



María del Carmen García Tejera
**LA CONCEPCION ESTETICA EN LA TEORIA DE LA
LITERATURA DE ALVAREZ ESPINO Y GONGORA
FERNANDEZ. CADIZ, 1870.**

INTRODUCCION

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

Durante el siglo XIX se desarrolló en Cádiz una importante actividad científica y didáctica. Recordemos las instituciones educativas que se crearon durante este siglo y mantuvieron un nivel muy alto: la Real Sociedad Económica de Cádiz (1814) estableció una escuela «Camorra», y la Escuela Gratuita del Beaterío, la Escuela de D. Diego Choquet, las Escuelas Pías de la Aurora en El Puerto, el Colegio de Villaverde (1835), Colegio de San Pedro (1836), Colegio de San Felipe Neri (1837) (1). Pero la importancia de esta actividad educativa no se limita sólo al ámbito de los centros privados: en el Instituto de Bachillerato imparten clases prestigiosos profesores cuyas enseñanzas podemos valorar gracias a los manuales que publicaron algunos de ellos. Ciñéndonos al ámbito de la Retórica podríamos recordar, entre otros, los nombres de Salvador Arpa, Narciso Campillo, Romualdo Alvarez Espino y Antonio Góngora Fernández. En este trabajo vamos a limitar nuestro estudio al libro de estos dos últimos autores, titulado *Elementos de Literatura Filosófica, Preceptiva e histórico-crítica, con aplicación a la Española*, que fue editado en Cádiz en el año 1870 y se imprimió en la Imprenta y Litografía de la Revista Médica.

(1) Véanse, entre otros,
R. SOLIS: *El Cádiz de las Cortes Inst. de Estudios Políticos Madrid, 1958.*
J.M. LEON Y DOMINGUEZ: *Recuerdos Gaditanos. Cabello. Cádiz, 1897.*
R. JIMENEZ GAMEZ: *La cuestión educativa en Eduardo Benot Publ. de la Excm. Diputación Provincial de Cádiz, 1985.*

LA DEFINICIÓN DE LITERATURA EN LOS «ELEMENTOS...» DE ALVAREZ ESPINO Y GONGORA FERNANDEZ

Estos autores apoyan toda su obra en la definición de Literatura, que formulan en los siguientes términos:

«Literatura es el arte que imita la belleza por medio del lenguaje» (p. 9) (2).

El elemento fundamental de esta definición, que les sirve de base y de punto de partida, es el concepto de belleza. De esta manera justifican la amplitud que le conceden a sus reflexiones sobre la Estética y el lugar que le asignan como introducción a los estudios literarios. Otros autores, por el contrario, siguiendo a Hugo Blair, comienzan sus reflexiones a partir de la definición del gusto.

(2) La teoría del arte como *imitación* es antiquísima. La manera más ficaz de comprender el sentido que hoy tienen los términos que empleamos para referirnos a esta concepción de arte es examinarla históricamente, observando los matices semánticos que ha ido tomando en el curso de los siglos.

En los *Recuerdos Socráticos* de Jenofonte, vemos a Sócrates visitando el estudio del pintor Parrasio y de Clíton, quienes aceptan el criterio de la imitación: «Pintar y esculpir es imitar los seres de la naturaleza». Pero Sócrates observa que no se trata de copiar servilmente, sino de seleccionar lo más hermoso y componer una imagen superior a la realidad individual. Si el modelo es un cuerpo vivo, el de un atleta por ejemplo, el fin del arte imitativo es entonces expresar, a través de las formas corporales, las emociones y la vida.

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

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

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

Dentro de la tradición cristiana, San Agustín, que con mentalidad platónica aceptaba la imitación en el arte, opina que no se le puede reducir a ella, y afirma los derechos de la fantasía justificando lo que llamamos la «mentira del arte».

Los grandes pensadores de la escolástica hicieron una recta aplicación de los principios de Platón y Aristóteles. Pero el principio de la *mimesis* fue mal interpretado a partir de la época en que el arte en Occidente se encauzó en un realismo intelectualista gracias al genio de Giotto. Las teorías que empezaron a imponerse en la Baja Edad Media y al principio del Renacimiento consagraron el malentendido de la *mimesis*. A fines del siglo XVI empezaron a oírse voces que rechazaban una *mimesis* falsamente atribuida a Aristóteles. El siglo XVIII, siglo decisivo para la Estética, lo es también para la teoría de la *mimesis*. En los primeros decenios pesa aún excesivamente en todos los medios culturales el prestigio del clasicismo francés para que pueda permitirse al genio escapar al imperio de la razón. Los tratadistas de la primera mitad del siglo, desde Batteux a Montesquieu, mantienen, sin grandes matizaciones, el principio de la copia servil del natural. Hay que esperar a los *Salones* de Diderot,

Alvarez Espino y Góngora Fernández aceptan que la obra de arte es producto, fundamentalmente, del talento y de la imaginación, pero también reconocen que, sin la ayuda de los procedimientos técnicos resultaría prácticamente imposible alcanzar la perfección (3). Por lo tanto, al estudio de la literatura hay que concederle una importancia decisiva en los planes y programas académicos, ya que el conocimiento concienzudo de sus secretos resulta no sólo útil sino incluso necesario para acercarse al ideal de perfección estética. La Retórica también rendirá un servicio a los que tienen que elaborar escritos no estrictamente literarios:

«Es sumamente necesario y útil su estudio, porque sin él sería imposible alcanzar la perfección de las obras hijas del talento y de la imaginación, pues aún los escritos más ajenos a la belleza como fin, necesitan de la belleza como medio» (p. 9).

Pero el término *Literatura* posee, además, otra significación. Con él se designa al estudio de las obras literarias, y abarca tres orientaciones científicas y metodológicas que, según los autores, deben ser convergentes y complementarias: filosófica, preceptiva e histórico-crítica. La primera tiene un carácter teórico y se propone la identificación y formulación de los principios estéticos que deben inspirar la obra literaria. La segunda es de índole prescriptiva y dicta las leyes tanto generales, para todo tipo de composición, como particulares, para cada uno de los géneros, que se han

posteriores a 1767, para leer que «la pintura ideal tiene algo que está más allá de la naturaleza y, por consiguiente, tiene tanto de rigurosa imitación cuanto de genio y tanto de genio cuanto de imitación rigurosa». En la España neoclásica sólo a fines del siglo pueden oírse voces que defienden las prerrogativas del genio creador e inventivo: Azara, que en su *Comentario de las Obras de Menos* niega resueltamente que la imitación sea más bella cuanto más fácil sea, y el P. Arteaga, que apunta las ventajas de una imitación *ideal* y traduce un texto significativo de Aristóteles con notable precisión: «La poesía es más importante y más filosófica que la historia».

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

Para Hegel, la imitación es «trabajo servil, indigno del hombre... Lo que nos agrada no es imitar, sino crear».

Durante toda la época del Romanticismo, la primacía dada a la imaginación y al sentimiento condujo, por un lado, a ciertas desviaciones, pero, por otro, evitó que al principio de la *verosimilitud* se le diera una interpretación estetizante.

(3) Tal concepción de la obra artística aúna dos tipos diferentes de creador que se han venido manteniendo tradicionalmente: «Al estudiar la creación poética —dice Aguiar e Silva—, nos llama la atención una polaridad hace mucho establecida: por un lado, el autor *poseedor*; por otro, el autor *artífice*: aquél, creando en estado de agitación y éxtasis, como poseído por fuerzas extrañas e irreprimibles, en rebeldía contra cánones y preceptos; éste, creando en estado de lucidez, de equilibrio, de disciplina mental, realizando su obra a través de un esfuerzo vigilante y de voluntaria acepción de reglas, y poniendo en ella una íntima y armoniosa medida» (V.M. de Aguiar e Silva: *Teoría de la Literatura* Ed. Gredos. Madrid, 1972; p. 120).

de cumplir en su elaboración. Y la tercera, de naturaleza y objetivos mucho más prácticos, facilita datos e instrumentos para mejor «conocer el origen y progresos de la literatura en general y el mérito de los escritores, por medio de análisis filosóficos» (p. 9) (4).

Siguiendo este planteamiento, Alvarez Espino y Góngora Fernández componen un tratado en el que integran las tres partes de la literatura: la filosófica, la preceptiva y la crítico-histórica.

La primera razón que les mueve a elaborar este compendio de disciplinas, hasta entonces separadas en los planes de estudio, es eminentemente pragmática: que los alumnos encuentren en un solo volumen las tres materias. Pero sobre esta intención meramente material, persiguen otro fin más científico y didáctico: ofrecer un resumen coherente y así evitar que los alumnos tengan «que rebuscar sus reglas en diferentes autores quizás de dictamen distinto y aún opuesto» (p. V).

Según sus autores, la originalidad del libro estriba precisamente en el carácter global de su contenido. Insisten en que las razones de tal unión no son exclusivamente económicas —de dinero, tiempo y trabajo— sino principalmente didácticas e incluso científicas:

«En nuestro libro sólo es nuevo el pensamiento de añadir a la parte preceptiva, en cuyos límites suelen contenerse los que han escrito hasta hoy tratados de literatura, una parte filosófica que explique el fundamento de las reglas, y otra parte crítico-histórica que enseñe a aplicar algunas de ellas, al par que dé a conocer, si bien brevísimamente, a nuestros principales escritores» (p. V).

La base filosófica dota a los estudios literarios de solidez teórica y de racionalidad didáctica. La creación y la interpretación de las obras de literatura podrán adquirir de esta manera una mayor consistencia científica y su enseñanza y aprendizaje resultarán, consecuentemente, más instructivos.

Las dificultades de unos contenidos abstractos podrán ser superadas con la ayuda de unos profesores expertos y de un método adecuado. El estudio de principios filosóficos sólidos servirá también de orientación en la

(4) Otros muchos manuales de esta misma época siguen este plan amplio de los estudios literarios que abarca tanto los principios —filosofía— como las leyes —preceptiva— e historia de la literatura. De ejemplos nos pueden servir F. SANCHEZ DE CASTRO: *Leciones de Literatura General y Española* (Imp. de A. Pérez Dubrull. Madrid, 1890), P. MUDARRA Y PARRAGA: *Leciones de Literatura General y Literatura Española* (Fernando de Santiago. Sevilla, 1895, 4.ª ed.), N. LATORRE Y PEREZ: *Manual de Retórica Poética o Elementos de Literatura Preceptiva* (Imp. El Guadalete. Jerez de la Frontera, 1893, 6.ª ed.). Este último define así la literatura: «Se entiende por Literatura, en toda su extensión, la ciencia que se ocupa en los estudios relativos a la belleza, en las teorías y leyes por que deben regirse las composiciones literarias, y en la historia razonada de las que ha producido el genio humano» (p. 1).

solución a los problemas de tipo moral, social y político con los que la juventud se tendrá que enfrentar:

«Ahora bien; no cabe duda de que uno de los libros que más puede alcanzar un fin tan trascendente, es el que hoy le ofrecemos: la belleza, a más de coincidir con la verdad y la justicia, infunde en el espíritu sus suaves y elevadas emanaciones, engrandece el pensamiento y purifica el corazón, temple la fogsosidad de las pasiones y dirige a la imaginación hacia el hermoso ideal que esa juventud se forja, pero que puede adulterar al forjarlo» (pp. VI y VII).

El libro, por lo tanto, posee también una intención moral y pretende orientar a la juventud en la formación del ideal, y ayudarle a defenderse frente a los pérfidos ataques de una sofistería tan perjudicial como halagadora, y contra el poder, aún más temible, de sus propios antojos y de sus cándidas ilusiones. Los autores, sin embargo, manifiestan su convicción de que una parte de la juventud exige gravedad y elevación en los estudios, y muestran sus esperanzas de que los estudiantes más serios y reflexivos profundizarán con gusto en los principios científicos de la belleza, expuestos en la parte filosófica o *Estética*.

La siguiente relación de autores que, según propia afirmación, han consultado para elaborar esta primera parte, puede resultarnos altamente reveladora: Aristóteles, Barni, Boileau, Blair, Cousin, Fernández Espino, Garnier, Kant, Marmontel, Núñez Arenas, Platón, Pascal, Pictet, Voltaire y Winkelmann (5).

LA ESTETICA

De la *Estética*, que definen como *ciencia de la belleza*, poseen también una concepción de síntesis integradora. Frente a los que sostienen que la *Estética* es aquella parte de la *Psicología* que se ocupa de la sensibilidad y estudia, por tanto, todos los fenómenos —los problemas relativos a las sensaciones, tanto internas como externas, y a los sentimientos tanto estéticos puros como intelectuales y morales—, y en contra de auto-

(5) Esta lista de autores se debe completar con los nombres cuya relación, que ofrecen en la segunda parte de la obra, daremos más adelante.

res como Baumgarten (6) y Kant (7), para quienes dicha disciplina sólo trata del sentimiento que despierta en nosotros la percepción de lo bello, Alvarez Espino y Góngora Fernández defienden que el objeto de la estética es doble, y abarca una esfera subjetiva y otra objetiva, pertenecientes a órdenes análogos aunque no se corresponden con lo interno y lo externo:

«Esta ciencia se nos presenta como una verdadera filosofía del arte, teoría de las teorías, poética de las poéticas, que comprende todos los hechos particulares y los coordina bajo el poder de ciertos principios racionales» (p. 26).

Concebida así como disciplina filosófica, con facilidad se pueden advertir las relaciones que la unen con la Lógica, la Moral, la Cosmología, la Psicología, e incluso con la Teología: de ésta bebe sus inspiraciones en

(6) Alexander-Gottlieb Baumgarten (1714-1762) pertenece a la escuela de Leibniz y Wolff. Es el primero que emplea el término *estética* (1735) y el primero que intenta hacer de la ciencia de lo bello y del arte una disciplina distinta de las otras al anteponer a la *Lógica* de Wolff, o método de conocimiento claro, una ciencia anterior o método de conocimiento sensible (oscuro). Su *Aesthetica*, publicada en latín en dos volúmenes (1750-1758), fue planeada en tres partes, como *Eurística*, *Metodología* y *Semiótica*; pero sólo desarrolló la primera parte. Su mérito es haber intentado sistematizar la estética como ciencia especial, definiendo su objeto propio e integrándola en la filosofía de la época. Baumgarten logró parcialmente su intento al hacer de la estética una esfera teórica anterior idealmente a la lógica. En este sentido tuvo el gran acierto de concebir la poesía no como algo que sigue a la lógica, como un adorno añadido al discurso intelectual, sino como algo que le precede.

El objeto de la estética es «el conocimiento sensitivo perfecto». Ya en sus *Meditaciones* había expuesto la teoría de la «cognitio sensitiva perfecta», empleando el concepto de perfección para explicar la belleza como cualidad intrínseca del arte y no como referencia a la perfección del objeto contemplado. Ahora, utilizando la división leibniziana, hace de la estética la teoría de una facultad intermedia entre el mero conocimiento sensible (oscuro y confuso) y el intelectual (claro y distinto), facultad que él llama «analogum rationis». El conocimiento estético es claro y confuso: *claro* como el intelectual, con una claridad diversa que consiste en la nitidez de las imágenes sensibles; *confuso*, es decir, indistinto, carente de distinción lógica. Para Baumgarten, la belleza artística no está en la simple imitación de objetos bellos; consiste más bien en el acuerdo universal de los pensamientos, en la medida en que prescindimos aún de su orden y de los signos que lo expresan, en cuanto ellos vienen a formar un todo único que sea *fenómeno*. Baumgarten forma el «horizonte lógico» de la razón y el intelecto con el conjunto de objetos que pueden ser captados por el ingenio filosófico, y llama «horizonte estético» al conjunto de objetos que pueden bellamente manifestarse al ingenio estético.

(7) Como es sabido, Kant defiende que la experiencia nos facilita sólo la *materia* del conocimiento, pero su *forma* procede del entendimiento mismo. El placer estético, según Kant, consiste en el libre juego de las facultades, en la armonía entre la imaginación y el intelecto. «Puesto que la libertad de la imaginación consiste en esquematizar sin concepto, el juicio de gusto debe fundarse únicamente sobre el sentimiento de que la imaginación en su *libertad* y el entendimiento en su *legalidad* se animan recíprocamente; por consiguiente, sobre un sentimiento que nos hace gustar el objeto según la finalidad de la representación (por lo que este objeto nos es dado), produciendo el libre juego de la facultad de conocer. El gusto, en cuanto juicio subjetivo, contiene, pues, un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo *conceptos*, sino de la facultad de los conceptos (el entendimiento), en la medida en que la primera en su *libertad* se armoniza con la segunda en su *legalidad*. Cuando la imaginación en su libertad despierta al entendimiento, y éste, sin el socorro de los conceptos, provoca el juego regular de la imaginación, entonces la representación se comunica, no en cuanto pensamiento interno de un estado armonioso del espíritu» (*Crítica del juicio*, 35).

el sentimiento religioso. De manera detallada, describen el objeto de la Estética —«la idea de lo bello, estudiada en su esencia y en sus formas»— distinguiendo cinco puntos:

- 1— El examen de la naturaleza de los objetos que despiertan en el alma el sentimiento de belleza, el deseo de imitarlos y la voluntad de corregirlos.
- 2— La investigación del primitivo origen o la fuente primera de la belleza.
- 3— El descubrimiento de las relaciones de las diferentes manifestaciones y la revelación de sus riquezas.
- 4— La interpretación de sus significados.
- 5— La identificación de sus fines.

Para la Estética reclaman un método científico adecuado, distinto del que se aplica a la geometría, por ejemplo, o a la lógica. Frente al «rigorismo», «aridez», «inflexibilidad» de estas ciencias, el objeto de la Estética exige una mayor libertad en sus planteamientos y procedimientos de investigación y estudio, y una mayor posibilidad de adaptación a la múltiple variabilidad de la creatividad artística. Será, por lo tanto —concluyen— el método inductivo la vía que, orientada en tres direcciones —hacia los fenómenos externos, hacia las facultades internas y hacia las relaciones mutuas entre sujeto y objeto—, facilitará el análisis y la comprensión del amplio ámbito de la belleza. Pero además la Estética extenderá su atención al dominio del arte, a las variadas producciones de la facultad creativa humana.

La Estética, con respecto a la literatura, de la que debe ser considerada no sólo parte integrante sino también su fundamento, formula los principios científicos del *arte del bien decir*. Para Alvarez Espino y Góngora Fernández, los tratados de Aristóteles, Horacio, Boileau o Herosilla son radicalmente incompletos al limitarse a ofrecer nociones y reglas inspiradas en la contemplación de hechos que, por muy fieles que sean, sólo son reflejos pasajeros de determinados momentos culturales. Un estudio verdaderamente científico requiere que se proponga como objetivo la definición del principio generador de dichas manifestaciones artísticas, la descripción de la naturaleza y funcionamiento de la facultad creadora y de su libertad de ejercicio y la identificación de la esencia, origen y, como consecuencia, leyes de la belleza (8).

(8) Otros autores, por el contrario, prescinden totalmente de la parte teórica. De Pedro Felipe Monlau son las siguientes palabras: «Tampoco nos detendremos a indagar cuál es la cualidad fundamental que causa en nosotros la sensación de sublimidad o belleza. Estas indagaciones son más bien filosóficas que literarias, y más curiosas que útiles; porque aún cuando se probase que el gran poder, la vasta extensión, el terror, el peligro o cualquiera otra cosa es la fuente de la sublimidad, nada habríamos adelantado para encontrar pensamientos sublimes ni para expresarlos con toda su fuerza, que es lo importante en el arte de componer» (P.F. MONLAU: *Elementos de literatura o Arte de componer en prosa y verso*. Imprenta y Librería de Pablo Riera Barcelona, 1842; p. 20).

BELLEZA

Tras esta enumeración de temas de estudio de la Estética, Alvarez Espino y Góngora Fernández llaman la atención sobre la complejidad del fenómeno significado por el término *belleza* y de su dificultad para explicarlo (9). Nos lo exponen de la siguiente manera:

«La mirada más superficial basta para descubrir que el hecho de la belleza no es un fenómeno simple. Resultado de la relación entre el espíritu y los objetos, parece brotar del choque misterioso de las impresiones externas en el alma, como eco dulcísimo con que responde el espíritu a las misteriosas armonías del exterior: y como si otros espíritus escondidos debajo de las formas corpóreas, vinieran a nuestro encuentro y se nos revelaran hablándonos por medio de los sentidos, en lo íntimo del pensamiento sentimos el poder de su idea, y en lo más hondo del corazón la fuerza de su voz» (pp. 28-29) (10).

Para ellos, la belleza es el resultado de dos factores complementarios; surge gracias al encuentro de dos elementos activos, de dos cualidades operativas: la primera pertenece a la naturaleza, objeto de belleza, la

(9) La idea de «belleza» es uno de los conceptos tradicionalmente debatidos a lo largo de la historia del pensamiento. En el diálogo titulado *Hippias el Mayor*, Platón formuló ya muchas de las cuestiones que se han suscitado luego en estética y en filosofía general. En dicho diálogo, Sócrates mantiene una actitud racionalista y absolutista frente a Hippias, que defiende una postura empirista y relativista.

Se trata de saber qué es la belleza o, en otras palabras, qué es lo que determina que los objetos sean bellos. A esta cuestión, Hippias responde mediante definiciones ostensivas, señalando qué cosas son, a su entender, bellas: bello es lo que aparece como tal, porque para Hippias el ser y la apariencia se identifican mutuamente. Para Sócrates-Platón, por el contrario, lo bello es tal de manera independiente a la apariencia de lo bello: es una idea, análoga a las ideas de ser, de verdad y de bondad.

No debemos interpretar, sin embargo, que Platón confunde simplemente la verdad con la belleza. La idea de belleza posee para él ciertas propiedades que no poseen otros trascendentales.

Podemos afirmar que, en gran medida, las filosofías posteriores a Platón se clasifican en dos grupos opuestos: el platónico y el antiplatónico —con las correspondientes posiciones intermedias—. Las más repetidas a lo largo de la tradición son las siguientes: lo bello es lo que causa placer y agrado; lo bello es un atributo inmanente de las cosas; lo bello es una apariencia; lo bello es una realidad absoluta; lo bello es una especie de bien y se funda en la perfección... En la época moderna, otros puntos de vista se han superpuesto a esta perspectiva fundamentalmente metafísica: en la actualidad se considera a la belleza desde el ángulo psicológico, gnoseológico, axiológico... Como ejemplos podemos recordar las siguientes definiciones: la belleza es el resultado de una percepción de relaciones varias adecuadas a los objetos (Diderot); la belleza es un instinto social (E. Burke); la belleza es una realidad perceptible mediante un sentido especial que no exige razonamiento o explicación (Hutcheson); lo bello es lo que agrada universalmente y sin necesidad de concepto: finalidad sin fin (Kant); la belleza es el reconocimiento de lo general en lo particular (Schopenhauer); la belleza es la unidad en la variedad (varios autores); lo bello es uno de los principios espirituales superiores (Cousin).

(10) Blair define la belleza como una de las fuentes de los placeres del gusto y la describe haciendo referencia a la sublimidad. Veamos sus propias palabras: «La belleza es, sin duda, la que después de la sublimidad causa mayor placer a la imaginación. La conmoción que causa, se distingue mucho de las que obra la sublimidad, pues es de una clase más cal-



segunda se halla en el hombre, sujeto capaz de apreciarla y de sentirla. Finalmente, hay que aceptar la existencia de una fuente anterior y superior al hombre y al mundo, de donde emanan los dos principios inmediatos, de un Dios que se expresa por medio de sus obras (11).

La primera esfera de la belleza es, por lo tanto, la naturaleza entendida no sólo como el mundo externo al hombre sino también los fenómenos y operaciones interiores. Todos ellos constan de dos integrantes esenciales: una idea y una forma. La idea representa el principio de *unidad*, y la forma el de *variedad*. Un *significado*, diríamos hoy, y un *significante*. Esta interpretación nuestra de las nociones de Alvarez Espino y Góngora Fernández quizás pueda ser tachada de excesivamente simple por su anacronismo, pero la descripción que hacen los propios autores nos induce a pensar que, tomándolas con las debidas reservas, nuestra «traducción» no es tan descaminada. Para ellos, la forma externa, que se revela a los sentidos externos o al sentido íntimo, es «variable», «relativa» y «condicio-

mada, más delicada y lisonjera; y no tanto eleva el ánimo como produce en él una serenidad agradable. La sublimidad excita un sentimiento demasiado violento para que dure mucho, como ya he mostrado. Mas el placer que excita la belleza, puede durar más largo tiempo. Este placer se extiende a muchos más objetos que el de la sublimidad; objetos a la verdad tan varios, que los sentimientos que producen los objetos bellos se diferencian considerablemente entre sí, no sólo en grado sino en especie. De aquí que en el lenguaje no hay palabra alguna de más vaga significación que la palabra *belleza*. Esta se aplica a casi todos los objetos exteriores que agradan a la vista, o al oído, a un buen número de las gracias de un buen escrito, a muchas disposiciones del ánimo, y aún a varios objetos de las ciencias abstractas. Decimos igualmente bello árbol, bella flor, bello poema, bello carácter, bello teorema» (H. BLAIR: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, traducidas por J.L. Munárriz Ibarra. Madrid, 1817, 3.ª ed.) pp. 101-102, I.

(11) En el desarrollo de la teoría estética de Alvarez Espino y Góngora Fernández es perfectamente constatable una actitud profundamente ecléctica. Tal postura en las ideas estéticas adquirió una considerable amplitud en España sobre todo por la influencia que ejerció la doctrina de Víctor Cousin (1792-1867). Este discípulo de Royer-Collard y de Maine de Biran fue un erudito francés, más historiador y literato que pensador original, se propuso conciliar el misticismo, el sensualismo y el idealismo. En 1818, tras un viaje a Alemania en el que visitó a Hegel y otros filósofos alemanes, dictó en París un curso *Sobre lo verdadero, lo bello y lo bueno*. En él plantea el problema de la objetividad del conocimiento e introduce la actitud del idealismo platónico. En cuanto esteta, divide y desarrolla cuestiones fundamentales: lo bello en el espíritu humano, lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte. Insiste en la diferencia entre belleza real y belleza ideal. Procediendo al estilo socrático, separa lo bello de lo útil, de lo conveniente, de lo bien proporcionado. Aquí se aleja de Platón y de Aristóteles para acercarse a Plotino: «Il n'y a pas de beauté sans la vie». La *belleza física*, lo mismo que la *intelectual* y la *moral*, se resumen en la *belleza espiritual*; la *belleza física* no es más que su símbolo. El último principio de los tres órdenes de belleza es Dios.

Cousin reacciona contra el hedonismo, que pretende confundir lo bello con lo agradable. Espiritualiza siempre, piensa que el verdadero artista se dirige menos a los sentidos que al alma. El genio es un inventor, un creador. Y el arte no puede consistir ni en la imitación, ni en la ilusión, ni en cumplir fines morales y religiosos (aunque se coordina con ellos). El fin del arte es la *expresión*: «Expresar el ideal y el infinito de una manera o de otra». Las artes se dividen según los sentidos y el modo como cumplen su misión de *expresar* lo ideal y lo infinito. La poesía es la suprema de las artes. A Cousin se debe la fórmula de «el arte por el arte». (Los cursos dados por Cousin entre 1815 y 1820 fueron publicados en cinco volúmenes entre 1836 y 1841 —ed. Garnier—. Una segunda edición vio la luz en 1846 —ed. Didier—, y de forma definitiva en 1853 apareció el libro *Du Vrai, du Beau et du Bien*).

nal», mientras que la idea, a pesar de que no se ve, ni se oye, ni se toca y de que sólo se percibe por el pensamiento, reina soberanamente entre las formas y constituye como el espíritu vivificador de toda realidad: es «constante», «absoluta» y «necesaria».

Aunque de manera diferente en los seres inorgánicos y en los orgánicos, la luz, los colores, el sonido, la magnitud, la forma, el movimiento, transmiten un mensaje. Lo mismo podemos decir del movimiento voluntario y de la sensibilidad en los seres animados. La diferente configuración corporal de éstos, las creaciones del genio humano traducidas en el conjunto de las artes y las ciencias son diferentes expresiones de un lenguaje elocuente que hay que saber interpretar. Todas ellas hablan del autor supremo y reflejan la grandeza de Dios.

Tras esta interpretación, los autores rechazan con cierta violencia la doctrina del empirismo estético, apoyada en el principio sensualista que confunde lo agradable con lo bello al defender que todos nuestros conocimientos nos vienen de los sentidos (12).

A pesar de que reconozcan que todas nuestras ideas acerca de la belleza física se forman a partir de las sensaciones que recibimos por la vista, y que toda belleza, al ser agradable, proporciona un placer sensible unido al sentimiento de lo bello, se muestran totalmente en contra de reducir todo el ámbito de la belleza a la impresión material y a la sensación agradable. Esgrimen cuatro argumentos: en primer lugar, afirman que lo agradable no es la medida de la belleza ni se halla inseparablemente unido a ella. En segundo lugar señalan que, mientras la sensación es la misma para todos los hombres y aún para los animales, el sentimiento de la belleza, patrimonio exclusivo del hombre, varía según la situación personal en que cada uno se encuentre. En tercer lugar advierten que si el crítico-

(12) El progreso de los métodos y técnicas experimentales e incluso el desarrollo de los laboratorios propició una tendencia empírica incluso en las formulaciones y valoraciones estéticas durante la segunda mitad del siglo XIX. El empirismo sensualista no sólo consiste por lo tanto en una postura metodológica sino que significa también y sobre todo una concepción gnoseológica y doctrinal hasta tal punto que, en el ámbito de la belleza, la vivencia estética llegó a quedar reducida para muchos autores en mero placer e incluso en simple fenómeno físico. Como ejemplo podemos citar la teoría de Herbert Spencer (1820-1903) quien, fiel a un evolucionismo darwiniano, ensayó una teoría de lo bello partiendo del sentimiento de placer o desagrado. El placer, según él, reside en el máximo de un estímulo logrado con un mínimo de esfuerzo. Es una descarga de energía sobrante del organismo. En el empleo libre de energías sobrantes, que no han sido usadas en los procesos conducentes a la vida, ve Spencer la razón del juego y la razón de la semejanza entre el juego y el arte.

En la teoría de Spencer, el placer estético es desinteresado, puesto que las necesidades orgánicas y vitales están ya satisfechas, pero la belleza continúa siendo una actividad fisiológica y mediante ella se explican las categorías estéticas: una acción es tanto más *graciosa* cuanto mayor libertad de movimientos implica y menos esfuerzo muscular requiere; lo *cómico* hay que concebirlo como una descarga involuntaria del exceso de energía nerviosa. En el campo de la poesía, el verdadero estilo implica lograr el fin con la máxima economía.

Las ideas estéticas de Spencer fueron apareciendo en diversos ensayos, la mayoría publicados en revistas: *The Philosophy of Style*: Westminster Review, oct. 1852; *Principles of Psychology* (Londres, 1855); *Essays scientific, political and speculative* (3 vols.).

co de la belleza fuera el placer, carecería de consistencia permanente y estaría sujeta a la variabilidad de los gustos, modas y costumbres. Finalmente, se preguntan en qué noción tendrían que incluir los conceptos de belleza intelectual o moral, la concepción platónica o, incluso, la idea de belleza absoluta. Concluyen con la siguiente afirmación categórica:

«Preciso es confesar que el empirismo tiene que ceder ante la idea de la belleza, como ante la de lo verdadero y lo bueno, reconociendo su filosofía sobrado estrecha para poder encerrar nociones tan grandes y tan elevadas». (p. 41).

La belleza posee una dimensión subjetiva, psicológica, que consiste en determinadas modificaciones del espíritu humano que se efectúan cuando están en presencia de objetos bellos. Cuando el hombre contempla alguna realidad dotada de belleza, no sólo formula un juicio sino que siente un poderoso influjo en forma de emoción y de sentimiento, de atracción, opuesto al que experimenta cuando el objeto carece de belleza. En la percepción de la belleza, por lo tanto, no sólo interviene la inteligencia sino también el corazón que es el que saborea «el goce interior y exquisito, mezcla de amor y de complacencia, de sabrosa admiración y de tendencia ardorosa, que aumenta en viveza y profundidad a medida que el objeto refleja más y mejor su belleza» (p. 43).

La sensación en la que viene envuelto el sentimiento es sólo la condición general que cumple todo hecho exterior para que pueda ser interiorizado, pero en manera alguna puede ser identificada con el sentimiento de lo bello, como sucede en la doctrina sensualista. Alvarez Espino y Góngora Fernández llegan incluso a afirmar que la belleza no puede ser cualidad de los perfumes, ni de los sabores, ni aún de las impresiones del tacto, ya que sólo podemos percibirla por medio del oído y de la vista y sus propiedades únicamente se manifiestan en el espacio y en el tiempo.

El sentimiento de lo bello se diferencia igualmente, según estos autores, del deseo, que definen como un movimiento rápido y vehemente del alma que tienen por fin secreto o expreso la posesión, tendencia cuyos caracteres contrarios a la naturaleza del sentimiento de lo bello describen de la siguiente manera:

«porque a la admiración tranquila sustituye en aquélla la necesidad imperiosa; al respeto, la profanación; y a la contemplación muda y al propósito de conservar el objeto, el apetito desordenado y el proyecto de destruirle por gozarle. Como hijo de la necesidad no satisfecha, el deseo viene acompañado de sensaciones dolorosas, de inquietudes y de ímpetus: y como cosa superflua o de lujo, el sentimiento de lo bello se presenta purgado de todo deseo, limpio de todo dolor, para caldear el corazón sin perturbarle y elevar el pensamiento en alas del entusiasmo, sin ofuscarle ni aturdirle» (p. 45).

Para estos autores, cuando los objetos bellos poseen otras cualidades que aumentan su valoración meramente sensitiva, en vez de mejorarse su condición estética se puede determinar su degradación por el peligro que entrañan de ser deseados sensual o materialmente. Igualmente advierten sobre la distinción que se debe establecer entre las ideas de lo bueno y de lo bello y, consiguientemente, entre los sentimientos del bien y de la belleza: mientras que ésta implica forma externa y carencia de finalidad, al bien le ocurre exactamente lo contrario: no posee aspecto exterior y siempre se practica para lograr un fin. En toda acción buena aparece cierta proporcionalidad entre los medios empleados y el objetivo propuesto:

«Podemos desde luego afirmar que no sólo estos dos géneros de sentimientos difieren, sino que en muchos casos se excluyen mutuamente. Lo útil por encima de lo bello, nos parece una profanación: lo bello añadido a lo útil, nos parece una superficialidad ridícula» (p. 48).

Pero tampoco puede confundirse el sentimiento estético con el gozo que proporciona a la inteligencia el descubrimiento de una verdad (13). Los placeres intelectuales están más próximos a los que emanan del bien que a los que brotan de la belleza. Alvarez Espino y Góngora Fernández repiten la misma argumentación anterior y la apoyan en idéntico principio: el de la gratuidad absoluta de la belleza: mientras el gozo y la alegría sean resultados de un fin conseguido, de un éxito alcanzado, hay en ellos demasiado pragmatismo que está en profunda contradicción con la «pureza» y «desinterés» integrantes de los objetos o hechos bellos.

Esta gratuidad favorece un influjo positivo sobre las actitudes y comportamientos humanos y contribuye a que las personas y los pueblos cultiven las virtudes y mejoren su calidad moral.

La belleza se capta a través de tres vías cognoscitivas diferentes y complementarias: por medio de la sensación, del sentimiento y del juicio. El objeto bello se percibe, se siente y se aprecia y, hasta cierto punto, gracias a estas tres actividades del sujeto, se constituye como tal. Todas ellas integran el concepto que se expresa con el término global de «gus-

(13) El placer estético, según Kant, consiste en el libre juego de las facultades, en la armonía entre la imaginación y el intelecto. «Puesto que la libertad de imaginación consiste en esquematizar sin concepto, el juicio de gusto debe fundarse únicamente sobre el sentimiento de que la imaginación en su *libertad* y el sentimiento en su *legalidad* se animan recíprocamente; por consiguiente, sobre un sentimiento que nos hace gustar el objeto según la finalidad de la representación (por lo que este objeto nos es dado), produciendo el libre juego de la facultad de conocer, el gusto, en cuanto juicio subjetivo, contiene, pues, un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo *conceptos*, sino de la facultad de los conceptos (el entendimiento), en la medida en que la primera en su *libertad* se armoniza con la segunda en su *legalidad*. Cuando la imaginación en su libertad despierta al entendimiento, y éste, sin el socorro de los conceptos, provoca el juego regular de la imaginación, entonces la representación se comunica, no en cuanto pensamiento, sino en cuanto sentimiento interno de un estado armonioso del espíritu» (*Crítica del juicio*, 35).

to». De todas maneras, y a pesar de la importancia que conceden a este elemento psicológico en la definición completa de la belleza, insisten en que la base objetiva se encuentra en la realidad exterior a la mente que la contempla:

«No podemos negar que el sentimiento de lo bello, como la facultad de apreciarle, sólo existen en el espíritu racional y sensible; pero también es evidente que nuestros afectos y juicios tienen su causa eficiente y su fundamento fuera del alma y en la realidad misma de los objetos externos. El fenómeno estético no está completo si a las capacidades del espíritu humano no corresponden y se agregan las cualidades de los objetos; si suprimimos aquéllas, la belleza es incomprendible [...] y si, por el contrario, suprimimos estas últimas, nuestras propias emociones y nuestras creencias más constantes y firmes, se ahuecan, pierden la razón que las sustenta y se hacen incomprendibles y absurdas» (p. 54).

De los tres caminos por los que el hombre aprehende la belleza externa, es precisamente el tercero —el juicio— el que asegura una dimensión universal en cuanto a su contenido ideal o modelo único que repiten con mayor o menor fidelidad los objetos materiales que los copian. Llegan a la conclusión de que en dichos objetos se pueden distinguir dos tipos de valores como ocurre con las cantidades aritméticas: unos absolutos y otros relativos. Los primeros son independientes del soporte material en que se expresan, mientras que este último es el que determina a los segundos.

El elemento psicológico del fenómeno estético es, por lo tanto, complejo: se constituye, a partir de la información que proporcionan los sentidos, por una respuesta emotiva y por otra racional. Inicialmente esta percepción múltiple es instantánea e inconsciente, y recibe el nombre de *intuición*. Consiste, por lo tanto, en una visión inmediata del proceso interior, que se desarrolla cuando nos hallamos en presencia de un objeto bello. Es el resultado de la unión de la impresión de la exterioridad del objeto con la percepción intelectual de su interioridad. De esta manera —concluyen— la relación entre la naturaleza y el hombre es doble y se verifica por dos vías diferentes: la sensible, que recibe la forma a través de los sentidos, y la inteligible, que conecta la idea con el pensamiento. Esta profunda armonía objetiva y su coherente unidad perceptiva constituyen el fundamento más sólido del goce que proporciona la contemplación de los objetos bellos (14). Tras los análisis anteriores, llegan como conclusión a la siguiente definición descriptiva:

(14) Esta concepción está muy próxima a la del discípulo de Cousin, Theodore Jouffroy (1796-1842), que se dio a conocer en Francia por sus traducciones de los empiristas escoceses. Adquirió renombre como esteta con una tesis sobre lo bello y lo sublime (1816) y con un *Curso de Estética*, que sólo apareció, incompleto, después de su muerte (1843).

En la percepción de lo bello distingue dos elementos: «Fuera de nosotros, un objeto, y

«Belleza es una revelación inmediata del pensamiento creador, que se exterioriza por medio de una forma más o menos sensible» (p. 60).

Con ella pretenden rechazar no sólo las «groseras» hipótesis del empirismo sensual y del «egoísmo» utilitario, sino también la conocida fórmula antigua que alcanzó considerable aceptación por influencia quizás de San Agustín: «Omnis porro, pulchritudinis forma unitas est».

Establecen dos divisiones a partir de sendos criterios valorativos: físico, intelectual y moral, según sea la perspectiva mental que adopta el que la contempla; actual, ideal y absoluta, por el grado de abstracción que se aplica.

Distincuen también tres grados de belleza: en el primero sitúan los objetos que, próximos al nivel mínimo exigido por la definición, no la satisfacen plenamente. Son los meramente *graciosos*. En el segundo se encuentran los que cumplen todas las condiciones de manera suficiente y a los que, por lo tanto, les corresponde la definición de *bellos*. En el tercero se sitúan los que no sólo poseen los caracteres definitorios, sino que los superan en mayor o menor medida.

A partir de la noción de *belleza*, desarrollan el concepto antogónico de fealdad. Los dos términos, con sus correspondientes contenidos, pertenecen al ámbito de la estética. Si el primero expresa la «armonía» entre la forma externa y la idea que representa, el segundo, por el contrario, significa la negación de dicha armonía. Su existencia cumple la función de hacer posible la libertad de acción del hombre.

dentro, un fenómeno que el objeto produce en nosotros» (*Cours d'Esthétique*, 2.^a ed. París, 1883, p. 4). Este fenómeno comprende un fenómeno sensible —el placer— y un fenómeno intelectual —el juicio—. El estudio analítico de Jouffroy recae pues, más sobre el *sentimiento estético* que sobre *lo bello en sí*. Este sentimiento se distingue del mero sentimiento de placer; lo que caracteriza al placer de lo bello es la *simpatía*. El deleite desinteresado que produce lo bello se debe a que percibimos el triunfo de una fuerza activa sobre la materia. El hombre, limitado en su energía por la materia, *simpatiza* con toda fuerza que vence a la materia.

Lo bello no es lo útil ni lo semejante a la naturaleza, ni lo nuevo, ni lo habitual, aunque todos estos son o pueden ser elementos que causen placer o modifiquen el placer proveniente de causas más profundas. Tampoco consiste en el orden y la proporción mientras ese orden consista en la conveniencia de las partes del objeto con el fin propio de su especie. Lo bello sólo resulta del *orden* y *proporción absolutos*. El ideal *absoluto* es aquella conveniencia de partes o aquella relación de extensión que hacen al ser, de cualquier especie que sea, más propio para cumplir el *fin absoluto*. El sentimiento de lo bello se produce cuando percibimos este orden y proporción absolutos, conforme a los cuales encontramos más orden y proporción en una especie que en otra: este orden bello y *absoluto* es el que se deriva del triunfo completo de la fuerza sobre la materia.

La estética de Jouffroy se resuelve, pues, en un *dinamismo simbólico*. «El mundo está lleno de símbolos, por medio de los cuales hablan mutuamente las fuerzas». Esta belleza *expresiva* es la que se da —y sólo ella— en la naturaleza. En el arte se da, además, la belleza de *imitación* y otra belleza *ideal*. Por fin existe una belleza de lo *invisible*, que para el espiritualista Jouffroy es la belleza máxima.

El concepto de ridículo guarda cierta analogía con el de fealdad. Su fundamento también se halla en el contraste que se produce entre una idea y su expresión pero, en este caso, se requiere una mayor capacidad perceptiva para advertirlo y, cuando tal ocurre, provoca una reacción de hilaridad en vez de desagrado. El arte aprovecha estos efectos para producir obras cómicas, apoyadas siempre en diferentes tipos de contrastes.

Tras estas nociones fundamentales, Alvarez Espino y Góngora Fernández observan que la capacidad del individuo para apreciar y crear obras bellas es perfectible a lo largo de la vida y de la historia. Aceptan una ley de desarrollo progresivo de toda la naturaleza y en ella fundamentan los principios y reglas de la estética concebida como disciplina que tiene como objetivo la formación del «buen gusto» mediante el cultivo de la imaginación y del sentimiento.

LAS FUENTES DE LA BELLEZA

Distinguen dos fuentes de belleza: la naturaleza y el hombre. La naturaleza proporciona los modelos elementales y las fórmulas básicas en las que el hombre se apoya para crear obras de arte originales. Para estos autores, el arte no se limita a copiar a la naturaleza sino que posee poder para superarla. Naturaleza y arte, sin embargo, guardan entre sí una estrecha coherencia, ya que ambos tienen su origen común en la Inteligencia de Dios. Al arte, concebido de esta manera, lo definen con las siguientes palabras:

[arte es] «la reproducción libre, no sólo de la belleza natural o sensible, sino de la belleza ideal, tal como la concibe la imaginación con auxilio de los datos que le proporciona la naturaleza» (p. 112).

De las artes hacen la siguiente clasificación: en primer lugar, distinguen las artes *mecánicas* y las *bellas artes*. Las primeras se producen más por la obra de las manos que por el trabajo del espíritu; tienen por finalidad la utilidad material y práctica. Las segundas, por el contrario, llamadas también *liberales* o *ingenuas*, tienen por objeto la consecución de la emoción pura y desinteresada emanada de los objetos bellos. No buscan, por lo tanto, el provecho ni del autor ni del destinatario. Las *bellas artes*, según los sentidos que las contemplan, se agrupan de la siguiente manera: la *arquitectura*, la *escultura* y la *pintura* se manifiestan en el espacio y son visuales; la *música* y la *poesía* se desarrollan en el tiempo y son auditivas.

Reconocen la contradicción que puede resultar de esta clasificación efectuada a partir de un criterio sensorial con su definición de belleza estrictamente mental, pero prefieren mantenerla por razones fundamental-

mente didácticas. Hacen un notable esfuerzo por mostrar la gradación que se establece entre las diferentes artes (15).

La arquitectura es la más material y, por lo tanto, la menos libre de las bellas artes. El artista ha de valerse en ella de medios groseros, y «como si se viera agobiado bajo el peso de la materia, tiene que luchar con ésta de un modo terrible». No tiene más remedio —concluyen— que cederle y aún sacrificarle parte de su pensamiento (16).

La escultura supone un paso más hacia la superación de las dificultades materiales de la arquitectura. Ofrece, incluso, la posibilidad de servir a ésta mediante la aportación de formas variadas que representen a seres del mundo inorgánico y orgánico.

La pintura continúa este proceso de elevación hacia el ideal de belleza natural, intelectual y moral. Recorre con mayor libertad que las artes anteriores el ámbito mineral, vegetal y animal y llega a expresar con notable fidelidad el contenido diverso de ideas y sentimientos. «La pintura es de las artes de la vista la única que puede elevar sus formas a la altura del pensamiento» (p. 115).

La música ofrece al artista formas más inmediatas, rápidas e inmateriales para crear belleza. Al introducir la dimensión temporal, abre nuevas posibilidades de expresión, que se aprovechan sobre todo cuando se enriquece con el lenguaje oral.

Mediante la palabra el arte alcanza su perfección. El lenguaje es el instrumento que más adecuadamente se ajusta a las exigencias de idealiza-

(15) Como referencia nos puede servir la clasificación de las artes que hace Kant en su *Crítica del juicio*. Puede observarse que los criterios son diferentes a los que siguen Alvarez Espino y Góngora Fernández:

	Retórica	
Artes verbales	Poesía	
		Escultura
	Plásticas	Arquitectura
Artes formativas		Pintura figurativa
	Pintura	Jardinería
		Mueble decorativo e indumentaria
		Música
Artes del bello juego de sensaciones		Arte del color

(16) Esta clasificación de las diferentes manifestaciones artísticas se hace a partir de un criterio estrictamente esperitualista. Las artes se superan progresivamente —se perfeccionan— a medida en que vencen las dificultades materiales. La influencia de las doctrinas de Cousin que, como sabemos, concibió incluso la Historia de la Filosofía como la manifestación de sucesivas etapas del espíritu, es patente.

ción, sin prescindir de las posibilidades expresivas que, gracias a la medida y al ritmo, posee la música:

«La palabra, prescindiendo de su valor eufónico, no tiene otro alguno inmediato y material, pero en cambio, sirviendo de signo para la expresión del pensamiento, se transfigura en los labios del artista, convirtiéndose en símbolo universal y enérgico de todo lo grande, lo sublime y lo infinito» (p. 117).

La poesía —explican estos autores— abarca y reproduce todo el mundo creado y creador, interno y externo, material y espiritual: sentimientos, ideas, imágenes, figuras, colores, actos, sonidos, virtudes, vicios, verdades, falacias, bellezas, deformidades, lo visible y lo invisible, lo terrestre y lo divino, lo finito y lo infinito, el mundo, los hombres y Dios.

Pero para ellos, la poesía no tiene por objeto la imitación de la naturaleza como decía Aristóteles (17), ni se puede definir *ut pictura poesis* como Horacio —aunque, como es sabido, esta comparación ha sido tradicionalmente mal interpretada—, sino que cumple la función específica de realizar el enlace armónico entre el mundo real y la esfera ideal. Está situada entre la realidad desnuda, tal como la perciben los sentidos, y la idealidad abstracta, tal como la concibe la inteligencia, e intenta conciliar el antagonismo entre las conclusiones a las que llega, por un lado el sentido común y, por otro, el raciocinio científico: espiritualiza la materia con el poder vivificador del pensamiento y materializa las ideas abstractas dotándolas de un cuerpo sensible.

De esta manera, conceden a la poesía un puesto privilegiado entre todas las demás artes:

«sirviendo de lazo común entre todas ellas, de fuente de sus concepciones, de fundamento de sus ideales respectivos, de precedente cronológico, de término de sus destinos y de punto de apoyo para que puedan desplegar sus galas por todas partes y bajo todas las formas» (p. 118).

(17) A partir de la segunda mitad del siglo XVIII la teoría de la imitación no cuenta con la aceptación general que tuvo hasta entonces y desde la Antigüedad clásica. Comienza a negarse que todas las artes sean imitativas; así, el inglés Henry Kames en sus *Elementos of Criticism* (1762) distingue entre artes imitativas (pintura y escultura), no imitativas (música y escultura) e híbrida, la poesía, pues sólo es mimética cuando el lenguaje poético imita sonidos o movimientos. Pero lo que realmente desplaza a la teoría de la mimesis es la importancia que progresivamente se va concediendo a la personalidad del artista en el acto creador: el ideal poético ya no reside, fundamentalmente, en la imitación de la naturaleza, sino en la expresión de los sentimientos e ideas del poeta.

Pero a partir de esta época no sólo deja de tener vigencia la teoría de la poesía como imitación, sino también como reflejo del mundo empírico. En *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition* (Nueva York, 1953) señala el crítico M.H. ABRANS lo siguiente: «el hecho capital en este desarrollo fue la sustitución de la metáfora del poema como imitación, espejo de la naturaleza, por la del poema como heterocosmo, segunda naturaleza, creada por el poeta en un acto análogo al de la creación del mundo por Dios». El concepto de creación va desplazando paulatinamente al de imitación.

Rechazan la noción amplia que algunos autores poseen sobre la poesía. Para Alvarez Espino y Góngora Fernández, la elocuencia no debe ser entendida ni siquiera como bella arte, y mucho menos un discurso puede ser considerado como un poema.

Tras afirmar el carácter universal de la poesía, tal como se deduce de la capacidad humana, manifestada de manera permanente —aunque dependiente del diferente grado de cultura estética— establecen la siguiente división, con un doble criterio —histórico y temático—:

a) Poesía lírica o canto popular:

Este tipo de poesía es el primero que aparece cronológicamente, ya que su origen se sitúa en el propio interior del hombre. La poesía lírica expresa y traduce el eco emotivo que el mundo exterior provoca en el ánimo humano. Destacan tres caracteres: su espontaneidad —que ellos llaman inconsciencia—, su nacionalismo y su intensa musicalidad.

b) Poesía sacerdotal:

Surge posteriormente. Superada la infancia de los pueblos, los intereses de la vida material ceden su protagonismo en favor de los valores espirituales y nace una poesía cuyos contenidos se amplían a temas que trascienden las experiencias estrictamente humanas. Esta poesía religiosa se va progresivamente desacralizando y genera la poesía heroica que canta las acciones —gestas— admirables del héroe «grande», «noble», «valiente» y «hermoso».

c) Dramática:

Es la tercera manifestación poética e integra en sí todos los elementos de las formas anteriores y reúne, además, ingredientes de otras bellas artes:

«La arquitectura le erige un templo, el *teatro*; la pintura y la estatuaría lo adornan y lo pueblan con símbolos e imágenes del pasado; la pintura lo decora, introduciendo bajo su techo un mundo artificial; y la música le presta sus divinas melodías» (p. 125).

Resultan clarificadores los calificativos que aplican al movimiento romántico y la valoración que hacen, por el contrario, de la estética clasicista. Según ellos, el romanticismo es una escuela llena de extravagancias y exageraciones que, pervirtiendo el gusto, se propone cambiar la faz de la literatura, declarando la guerra a las reglas aceptadas desde el mundo antiguo. El clasicismo, por el contrario, es un movimiento de protección que se propone defenderse de los ataques revolucionarios y de las invasiones destructoras de los enemigos de los principios y normas de la antigüedad y el orden.

Aventuran, sin embargo, la hipótesis que si el romanticismo se hubiera contentado con referir sus creaciones al sentimiento de los pueblos mo-

dermos, y con expresar el espíritu nuevo con formas naturales y adecuadas al pensamiento natural, es posible que los clasicistas no se hubieran levantado para defender la autoridad de las doctrinas clásicas y la memoria de los maestros de la antigüedad. Pero también aseguran que si en los tiempos modernos los clásicos se hubieran limitado al culto del arte griego, a la imitación de los modelos y a la defensa de sus reglas, sólo tendríamos que reprocharles que habrían querido encerrarse en la forma, que se habrían propuesto perpetuar el paganismo y que intentaban luchar contra el espíritu cristiano «que nos eleva sobre lo sensible, limitado y perecedero para arrebatarnos hasta lo infinito, lo ilimitado y lo eterno» (p. 128).

La verdad en definitiva —ésta es su concepción— se halla en la conciliación de la realidad y de la idealidad: en la relación del espíritu con la materia, en la armonía entre la naturaleza y la cultura y las dos potencias capaces de producirlas y conocerlas: Dios y el hombre.

Como resumen de todas sus reflexiones, Alvarez Espino y Góngora Fernández llegan a las siguientes conclusiones:

- 1.º La belleza es una idea eterna, que se refleja simultáneamente en la vida de la naturaleza, de los hombres y de los pueblos.
- 2.º Su principio reside en el Autor de todo lo creado y su razón de ser en el alma humana, única que puede conocerla, sentirla y crearla.
- 3.º La facultad de reproducir lo bello es tan esencial al espíritu como la de pensar y amar libremente.
- 4.º La vida y el progreso de las artes, como expresión perfectible de la belleza, se hallan sometidos a las leyes fijas e invariables que se revelan no sólo en su desarrollo total a través de la historia, sino en cada una de sus fases particulares.
- 5.º Los diferentes grados de belleza, desde lo gracioso a lo sublime, y desde lo bello a lo ridículo, expresan y confirman la relación que se establece entre lo infinito y lo finito y demuestran que la naturaleza como el hombre sólo reflejan débilmente la idea absoluta y divina de belleza.

LA PRECEPTIVA

La segunda parte de la obra de Alvarez Espino y Góngora Fernández se titula *Literatura Preceptiva* y tiene por objeto «dar reglas sobre toda clase de composiciones». Advierten que los fundamentos de estas reglas —«preceptos o juiciosas advertencias, que nos enseñan lo que debemos hacer y lo que estamos obligados a evitar para producir una obra con la perfección posible» no poseen un carácter convencional, no han sido dictadas por hombre alguno. Las reglas son productos naturales de las potencias intelectuales y morales del hombre y, consecuentemente, son eternas

e invariables, ya que se fundan en la naturaleza misma de las cosas (18). Este fundamento estético sirve, al mismo tiempo, de criterio valorativo. Las obras clásicas son maestras, no porque fueran realizadas por determinados autores, sino porque éstos cumplieron con fidelidad y acierto las normas exigidas por su condición de artísticas. En coherencia con esta explicación, enumeran de manera jerarquizada los diferentes procedimientos válidos para el aprendizaje de dichas reglas:

- la observación de la naturaleza
- el estudio del arte
- la lectura de los clásicos
- el aprendizaje de los maestros

El cumplimiento de las reglas —advierten— garantizará que, al menos, la obra realizada, que sólo podrá conseguir la calidad de artística cuando sea fruto del talento, merezca el calificativo de «regular».

Esta segunda parte preceptiva está dividida en dos secciones: en la primera se dan las reglas generales y comunes a todas las composiciones literarias. Recibe el nombre genérico de *elocución*. En la segunda, se dictan las reglas particulares y propias de cada una de ellas.

La *elocución* tiene por objeto dar reglas sobre el modo más conveniente de expresar los pensamientos por medio del lenguaje oral. Su estudio se divide en tres capítulos que tratan respectivamente sobre *el lenguaje*, sobre sus distintas modificaciones llamadas *figuras* y sobre *el estilo*.

Los principales autores y obras citados en esta segunda parte son los siguientes: Blair (*Retórica y Bellas Letras*), Boileau (*El Arte Poética*), Capmany (*Filosofía de la Elocuencia*), Coll y Vehí (*Elementos de Literatura*), Gil de Zárate (*Manual de Literatura*), Gómez Hermosilla (*Arte de hablar en prosa y verso*), Horacio (*Epístola a los Pisones*) y Martínez de la Rosa (*Poética*).

(18) El origen «natural» de las reglas era comúnmente aceptado por muchos preceptistas. En su *Filosofía de la Elocuencia* afirma Capmany lo siguiente: «...los rasgos en que brilla la elocuencia apasionada son hijos del corazón, y no de los preceptos fríos; antes por aquellos se formaron las reglas, porque en todas las cosas la naturaleza fue siempre madre y modelo del arte» (*Filosofía de la Elocuencia* Imp. de Antonio Oliva; Gerona, 1822, 2 vols., p. 6, I). José GÓMEZ HERMOSILLA pone aún mayor énfasis en esta cuestión, y al explicar el plan general de su *Arte de hablar en prosa y verso* (Imprenta Real Madrid, 1826, 2 vols.) sostiene que las reglas en las artes «no han sido dictadas en esta o en aquella época por la autoridad o el capricho de tal o cual individuo de la especie humana, en cuyo caso pudieran ser falsas y estar sujetas a variaciones arbitrarias. Son principios eternos y de eterna verdad, fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes, y de consiguiente son tan invariables como la naturaleza» (pp. 1-2, I). Más adelante dedica todo un apéndice —«De la naturaleza, verdad e invariabilidad de las reglas; y de la necesidad de saberlas y observarlas en toda composición»— a demostrar su anterior aserción mediante la recapitulación de veintinueve principios, de los que deduce una serie de consecuencias y explicaciones prácticas (pp. 249-270, II).

En la sección dedicada a la *elocución* desarrollan las cuestiones referidas al lenguaje de las *figuras* y al *estilo*. Caracterizan al lenguaje con las siguientes notas esenciales: *pureza, propiedad, precisión y exactitud, claridad, energía y armonía* (19).

Las *figuras*, entendidas como «ciertos modos de hablar, que embelleciendo o realzando la expresión de las ideas, de los pensamientos y de los efectos, se apartan de otro modo más sencillo, pero no más natural», las agrupan en tres apartados: las figuras de dicción, los tropos y las figuras de pensamiento.

Definen el estilo como «la manera particular que tiene cada cual de expresar sus ideas y pensamientos por medio del lenguaje» (p. 25). Entre todas las demás, destacan la *oportunidad* como la cualidad esencial que determina la validez de los restantes caracteres. Distinguen los estilos conciso, difuso, árido, limpio, elegante y florido (20).

Consideran a la obra literaria como «una ordenada serie de pensamientos dirigida a conseguir un fin determinado, que nunca debe ser otro que el bien de la especie humana». Establecen la siguiente división tradicional: obras *poéticas, oratorias y doctrinales*.

De la poesía, a pesar de que reconocen la dificultad para definirla y la casi imposibilidad de lograr una caracterización exacta, ofrecen, en primer lugar, una descripción negativa: no consiste —afirman— en la realidad ni en la ficción, ni en el ritmo, ni en la rima, ni en el canto, ni en la imagen, ni en las figuras del estilo, ni aún en el verso. Se atreven a formular la siguiente aproximación: Poesía es «la expresión de lo bello por medio de la palabra, sujeta por lo común a una forma artística». Defienden que la poesía debe tener un carácter eminentemente nacional y popular, ya que el poeta vive de los sentimientos y de las glorias de su país y, cuando esto no ocurre, como cuando se limitan a imitar la poesía greco-latina, las composiciones resultan faltas de entusiasmo y energía.

En la *Poética*, tras establecer las reglas comunes a las composiciones en verso, se detienen en explicar los caracteres propios del verso castellano, sus diversas especies, la rima o cadencia, las combinaciones métricas. También describen en sendos capítulos la naturaleza de la poesía lírica, épica y dramática y las peculiaridades del poema didáctico, de la fábula y de la creación bucólica o pastoril. La última parte de la preceptiva está dedicada a las composiciones oratorias y a las doctrinales.

(19) Hugo Blair, coincidiendo con estas mismas cualidades, las clasifica, sin embargo, de manera diferente: las calidades de un buen estilo —dice— pueden reducirse a dos: *claridad y ornato*, y la claridad considerada en las palabras y frases implica tres rasgos: pureza, propiedad y precisión (H. BLAIR: *Lecciones...*, pp. 238-241, I).

(20) También Capmany define al estilo como «aquél aire o forma con que el escritor u orador declara sus pensamientos». En el estilo —como en la fisionomía— se distinguen las personas: «así vemos que uno es *fluido* y otro *duro*; uno *conciso* y otro *difuso*; aquél *claro* y este *oscuro*, etc.» (*Filosofía de la elocuencia*, p. 196, I).

La tercera parte es histórico-crítica. En ella se ofrece una información complementaria sobre los autores y obras más importantes de la literatura española. Esta última sección del libro cumple varias funciones: dar algunas noticias históricas sobre los escritores más importantes, ilustrar con ejemplos prácticos los principios y reglas expuestos en las partes anteriores, presentar algunos modelos que pueden ser imitados y, finalmente, despertar el interés de los jóvenes por la literatura de nuestro país. Las notas históricas van acompañadas de algunos comentarios críticos que ayudan a la comprensión y valoración de los textos propuestos.

La obra termina con un apéndice en el que incluyen poesías escogidas de Fernando de Herrera, Fray Luis de León, Meléndez Valdés, Martínez de la Rosa, Hurtado de Mendoza, L. Fernández de Moratín, Iglesias, Cervantes, Ercilla, Romancero, Lope de Vega, Francisco de Rioja e Iriarte.

CONSIDERACIONES FINALES:

El análisis que hemos efectuado sobre la *Teoría de la Literatura* de Alvarez Espino y Góngora Fernández pone de manifiesto, a nuestro juicio, el fondo doctrinal que sostiene un modelo que teoría estética que sirvió de base a muchos libros de texto de bachillerato en España durante la segunda mitad del siglo XIX. Este libro, editado en Cádiz el año 1870 adopta y defiende una postura ecléctica que, como hemos indicado anteriormente, tuvo en España —y, en concreto, en Andalucía— una amplia difusión. Se sitúa entre las doctrinas sensistas —recordemos a los seguidores de Destutt de Tracy: por ejemplo, a Gómez Hermosilla, a Mata y Araujo y, hasta cierto punto, a Alberto Lista— y las teorías espiritualistas —los partidarios en España del Conde de Bonald, como por ejemplo, Mudarra y Párraga—.

La obra sigue un criterio funcional —no olvidemos que es un libro de texto— y se propone facilitar a los alumnos una síntesis coherente de los principios filosóficos de las normas retóricas y de los datos históricos para que ayuden a conocer y valorar las obras literarias.

El carácter sincrético, sin embargo, no es sólo de índole filosófica, sino que posee un sentido más genérico, ya que integra concepciones que pertenecen a diferentes teorías literarias. Sobre la creación de la obra poética, por ejemplo, aceptan que es producto tanto de la inspiración como de la técnica (de un «autor poseso» y de un «autor artífice»); la estética abarca tanto un ámbito subjetivo como objetivo y debe estudiar tanto la esencia de la belleza como sus formas; el poema, en definitiva —según estos autores— sintetiza el mundo creado y creador, interno y externo, material y espiritual.