, por otra, sentimiento y razón se exigen mutuamente. La valoración positiva de los afectos que promovió la filosofía de la Ilustración no im-

²⁰ Moses Mendelssohn, *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras*, en AA. VV. *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba, 1999, p. 239. Puede consultarse también el trabajo de Frederic Will, "Cognition through Beauty in Moses Mendelssohn's Early Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14/1 (1955), pp. 97-105.

²¹ Véase Ernst Cassirer, "La naturaleza y su conocimiento en la filosofía de la Ilustración", en *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1997, pp. 54-112.

²² *Ibid.*, pp. 147-155.

²³ Immanuel Kant, "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?", en AA. VV., *¿Qué es Ilustración?*, ob. cit., p. 26.

pidió que existiera cierta seguridad, defendida con más o menos vehemencia, acerca de que el auxilio de la razón resultaba igualmente imprescindible para alcanzar el conocimiento científico. La clave radica en que para la Filosofía, la Estética y la Poética de las Luces los sentimientos y afectos entran a formar parte del circuito gnoseológico con la misma legitimidad que lo había hecho la razón cartesiana. El propio Mendelssohn afirmaba en este sentido:

Mi lema es: *elige, siente, reflexiona y goza. Elige*: entre los objetos que te rodean, selecciona los más provechosos para tu bienestar. *Siéntelos*: abastécete de conceptos intuitivos y de juicios acerca de su condición. *Reflexiona*: represéntate claramente las partes singulares y toma en consideración sus relaciones y conexiones recíprocas y con respecto al todo. Y luego *goza*: dirige tu atención al objeto mismo. Guárdate en este instante de pensar en la condición de las partes singulares. Deja que gobiernen las capacidades de tu alma. A través de la intuición del todo, las partes perderán sus claros colores, pero dejarán tras de sí rastos que iluminarán el concepto del todo y proporcionarán una mayor vivacidad al goce así originado²⁴.

Cuidadosamente estudiados los fenómenos y confrontados con la teoría será posible extender el conocimiento. En otras palabras, el progreso humano exige la adopción de una nueva lógica, una lógica vinculada a la sensibilidad, esencialmente activa, que, otorgando una dimensión intelectual a lo anímico, conduzca de forma secundaria al entendimiento y a una comprensión más perfecta de la naturaleza y del hombre²⁵.

La Poética y la Estética ilustradas reflejan esa conexión entre lo psicológico y lo artístico mas sin entender que ello suponga la identificación del goce artístico con la percepción únicamente sensible de las bellezas del arte. Precisamente su condición de ciencias del arte radica en su voluntad de sistematizar las observaciones singulares y de conducir hacia la idea. Si, como aseguraba el abate Du Bos en sus *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), todo sentimiento artístico es placentero²⁶ corresponde a la Estética y

²⁴ Moses Mendelssohn, "Sobre los sentimientos", en AA. VV., *Belleza y verdad*, ob. cit., pp. 139-140.

²⁵ Véase el trabajo de Maximiliano Hernández Marcos, "Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades. El proyecto filosófico de la Estética en A. G. Baumgarten", *Cuadernos Dieciochistas*, 4 (2003), pp. 81-121.

²⁶ Véase D. Munteano, "Survivances antiques: L'Abbé du Bos, esthéticien de la persuasion personnelle", *Review of Literary Criticism*, 1956, pp. 318-350 y D. G. Charlton, "Jean-Baptiste

a la Poética determinar las causas que lo suscitan y ofrecer una explicación. Un preceptista tan imbuido del clasicismo de Aristóteles, Boileau o D'Augbinnac como fue el abate Batteux reconocía, al prologar sus *Principes de la littérature* (1746-1748), que se servía más del instinto que de la ciencia y el razonamiento al juzgar a los autores pero que "faute d'avoir réuni la lumière de l'esprit avec la impression reçue"²⁷. Así pues, aunque la Poética dieciochesca pretenda unificar la multiplicidad y hallar lo común en la naturaleza, lo significativo es que se preocupa por adentrarse en las zonas más desconocidas del hombre. Por eso que la obra de Batteux no rompa absolutamente con el racionalismo universalista anterior es menos relevante que la búsqueda de nuevas posibilidades fundadas en la sensibilidad y en la imaginación²⁸.

La cuestión de fondo que el debate señala, según acertó a entenderlo Kant, es de qué modo es posible verificar la reconciliación entre el hombre y la naturaleza así como realizar su intengibilidad. En otras palabras, se pretende dirimir, de un lado, qué clase de conocimiento puede ofrecerse a través del sentimiento de lo bello y, de otro, qué relación existe entre la belleza artística y la belleza de la naturaleza e incluso, en la interpretación del idealismo alemán, cuál es la relación que existe entre la experiencia de la belleza en el arte con la idea misma de Belleza. En este contexto, la separación entre los aristotélicos y los teóricos de ascendencia platónica resulta secundaria. Para la Poética será mucho más determinante su propósito de asentar el estudio de las bellas letras sobre la base de una lógica de la sensibilidad en la que lo racional y lo psicológico se alíen para proceder a verificar una indagación más profunda de las grandes cuestiones de la ciencia poética: el origen de la imitación, la noción de belleza y el problema del gusto. Será, por consiguiente, reconociendo la existencia de nuevos procedimientos indagatorios

Du Bos and Eighteenth-Century Sensibility", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 266 (1989), pp. 151-162.

²⁷ "Je reconnues bien alors que quand j'avois jugé des auteurs, c'étoit un forte de instinct qui m'avoit guidé, plutôt que la science et le raisonnement", Batteux, "Préface", *Principes de la littérature*, ed. cit., p. xix.

²⁸ Véase Inmaculada Urzainqui, "Batteux español", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. F. Lafarga, Barcelona, PPU, 1989, pp. 239-260; María José Rodríguez Sánchez de León, "Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX", *Entre Siglos*, 2 (1993), pp. 227-236 y José M^a Pozuelo Yvancos, "Lírica y ficción", en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 241-268, versión española de "Lirica e finzione (in margine a Ch. Batteux)", *Strumenti Critici*, 15/1 (1991), pp. 63-93.

y la complejidad intelectual del ser humano como surgirá una reflexión teórico-literaria que anticipa el comienzo de la modernidad artística y literaria.

2.2. Sensibilidad, moral pública y gusto

Si, según hemos ido señalando, uno de los rasgos definidores del siglo XVIII se halla en creer que el cultivo de las capacidades intelectuales conduce a la transformación espiritual del hombre, tal y como señalara Kant en 1784, correspondía al propio hombre confiar en la fuerza de su intelecto:

La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse de él sin la guía de otro. *Sapere aude!* ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración²⁹.

El siglo XVIII propugna que este principio rijan no sólo el análisis particular de la naturaleza sino también la vida política, esto es, el comportamiento social y moral en su conjunto. La superación de esa minoría de edad a la que Kant se refería implicaba que quienes se arrogaron el papel de educadores públicos desarrollaran una auténtica voluntad institucional o institucionalizada de enseñar al hombre a pensar por sí mismo. Se trata, siguiendo también al filósofo alemán, de utilizar públicamente el entendimiento individual con el propósito de favorecer el progreso civil³⁰. Se establece así una relación directa entre el cultivo de la razón activa y, junto a ella, de las pasiones y de las emociones del ser humano y el proceso educador que acerca a las sociedades a los términos propios de una nación ilustrada. La educación intelectual y estética se concibe en términos de un mejor aprovechamiento del pensamiento individual para la consecución de un fin común. Una sociedad alcanza niveles propios de una nación moderna cuando la formación del ser

²⁹ Immanuel Kant, "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?", en AA. VV., *¿Qué es la Ilustración?*, ob. cit., p. 17. Para una comprensión en su conjunto de los fundamentos de la ideación y el pensamiento moderno, véase P. Aullón de Haro, "La construcción de la teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético", en Id. (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 27-57.

³⁰ Loc. cit., p. 20. Véase Simón Marchán Fiz, "Schiller, Kant, neoclasicismo", en *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis*, Madrid, Gustavo Gili, 1982, pp. 47 y ss. y M^a del Carmen Bobes Naves, *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco Libros, 2008, pp. 79-99.

humano en lo intelectual permite el cumplimiento de esa ilustración colectiva instauradora del progreso social y cultural. *La educación estética del hombre* (1795) de Schiller sintetiza bien este planteamiento. Gracias a la virtud liberadora que le atribuye a la estética, reivindica la educación del individuo hacia el arte al tiempo que una educación por el arte. Entiende que la educación estética del hombre convierte al arte en parte integrante del proceso que conduce a la constitución de una nueva humanidad, aquella en la que se supera la dualidad entre intuición y razón y ésta última no se concibe ya como un imperativo moral³¹. Al margen de otras propuestas que su ensayo contiene, Schiller proclama la superioridad de los valores estéticos. Cree firmemente en que la educación estética nos humaniza. Por eso el antagonismo que reconoce entre las facultades lógicas y sensibles no constituye, a su entender, sino el instrumento para el progreso interior. De ahí que el ideal educativo moderno tenga que asumir esa condición antropológica a la hora de establecer un modelo intelectual capaz de crear hombres completos: "[...] El esfuerzo concentrado en las facultades aisladas del espíritu puede producir hombres extraordinarios, pero es un temperatura uniforme en todas ellas lo que crea hombres felices y perfectos"³².

En este contexto, el papel de la Estética, entendida como rama de la Filosofía que se ocupa del conocimiento sensitivo, se torna fundamental³³. Consideraciones acerca de la belleza, del gusto, de lo sublime, del genio, se encuentran en el centro de las reflexiones estético-filosóficas pero también poético-críticas de la Ilustración con la intención de hallar una cierta unidad de contenido ahondando en las zonas sensibles y menos conocidas del ser humano. La Estética y la teoría poética se emancipan de la Filosofía por entender que el planteamiento lógico establecido hasta Baumgarten no ex-

³¹ Para un conocimiento exhaustivo de la propuesta de Schiller, consúltese Walter Grossmann, "Schiller's Aesthetic Education", *Journal of Aesthetic Education*, 2/1 (1968), pp. 31-41 y los trabajos de P. Aullón de Haro, "La ideación de la Poética moderna", *Revista de Occidente*, 105 (1990), pp. 85-105 y el "Estudio preliminar" a la edición de *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, Madrid, Verbum, 1994, pp. XII-XXII.

³² Friedrich Schiller, "Carta VI", en AA. VV., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. J. Arnaldo, Madrid, Tecnos, 1987, p. 198.

³³ No cabe sino recordar la definición de Sulzer de la Estética en los suplementos de la *Encyclopédie*: "la estética es propiamente la ciencia de los sentimientos". El artículo constituye un extracto del libro *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774) que se publicó en el volumen II de los *Suppléments* (1776). Véase edición en español en *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, Valencia, MuVIM, 2005, p. 133.

plica cómo los objetos se presentan en la sensibilidad. De lo que se trata, pues, es de configurar una teoría de lo bello a partir de su experimentación artística y literaria independizándose, en la medida de lo posible, de la naturaleza clásica. La Poética entendida de este modo sería la disciplina encargada de establecer una teoría general de las bellas letras fundamentada en los sentimientos. Sulzer, en el volumen segundo de los *Suplementos a la Encyclopédie*, explicaba respecto al proceder que había de seguir la Estética:

El primer paso sería fijar la finalidad y la esencia de las bellas artes; luego, tras convencerse de que esa meta principal es *asegurar el dominio de los corazones con ayuda de sensaciones agradables*, habría que remontarse al origen del sentimiento, deducir lo que constituye el agrado o atractivo a partir de la naturaleza del alma o refiriéndose a los filósofos que han tratado al cuestión.

Una vez hecho esto, habría que indicar las diversas clases de objetos agradables y desagradables y determinar los efectos que producen en el corazón, es decir, investigar en qué consiste *lo bello sensible* y la energía que de ello se deriva³⁴.

De tales afirmaciones debe destacarse ante todo que el fin ha de hallarse en conocer la naturaleza de lo *bello sensible*, esto es, de la belleza percibida mediante el sentimiento, aunque para Sulzer, como para los clasicistas convencidos, el propósito último sea establecer las leyes que han de regir la belleza artística. Estando todavía lejos de la modernidad poética promovida por el idealismo alemán, lo cierto es que incluso los teóricos más ortodoxos están hollando el camino que conduce hasta ella. Dicho de otro modo, el subjetivismo estético, al analizar la experiencia de la belleza en el arte, hace emerger la necesidad de conciliar el ideal 'natural', fundado en la naturaleza aristotélica, con el ideal 'estético', esto es, aquel que encontrará su referente en la idea misma de belleza. Aunque hasta llegar a este último falta un largo camino que recorrer, se ha planteado el dilema que los clasicistas más convencidos intentarán resolver fijando una norma del gusto que, en última instancia, se identificará con los principios fundamentales del aristotelismo pero que dejará para siempre de ser absoluta y racional para convertirse en relativa y subjetiva.

En efecto, desde el momento en que el centro de las disquisiciones estéticas y poéticas deja de ser el problema clásico de la imitación y la verdad poética, aquel se traslada al ámbito de la subjetividad humana, lo cual en tér-

³⁴ Ibid., p. 135. El subrayado es mío. Véase Walter Moser, "Jean-Georges Sulzer, Continuateur de la Pensée Sensualiste dans l'Académie de Berlin", *MLN*, 84/6 (1969), pp. 931-941.

minos artísticos acabará por remitir a la noción de *gusto*³⁵. De hecho la Estética es para Sulzer: "la filosofía de las bellas artes o la ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de aquellas"³⁶. La dificultad, señalada ya por Baumgarten, es que la belleza no residía en el objeto sino en la mente de quien lo contemplaba. Admitir que la belleza, a la que por otra parte no se le niega su carácter absoluto, se refiera a una facultad subjetiva como el gusto complica enormemente la necesidad científica de establecer una sistematización del conocimiento sensible análogo al verificado respecto del conocimiento racional³⁷.

Siguiendo la definición del término *gusto* que proclama Edmund Burke en el "Discurso preliminar" a su *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), éste constituye "una facultad o facultades de la mente que se ven influenciadas por o que forman juicio acerca de las obras de la imaginación y las artes elegantes"³⁸. La teoría estética del periodo y del mismo modo la Poética encuentran en la relación entre sentimiento y gusto la clave del desarrollo de ambas disciplinas. El gusto, hasta entonces identificado con el resultado de un acuerdo universal codificado por las reglas del arte establecidas por los antiguos, sufre las consecuencias de la entrada en su dominio del sentimiento e incluso de su interpretación como tal. Si el gusto dimana de una fuerte impresión de los sentidos, éste se opone por definición a las reglas del arte. Incluso Batteux reconoce en él el origen de las reglas: "[...] c'est le goût qui est le juge-né de tous les beaux arts, et que la raison même n'établit ses règles"³⁹. No obstante,

³⁵ Sobre la noción de gusto, cf. las monografías de George Dickie, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, A. Machado Libros, 2003 [1996] y Valeriano Bozal, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999.

³⁶ Johann Georg Sulzer, "Estética", en *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, ob. cit., p. 133. La Estética es para él: "la filosofía de las bellas artes o la ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de aquellas" (Ibid.).

³⁷ Véase F. Pisello, *Alle origini dell'estetica moderna. Il pensiero di Baumgarten*, Milan, Vita e Pensiero, 1991, pp. 155-157. Sobre el concepto de *Estética*, su empleo y significado, el artículo de Hans Reiss, "The 'Naturalization' of the Term 'Ästhetik' in Eighteenth-Century German: Alexander Gottlieb Baumgarten and His Impact", *The Modern Language Review*, 89/3 (1994), pp. 645-658 y sobre la formulación de una teoría de la sensibilidad en Baumgarten, Maximiliano Hernández Marcos, "Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades", art. cit.

³⁸ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, ed. M. Gras, Madrid, Tecnos, 1987, p. 8.

³⁹ Charles Batteux, *Principes de la littérature*, ob. cit., I, p. 5.

sucede que si se considera que el gusto nace de la impresión causada por los objetos artísticos, pueden establecerse principios capaces de generar en ellos sensaciones que contribuyan a mejorar el gusto. El gusto, como señalara Voltaire, expresa el sentimiento de las bellezas y defectos en las artes pero es posible admitir la existencia de un "gusto intelectual".

A diferencia del llamado "sensual" o gusto de los sentidos⁴⁰, el gusto intelectual posee una dimensión superior, procedente de la relación entre la razón y el instinto: "No basta sentir -leemos en el artículo "Gusto" de la *Encyclopédie* firmado por Voltaire- ni quedar conmovido de una manera confusa; es preciso distinguir los diferentes matices, nada debe escapar a la inmediatez del discernimiento"⁴¹. Este gusto o, más exactamente buen gusto⁴², es el resultado lógico de la impresión generada en el sujeto por los objetos bellos o sublimes. El reto consistirá en determinar qué propiedades les convierten en obras bellas, capaces de suscitar en el sujeto impresiones o sensaciones igualmente bellas con las que, tras su experiencia reiterada, se forme el buen gusto. En consecuencia, el gusto no es únicamente una impresión sensorial y arbitraria del sujeto sino que, siguiendo a Kant en su *Crítica del juicio*, es un "juicio estético"⁴³. Como tal, no pertenece al dominio del conoci-

⁴⁰ Así en el artículo "Gusto" de la *Encyclopédie*. Cf. François M. Arouet Voltaire, "Gusto", en *Arte, gusto y Estética*, ob. cit., pp. 83-84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴² Véase Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, pp. 125-146. Sobre esa misma interpretación del *buen gusto*, consúltese Miguel Ángel Lama, "Sobre papeles manuscritos de Juan Pablo Forner", en J. Cañas y M. Á. Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 123-127.

⁴³ En Kant, el gusto "es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámese bello", *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984³, p. 109. No obstante, lo que sucede es que puede realizarse un uso lógico del gusto, cuando se distingue lo inmediatamente conocido de lo inferido (*Crítica de la razón pura*, México, Porrúa, 1979, p. 169). Así, según su definición del gusto, se valora una obra artística por la reacción instintiva de placer o disgusto que ésta es capaz de generar, pero eso no impedía que sobre el mismo pueda establecerse un juicio inferido. Será este "juicio inferido" el que identificarán con el *buen gusto* los teóricos y escritores de formación neoclásica, como Muratori en sus *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes. Traducción libre [...] de Juan Sempere y Guarinos*, Madrid, Antonio Sancha, 1782 y Pedro Montengón en sus *Frioleras eruditas y curiosas para la pública instrucción*: "[...] sólo por metáfora podemos llamar buen gusto al precio que forma el entendimiento de cualquiera objeto de las artes y las ciencias que se le presenta", Madrid, García y Cía., 1801, p. 336. Sobre Kant, véanse los trabajos de Charo Crego Castaño, "El lugar de la belleza artística en la

miento racional sino al del *conocimiento sensible*. En consecuencia, aunque proceda del sujeto y del sentimiento de placer o desagrado que éste experimenta ante la contemplación del arte es, sin embargo, susceptible de ser modificado o, lo que es lo mismo, educado.

La Poética, como la Estética, dejará constancia de este planteamiento. Por ello le corresponderá fijar aquellos principios artísticos o signos reconocibles de la belleza en las obras literarias que suscitan en el sujeto los sentimientos de placer que mejor contribuyen a perfeccionar el juicio estético o poético del ser humano y de la sociedad en su conjunto. La Poética se erige así en una disciplina mayor, próxima a la Estética. Se atribuye la nada sencilla tarea de demostrar el relevante papel que han de desempeñar las bellas letras en la configuración del gusto público de lo bello mostrando al mismo tiempo su esencial contribución al conocimiento del espíritu y del alma humana y, por extensión, al adelantamiento intelectual, moral y político de los pueblos.

En esto estriba la principal diferencia que encontraremos respecto de la ortodoxia clasicista. Lo que se propugna ahora no es fomentar el discernimiento (que, con toda precisión, Juan de Aravaca reconoce que unos llaman *buen gusto* y otros *crítica*)⁴⁴ en virtud del reconocimiento de la verdad poética a partir de la conformidad de las obras de arte con los principios del aristotelismo. En tal caso, gusto y razón vienen a coincidir pues, en palabras del mismo escritor, el buen gusto: "no es producción de un capricho que se abandona a su antojo sin reconocer leyes y reglas que le contengan en los límites de lo razonable y de lo justo"⁴⁵. Más bien se quiere examinar el origen del placer que genera la belleza. Se indaga en el interior del alma humana pues, como expresaba Montesquieu, "las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable, etc., están en nosotros mismos, de forma que buscar sus razones es buscar las causas de los placeres de nuestra alma"⁴⁶. Las bellas letras excitan en el ser humano algo más que placeres que provienen de los senti-

Crítica del juicio", en AA. VV., *Estudios sobre la Crítica del juicio*, Madrid, Visor, 1990, pp. 129-146 y José Luis Villacañas Berlanga, "Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo", en *Id.*, pp. 13-74.

⁴⁴ Juan de Aravaca, *Dictamen de las Memorias literarias de París de Ignacio de Luzán* (1750). Tomado de Pedro Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España*, Madrid, RAE, 1992, p. 501.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Charles de Sécondat, Barón de Montesquieu, "Ensayo sobre el gusto en las cosas de la naturaleza", en *Arte, gusto y Estética*, ob. cit., p. 88.

dos. Poseen la enorme virtud de promover los placeres del alma y el cultivo del espíritu⁴⁷. Por eso la poesía, la pintura, la música... contribuyen a formar la sensibilidad. De ahí que el no perfeccionamiento del gusto ocasione la ruina artística y moral de las sociedades. La falta de gusto en los poetas o su corrupción impide avanzar a la naturaleza humana en pos de la belleza por lo que al filósofo como al teórico les corresponderá demostrar la causalidad del gusto. El espíritu filosófico, explica D'Alembert, "consiste en remontar en todo hasta los verdaderos principios, a reconocer que cada arte tiene su propia naturaleza, cada situación del alma su carácter, cada cosa su colorido; en una palabra, en no confundir los límites de cada género"⁴⁸. El propio Batteux o, por mejor decir, su traductor español, Agustín García de Arrieta, señalaba con acierto al prologar la traducción:

El estudio de la literatura es más profundo y filosófico de lo que se cree comúnmente. La razón, cuando está ilustrada con los conocimientos necesarios para discernir lo que desagrade en una obra de gusto, abraza toda la metafísica del espíritu y del corazón [...]. Pero una cosa es sentir las bellezas y otra conocer el manantial y principio de ellas: aquello se llama gozar, esto saber⁴⁹.

Tal tarea fue emprendida por la Poética dieciochesca en su camino hacia la modernidad literaria: profundizar en el conocimiento de las bellezas literarias, establecer un sistema adecuado a su naturaleza y enseñar a conocerlas⁵⁰.

⁴⁷ Ibid. Recuérdese asimismo lo comentado por Jovellanos en 1797 ante el auditorio del Real Instituto Asturiano: "[...] El dominio de las ciencias se ejerce sólo sobre la razón; todas hablan con ella, con el corazón ninguna; porque a la razón toca el ascenso, y a la voluntad el albedrío [...]. Ved, pues, aquí el más alto oficio de la literatura, a quien fue dado el arte poderoso de atraer y mover los corazones, de encenderlos, de encantarlos y sujetarlos a su imperio", *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*, en *Obras en prosa*, ed. J. M. Caso, Madrid, Castalia, 1976², p. 215.

⁴⁸ Charles Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, I, p. 117.

⁴⁹ Id., I, pp. XIV-XV.

⁵⁰ Argumentos similares a éstos se esgrimieron para mostrar la utilidad de los estudios literarios. A modo de ejemplo puede leerse el artículo "Disertación sobre la influencia de las bellas letras en las ciencias, leída por M. J. G. Herder en la Academia Electoral de Baviera", *Esíritu de los mejores diarios*, 1789, núm. 198 (14 sept.), pp. 47-48. Sobre la disputa entre ciencias y letras, véase "Los presupuestos gnoseológicos e ideológicos de los estudios literarios", en mi libro *La crítica dramática en España*, ob. cit., pp. 31-45.

3. HACIA LA CONSTITUCIÓN DE UNA POÉTICA DEL SENTIMIENTO Y DEL GUSTO

Entre los argumentos más veces repetidos por la Poética en la segunda mitad del siglo figura aquel que sostiene que el estudio de los principios fundamentales de la poesía contribuye a mejorar el conocimiento del ser humano como ser sensible. Supone esto que la enseñanza de la Retórica y de la Poética, y hasta el ejercicio de la Crítica, se erigen en disciplinas dirigidas no sólo a ilustrar el entendimiento humano para crear obras perfectas desde el punto de vista compositivo sino también para adelantar en el conocimiento filosófico de la naturaleza humana:

[...] Semejantes investigaciones —escribe Blair-Munárriz— están estrechamente enlazadas con el conocimiento de nosotros mismos, nos guían necesariamente a reflexionar sobre las operaciones de la fantasía y los movimientos del corazón y nos familiarizan más y más con algunos de los más refinados sentimientos del corazón humano⁵¹.

A diferencia de lo que sucede en el saber científico, se dice que las bellas letras tienen la virtud de dirigirse a aquellas otras capacidades del sujeto ligadas a la imaginación y al sentimiento. Tal como asegura el mismo autor, consideran al hombre como un ser dotado de imaginación y de aquellas otras facultades que hermean su ánimo las cuales, lejos de ser intrascendentes, ejercen una poderosa influencia en la vida humana y en las relaciones sociales⁵². De aquí se infiere que la enseñanza ilustrada de la Retórica, la Poética o la Crítica ha de atender a aquellas capacidades del sujeto no sometidas o, más bien, no del todo sometidas, al entendimiento. Tal como se dice en las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* del escocés Hugo Blair, éstas últimas "le abren un campo de investigación peculiar a sí mismas, pues a ellas pertenece todo lo relativo a la belleza, a la armonía, a la grandeza, a la elegancia, y todo lo que puede ablandar el ánimo, lisonjear la fantasía y mover los afectos"⁵³.

El establecimiento de este dominio de formación de las bellas letras implica la vinculación de la experiencia estética con una explicación no pura-

⁵¹ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, ed. cit., pp. 11-12. Sobre la repercusión del tratado de Blair, véase Don Abbott, "Blair 'Abroad': The European Reception of the *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*", en L. Lewis Gaillet, ed. *Scottish Rhetoric and its Influences*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1998, pp. 67-78.

⁵² Ibid., p. 12.

⁵³ Ibid.

mente racional de la producción y de la recepción poéticas a la que la Poética no permaneció ajena. Se hace por ello necesario establecer también los principios de una poética de la imaginación, del sentimiento y del gusto mediante la cual se ilustre a los poetas y a sus lectores en aquellos aspectos hasta ahora ignorados por la concepción cartesiana que representaba Boileau⁵⁴.

Una Poética así concebida se integrará en el ámbito de la Estética de acuerdo con la idea de la misma que propugna el pensamiento de Baumgarten. La cuestión que se dirime, ya manifestada en sus *Reflexiones filosóficas en torno al poema* (1735), es que la Poética no ha de ocuparse exclusivamente del arte de imitar o de representar la naturaleza mediante la palabra, sino de los efectos que el arte produce sobre el ánimo del creador y de quien se deleita en su contemplación. Así pues, es tan poética la imitación de los afectos como la acción de moverlos⁵⁵. Más incluso. Si se atiende al hecho de que la poesía no es sólo representación de la naturaleza o de la bella naturaleza como comentaré después, resultará igualmente poética aquella representación que se fundamente en la reproducción de las cosas sensibles, de cuanto es recibido mediante la sensación⁵⁶. La diferencia entre el discurso sensible y aquel otro científico o intelectual provendrá de que el primero constituye por definición una representación, imaginaria o no, de las sensaciones mientras que el segundo se destina al conocimiento de lo que en origen no son sino representaciones sensibles percibidas por el sujeto. La belleza se convierte así en una característica sensible de las obras de arte, aprensible primeramente por los sentidos: "[...] La facultad de recibir placer de estas bellezas —escribe Blair— se parece más a una sensación de un sentido que a una operación del entendimiento"⁵⁷. Por ello corresponde a la Poética educar en la apreciación sensible de la belleza poética lo cual implicará que, a medida que ésta se distancie de la idea neoclásica de belleza universal, in-

⁵⁴ Véanse los trabajos clásicos de René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1957; Aron Kibedi-Varga, *Les Poétiques du Clasicisme*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990 y Bernard Weinberg, *Estudios de poética clasicistas*, ed. J. García Rodríguez, Madrid, Arco Libros, 2003, así como la síntesis ofrecida por M^a. Carmen Bobes et alii, "Poéticas clasicistas en Francia", *Historia de la teoría literaria. II*, Madrid, Gredos, 1998, p. 308. Sobre el clasicismo setecentista español, cf. José Checa Beltrán, *Razones del Buen gusto (Poética española de neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.

⁵⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, en AA. VV., *Belleza y verdad*, ob. cit., p. 38.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁷ Hugo Blair, "El gusto", en *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, ed. cit., p. 19.

mutable y eterna, unida por igual a la verdad y al bien, se conceptuará como una belleza más inestable.

Este proceso que se lleva a cabo durante la Ilustración no fue sencillo. Tampoco tuvo un desarrollo idéntico en el pensamiento poético europeo ni tan siquiera en el seno de una misma nación. En cualquier caso, para los teóricos de la literatura lo significativo no habrá de ser el hecho de que la poesía consista en un proceso de fingimiento de sensaciones o ideas realizadas a imitación de la naturaleza en la más pura tradición aristotélica. Lo interesante es que la poesía, aun produciendo sensaciones idénticas o semejantes a las reales y, por tanto, realizando una imitación de la naturaleza conforme a la cual puede ser juzgada, contribuye además a mostrar cuál es la relación que el ser humano mantiene con el mundo y sus iguales.

3.1. *El sentimiento de la belleza poética y la renovación del principio clásico de la imitación*

Quien mejor sintetiza ese camino contrario a la antigua teoría del arte como imitación fue Mendelssohn, seguidor a su vez de Muratori, Baumgarten y Winckelmann. En su ensayo *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras* de 1757 proclama que:

En las reglas de la belleza que siente el genio del artista y que el crítico de arte resuelve en definiciones racionales yacen los más profundos secretos de nuestra alma. Toda regla de la belleza constituye al mismo tiempo un descubrimiento en el ámbito de la doctrina del alma. Pues, dado que lo que contiene es una prescripción bajo cuyas condiciones puede un objeto bello producir el mejor efecto en nuestro ánimo, aquélla deberá ser reconducida a la naturaleza del espíritu humano y explicada sobre la base de las propiedades de éste último⁵⁸.

Con toda claridad explica que Batteux y los clasicistas se hallaban totalmente confundido al reducir la complacencia que suscitan las bellas artes con su adecuación al principio aristotélico de la imitación de la naturaleza⁵⁹. Para Mendelssohn, la fuente del placer que la bellas artes y las bellas letras

⁵⁸ Moses Mendelssohn, *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras*, en AA. VV. *Belleza y verdad*, ob. cit., p. 239. Véase Frederic Will, "Cognition through Beauty in Moses Mendelssohn's Early Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14/1 (1955), pp. 97-105.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 241-242.

procuran es otra: “[...] El medio universal a través del cual puede complacerse nuestra alma [es] la representación sensiblemente perfecta. Y, puesto que el fin último de las bellas artes es el de agradar, podemos presuponer como indudable el siguiente principio: la esencia de las bellas artes y las letras consiste en un representación artificial, sensiblemente perfecta, o bien en una perfección sensiblemente representada por medio del arte”⁶⁰. A su entender (y al de Baumgarten), es la belleza, entendiendo por tal la representación por los sentidos de cuanto puede considerarse perfecto, o incluso el ansia de alcanzar la misma, el origen del placer que ocasionan las bellas artes. Por eso, aunque admite que la imitación es una propiedad necesaria de las bellas artes y las letras, afirma sin embargo que la semejanza con el modelo es una perfección simple que suscita placer en bajo grado⁶¹. Por el contrario, la perfección que mayor goce procura es la del artista:

[...] Todas las obras de arte son improntas visibles de las habilidades del artista que, por así decir, nos da a conocer su alma entera de una manera intuitiva. Esta perfección del espíritu suscita un placer incomparablemente mayor que la mera imitación, dado que es más digna y más ampliamente más compuesta que aquélla. Es tanto más digna cuanto que la perfección de un ser racional es más elevada que la perfección de las cosas inanimadas, y asimismo es más compuesta, porque para una bella imitación se requieren muchas facultades del alma⁶².

Tal clase de imitación se corresponde, como fácilmente puede deducirse, con la representación de la belleza ideal. La obra literaria deja de identificarse con el proceder puro de la inteligencia para ser valorada como obra de imaginación y de sentimiento y especialmente como resultado del particular *genio* del artista. Diderot se refiere a éste en los siguientes términos: “La extensión del espíritu, la fuerza de la imaginación y la actividad del alma, he aquí el *genio*. [...] El hombre de genio es aquel cuya alma más extendida, impresionada por las sensaciones de todos los seres, interesada por todo lo que se halla en la naturaleza, no recibe sino una idea que despierta un senti-

⁶⁰ Ibid., pp. 244-245.

⁶¹ Ibid., pp. 246-247. La imitación tiene para Mendelssohn el valor de copia o de reproducción del natural. Pero lo relevante para él no es la semejanza de la obra de arte con el modelo natural que imita o copia sino que dicha imitación es el medio por el que el poeta nos da a conocer su alma.

⁶² Ibid., p. 247.

miento”⁶³. Ese despertar del sentimiento es el que causa la construcción de nuevos mundos poéticos. El artista genial podía concebir sensaciones —y suscitadas con igual vehemencia en sus iguales— mediante la utilización de aquellos recursos que le proporcionaba su imaginación⁶⁴. Sin podernos detener ahora en analizar las acepciones y valores particulares de estos conceptos, interesa señalar que éste último se toma aquí para significar una cualidad excepcional del ser humano que la posee y que le otorga una posición privilegiada entre los hombres. Munárriz en la traducción española del texto de Blair lo define así: “El genio lleva siempre consigo algo de inventivo y creador: no consiste sólo en ser sensible a la belleza, donde llega a percibirla, sino en producir bellezas nuevas, y en presentarlas de modo que hagan fuerte impresión en el ánimo de otro”⁶⁵. La facultad de imaginar se presenta como una aptitud de orden superior, pues no sólo permite la recreación analógica y/o abstracta de las acciones humanas, de las emociones o de las pasiones contenidas en los límites de la naturaleza, sino también la ampliación del mundo bien mediante su perfeccionamiento o idealización, bien mediante la invención de otros mundos posibles. Esteban de Arteaga, siguiendo a Lessing y Winckelmann, se suma a la primera opción al afirmar en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789):

⁶³ Denis Diderot, “Génie”, en *Oeuvres Esthétiques*, ob. cit., p. 9. Véase Herbert Doeckmann, “Diderot’s Conception of Genius”, *Journal of the History of Ideas*, 2/2 (1941), pp. 151-182 y un panorama de conjunto puede encontrarse en Antoni Marí, *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Madrid, Tecnos, 1989. En relación con la contribución de Diderot al desenvolvimiento de la Estética, puede verse el libro de Servanne Woodward, *Diderot and Rousseau’s Contributions to Aesthetics*, Nueva York, Peter Lang, 1991.

⁶⁴ En un artículo del periódico madrileño *Memorial Literario* titulado “Influencia de la imaginación sobre el juicio” de 1805 puede leerse: “También hay sensaciones creadas por la imaginación de los hombres: tales son los famosos sueños del Bosco, donde sus invenciones, contrarias a la naturaleza de las cosas, no dejan de admirarnos y nos llevan a juzgar si siguen el orden de sus bellos extravíos. ¿Y qué se prueba con esto? Que El Bosco de objetos conocidos ha sabido formar otros que, a pesar de no hallarse en el orden natural, son capaces de producirnos sensaciones y hacernos formar juicios de la misma manera que de la que se nos presentan a nuestra vista según su real existencia”, *Memorial Literario*, 1805, T. II, n.º. 18 (30 jun.), p. 416.

⁶⁵ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, ed. cit., p. 52. Véase mi trabajo “Notas a propósito de la distinción *idilio/égloga* y *genio/ingenio* en las *Varietades de ciencias, literatura y artes* (1804-1805)”, en Ricardo Senabre *et alii* (eds.), *Cuestiones de actualidad en lengua española*, Salamanca, Universidad de Salamanca/Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 355-362.

[...] Si las artes imitativas se limitasen a la representación exacta del natural, y no se remontasen hasta las encumbradas regiones de la belleza, quedaría ociosa y poco menos que inútil en nosotros aquella facultad activa y transcendental que se llama imaginación, e ignoraríamos un sinnúmero de perfecciones en la natural⁶⁶.

La proclamación de la facultad de imaginar como origen de la creación poética implica, aunque en Arteaga, Winckelmann y otros autores más clasicistas como Batteux o Marmontel incluya la idea aristotélica de imitación, la posibilidad de crear nuevos mundos poéticos, no necesariamente representativos del natural, por medio de los que los hombres se comunican entre sí⁶⁷. Digamos que se señala la existencia de un fundamento antropológico más que cognoscitivo en las ficciones a partir del cual se producen la creación y la comunicación literarias.

Con todas las prevenciones que puedan suponerse, se apunta hacia una idea de la ficcionalización como representación formal de la creatividad humana⁶⁸. Significa esto que la actividad creadora se considera como el arte de la imitación que conduce a la belleza. A este respecto, tanto la investigación estética como la poética enfocan genéticamente la cuestión⁶⁹. La preo-

⁶⁶ Cito por la edición de Miguel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 135. Consulte los trabajos Manuel Olguin, "The Theory of Ideal Beauty in Arteaga and Winckelmann", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8/1 (1949-1950), pp. 12-33; Eva M. Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971 y, de la misma autora, "From Preceptive Poetics to aesthetic Sensibility in the Critical Appreciation of Eighteenth-Century Poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga", *Dieciocho*, 11 (1988), pp. 5-23; James L. Larson, "Winckelmann's Essay on Imitation", *Eighteenth-Century Studies*, 9/3 (1976), pp. 390-405 y más recientemente Fernando Molina Castillo, *Esteban de Arteaga (1749-1799)*, Madrid, Ediciones del Olmo, 1998 y del propio Miguel Batllori, *Estética y musicología neoclásicas*, Valencia, Eliseu Climent, 1999.

⁶⁷ En autores como Mendelssohn encontramos anticipada esa idea recogida por Coleridge en su *Bibliographia literaria* (1817), sobre la comprensión del sentimiento de la belleza como resultado de la comunicación interior que se produce entre el espíritu del hombre y el de la naturaleza. Así también en la novela de Diderot, *Jacques el fatalista* (1773). Véanse los trabajos de Jack Undank, "Jacques le fataliste and the Uses of Representation", *Modern Language Notes*, 101/4 (1986), pp. 741-764 y Nicholas Cronk, "Reading Expectations: The Narration of Hume in *Jacques le Fataliste*", *The Modern Language Review*, 91/2 (1996), pp. 330-341.

⁶⁸ Véase Wolfgang Iser, "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 43-65.

⁶⁹ Se trata de una idea procedente de Francis Hutcheson. *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, como explica Arregui en su edición, Madrid, Tecnos, 1992.

cupación fundamental de estetas y teóricos se halla en explicar el mecanismo que conduce al ser humano hasta el sentimiento de la belleza. Por eso se trata de sistematizar o, al menos, de analizar cuáles son las fuentes que lo determinan pues de éstas dependerá la creación y la recepción de las obras de arte. La belleza se comprende así como una cualidad inherente del objeto y será tanto más bello cuanto más perfecto sea o, si se prefiere, cuando sea sublime. Será en este punto donde los preceptistas se encuentren de nuevo ante la necesidad de imponer al discurso literario una serie de reglas generadoras del placer artístico. Y, en consecuencia, será entonces cuando se vuelva una y otra vez hacia la idea de una "lógica" de la imitación. En la versión dogmática, que representa Batteux, se señala que cuanto es representación de la belleza es por fuerza imitación; en la más dúctil, sugerida por Blair, la imitación natural o ideal es una de las fuentes de los placeres del gusto y de la imaginación.

Esta última interpretación favorece la idea de que la contemplación de la belleza artística conduce por sí misma al placer. Éste es suscitado por la captación de la perfección interna de la obra poética. Como sugiere este texto de Moritz de 1785, constituye una consecuencia natural del efecto provocado por las obras de arte:

En la contemplación de lo bello [...] me descargo de la finalidad para restituírsela al objeto mismo: observo éste como no en mí, sino en sí mismo perfecto que, por tanto, constituye en sí mismo una totalidad, y me procura placer por su propia voluntad, dado que yo ofrezco al objeto bello no tanto una relación hacia mí, cuanto una relación de mí hacia él⁷⁰.

La recepción de una obra de arte es el resultado de la comunión entre sensibilidades a través de un objeto lingüístico. Carece, según se dice, de valor por su referencialidad. Lo obtiene, por el contrario, en virtud de su condición de bello. La comunicación que se produce con la obra literaria y el placer consiguiente, que proviene de la reacción del sujeto sensible frente al objeto bello, permitirá comprender éste por lo que significa en sí y por lo que transmite.

Más la captación de la belleza poética será tanto mayor cuanto más sensible sea el alma humana, es decir, cuanto mayor sea su capacidad de pro-

⁷⁰ Karl Philipp Moritz, "Propuesta para la unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo perfecto en sí mismo", en AA. VV. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ob. cit., p. 81.

fundizar en el objeto. Ahora bien, para quienes en última instancia defendían el aristotelismo como única interpretación posible del arte, ello suponía la interpretación de la obra de arte o del texto poético mediante el reconocimiento racional y sensible de sus bellezas. En cambio, para los teóricos idealistas implicaba la conexión entre poeta y lector utilizando la literatura como medio. En este último caso, el conocimiento es un medio de alcanzar la belleza y de profundizar en ella gracias al ama sensible del artista. Friedrich Schlegel en 1798 lo explica así:

Es hermoso y necesario entregarse del todo a la impresión de un poema, dejar al artista que haga con nosotros lo que quiera y apenas sólo en detalles confirmar el sentimiento por la reflexión y elevarlo a pensamiento, y determinar y añadir allí donde pudiera dudar o revelarse. Esto es lo primero y fundamental. Pero no menos necesario es el poder abstraerse de todo detalle, comprender en suspensión lo general, abarcar una masa con la mirada y sostener el conjunto, incluso pesquisar lo más oculto y enlazar lo más remoto⁷¹.

Así pues, aunque las finalidades sean distintas, en uno y otro caso se postula la necesidad de conocer para poder experimentar la belleza, se interprete ésta en relación con la belleza contenida en la naturaleza o no porque en el siglo XVIII el concepto de belleza mantiene todavía la condición de inteligibilidad.

3.2. La antigüedad grecolatina y la culta sensibilidad⁷²

Tal como había propugnado Hutcheson en su *Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony and Design* de 1725, el siglo XVIII aceptó que el aprecio del sentido interno de la belleza y de la bondad derivaba básicamente de la instrucción y de la educación⁷³. La percepción de la belleza se cultiva mediante el conocimiento de obras consideradas bellas y nada resulta más lógico que comenzar por apreciar los logros artísticos de la Grecia antigua⁷⁴. A

⁷¹ Friedrich Schlegel, "Sobre el *Meister* de Goethe", en AA. VV. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ob. cit., p. 124.

⁷² Término tomado de Johann Wolfgang Goethe, "Arte característico (1772)", en Idem, p. 85.

⁷³ Cf. Denis Diderot, *L'origine et la nature du Beau*, en *Oeuvres Esthétiques*, ob. cit., p. 398.

⁷⁴ Para el conocimiento de la interpretación del mundo antiguo en la estética neoclásica, consúltese el libro de Rosario Assunto, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990 y para los autores franceses Henry Vyverberg, *Human Nature. Cultural Diversity and the French Enlightenment*, Oxford U. P., 1989, pp. 155-172.

este respecto, el conocimiento de las bellezas de la antigüedad se sitúa en tres niveles, bien representados por el pensamiento Mendelssohn, Winckelmann y Schiller.

Al decir del primero, la lectura de los poetas griegos no debe tener por único fin el establecimiento de reglas lógicas para verificar el análisis literario. Por el contrario, su conocimiento ha de erigirse en vehículo para la formación del sentimiento de lo bello: "Son deplorables aquéllos que sólo leen los escritos de los inmortales antiguos para descomponerlos y coleccionar figuras retóricas como hace un entomólogo con los corazones secos de los gusanos. Buscan y encuentran las reglas de la elocuencia; se erigen en legisladores de las bellas ciencias, pero han dejado de sentir esas bellezas que tanto nos elogian. Su sentimiento se transforma en una conclusión lógica"⁷⁵. Por su parte, Winckelmann alega que el acercamiento al arte griego conduce al hombre a la percepción no ya de la belleza sino de la belleza ideal. En sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1764) asegura que: "Los conocedores e imitadores del arte griego encuentran no sólo la más bella naturaleza en sus obras maestras, sino más incluso que naturaleza, esto es, ciertas bellezas ideales suyas que, como enseña un antiguo exégeta de Platón, se producen a partir de imágenes trazadas por el solo entendimiento"⁷⁶. Finalmente, Friedrich Schiller señala en la "Carta sexta" de su obra *Sobre la educación estética del hombre* (1795) que se debe a los griegos la forma actual de la humanidad pues a ellos adjudica el logro de haber aunado los sentidos, el espíritu y la razón⁷⁷. Sin adentrarnos en la discusión acerca del valor de la antigüedad en la constitución del pensamiento y de la civilización modernas, interesa, no obstante, llamar la atención sobre la relevancia del arte griego en el desarrollo de la Estética y de la Poética modernas. Tampoco es mi propósito adentrarme ahora en la disputa entre anti-

⁷⁵ Moses Mendelssohn, "Sobre los sentimientos", en AA. VV. *Belleza y verdad*, ob. cit., pp. 131-132.

⁷⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, en AA. VV. *Belleza y verdad*, ob. cit., p. 81.

⁷⁷ Friedrich Schiller, "Carta VI", *Sobre la educación estética del hombre*, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ob. cit., pp. 193-194. También alude a la creación de los antiguos griegos en *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, ed. y estudio de P. Aullón de Haro, cit., pp. 20-24. Véase F. W. Wentzlaff-Eggebert, "Schiller y la Antigüedad (antes del estudio de Kant)", *Estudios Germánicos*, 11 (1955), pp. 147-160 y el Estudio preliminar de P. Aullón de Haro, en particular pp. XIV-XV.

guos y modernos, por lo demás suficientemente estudiada, sino únicamente en señalar la conexión del arte griego con lo bello universal.

Según dictamina Winckelmann, los griegos emprendieron el camino hacia la representación ideal de la belleza y procede a los modernos continuarlo. La imitación del modelo clásico constituye un referente histórico ineludible para los artistas contemporáneos. Mas no se trata solamente de reconocer el valor imitativo o artístico de su arte. En sus obras se reúne lo que Winckelmann denomina el "concepto supremo", esto es, la síntesis de la belleza de la naturaleza y la belleza ideal o, lo que es lo mismo, la superación de la antítesis imitativa del aristotelismo y del platonismo: "Esta imitación—declara— enseñará a pensar y a concebir con seguridad, en tanto que aquí se hallan determinados a la vez los límites de lo bello humano y de lo bello divino"⁷⁸. Para Winckelmann, como para Shaftesbury⁷⁹, la Grecia antigua ofrece al artista moderno el modo, más que el modelo, de adentrarse en los dominios de la belleza. Por tanto, no se desprende de sus *Reflexiones* un deseo de reinstaurar un canon artístico sino de mostrar el proceder que ha de guiar a los artistas en su intento por alcanzar la belleza suprema⁸⁰.

Esa capacidad integradora de los griegos es asimismo alabada por Schiller pero en relación con la unión de las fuerzas del espíritu y de la razón. Siente que la civilización helénica es ante todo rival de la suya. Para Schiller la Grecia antigua simboliza la sociedad capaz de entender lo humano como plenitud integradora: "A la vez llena de forma e íntegra en su abundancia, a la vez filosofadora y formante, a la vez tierna y enérgica, vemos que la naturaleza griega aúna la juventud de la fantasía y la virilidad de la razón en una primorosa humanidad"⁸¹. El desierto del tiempo presente consiste en que la humanidad no se ha desarrollado en armonía con su esencia y con la naturaleza. La sociedad contemporánea, juzga Schiller, no presta, ni puede prestar, igual atención a las disposiciones del ánimo, fragmentando de este modo el cultivo de su esencia. La persecución de la verdad obliga a oponer

⁷⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, en AA. VV. *Belleza y verdad*, ob. cit., p. 92. Véase también pp. 95-96.

⁷⁹ Véase Núria Llorens, "Shaftesbury y el modelo clásico", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 343-368.

⁸⁰ Johann Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, en AA. VV. *Belleza y verdad*, ob. cit., pp. 80 y 120.

⁸¹ Friedrich Schiller, "Carta VI", *Sobre la educación estética del hombre*, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ob. cit., p. 193.

las disposiciones naturales del hombre. Dado que no todas las capacidades pueden cultivarse con la misma intensidad, la profundidad del conocimiento obliga a ejercitar unas capacidades en detrimento del perfeccionamiento de otras. Por consiguiente, a medida que se produce un empobrecimiento del sujeto se consigue progresar en el conocimiento. En otras palabras, el deseo de la humanidad de alcanzar la verdad exige el sacrificio del sujeto en aras de la mejora de la especie:

Por mucho que haya ganado para el mundo en su conjunto con esa formación separada de las facultades humanas, es innegable que los individuos en quienes concurren sufren la maldición de esta meta universal. [...] De igual modo, el esfuerzo concentrado en facultades aisladas del espíritu puede producir hombres extraordinarios, pero es una temperatura uniforme en todas ellas lo que crea hombres felices y perfectos⁸².

La frustración que expresa Schiller la plasma Hugo Blair en sus *Lecciones*. Atendiendo al sentido orgánico de la historia y aplicándole a la misma la idea de progreso, señala, al comentar el "Mérito comparativo de los antiguos y modernos", que los modelos excelentes en casi todos los géneros de composición poética se encuentran en los escritores antiguos pero que las ideas más completas y filosóficas corresponden a los tiempos modernos⁸³. En realidad, Blair adopta una posición ecléctica con la que expresa el enorme respeto que le merecen los poetas antiguos y reconoce la necesidad del estudio de los clásicos como procedimiento para educar el gusto y fomentar el ingenio de los lectores⁸⁴. Ahora bien, la admiración de los antiguos no ha de confundirse con la restauración de su sentido del gusto ni con el desprecio de lo moderno: "Guardémonos empero de confundir el profundo respeto que merecen justamente los escritores clásicos antiguos, con el desprecio de todo lo moderno y con aquella ciega veneración de todas las obras escritas en griego y en latín que es lo que hacen los pedantes"⁸⁵. Según Blair, lo que convirtió en excepcionales a los poetas griegos fue el genio. En cambio, los poetas modernos, siendo más mediocres, han favorecido las relaciones sociales y con ellas han contribuido a agudizar las facultades humanas debido

⁸² *Ibid.*, p. 198.

⁸³ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, ed. cit., pp. 209-210.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 213.

al progreso del conocimiento⁸⁶. Salvo excepciones, como es el caso de Shakespeare o Milton, entre los modernos hay menos genio pero más arte y corrección.

Blair como Mendelssohn cree que la lectura de los poetas antiguos estimula la sensibilidad del hombre, cultiva su espíritu y le engrandece. Pero corresponde a los modernos enseñar aquellos principios conforme a los cuales pueda construirse un discurso perfecto desde el punto de vista del arte y de la cultura modernas. Tal discurso será el resultado de la elevación de la perfección sensible a la categoría de perfección intelectual⁸⁷.

3.3. *Del discurso artísticamente bello y del poéticamente perfecto*

En la traducción española de Blair leemos: "[...] Por lo que toca a las bellezas de la composición y del discurso, la atención a los buenos modelos, el estudio de los mejores maestros y las comparaciones entre los varios grados de unas mismas bellezas, producen precisamente el refinamiento del gusto"⁸⁸. La Ilustración confió enormemente en el poder de la cultura y, en este sentido, educar en la sensibilidad literaria constituía el fin último de la Poética. Blair-Munárriz, siguiendo lo señalado por Voltaire, defendía la necesidad de cultivar el gusto:

[...] Aunque el gusto se funde por último en la sensibilidad, no se funda solamente en una sensibilidad, obra del instinto. La razón y el buen sentido [...] tienen tan grande influencia en todas las operaciones y decisiones del gusto que, para decirse este perfecto, debe ser considerado como una facultad compuesta de la natural sensibilidad a la belleza y de un entendimiento cultivado⁸⁹.

La idea fundamental que aquí se contiene es que el placer causado por la lectura de un poema procedía de su sentido interno cuya percepción co-

⁸⁶ Ibid., p. 189.

⁸⁷ Cf. Moses Mendelssohn, *Sobre los sentimientos*, en AA. VV., *Belleza y verdad*, ob. cit., p. 146. Sobre la admiración de Homero como poeta sublime, véase Hugo Blair, "El sublime en el escrito", *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, ob. cit., pp. 80-83 y para su admiración por Ossian, a quien dedicó en 1763 un trabajo titulado *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*, véase el trabajo de Isidoro Montiel, "José Luis Munárriz, traductor de Hugh Blair", en *Ossian en España*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 218-224.

⁸⁸ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, ed. cit., pp. 25-26.

⁸⁹ Ibid., pp. 26-27. En este tratado de Poética se ofrece la siguiente definición de *razón*: "[...] la facultad del entendimiento que en las materias especulativas descubre la verdad y en las prácticas juzga de la conveniencia de los medios con su fin", p. 18.

respondía al gusto pero cuyo hallazgo correspondía a la razón⁹⁰. Así pues, el gusto en su estado de perfección es el resultado de la naturaleza y del conocimiento⁹¹. Esto supone que éste es perfectible por obra de la razón de modo que si, por un gusto delicado, nos inclinamos más al sentimiento, por obra de la razón, a la corrección y al juicio⁹². Se proclama entonces la necesidad de establecer unos principios generales del buen gusto. Ahora bien, algunos autores, como Blair, no reclaman, a la hora de fijarlos, la superioridad de la razón sino del sentimiento:

[...] Aunque la razón pueda dirigirnos algún tiempo en los juicios relativos a las obras de gusto, no debe olvidarse que las últimas inducciones, a que nos guían nuestros raciocinios, se refieren por último al sentimiento y a la percepción. Podemos observar y raciocinar acerca de la propiedad de la conducta en una tragedia o epopeya: los raciocinios exactos sobre este asunto corregirán el capricho de un gusto no ilustrado y establecerán los principios para juzgar lo que es o no digno de elogio. Pero, al mismo tiempo, estos raciocinios apelarán por último al sentimiento. El fundamento en que estriban está en la experiencia que hay de agradar más comúnmente al género humano. Por esta razón, preferimos el estilo sencillo y natural al artificial y afectado, una historia regular y bien enlazada a unas narraciones sueltas y vagas y una catástrofe tierna y patética, a una que nada nos mueva. Consultando a nuestra imaginación y a nuestro corazón, se han formado algunos principios que han llegado a autorizarse en materias de gusto⁹³.

A diferencia de Batteux, que teme que esto pueda cuestionar la universalidad de la imitación de la naturaleza como principio rector del arte, Blair, que no lo niega, manifiesta que las reglas establecidas en relación con el gusto no pueden contradecir los sentimientos generales de los hombres⁹⁴. El

⁹⁰ Refiriéndose a la *Eneida* se dice en las *Lecciones* de Blair: "El placer que nace de un poema tan bien conducido, se hace sentir o gozar por el gusto como sentido interno, pero descubrir esta buena conducta en el poema, es obra de la razón y, cuando más nos ayude ésta a decubrirlo, tanto mayor será el placer que experimentemos" (p. 27). Para Blair la naturaleza constituye un modelo del gusto pero no acepta que sea el único. Es también un sentimiento del género humano ante la belleza. Véase el capítulo dedicado a "El Gusto", pp. 37-38. Véase Georges Gusdorf, *Dieu, la nature et l'homme au siècle des Lumières*, París, Payot, 1972, pp. 329-331.

⁹¹ Ibid., p. 29.

⁹² Ibid., p. 31.

⁹³ Ibid., p. 40.

⁹⁴ Así también en Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, ed. cit., p. 7.

valor de las reglas del arte ha de situarse en este nuevo dominio, esto es, en aquel que surge del consenso entre los hombres. Sin dejar de aplicar la razón a las materias de gusto conviene aceptar la idea, según él mismo señala, de que lo que universalmente agrada debe ser reconocido por verdaderamente bello⁹⁵. Mas, como también manifiesta, realmente ambos sistemas se diferenciaban muy poco, sobre todo en la práctica. Cuando Blair se refiere al unánime sentimiento de los hombres ante la belleza, piensa en personas de gusto refinado. Por ello donde verdaderamente discrepa del preceptista francés es en fijar un canon único de lo bello. Lo que a su juicio procede es proporcionar los medios para juzgar con precisión y claridad lo que es moral y artísticamente expresión de la belleza.

Blair acepta el devenir orgánico de la historia y proclama que se adelante artísticamente cuando se cultiva el gusto. De ahí que no pueda admitir la existencia de un canon constante, universal y eterno conforme al cual crear y valorar las obras de arte. Es previsible que, a medida que las sociedades se vuelvan más cultas y refinadas, el gusto mejore y con él progresen las bellas letras. Pero también es justo reconocer que "lo que interesa a la fantasía y mueve al corazón, agrada a todas las edades y naciones"⁹⁶. A su entender, la no arbitrariedad del gusto no procede del consenso universal en torno a las reglas poéticas, sino de la uniformidad de los sentimientos humanos ante la contemplación de la belleza⁹⁷. El modelo del gusto es la consecuencia de los sentimientos naturales y comunes al género humano. Es así posible que Shakespeare o Calderón, cuyos dramas son consideradas sumamente irregulares desde el punto de vista compositivo, provoquen una admiración general. El reconocimiento de las bellezas en la dramaturgia de Shakespeare se debe a que provocan otra clase de placeres, aquellos que se derivan de la animada representación de los caracteres, la viveza de sus descripciones, la fuerza de sus sentimientos y el lenguaje de la pasión⁹⁸. El sentimiento de lo bello permite descubrir en la literatura otras cualidades, igualmente bellas, disconformes con las sempiternas reglas clásicas. Y dicho sentimiento, convenientemente educado por la crítica, permite sentir una

⁹⁵ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, ed. cit., p. 41.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 51.

complacencia superior al disgusto que puede ocasionar la contemplación de sus defectos⁹⁹.

Para los teóricos alemanes, Goethe y Schiller fundamentalmente, ese sería el camino que conduciría a la captación de la belleza por parte del alma humana. Según señala Friedrich Schlegel al comentar el *Meister* de Goethe, es tan necesario abandonarse a la impresión de un poema como superar el encantamiento del poeta para alcanzar su significado más oculto¹⁰⁰. Consistiría, por tanto, en la elevación de esta última sobre sí misma ante el sentimiento generado por la captación de las proporciones, bellas y eternas en sí mismas, y cuyos secretos, como afirma Goethe, sólo pueden ser sentidos:

Cuanto más se eleve el alma al sentimiento de las proporciones, bellas y eternas por sí mismas, cuyos acordes básicos podemos definir, cuyos secretos sólo pueden ser sentidos, en cuyo seno la solitaria vida del genio se arrebujaba en venturosas melodías; cuanto más penetre, añado, esta belleza en la esencia del espíritu, de modo que parezca haber surgido con él, que nada le contente tanto como ella, más feliz será, más hondamente inclinados estaremos nosotros, orando al Ungido de Dios¹⁰¹.

El sentimiento que permite penetrar en el ámbito de la belleza no es puro instinto racional sino que procede de la sensibilización del ser humano ante lo bello. Pero dicha sensibilización implica conocimiento, un conocimiento que para el idealismo germano, en primera instancia y también en última, no es de índole racional. El conocimiento de la belleza es aquel que permite al hombre percibir y sentir intensamente la belleza contenida en una obra de arte pero no porque ésta se ajuste al modelo establecido sino porque refleja las cualidades inherentes al concepto de belleza. De ahí que Schlegel considere que lo interesante para el hombre es poder desentrañar el por qué de la belleza en las capas más profundas de la obra de arte. Dicho de otro modo, al gusto derivado del placer habrá de sumarse el gusto experimentado por el hombre capaz de verificar su análisis: "No es tan sólo la bri-

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 50-51. Sobre las relaciones entre sentimiento y creación, puede leerse Ángel Rupérez, *Sentimiento y creación. Indagación sobre el origen de la literatura*, Madrid, Trotta, 2007.

¹⁰⁰ "Es hermoso y necesario entregarse del todo a la impresión de un poema, dejar al artista que haga con nosotros lo que quiera, y apenas sólo en detalles confirmar el sentimiento por la reflexión y elevarlo a pensamiento [...]", Friedrich Schlegel, "Sobre el *Meister* de Goethe", en AA. VV. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ob. cit., p. 124.

¹⁰¹ Johann Wolfgang von Goethe, "Arte característico", en AA. VV., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. cit., p. 85.

llante envoltura externa, el vestido colorido de la hermosa tierra, lo interesante para el hombre, para el hombre que lo sea completamente y sienta y piense como tal: él gusta también de analizar cómo se disponen las capas una junto a la otra en el interior, [...]; él quiere penetrar más hondo [...] y saber cómo está construido el conjunto"¹⁰².

Como consecuencia de lo antedicho, la diferenciación clásica entre el discurso que se dirige al *pathos*, y cuyo propósito se cifra en mover las almas, y aquel otro de carácter racional que se fundamenta en el establecimiento de relaciones analógicas, se hace presente en la Poética ilustrada que, de algún modo, pretenderá armonizar ambos extremos. Blair, de acuerdo con los dictados de Hume, encuadra la poesía entre aquellas manifestaciones de la belleza que provocan placer en el hombre bajo determinadas circunstancias. Conviene además recordar que el filósofo relacionaba gusto con sensibilidad. A su entender, ésta última haría referencia a la capacidad de respuesta ante ciertas obras de arte y dicha reacción procede de la existencia en el ser humano del sentido del gusto¹⁰³. Si también recordamos que en *La norma del gusto* Hume afirmaba que éste último no es tan subjetivo como para que no puedan establecerse criterios conforme a los cuales puedan juzgarse las obras artísticas, resulta que la Poética y junto a ella la Crítica se convierten en las disciplinas capaces de demostrar la existencia de principios artísticos reconocidos como expresión de la belleza para el común de los hombres que justifican la existencia de una teoría del gusto poético.

3.4. De la sublimidad y la belleza poéticas como causa principal de los placeres del gusto

La fundamentación sobre la base de principios emocionales propia de la cosmovisión dieciochesca del arte en general y de la poesía en particular se refleja en la interpretación de lo sublime y lo bello y en las condiciones que la Poética fija para cada uno de estos conceptos. Lo común a ambos términos, y lo que les diferencia de la apreciación neoclásica, será el valor que en

¹⁰² Friedrich Schlegel, "Sobre el *Mesier* de Goethe", cit., p. 124.

¹⁰³ Sobre la teoría del gusto en Hume, pueden verse los siguientes trabajos: Carolyn W. Korsmeyer, "Hume and the Foundations of Taste", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35/2 (1976), pp. 201-215; Noel Carroll, "Hume's Standard of Taste", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43/2 (1984), pp. 181-194; Jeffrey Wieland, "Hume's Two Standards of Taste", *The Philosophical Quarterly*, 34/135 (1984), pp. 129-142 y Roger A. Shiner, "Hume and the Causal Theory of Taste", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54/3 (1996), pp. 237-249.

sus definiciones adquiere lo sentimental. Para el clasicismo seicentista la belleza nació de la perfección material de la obra artística no de los efectos provocados por su contemplación¹⁰⁴. En cambio, para quienes adoptaron una interpretación más antropológica del arte, lo artístico ha de ser valorado por su capacidad para suscitar emociones placenteras.

La percepción emocional del mundo puede realizarse, en primer lugar, mediante la sublimidad¹⁰⁵. Esta cualidad de los objetos es aquella que causa mayor impresión a la imaginación y procede de la representación de sentimientos elevados: su relevancia estética y poética ha de ser, por fuerza, mayor:

No es fácil describir con palabras la impresión precisa que hacen en nosotros los objetos grandes y sublimes, pero cualquiera concibe que le hacen impresión al verlos. Esta impresión es una especie de admiración y expansión del ánimo, que lo eleva sobre su estado ordinario, y lo llena de un grado de asombro que no se puede expresar bien¹⁰⁶.

De entre los objetos sublimes, sobresalen los procedentes de la naturaleza pero también los que Blair-Munárriz denomina morales o sentimentales. Se trata de aquel sublime "que nace del corazón humano puesto en acción o de ciertas afecciones y acciones de nuestros semejantes"¹⁰⁷. Tal clase de lo sublime nace de la identificación con los sentimientos fingidos, los cuales por su propia condición han de ser magnánimos o heroicos¹⁰⁸. El sublime consiste, pues, en una excepcional conmoción que sacude el ánimo. En este sentido, el sublime en el escrito se corresponde con la grandiosidad de pensamientos realizada por el escritor genial:

¹⁰⁴ Así también en Ignacio de Luzán quien, citando a Crousaz, afirma: "La belleza no es cosa imaginaria, sino real, porque se compone de calidades reales y verdaderas. Estas calidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción", "De la belleza en general, y de la belleza de la poesía, y de la verdad", *La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p. 219.

¹⁰⁵ Para este asunto, aquí apenas esbozado, véase la completa monografía de P. Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2007, 2ª ed. rev.

¹⁰⁶ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, ed. cit., p. 59.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁸ Blair discrepa de Burke, quien relaciona lo sublime con el terror en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, ed. cit., pp. 71-72. Véase su explicación en P. Aullón de Haro, *La sublimidad...*, ob. cit., pp. 104-107 y 112.

No sólo es preciso que el objeto sea en sí sublime, sino que esté presentado en el aspecto más propio para darnos de él una impresión clara y llena, y para esto es preciso que esté descrito con fuerza, concisión y sencillez. Esto depende de la viva impresión que el poeta o el orador ha recibido de objeto que nos quiere poner a la vista y de estar profundamente afectado e inflamado de la idea sublime que nos quiere comunicar¹⁰⁹.

Las obras de Ossian se le ofrecen excepcionales en ejemplos sublimes. En sus poemas reconoce encontrar la unión entre la fuerza de la afección y la concisión expresiva. Un estilo sencillo y un lenguaje conciso constituyen el mejor modo de presentar lo sublime. El sentimiento generado por éste procede de nuestra unión con el pensamiento del poeta, no de la utilización de un estilo hinchado y ampuloso. Tal uso retórico del estilo constata las limitaciones del poeta que, en el mejor de los casos, imaginará obras bellas pero en ningún caso sublimes. Sánchez Barbero en sus *Principios de Retórica y Poética* (1805), extractados de Blair, afirma que merece el nombre de poeta:

El que abunda en ideas sublimes y en invenciones ingeniosas; el que, a la vista de los grandes modelos, siente elevarse sobre sí mismo, desenvolverse, inflamarse; aquel cuya imaginación rica y seductora presta a la materia formas y propiedades sensibles, [...] y que con la fuerza de su sentimiento encanta, comunica a los demás las conmociones que experimenta y las coloca en la misma situación en que él se halla¹¹⁰.

Mas, tras la sublimidad reservada a unos pocos, la belleza es la siguiente cualidad de las obras literarias capaz de causar mayor placer a la imaginación. Resumiendo cuáles son sus fuentes, de forma general se categorizan en los siguientes órdenes: la consecución de la unidad en la variedad, la regularidad, las calidades morales y la correspondiente al arte que, en esencia, deriva de la relación de proporción entre los medios y los fines¹¹¹. En cuanto a la belleza aplicada al discurso, se precisan algo más sus orígenes: amenidad o gracia en el estilo, singularidad o novedad, la imitación, la melodía y la armonía¹¹².

¹⁰⁹ Se opone también a la teoría de Longino como demuestra P. Aullón de Haro, *Ibid.*, p. 77 y 100-106.

¹¹⁰ Francisco Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Pética*, Madrid, Norberto Llorenç, 1834², p. 174.

¹¹¹ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, ed. cit., p. 113.

¹¹² *Ibid.*, p. 122.

De entre estas propiedades sobresalen aquellas que distinguen a la poesía de las bellas artes. Siguiendo a Baumgarten, la poesía es considerada como un discurso sensiblemente perfecto¹¹³ y el medio para lograrlo el lenguaje cuyo poder evocador es señalado por Mendelssohn:

El medio para hacer sensible un discurso consiste en la elección de aquellas expresiones que susciten de golpe en el recuerdo una multitud de rasgos característicos, a fin de hacernos sentir lo designado más vivamente que con un signo. De este modo, nuestro conocimiento se hace intuitivo. Los objetos son representados a nuestros sentidos como inmediatos, y las facultades inferiores del alma son engañadas en la medida en que a menudo olvidan el signo y creen estar divisando la cosa misma. Es a partir de esta máxima universal como debe juzgarse el valor de las imágenes poéticas, de las comparaciones y las descripciones, e incluso de las palabras poéticas singulares¹¹⁴.

A este respecto, conviene señalar que la interpretación sensualista de la belleza convive con la proclamación de la belleza verbal heredada de Baumgarten. La fuerza poética se instala sobre el lenguaje porque éste permite generar la idea, esto es, nos traslada a un universo poético diferenciado del natural. Este poeta, que se aproxima al llamado sentimental por Schiller, representa analógicamente la naturaleza a través de un lenguaje figurado o metafórico. Dicho lenguaje, distinto del natural, posee el poder de reflejar el llamado "furor poético" o entusiasmo, esto es, nos eleva hacia el sentimiento producido por una idea¹¹⁵. Al desviarnos de lo ordinario y lo

¹¹³ Conviene entender por el mismo lo determinado por Burke en su definición de la belleza: "[...] La belleza es, en su mayor parte, alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos. Por consiguiente, debemos considerar atentamente de qué manera se hallan dispuestas aquellas cualidades sensitivas en cosas como las que encontramos bellas mediante la experiencia, o que excitan en nosotros la pasión del amor, o algún afecto correspondiente", *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas...*, ed. cit., p. 84.

¹¹⁴ Moses Mendelssohn, *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras*, en AA. VV., *Belleza y verdad*, ob. cit., p. 253.

¹¹⁵ Una explicación histórica de lo sublime como fuerza de la expresión o como elevación contemplativa puede verse en P. Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, ob. cit., pp. 41-65. Asimismo cabe recordar la idea del conde de Shaftesbury para quien debe perseguirse un entusiasmo auténtico, generado por la filosofía y el arte, mediante el cual pueda configurarse una aristocracia cultural. Cf. Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, ob. cit., p. 100. Finalmente debe tenerse en cuenta las reminiscencias renacentistas de esta interpretación, particularmente en relación con el género lírico. Véase al respecto, Cesc Esteve, "La teoría de la

común, nos conduce hacia el universo de la imaginación, la fantasía y el sentimiento.

La belleza se reduce al mundo de la apariencia, de lo inspirado mediante el poder evocador de la palabra para crear mundos poéticos que no necesitan tener una sustancia real de acuerdo con el naturalismo clasicista. Por este medio, el lenguaje se erige en el instrumento más poderoso para eliminar la expansión de la imaginación sometida al dictado aristotélico. Su poder sugeridor permite ampliar la realidad y, al mismo tiempo, establecerse en los dominios del sentimiento y de la imaginación para hacer visible lo que el arte contiene de esencialmente humano. Edmund Burke lo señala diciendo:

[...] La elocuencia y la poesía son [...] mucho más capaces de causar impresiones profundas y vivaces como cualquier otro arte, e incluso más que la misma naturaleza en muchos casos. [...] Tomamos una parte extraordinaria en las pasiones de los demás, y que fácilmente nos afectan y conducen a la simpatía cualesquiera señales que se muestran de ellas, y no hay señales que puedan expresar todas las circunstancias de la mayoría de pasiones tan completamente como las palabras, de modo que si una persona habla sobre cualquier objeto, no sólo puede comunicarnos el tema sino también la manera en que éste le afecta [...]¹¹⁶.

Burke, al igual que Addison y otros estetas ingleses, declara que la palabra es capaz de expresar las más profundas impresiones sentidas por el artista¹¹⁷. Es entonces el turno de las pasiones. La sublimidad, como la belleza, constituye un estado de la mente inducido por los objetos naturales sobre la imaginación. Las palabras no son sino el resultado y el vehículo para estimular en el receptor emociones que nos elevan sobre la realidad y sobre nosotros mismos. Aunque no nos encontremos ante la emoción estética pura de Lessing sino todavía en los dominios del entusiasmo¹¹⁸, la poesía es, sin embargo, descrita en términos de imaginación artística. Supone esto un evidente desplazamiento de la poética mimética. Al centrarse en el sujeto, se an-

lirica en las artes poéticas italianas", en M^a. J. Vega y C. Esteve (eds.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel, 2003, pp. 47-109.

¹¹⁶ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas...*, pp. 129-130. Debe recordarse que para Burke la poesía es imitación en la medida en que describe las costumbres y sentimientos de los hombres. Id., p. 129. Véase Dixon Wecter, "Burke's Theory concerning Words, Images and Emotion", *PMLA*, 55/1 (1940), pp. 167-181.

¹¹⁷ Cf. Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, ed. T. Raquejo, Madrid, Visor 1991, pp. 171-177.

¹¹⁸ Véase n. 114.

tipica la existencia de un principio creativo como elemento generador de la literatura. Cuando este elemento, de inspiración platónica y longiniana, es la sublimidad se constituirá además en elemento superador de la categorización clasicista de la relación verdad, bondad y belleza. La elevación y casi el éxtasis al que conducen los escritos sublimes, inspiradores de grandes pensamientos sea por la imitación o por el poder de la imaginación, nos conducen a una idea antropológica y no epistemológica del concepto de verdad¹¹⁹. Las ficciones proyectan imágenes del mundo; son, en términos de Hume, ficciones de la mente que implican una ampliación de la experiencia.

3.4 *La educación literaria de los placeres del gusto: la Poética y la Crítica*

Este contexto esencialmente antropológico favoreció que la literatura adquiriera mayor relevancia pública. El deleite artístico conllevaba el placer del gusto y éste último, presentado como un grado intermedio entre los placeres de los sentidos, o sensuales, y los intelectuales, contribuye a fomentar la sensibilidad hacia todas las pasiones humanas. "Un gusto cultivado acrecienta la sensibilidad a todas las pasiones tiernas y humanas", leemos en Blair¹²⁰. Sin afirmar que la mejora del gusto y de la virtud sean una misma cosa, se acepta, sin embargo, que un gusto cultivado por medio de las bellas letras inclina al hombre hacia los sentimientos más nobles, esto es, mejora la naturaleza humana: "La principal recomendación del cultivo del gusto está en los buenos efectos que produce naturalmente en la vida humana"¹²¹.

De resultas de ello, la transcendencia de la Poética y de la Crítica se equiparan. Mientras la primera señala al poeta los medios para componer obras artísticamente bellas, la segunda enseña al gusto a juzgar con exactitud. Dicho de otro modo, las dos disciplinas tendrán igual relevancia pública. En Blair se lee:

El ejercicio del gusto y de la crítica es una de las ocupaciones que más perfeccionan el entendimiento. Aplicar los principios del buen sentido a la

¹¹⁹ Cf. P. Aullón de Haro, *La sublimidad...*, pp. 45-46.

¹²⁰ Hugo Blair, "Introducción", *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, ed. cit., p. 15.

¹²¹ Ibid., p. 13. Más adelante asevera: "En toda obra lo que interesa a la fantasía y mueve al corazón, agrada a todas las edades y naciones", "El gusto", Ibid., p. 44. Gotthold E. Lessing señalaba en el prefacio a su *Dramaturgia de Hamburgo* la conveniencia de que el crítico poseyera un gusto general, capaz de percibir bellezas de toda especie y de entender el placer artístico en virtud de la correspondencia de la obra poética con ésta última, *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, ADE, 2004², p. 77.

composición y al discurso, examinar lo que es bello y por qué es bello, emplearnos en distinguir lo espacioso 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, nos guían necesariamente a reflexionar sobre las operaciones de la fantasía y los movimientos del corazón y nos familiarizan más y más con algunos de los más refinados sentimientos del corazón humano¹²².

El crítico debe, en consecuencia, oponerse al erudito. El crítico literario, en tanto que se disponía a juzgar con conocimiento y equidad las producciones del genio humano, debía además contar con una sensibilidad educada en los principios del buen gusto. Sólo quien poseyera un juicio certero y un espíritu sensible juzgaría las bellezas del arte sin someter su parecer al dictamen de las reglas contribuyendo con sus reflexiones al conocimiento y perfección de la naturaleza humana. Según se ha visto, las reglas del arte tienen su origen en la experiencia de lo bello, de suerte que sólo adquieren el carácter de normas a través de la conformidad del sentimiento con la razón intelectual¹²³. De acuerdo con el empirismo sensualista, criticar consiste en aplicar lo que el *Espíritu de los mejores diarios* llamó el "sentido interno ilustrado"¹²⁴. Exige, por tanto, experimentar la belleza y analizarlas después de acuerdo con el sentimiento universal de lo bello¹²⁵.

A este respecto, la crítica advierte de los peligros que para el arte y para su propio prestigio constituían los críticos faltos de la imaginación y sensibilidad necesarias para acertar en el juicio de una obra de gusto. Al ignorar en las creaciones literarias los aspectos relacionados con el sentimiento, dichos críticos desatendían su peculiaridad y, por tanto, malograban la función ético-filosófica con que las bellas letras y la crítica literaria fueron concebidas. La actuación del crítico literario no se reducirá entonces a valorar estéticamente las bellezas del arte, sino que su trabajo también comprenderá la estimación moral, en sentido lato, de las producciones literarias. El ejercicio de la crítica, como el del arte mismo, serviría para perfeccionar intelectual y moralmente al ser humano. Así pues, la censura de una obra literaria consis-

¹²² Ibid., pp. 11 y 12.

¹²³ Ibid., p. 47.

¹²⁴ "¿Debe preferirse la crítica fundada en el sentimiento interior al examen analítico de las obras de arte?", *Espíritu de los mejores diarios*, 1790, p. 270.

¹²⁵ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, ed. cit., p. 47.

tirá en el establecimiento del grado de perfección artística y moral que ésta represente para el poseedor en grado sumo de las cualidades del hombre de gusto. Por su parte la verdadera crítica constituye el arte de discernir mediante el ejercicio de la comparación que ejecutan hombres de extraordinario entendimiento y no menos prodigiosa sensibilidad:

Nosotros no dejamos de prodigar nuestra admiración hasta que, multiplicándose las obras de una misma especie, podemos establecer puntos de comparación y deducir reglas, más o menos severas, conforme a las nuevas producciones que se nos han presentado. Aquellas cuyo mérito superior ha sido constantemente reconocido, sirven de modelos, empero les falta mucho a éstas para ser perfectas, tienen solamente, cada una en particular, una o más cualidades excelentes que las distinguen. En tal caso, nuestro entendimiento [...] se forma, de una multitud de bellezas dispersas, un todo ideal que las reúne. A este modelo intelectual, superior a todas las producciones existentes, referirá las obras de que se constituya juez. Así que el Crítico sublime debe tener en su imaginación tantos modelos diferentes como géneros hay. El Crítico subalterno es aquel que, no teniendo de qué formarse estos modelos trascendentales, lo refiere todo en sus juicios a las producciones existentes. El Crítico ignorante es aquel que no conoce o conoce mal estos objetos de comparación. La mayor o menor exactitud, fuerza y extensión de entendimiento, sensibilidad de alma y calor de imaginación, es la que indica los grados de perfección entre los modelos y las clases entre los críticos¹²⁶.

Será hacia ese crítico verdaderamente sublime al que deban dirigirse los esfuerzos de los preceptistas. Pero para lograr crear una sociedad dominada por tales críticos había que educar la sensibilidad humana. Como afirmara Lessing: "La educación de la capacidad de sentir es, pues, la más urgente necesidad de la época, no simplemente porque es un medio para hacer efectiva una comprensión mejor de la vida, sino incluso porque despierta la comprensión para el perfeccionamiento"¹²⁷. El Siglo de las Luces exhibe a través de ella un cambio de mentalidad mediante el cual se ampliarán no sólo las posibilidades de la estética dieciochista sino que se dará paso al pensamiento estético moderno.

¹²⁶ Charles Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, ed. cit., IX, pp. 303-304.

¹²⁷ Friedrich Schiller, "Sobre las fronteras de la razón", en AA. VV. *¿Qué es Ilustración?*, ob. cit., p. 109.