

## PRINCIPIOS SENSUALISTAS DE LA TEORÍA LITERARIA CLASICISTA

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO  
Universidad de Cádiz

### Introducción

De manera más o menos explícita, la mayoría de los tratados teóricos, críticos e históricos dan por supuesto que, para definir la noción de «literatura» —como institución cultural y, por lo tanto, como categoría convencional, relativa e histórica— es necesario recurrir, al menos, a tres conceptos fundamentales: el de «lenguaje», el de «lengua» y el de «arte», objetos en la actualidad, respectivamente, de tres asignaturas diferentes: la Semiología<sup>1</sup>, la Lingüística y la Estética.

---

<sup>1</sup> Preferimos reservar la denominación de «semiología» para referirnos a la literatura, y usar el término «semiótica» en un sentido más genérico, que incluye la consideración de cualquier signo, lenguaje o procesos de comunicación. Aceptamos, por lo tanto, las matizaciones de Rossi-Landi cuando afirma que «la 'semiótica', que se remonta a los estoicos, a Locke y a Peirce, es la ciencia general de los signos, verbales y no-verbales, naturales y artificiales, pre o post-lingüísticos y así sucesivamente; la 'lingüística' —ciencia de los sistemas sgnicos especificados como 'humanos, verbales, de uso universal en una comunidad determinada', etc., es decir, las 'lenguas'— forma parte de la semiótica. En cambio, la 'semiología' tal como se ha desarrollado después de la guerra, estudia las estructuras sgnicas trans o postverbales, o sea, 'segundas' frente a los hechos de lengua. Por esto la 'semiología' interesa sobre todo a los filólogos y a los críticos literarios, quienes a su vez tienden a confundirla con la 'semiótica' o directamente —con típica falacia separatista— estudian los sistemas sgnicos de todos los tipos con instrumentos sólo semiológicos» (F. Rossi-Landi, *Semiótica y Estética*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, pág. 69, nota. Cf. también M. C. Bobes Naves, *La Semiología*, Síntesis, Madrid, 1989).

Resulta, sin embargo, sorprendente la desigual atención que los teóricos de la literatura, a lo largo de todo nuestro siglo, han prestado a estos tres ámbitos disciplinares, pues mientras la superproducción de los análisis lingüísticos y semióticos están provocando una verdadera «crisis»<sup>2</sup>, las reflexiones estéticas son escasas y rudimentarias.

A pesar de que, desde diferentes perspectivas teóricas, se defiende que la especificidad literaria se deba inscribir en el marco global de lo artístico y aunque se proclame que el objeto de la Poética deba ser, no el «artefacto», sino el «objeto estético», no es frecuente que un crítico literario explique en qué sentido aplica términos técnicos tan usados en sus descripciones como «belleza», «arte», «gusto», «naturaleza», «poesía», etcétera<sup>3</sup>.

Juzgamos que estos conceptos no deberían, pues, ser utilizados sin tener en cuenta su sentido preciso en cada situación cultural y en cada contexto histórico, ya que, la mayoría de las veces, encierran filosofías radicalmente distintas sobre el hombre —mentalidad, actitud y comportamiento— y sobre la literatura (naturaleza y funciones). En gran medida, no lo olvidemos, la diversidad de las creaciones literarias y la multiplicidad de sus valoraciones críticas dependen de la manera cómo se conciben los presupuestos implícitos y los principios teóricos sobre los que se sustentan, que están determinados, como es sabido, por razones de índole psicológica y sociológica<sup>4</sup>.

En este trabajo vamos a sistematizar aquellas nociones básicas del pensamiento sensualista<sup>5</sup> que sirven, unas veces de presupuestos implícitos en tratados de pre-

<sup>2</sup> Cf. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, I, Cupsa, Madrid, 1977 y *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid, 1989.

<sup>3</sup> Debemos tener muy presente, además, que todas estas nociones no son simples, unívocas ni invariables, y que, como ocurre con los demás conceptos filosóficos y científicos, a lo largo de la historia han sido diversamente concebidas. Advirtamos, también, que, debido a su extraordinaria complejidad significativa, han originado múltiples y encontradas interpretaciones.

<sup>4</sup> Reconozcamos la escasa información que aporta la afirmación de que un poema es bello o tiene calidad estética si no se conocen las coordenadas teóricas e ideológicas en las que se inscribe tal juicio. Creemos, por lo tanto, que el análisis —crítico e histórico— de los conceptos, categorías, de los principios y de los criterios fundamentales es una tarea conveniente y útil para la teoría y para la crítica literarias, ya que, aunque, nacidos en el seno de las corrientes filosóficas, influyen decisivamente en las tendencias creativas y en las pautas críticas.

<sup>5</sup> El término «sensualismo», como ocurre con otros muchos de índole filosófica, posee sentidos diferentes según los autores que lo emplean y de acuerdo con los contextos históricos y teóricos en los que se inscribe. A lo largo de la tradición filosófica, ha servido para definir teorías muy distintas en sus presupuestos, en sus procedimientos, en sus contenidos y en sus objetivos. Teniendo en cuenta el carácter histórico y teórico, y la intención crítica de este trabajo, creemos oportuno distinguir sus principales significados y, en la medida de lo posible, asignar diferentes términos a cada uno de sus sentidos. Es frecuente que, en tratados de síntesis e incluso en monografías, se empleen indistintamente nombres como «sensacionismo», «sensacionalismo», «sensualismo», «sensismo», «materialismo», y hasta «empirismo». Nosotros creemos que, cada uno de ellos podría servir para designar, no sólo una teoría diferente, sino también un ámbito disciplinar distinto: si unos se refieren a doctrinas gnoseológicas, otros, por el contrario, denominan concepciones metafísicas, éticas o estéticas. Todas ellas están, de manera más o menos explícita, en el fundamento epistemológico de las nociones fundamentales de la Teoría de la Literatura que nos proponemos analizar.

ceptiva literaria y, otras veces, constituyen los principios teóricos en los que se apoyan algunas de las definiciones retóricas y poéticas más usadas. En ocasiones, los propios autores las utilizan de manera consciente y se declaran entusiastas defensores de las doctrinas de John Locke (1632-1704)<sup>6</sup>, Condillac (1715-1780)<sup>7</sup>, Destutt de Tracy (1754-1836)<sup>8</sup>, pero no es extraño que otros, que rechazan explícitamente tales teorías sensualistas, apoyen en ellas, sin advertirlo, algunas de sus explicaciones y de sus críticas.

### Lenguaje: del grito al verso

La concepción sensualista del «lenguaje» constituye, a nuestro juicio, un principio básico del que se han extraído abundantes e importantes consecuencias teóricas en el ámbito de la Literatura. A partir de las explicaciones de Condillac sobre el lenguaje de «acción», son muchos los tratados que, con distinto grado de rigor, definen la literatura como un lenguaje dotado de singular fuerza expresiva y co-

---

No podemos olvidar que la creación literaria se concibe como una forma privilegiada de conocer la realidad o de explicar al hombre, y como una fuente de deleite o como un instrumento eficaz al servicio del bien o de la verdad.

<sup>6</sup> J. Locke en 1690 pone en marcha una discusión sobre los fundamentos, la certeza y la extensión del conocimiento y, como consecuencia, sobre la naturaleza y las funciones del lenguaje, del arte y de la literatura. En este debate intervinieron los principales pensadores de los siglos XVIII y XIX como, por ejemplo, Leibnitz, Berkeley, Hume, Bonnet, Condillac, Diderot, Salesbury, Le Mettrie, Helvetius y los Ideólogos.

<sup>7</sup> En la actualidad, la opinión científica, al menos la expresada en los manuales y en los vocabularios filosóficos, coincide al afirmar que Condillac es el fundador y el autor más representativo de la teoría sensualista. No hay duda de que fue el filósofo de los tiempos modernos que, con mayor rigor y amplitud, elaboró una teoría globalizadora fundamentada sobre la acción de los sentidos. Su doctrina, que abarca las nociones principales de la Gnoseología, Epistemología, Psicología, Semiótica, Gramática, Retórica y Poética, se caracteriza, frente a las que le precedieron, por su índole, al menos intencionalmente, totalizante y, sobre todo, por su extraordinaria fuerza expansiva.

<sup>8</sup> Destutt de Tracy, el más célebre de los «ideólogos», se vanagloria de haber inaugurado el término en 1796. En su ensayo titulado *Mémoire sur la faculté de penser*, relaciona la historia de la astronomía con la del pensamiento y declara que Locke era el Copérnico de esta nueva ciencia y Condillac su Kleper: de la misma manera —afirma— que Kleper, por medio de sus leyes del movimiento de los planetas, había mostrado cómo las varias partes del sistema solar están relacionadas, así Condillac había descubierto «la verdadera conexión de las ideas», y había mostrado que «el lenguaje es tan necesario para el mismo pensamiento como para su expresión». Destutt, quien no acepta para esta nueva ciencia el nombre de Metafísica empleado por Locke ni el de Psicología insinuado por Condillac, propuso el de «Ideología». El término «idea», explica, había significado originariamente «percepción por medio de la vista», pero, en la actualidad, había llegado a ser usado para designar la percepción de todos los sentidos y, también, la que se obtiene por cualquier experiencia o por cualquier pensamiento. Destutt de Tracy, siguiendo a Condillac, defendía que «la formación de las ideas estaba muy estrechamente ligada a la formación de las palabras y que cada ciencia era reductible a un lenguaje bien hecho. Para él, progresar en una ciencia no era otra cosa que mejorar su lenguaje, o bien cambiando sus palabras, o bien precisando mejor sus significados (*Mémoire d'Institut National*, I, París, págs. 318, 323-324, 326).

municativa<sup>9</sup>. Recordemos que para los sensualistas, la prosa antes fue verso; el verso antes fue canto y el canto antes fue grito.

El grito, dicen después los darwinistas, partió de aquel gruñido mediante el cual cierta estirpe de simios trataba de imitar los sonidos que la naturaleza producía: el gorgoteo del agua, el chasquido de los cuerpos, el fragor de las fieras. Cada uno de aquellos gruñidos ahora se ha transformado en una palabra dulce o profunda, de igual forma que algunos de los salvajes mordiscos del primer hombre han terminado siendo un beso. Con el tiempo, la voz humana se ha enriquecido con infinitos matices y éstos se han adaptado a las variaciones posibles de los sueños, de las imágenes. En la actualidad, no podemos pensar sin imaginar, ni imaginar sin hablar.

Creemos que, para comprender adecuadamente las diferentes teorías artísticas y literarias que se multiplican desde el siglo XVIII hasta nuestros días, es imprescindible conocer y valorar la influencia que ha ejercido la semiótica condillaciana<sup>10</sup>. En la teoría de Herder (1744-1803)<sup>11</sup>, por ejemplo, el lenguaje se asocia con la literatura desde sus comienzos. Afirma:

El genio lingüístico es también el genio de la literatura de la nación<sup>12</sup>.

Defiende que los orígenes de la poesía y del lenguaje coinciden y que el lenguaje, en sus comienzos, fue una serie de elementos poéticos:

Diccionario del alma fue al mismo tiempo, mitología y maravillosa epopeya de las acciones y de las hablas de todos los seres; por tanto, una fábula continua, con pasión e interés, canto, poesía y música, todo en una misma pieza<sup>13</sup>.

Para Herder, por lo tanto, la poesía no es, como afirma Condillac, un mero grito lírico, sino también fábula y mito cuyo ingrediente fundamental es la metáfora.

### La poesía o la encarnación del espíritu

Posteriormente, Herder detalla que

[...] toda nuestra vida es, por decirlo así, una poética. No vemos las imágenes, sino que las creamos<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> B. Blanchard, *Le Sensualisme*, Editions Nilsson, París, s.a.

<sup>10</sup> S. Auroux, S. *La Sémiotique des Encyclopédistes*, Payot, París, 1979.

<sup>11</sup> Herder insiste constantemente en los elementos sonoros y métricos de la poesía, critica lo inapropiado del metro en que Denis tradujo al alemán Ossian. En sus propias traducciones en verso trata de imitar el sonido, el tono y el metro. Herder llegó a decir, incluso, que «el teatro griego fue puro canto» y definió la tragedia de Sófocles como «ópera heroica» (J. G. Herder, *op. cit.* págs. 131-232).

<sup>12</sup> J. G. Herder, *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, 1772; vers. española en *Obra Selecta*, Alfaguara, Madrid, 1982, pág. 148.

<sup>13</sup> S. Auroux, *op. cit.*, págs. 56-57.

<sup>14</sup> J. G. Herder, *Otra filosofía para la educación de la Humanidad*, 1784; vers. esp., Losada, Buenos Aires, 1959, pág. 526.

El hombre primitivo piensa por símbolos, alegorías y metáforas; las combinaciones de estos elementos forman fábulas y mitos. La poesía es la lengua del hombre primitivo, de la infancia de la humanidad que ha pasado para siempre.

En España son abundantes los manuales de Literatura que incluyen unas nociones, más o menos amplias, sobre el lenguaje humano. Como ejemplos representativos de diferentes concepciones teóricas pueden servirnos las obras de Canalejas (1808-1869), Revilla (1837-1898) y Sánchez de Castro (1835-1890).

Advertimos que muchas descripciones e interpretaciones modernas de la poesía, a partir de las nociones de movimiento, ritmo, imagen, color, gesto, grito, pintura, etc., y las definiciones de los distintos recursos expresivos tienen un origen directo o indirecto en la semiótica sensualista. Como seguidamente vamos a mostrar, algunos instrumentos conceptuales utilizados en teorías y críticas literarias están estrechamente relacionados con la concepción sensualista del lenguaje humano. La poesía, «lenguaje del entusiasmo y la obra del genio» es, en definitiva, una manera de convertir en lenguaje a toda la naturaleza, de materializar a los seres inmateriales y de animar a los inanimados<sup>15</sup>.

### La Naturaleza como valor supremo literario

Otra de las nociones sensualistas que, sin duda alguna, han influido más en las teorías literarias ha sido la de «Naturaleza», concebida como el principio, el criterio, el objeto y la meta de toda la actividad intelectual. La Naturaleza para los sensualistas no es sólo el mundo exterior, no se identifica, como algunos han interpretado, con el paisaje, con los montes, con los ríos y con los bosques, sino que abarca también, y de manera preferente, al propio hombre con toda su actividad sensorial y sentimental, con todos sus comportamientos cognoscitivos y afectivos.

Los sensualistas identifican con frecuencia la Naturaleza con la realidad, pero debemos advertir que, según ellos, la realidad es una construcción que efectúa

<sup>15</sup> Como ilustración nos pueden servir las siguientes palabras tomadas de una de las retóricas más difundidas en España a principios del siglo XIX: «En su poder tiene las riquezas de la tierra y los resortes de las pasiones. Hermana la historia con la fábula, y encadena lo que no es a lo que fue. Los siglos están pendientes de su voz, y los héroes esperan ser por ella coronados con el laurel de la inmortalidad. Su imperio abarca la naturaleza y mucho más. Su ambición, no cabiendo en lo creado, traspasa los límites de lo real, vuela por la inmensa región de lo posible, fabrica mundos nuevos, que embellece con mansiones encantadas y puebla de seres venturosos. Si habla, es por sonidos armoniosos que cautivan el oído; si pinta, por imágenes seductoras. Todo recibe vida, todo se personifica por ella: el aire en Júpiter que truenas, que lanza rayos con mano invencible, y desciende al seno de la tierra en fecundas lluvias: la sabiduría Minerva, la hermosura Venus, el viento Eolo, el mar Neptuno. Eco no es ya un sonido vago, sino una Ninfa que llora desdeñada, y se queja de Narciso; Pan amoroso de Siringa, presenta un cuadro añadido a la historia de la invención de la flauta: anímalas con sus besos, y los sonidos que escucha, son la voz de la Ninfa que le responde. Tal fue la invención de la historia mitológica: animar la naturaleza, aliviar y regocijar la imaginación salvando la idea abstracta de un ser que abraza todo de una manera general» (F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, Tauló, Madrid, Barcelona, 1805, págs. 145-146).

el hombre a partir siempre de su subjetividad y sin salir nunca de ella. Tanto el pensamiento como el arte y, más concretamente la literatura, están elaborados con los materiales que ofrecen las sensaciones que, bajo la guía del tacto, se agrupan para formar las ideas y las imágenes de los cuerpos. Pero recordemos que, según Condillac, la estatua, mediante el tacto, no percibe los cuerpos en sí mismos, sino, sólo, sus propias sensaciones.

Condillac, no niega, sin embargo, la realidad objetiva, sino que más bien la afirma. Rechaza que nosotros veamos los cuerpos en sí mismos y conozcamos su naturaleza; nosotros no podemos aseverar que posean las cualidades que nos ofrecen nuestras sensaciones, pero —agrega— tampoco podemos negarlo. No sabemos qué son<sup>16</sup>.

Según Diderot, el arte cumple la función de interpretar el principio de unidad y de armonía que rige la Naturaleza que aparece como un conjunto incoherente de objetos sensibles o como la reunión desordenada de reinos separados. El hombre, con sus sentidos y con sus sentimientos, hace que la utilidad y la bondad converjan en la belleza. Así pues, la Naturaleza, en la que el hombre está inscrito como factor fundamental, se convierte en valor supremo y en objeto sagrado<sup>17</sup>.

Luzán (1702-1754) define la poesía con los siguientes términos:

La imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para la utilidad o para el deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente<sup>18</sup>.

### Las Reglas: su fundamento natural

De este principio fundamental —el de la Naturaleza—, los sensualistas deducen la índole, la función y el valor de «las reglas» y, en consecuencia, la necesidad y la obligación de conocerlas y de observarlas que el poeta contrae.

Las «reglas» en las artes son ciertas leyes que prescriben al creador lo que debe hacer o evitar para que sus obras adquieran la condición de artísticas y para que alcancen toda la perfección posible. Estas leyes no han sido dictadas por una autoridad, ni han sido convenidas convencionalmente sino que son principios verdaderos y eternos, fundados en la naturaleza misma de las cosas: son invariables como la Naturaleza.

El hecho de que no siempre fueran bien conocidas por todos explica solamente la dificultad que representa para algunos hombres, debido a las circunstancias adversas en que éstos se encuentran y al esfuerzo arduo que supone su interpretación

<sup>16</sup> W. Wojcizchsenska, «*Le sensualisme de Condillac*», *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, 1968, págs. 297-320.

<sup>17</sup> Y. Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris, 1950 y «*Le Matérialisme de Diderot*», en *Eurpäische Ausföhrung*, 1965, págs. 9-12.

<sup>18</sup> I. de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Cátedra, Madrid, 1974, pág. 95.

y su aprendizaje. Gómez Hermosilla, por ejemplo<sup>19</sup>, se esfuerza en demostrar que cada una de las reglas que formula para la elaboración de los diferentes tipos de discursos retóricos y los distintos modelos de composiciones literarias, no son, en manera alguna, arbitrarias, sino que, por el contrario, se deducen de la naturaleza misma de

[...] las potencias intelectuales y morales del hombre, que por tanto, son y no pueden dejar de ser verdaderas<sup>20</sup>.

En coherencia con dicho principio fundamental, los sensualistas defienden que la mejor manera de conocer las reglas es observar detenidamente la Naturaleza y leer con frecuencia a los mejores intérpretes: los autores clásicos.

El criterio de evaluación de las obras literarias también se deberá basar en la fidelidad con que se apliquen dichas reglas, pero no por sus valores intrínsecos, sino por la eficacia con que interpretan y definen la Naturaleza. El juicio crítico será acertado en la medida en que descubra, valore y formule la calidad intrínseca, artística o literaria de la obra, que es anterior e independiente de dicho juicio<sup>21</sup>.

Gómez Hermosilla, después de resumir en veintiún puntos todo el contenido de su preceptiva, proclama la veracidad, la invariabilidad, la eternidad y la racionalidad de las reglas que son anteriores, incluso, a toda composición poética, ya que:

[...] no son tales reglas porque Homero las haya practicado; al revés: Homero es buen escritor porque las observó<sup>22</sup>.

Esta opinión no es, en modo alguno, general, pues otros autores como, por ejemplo, Diego Clemencín<sup>23</sup>, muestran su total desacuerdo y defienden que el fundamento de las reglas estriba en la autoridad y en el prestigio de los modelos clásicos<sup>24</sup>. Estas ideas coinciden con las que había difundido en Francia Mme.

<sup>19</sup> «Se ve que éste no es otra cosa que una colección o serie de principios verdaderos, inmutables y fundados en la naturaleza misma del hombre; los cuales nos enseñan lo que debemos hacer, y lo que nos es preciso evitar, para hablar de la manera más acomodada al fin que nos proponemos» (J. Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, I, Impr. Real, Madrid, 1826, pág. 3).

<sup>20</sup> J. Gómez Hermosilla, *loc. cit.*, II, págs. 249-250.

<sup>21</sup> «Las obras literarias son buenas o bellas de por sí, con independencia del juicio que forma de ellas quien las lee: las buenas o malas cualidades de las composiciones literarias son independientes del juicio que de ellas hayan formado o formen uno o muchos individuos» (J. Gómez Hermosilla, *loc. cit.*, pág. 272).

<sup>22</sup> J. Gómez Hermosilla, *loc. cit.*, pág. 257.

<sup>23</sup> D. Clemencín, *Comentarios y notas al Quijote*, Madrid, 1835, pág. 5.

<sup>24</sup> En el Prólogo de esta obra (pág. 87), afirma lo siguiente: «Los preceptos de Aristóteles fueron posteriores a Homero, y las imitaciones de Quintiliano a Cicerón: Los hombres instruidos a quienes embelesaba la lectura de los modelos primitivos se detuvieron en los pasajes que cautivaron más su atención, y les produjeron impresiones más profundas de interés y placer, examinaron lo que para ellos habían hecho sus autores, lo redujeron a máximas generales, y he aquí las reglas».

Staël, según dice Francisco Fernández González<sup>25</sup>. Los tratadistas, en general, muestran su disconformidad con las doctrinas románticas que exigen una total libertad de la imaginación<sup>26</sup>.

### El Arte y las categorías universales

Se debe, por lo tanto, tener muy en cuenta el significado que la mayoría de los autores, que pudiéramos considerar sensualistas, le dan al término «arte». Según afirma Gómez Hermosilla:

Arte quiere decir colección de reglas para hacer una cosa bien, esto es, de modo que pueda servir para el uso a que la destinamos<sup>27</sup>.

María del Carmen García Tejera ha analizado el pensamiento de Alberto Lista y su oposición a aquellos poetas y críticos que niegan la existencia de las reglas y defienden que la creación poética sólo puede ser hija del ingenio, del entusiasmo y de la inspiración<sup>28</sup>.

A Lista le interesa descubrir si, tras esas reglas del arte poético, subyace algún principio general que pueda elevar la poesía a la condición de ciencia. La certeza de que, bajo cualquier manifestación artística, existe un sentimiento de belleza y de sublimidad común a todos los hombres y que sobrepasa las barreras del tiempo, lo lleva a concluir que los fenómenos psicológicos que dan origen a dicho sentimiento deben ser reducidos a principios, de los que se deducirá el sistema que constituye la ciencia de la poesía<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> F. Fernández González, *Historia de la Crítica Literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven*, Impr. de D. Alejandro Gómez Fuentenebro, Madrid, 1867, pág. 63.

<sup>26</sup> De ilustración pueden servirnos las siguientes reflexiones de Alberto Lista: «Ya es tiempo, pues, de que cese esa nueva preocupación nacida en nuestros días, que supone inútil el estudio y las reglas para sobresalir en la poesía; y si semejante delirio no podría ni aún decirse de un pintor, de un músico, de un arquitecto, ¿cómo se tolera que se diga de los que se ejercitan en pintar y en describir por medio del lenguaje? Porque el objeto de todas las bellas artes es el mismo: y ¿por qué no ha de ser necesario para la más noble de todas el estudio que lo es para las demás?» (A. Lista y Aragón, *Ensayos literarios y críticos*, ed. de J. J. de Mora, Calvo-Rubio, Sevilla, 1844, pág. 167).

<sup>27</sup> J. Gómez Hermosilla, *op. cit.*, I, págs. 1-2.

<sup>28</sup> M. C. García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989.

<sup>29</sup> Estas son las palabras de Lista: «Si existe una ciencia de la poesía, existe también un arte de ella y las correspondientes reglas, porque es imposible que de los principios de una ciencia no se deduzcan métodos prácticos y legítimos para hacer bien lo que puede hacerse bien o mal. Estas reglas son las mismas que se deducen de la naturaleza de los sentimientos y de los instrumentos con que se expresan: estas reglas son las que siguieron por instinto, aunque todavía no existiese el arte, los Homeros, los Pilpay, y los Vates y Bardos primitivos de los pueblos. Pero el instinto es una norma muy poco segura en las naciones cultas que están ya excesivamente lejanas del candor e ingenuidad de la Naturaleza. Además, los pueblos civilizados quieren filosofarlo todo, ¿por qué,



Alberto Lista, que defiende la necesidad de considerar científicamente las «bellas artes», sigue, como advierte García Tejera, las huellas del sistema genético-analítico de Condillac, empeñado en reducir al principio general de la sensación el de la abstracción:

Analizar es, para mí, llegar a través de composiciones y descomposiciones al origen de las cosas, y mostrar toda la generación<sup>30</sup>.

De aquí su conclusión de que, si las bellas artes tienen por objeto la representación de lo bello y de lo sublime para exaltar los ánimos, es deseable —al menos en el caso de la poesía— que se analicen las sensaciones, los pensamientos y las palabras, a partir, respectivamente, de tres ciencias: la Ideología, la Lógica y la Gramática.

El sistema genético-analítico de Condillac parece haber influido también en Hugo Blair (1718-1800)<sup>31</sup> y, a través de él, en muchos autores españoles de retóricas y de poéticas. Este preceptista admite que:

[...] la sensación de belleza, de aptitud y de designio influyen muy intensamente en muchas de nuestras ideas,

y más adelante afirma que:

[...] el sentimiento que tenemos de aptitud y designio es tan poderoso, y tiene un lugar tan distinguido en nuestras percepciones, que regula en gran parte todas las demás ideas de belleza<sup>32</sup>.

---

pues, se les ha de impedir el derecho de raciocinar acerca de las fuentes de sus placeres intelectuales?» (A. Lista y Aragón, *op. cit.*, pág. 166).

<sup>30</sup> Leroy, *Última carta de Condillac a Cramer*, París, 1953, pág. 86; citado por Auroux en su obra *Condillac. La langue des Calculs*, Presses Universitaires, Lila, 1981.

<sup>31</sup> *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, de H. Blair, fue uno de los tratados de Retórica más vendidos e influyentes durante los siglos XVIII y XIX. Esta obra, tras su primera publicación en 1783, ha tenido más de cien reediciones en Gran Bretaña y en los Estados Unidos, y fue traducida en varias ocasiones al español, al alemán, al italiano y al ruso. La obra de Blair —llamado «el Quintiliano británico»— recoge, según indica Menéndez y Pelayo, «la quintaesencia de todos los estéticos ingleses» (*Historia de las ideas estéticas en España*, II, C S I C, Madrid, 1974, pág. 79-80) de su tiempo como Addison, Akenside, David Hume y, principalmente, Burke. El mérito principal de la obra de Blair es, según Menéndez y Pelayo, «el haber sustituido por principios generales de gusto, los preceptos técnicos y rutinarios de los antiguos retóricos».

<sup>32</sup> H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, 1816 (trad. esp., *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, Ibarra, Madrid, 1818, págs. 112-113). En otro pasaje, refiriéndose a la utilidad de la crítica, dice: «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» (H. Blair, *loc. cit.*, I, pág. 11).

## El Principio de imitación

Ya es sabido cómo a partir de Aristóteles —que rechazó la distinción platónica entre la poesía vaticinadora y la mimética— toda la literatura e, incluso, todas las artes fueron consideradas como imitativas. En su *Retórica* formula este principio de manera precisa y clara:

La imitación satisface igualmente en las arte de la pintura, escultura y poesía<sup>33</sup>.

A partir de entonces, la «mímesis», interpretada de diferentes maneras, sirvió de principio teórico y de criterio práctico en las definiciones y en los juicios estéticos y literarios. Entre los sensualistas este principio se defendió y se aplicó de manera general y radical. Recordemos las teorías de Condillac sobre el lenguaje, el estilo, las imágenes, los tropos, la rima, etc.

Este «principio de imitación» sirvió también a Condillac y a sus seguidores para establecer las analogías y las diferencias entre las distintas manifestaciones artísticas. Condillac describe con detalle el proceso a través del cual la poesía llegó a ser arte<sup>34</sup>, y explica cómo la escritura, al hacer innecesario el uso utilitario del ritmo y de la rima, propició la separación de la música y de la poesía, artes que, a partir de entonces, empezaron a cumplir funciones exclusivamente placenteras<sup>35</sup>.

## El Gusto como facultad crítica

Como ya había señalado Voltaire (1694-1778), el sentido del gusto, ese don de discernir los alimentos, ha producido en todas las lenguas conocidas una imagen que expresa el sentimiento de belleza y de sus defectos, en todas las artes: es un proceso de discernimiento rápido, como el de la lengua y el del paladar, y también como él, un dictamen previo a la reflexión.

Hans-Georg Gadamer ha rastreado la larga historia de este concepto antes de su utilización por Kant como fundamento de su crítica de la capacidad de juicio, y ha

<sup>33</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1371, B5.

<sup>34</sup> «No es difícil imaginar el progreso a través del cual la poesía llegó a ser un arte. Tras haber advertido los hombres las caídas uniformes y regulares que el azar conducía el discurso, los diferentes movimientos producidos por la desigualdad de las sílabas y la impresión agradable de ciertas inflexiones de la voz, se formaron unos modelos de número y de armonía; de aquí extrajeron poco a poco todas las reglas de la versificación. La música y la poesía nacieron, pues naturalmente, unidas. Estas dos artes se asociaron al del gesto, más antiguo que ellas, que se llamaba con el nombre de 'danza'. De aquí podemos conjeturar que en todos los tiempos y en todos los pueblos se habría podido advertir alguna especie de danza, de música y de poesía» (E. B. Condillac, *Oeuvres philosophiques*, xxiii, in *Corpus général des philosophes français*, PUF, 1947, pág. 249 y sigs.).

<sup>35</sup> «Al nacimiento de este nuevo arte (la escritura), la poesía y la música comenzaron a cambiar de objeto: se distribuyeron entre lo útil y lo agradable, y, finalmente, se limitaron casi a las cosas de puro placer» (E. B. Condillac, *loc. cit.*).

advertido cómo originariamente poseía un valor más moral que estético. Según él, la noción de «gusto» describe un ideal de humanidad auténtica y debe su acuñación a los esfuerzos realizados por separarse críticamente del dogmatismo de la Escolástica, y, sólo bastante más tarde, se restringe su uso al ámbito de las «bellas artes»<sup>36</sup>.

Al principio, el racionalismo había pretendido identificar la razón con el gusto; pero a lo largo del siglo ilustrado se fue haciendo evidente la independencia de ambas funciones<sup>37</sup>. Progresivamente se fue relacionando el gusto con el sentimiento y, al mismo tiempo, se fue manifestando la vertiente subjetiva del hecho estético y, en consecuencia, cierto relativismo en los juicios del gusto.

Éste fue, creemos, el comienzo de la separación que se fue efectuando entre las concepciones del arte: como sujeción a determinadas normas o como ruptura de leyes. Aquí está el origen de ciertos matices del encanto poético: la sorpresa, la gracia, el no-sé-qué<sup>38</sup>.

La mayoría de los autores sensualistas sostiene que la aptitud para discernir y para valorar la calidad de las obras literarias depende de la sensibilidad, de una especie de sexto sentido que denominan «sentido de lo bello», «un tacto fino y delicado». Es análogo a los otros sentidos corporales y consiste en una especial capacidad para conocer, sentir y apreciar las manifestaciones artísticas. Esta consideración sensorial tiene su origen en Gracián quien, como es sabido, cataloga al gusto como el más animal y el más inferior de nuestros sentidos.

Debemos advertir, si embargo, que este discernimiento sensible que opera el gusto no es interpretado como un mero instinto. Muchos autores lo suelen describir estableciendo un paralelismo con los sentidos físicos<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1984. Como es sabido la Estética nace en Occidente como ciencia bajo el último impulso de ciertas aportaciones de la Psicología del siglo XVIII. La cultura renacentista había vinculado el arte con la belleza. A principios del siglo XVII la filosofía racionalista se interesó por cuestiones de carácter psicológico al advertir que la razón no podía por sí sola explicar la creación artística ya que los juicios del gusto, al ser inmediatos, prescindían de cualquier razonamiento. La interpretación de la obra de arte, por lo tanto, requiere un tipo de conocimiento *sui generis* que no es racional. No obstante el pretendido imperio de la razón, cada vez se veía con mayor claridad que existía otra energía que parecía escapar a ese dominio: el gusto, facultad crítica referente a lo bello.

<sup>37</sup> Para perfilar el curso histórico de estos conceptos se debe analizar con atención también el *Euphues*, 1579, de Lylye, que había de dar nombre al «eufuismo», y la *Apología*, 1580, de Sidney, obras que determinaron la iniciación de un gusto refinado y exquisito.

<sup>38</sup> P. Felipe Monlau, en sus *Elementos de Literatura o Arte de componer en prosa y verso*, Impr. de la P. Riera, Barcelona, 1842, pág. 318, que sigue muy de cerca el pensamiento de J. Gómez Hermosilla y la doctrina del *Arte de Hablar en prosa y en verso* —según confiesa en la «Introducción» y lo patentiza a lo largo del libro— define la noción de «gusto» de la siguiente manera: «La capacidad que tenemos para percibir, conocer y apreciar aquellas cosas que al oír o leer las composiciones literarias hacen en nosotros una impresión agradable o desagradable». Este autor manifiesta también su conformidad con la tesis de que las bellezas y las fealdades de las composiciones literarias y de las artísticas en general, son absolutas e independientes del juicio que de ellas se forme; porque, en suma, «no son otra cosa que su conformidad o discordancia con la Naturaleza, la cual es independiente de nuestros juicios».

<sup>39</sup> N. Latorre y Pérez, aunque no sigue la teoría sensualista al definir otras nociones retóricas, explica así su concepción del gusto: «Así como por éste (el sentido físico) distinguimos los sabores

### Mata y Araujo define el gusto como

[...] la facultad que tenemos de recibir placer de las bellezas de la Naturaleza y del Arte: es la facultad en el hombre de sentir lo bueno, lo malo, lo mediano, y distinguirlos con facilidad; es un sentimiento interior de lo bello y de lo feo, y que nos advierte si la Naturaleza ha sido bien o mal imitada<sup>40</sup>.

Según Mata y Araujo, el gusto no es un principio arbitrario ni ficticio sino una parte de nosotros mismos, un sentimiento que ha nacido con nosotros, y que produce en todos cierta «sensibilidad natural y de instinto de belleza»<sup>41</sup>. Es una facultad común, en cierto grado, a todos los hombres, y ninguna propiedad de la naturaleza humana es tan general como la de gustar las bellezas de una o de otra especie.

Para este autor, las diferencias cuantitativas y cualitativas de los distintos gustos se deben a la capacidad sensitiva que se posea y, además, a la educación que se haya recibido.

Según algunos autores, el gusto es una facultad innata; Narciso Campillo, por ejemplo, declara que:

[...] esta facultad es instintiva: antes de que la edad traiga consigo el uso y desarrollo de la razón, ya claramente se manifiesta en los niños por muchas señales<sup>42</sup>.

Otros teóricos y preceptistas, por el contrario, defienden que es una capacidad adquirida. Francisco Sánchez Barbero considera que:

[...] el gusto, juez de lo bello, se adquiere con el estudio, se aumenta con el ejercicio, se perfecciona con la experiencia y reflexión; de consiguiente no es una cualidad física, o un instinto maquinal<sup>43</sup>.

de los cuerpos, y apreciamos la calidad y el grado mayor o menor de perfección en el condimento y aderezo de las viandas, por aquel juzgamos y discernimos en las obras de arte lo bello de lo defectuoso, lo verdadero de lo falso, lo sólido de lo fútil, lo oportuno de lo conveniente; en suma, lo bueno de lo malo. Y del propio modo que el gusto físico o paladar se forma y afina comiendo manjares selectos y variados, este otro estético o literario se depura también y perfecciona nutriéndolo con el estudio y paladeo constante de los grandes modelos» (N. Latorre, *Lecciones de Retórica y Poética*, Impr. Caro, Sevilla, 1827, pág. 4).

<sup>40</sup> L. Mata y Araujo, *Lecciones elementales de literatura aplicadas especialmente a la castellana*, Llorenç, Madrid, 1839, pág. 21.

<sup>41</sup> L. Mata y Araujo, *loc. cit.*

<sup>42</sup> N. Campillo y Correa (1865), *Memoria sobre el estilo*, Impr. de la Marina, Cádiz, 1872, pág. 46.

<sup>43</sup> F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, Tauló, Madrid, Barcelona, 1805, pág. 298). Como ilustración complementaria de estas mismas ideas nos pueden servir los versos de F. Martínez de la Rosa en su «Poética», en *Obras Completas*, (ed. de C. Seco Serrano), Atlas, Madrid, 1827, pág. 3:

Mas no con breve afán, livianamente  
Buen gusto adquiriréis, que ni lo prestan  
Los áridos preceptos  
Ni el sutil raciocinio de la mente.  
Con modelos bellísimos nutrido,  
Fórmanse lentamente  
Cual música acorde, fino oído.

## La Belleza, propiedad sensorial

Los sensualistas conciben la belleza como una propiedad física que excita nuestros sentidos y, a través de ellos, estimula la imaginación. Provoca impresiones placenteras y un gozo «tranquilo y agradable». El placer producido por la belleza pertenece fundamentalmente, según ellos, a la imaginación que es la facultad que percibe la unidad y la armonía transmitidas por los diferentes sentidos.

Frecuentemente, los autores sensualistas se apoyaron en las reflexiones de Hugo Blair sobre la belleza del color:

[...] que no podemos referirla a otra causa que a la estructura del ojo, que nos determina a recibir ciertas modificaciones de los rayos de luz con más placer que otras.

También se repiten insistentemente sus juicios sobre la belleza de las figuras<sup>44</sup>.

Sobre la belleza del movimiento, Hugo Blair opone aquellos que se orientan en línea recta, son los «necesarios para los negocios de la vida», y los que, por el contrario, son ondulados y se destinan para el adorno. La belleza de la literatura, afirma, provoca

[...] en el lector una conmoción plácida y delicada, semejante a la que causa la contemplación de los objetos bellos de la Naturaleza; los cuales ni elevan mucho el ánimo, ni le agitan demasiado, sino que difunden por la imaginación una serenidad agradable y placentera<sup>45</sup>.

¿Es la belleza una cualidad sensorial apreciable mediante un enjuiciamiento sensible o, por el contrario, una perfección espiritual discernible sólo mediante la reflexión intelectual? Esta cuestión provocó encendidas discusiones, no sólo en el ámbito de la filosofía, sino también en los tratados sobre literatura a lo largo de todo el siglo XIX. La concepción estética de Baumgarten (1714-1762) como *theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis sensitivae* se propone como fin la *perfectio cognitionis sensitivae, qua talis*, y, siguiendo la tendencia general de la escuela Leibnitz-Wolff<sup>46</sup>, define la belleza como un nivel inferior y confuso, frente al ámbito consciente y racional.

---

Menos juzga, que siente  
Natural nos parece, no adquirido;  
Y a la grata bondad acostumbrado,  
Por instinto condena cuanto advierte  
Que disgusto le causa en vez de agrado.

<sup>44</sup> «Me inclino a creer que la regularidad nos parece bella, porque nos sugiere ideas de aptitud, de propiedad, y de utilidad» (H. Blair, *op. cit.*, I, págs. 104-105).

<sup>45</sup> H. Blair, *loc. cit.*

<sup>46</sup> Esta escuela sistematizó y expuso en forma didáctica, aunque con un método casi matemático, las doctrinas de Leibnitz. A. Wolff, gracias a que sus obras, que fueron adoptadas como libros de texto en muchas universidades, se le considera como el «maestro» de la Filosofía alemana durante el siglo XVIII.

Estas nociones las repitieron la mayoría de los sensualistas como, por ejemplo, Vischer, Nuslein, Ficker, Solger, Lemcke y Burke, quienes, con diferentes fórmulas, dan a entender que la belleza es una propiedad de los cuerpos captada y disfrutada por los sentidos.

Otros autores, por el contrario, para evitar una interpretación sensual de la belleza, propusieron que esta disciplina se denominara de otra manera. Mudarra, por ejemplo, se opone a su uso porque

[...] aceptando la denominación de Baumgarten fomentamos la idea de que la belleza es percibida por la sensibilidad, y nos induce forzosamente al sensualismo.

Este autor considera también «perniciosa» la definición de Estética propuesta por el alemán Lemcke:

Estética es la ciencia de las percepciones y afectos sensibles, llamada propiamente ciencia de la belleza, porque la belleza es el término de todo conocimiento adquirido por los sentidos<sup>47</sup>.

### Las imágenes y su función sensibilizadora

Los sensualistas, como es de esperar, además de explicar detalladamente todos los recursos pertenecientes al ámbito de la expresión fónica, conceden especial atención a los diferentes tipos de imágenes que, insisten con frecuencia, ocupan un puesto central entre los recursos literarios: son «el alma» y «la vida» de la poesía, dan cuerpo a las ideas y las revisten de formas sensibles<sup>48</sup>.

Algunos autores llegan más lejos y afirman que sólo son imágenes las que se elaboran con palabras que significan objetos visibles<sup>49</sup>, pero la mayoría las definen por su función sensibilizadora, por su capacidad para dotar de cuerpo y de movimientos a los conceptos y a los sentimientos.

<sup>47</sup> P. Mudarra y Párraga, *Lecciones de Literatura General y Literatura española*, v. Suárez, Madrid, pág. 52. La alternativa que propone Mudarra al nombre «Estética», siguiendo a Jungmann, es el término «Caleología», que, aunque usado por algunos de sus contemporáneos como, por ejemplo, J. Callejón y Asme (*Elementos de Literatura Preceptiva o Retórica y Poética*, Impr. Ariza, Sevilla, 1888), no tuvo, como es sabido, éxito. La Caleología es, en su definición, la «ciencia que estudia la naturaleza íntima de lo bello, y las leyes de su aplicación a las artes». Aunque terminara imponiéndose el término «Estética», hay que recordar que varios filósofos intentaron sustituirlo por otros como, por ejemplo, «Gustología» (Krug), «Teoría de las Bellas Artes» (Sulzer), «Teorías de las Bellas Ciencias» (Eberhard), «Kalli-Estética» (Krause), o «Kallología» (Gioberti).

<sup>48</sup> F. Sánchez define de la siguiente manera a las imágenes: «Tal es el destino de las imágenes: hablar a la imaginación, hacerla, aliviarla y recrearla, poniendo a la vista las ideas, dándoles cuerpo y revistiéndolas de formas sensibles. Así es cómo la poesía ejerce un imperio soberano, y saca partido de la más árida y sutil metafísica. Porque a la verdad las cosas más admirables no nos tocan si se sustraen de los sentidos» (F. Sánchez, *op. cit.*, pág. 147).

<sup>49</sup> Cf. Mata y Araujo, *op. cit.*, pág. 232 y Monlau, *op. cit.*, pág. 95.

## Literatura y arte: su unidad

Estos principios ofrecen una nueva base sobre la que podemos apoyar la discusión tradicional sobre la relación que guarda la literatura con las demás artes<sup>50</sup>. Diderot, aunque sin negar totalmente el interés de las teorías de Batteux, expuestas en su obra *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747), refutó su carácter deductivo y abstracto<sup>51</sup>. Diderot, por lo tanto, defensor de la inducción y de la experiencia, traza un camino inverso al de Batteux: se debe comenzar, dice, por reunir los materiales experimentables; después se establecen las relaciones de «analogía», sin perder de vista los medios de expresión, y es entonces, una vez identificada la naturaleza de los emblemas poéticos, pictóricos y musicales, cuando se está en condiciones de comprobar

[...] *s'il n'y auroit pas quelque similitude entre ces emblemes*<sup>52</sup>.

La afirmación de la identidad entre las distintas artes será, pues, una conclusión y nunca un punto de partida.

Diderot, manteniéndose fiel al principio del origen sensorial de los conocimientos, se desplaza de lo concreto a lo abstracto mediante la comparación y la analogía, y reproduce, sin modificación esencial, la dialéctica de Condillac que parte de la percepción para desembocar en la reflexión, pasando por los diferentes procesos lógicos y psicológicos<sup>53</sup>. Apoyado en estos principios, explica la unidad y, al mismo tiempo, la autonomía de las Bellas Artes y evita que la Estética se vea reducida a un conjunto de ideas vacías<sup>54</sup>.

Posiblemente ha sido Du Bos (1670-1742) el autor que mejor ha sistematizado las analogías y las diferencias que se establecen entre la poesía y las artes plásticas. En su libro *Réflexion critique sur la poésie, et sur la peinture et la musique*, afirma que el poeta debe ofrecer la ilusión de que los objetos se perciben por la vista:

<sup>50</sup> J. A. Hernández Guerrero, *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Seminario de Teoría de la Literatura, Cádiz, 1990.

<sup>51</sup> «Balancer les beautés d'un poëte avec celles d'un autre poëte, c'est ce qu'on a fait mille fois. Mais rassemblez les communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poëte, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir le emblemes, fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y auroit pas quelque similitude entre ces emblemes, etc., c'est ce qui reste faire, et ce que je vous conseille d'ajouter a Beaux-Arts réduits à un même principe» (Diderot, *Oeuvres Complètes*, Berlín-París, 1818-1819, cf. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*; vers. española de F. Calvo Serraller, Aguilar, 1972, pág. 385).

<sup>52</sup> Diderot, *loc. cit.*

<sup>53</sup> Diderot, *loc. cit.*, pág. 388.

<sup>54</sup> Esta es la razón por la que fundamenta toda su reflexión sobre el arte, en la noción de «emblema» que, en contra de lo que ocurre con las ideas generales, sólo posee las significaciones particulares de las obras poéticas, pictóricas o musicales. No es extraño, por lo tanto, que Diderot exija al filósofo del arte que sea, al mismo tiempo, pintor, poeta y músico... *vous n'auriez pas tous à peu près également connus* (Diderot, *loc. cit.*, pág. 988).

Es el mismo genio el que constituye a los pintores y a los poetas<sup>55</sup>,

es el mismo gusto el que permite juzgar acertadamente a

[...] los poemas y a los cuadros en general<sup>56</sup>.

Pero, tras haber formulado este principio, Du Bos marca los límites que separan los contenidos, los métodos y las técnicas respectivos: la poesía, afirma, posee sus temas propios, diferentes a los de la pintura. En esta diferencia temática es donde Du Bos fundamenta la especificidad de cada una de las artes que está determinada en última instancia, afirma, por la manera diferente de representar el tiempo<sup>57</sup>.

### La Literatura como disciplina

Los autores sensualistas, repitiendo las nociones más comunes durante estos siglos XVIII y XIX, designan con el nombre de «literatura», bien al conjunto de composiciones artísticas elaboradas en prosa o en verso, bien a los principios teóricos en los que se apoya tanto el proceso de creación como su crítica y su valoración. Aunque, en muchos manuales los nombres de «Literatura», «Retórica», «Poética», «Preceptiva», «Elocuencia», «Bellas Letras», «Teoría Literaria», «Arte de hablar y escribir»... se usan indistintamente y, con frecuencia, confunden y mezclan sus respectivos objetos, podemos decir que se advierte un progresivo esfuerzo por asignar a cada denominación unos contenidos específicos.

El término «literatura», a veces aislado y a veces precisado con el calificativo «general», se usa para nombrar «la ciencia que enseña los principios teóricos»<sup>58</sup>. Esos principios estriban en la Naturaleza —en el sentido explicado anteriormente—, en la organización de los sentidos, en la reacción de los sentimientos o en el funcionamiento de las lenguas y de sus diferentes procedimientos de expresión.

Son abundantes los tratados que incluyen una Literatura General o Literatura Filosófica que consiste, generalmente, en un resumen de las cuestiones de Estética y, a veces, de Lógica y de Psicología.

A la Literatura suelen oponer la Retórica, definida como «el arte de hablar y escribir con elegancia y dignidad». Si aquella estudiaba los principios teóricos, ésta tiene como objeto las reglas prácticas que deben ser observadas de manera

<sup>55</sup> Du Bos, *Réflexion critique sur la poésie, et sur la peinture et la musique*, París, 1740 (1719), pág. 320.

<sup>56</sup> Du Bos, *loc. cit.*, pág. 323.

<sup>57</sup> «Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le peintre ne sauroit atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire» (Du Bos, *loc. cit.*, pág. 84).

<sup>58</sup> Orodea, *Compendio de las definiciones y principios de Retórica y Poética, con nociones de Literatura Antigua y moderna*, Impr. Santarén, Valladolid, 1846, pág. 6.



absoluta. El conocimiento de estas normas resulta, por lo tanto, indispensable y nadie posee autoridad para infrigirlas o para cambiarlas, ya que la única fuente de los discursos «animados», «sublimes» y «verdaderos», también del estilo y de las figuras, es la misma Naturaleza, invariable y eterna:

Un hombre aún del mayor talento, será por falta de ellas (las normas)  
un perdido compositor<sup>59</sup>.

Algunos tratados dedican un apartado especial a la Poética, en la que tratan todas las cuestiones relacionadas con la métrica y, a veces, con los géneros. En general se puede decir que suelen destacar, como hemos visto en Condillac, el carácter musical de la poesía, no sólo en sus orígenes, sino también a lo largo de todo su desarrollo histórico<sup>60</sup>.

Finalmente, distinguen también la Literatura considerada como una disciplina histórica y crítica. Los tratados editados en España, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, siguen diferentes pautas: unos elaboran un resumen descriptivo y crítico de las principales obras literarias universales o españolas; otros presentan una muestra antológica cuya selección es en líneas generales bastante parecida. Pensamos que un análisis de los criterios que se aplican en uno y en otro caso, puede arrojar notable luz sobre la influencia real de las diferentes corrientes teóricas. Éste debe ser, lógicamente, objeto de un trabajo aparte.

<sup>59</sup> Orodea, *loc. cit.*, pág. 8.

<sup>60</sup> Puede resultar ilustrativo, a este respecto, la explicación que, sobre el origen de la poesía, ofrece en sus *Elementos de Poética*, Brusi, Barcelona, 1827, págs 1-2, el padre escolapio Juan Cayetano Losada: «El origen de la poesía, así como el de la música, existe en la misma naturaleza del hombre; pues el hombre por naturaleza nace con inclinación y gusto a la música y a la poesía, aunque no tenga ingenio para estas facultades. Para descubrir pues el origen de la poesía es necesario acudir a los tiempos más remotos de la Antigüedad. Como el ánimo se inclina por naturaleza a los sonidos que causan sensaciones deliciosas aun a los hombres nada instruidos, de esta inclinación natural tuvo principio la música, la cual dio la mano a la invención de ciertas canciones, que se debían ajustar al sonido de los instrumentos, reuniéndose en estas formas ambas facultades. Y así en los principios una y otra serían toscas y desaliñadas, consistiendo meramente la poesía en la transposición y unión de las palabras, forzosa para la cadencia necesaria al canto que se usaba en las fiestas, sacrificios y juntas que tenían los antiguos; siendo constante que con cánticos celebraban sus ceremonias sagradas, sus victorias, sus héroes, lloraban sus desgracias, y por último aun las principales diversiones de todas las sociedades consistieron en músicas, bailes y canciones al son de zampoñas o liras de pocas cuerdas. Algunos dicen que el primer origen de la poesía se debe a los pastores, fundándose en que, mientras pacían los rebaños por prados y montes, se echarían a cantar en estilo sencillo, sirviéndoles de asunto los objetos que se presentaban a sus ojos, como los rebaños, los árboles, la yerba, el arroyo y cosas semejantes. De esta manera se cree que nació la poesía, que poco a poco se fue después perfeccionando en los pueblos civilizados».