

verso sin rima, forma tomada de Italia; y si á esto agregamos la influencia que tuvo *Marini*, que al dar un nuevo estilo, denominado marinismo en Italia, hizo que surgiera en España el gongorismo ó culteranismo, que en Francia se denominó preciosismo, facil nos es entonces comprender la influencia que ejercía Italia sobre la literatura Española.

Pero, con el siglo XVIII aparece tambien la preponderancia ejercida por la literatura Francesa en las demás literaturas Europeas, y, como es natural, España se subtrae de la influencia italiana para acatar los mandatos de la nueva reina de las letras; sin embargo la influencia francesa dura poco, y yá en el siglo XIX resurge nuevamente la italiana, cuyo predominio podemos observar con *Metastasio* que impone el melodrama con música (La ópera); además, sin gran esfuerzo, notamos la influencia de *Leopar-*

di sobre *Querol* y *Juan Valera*, y por último, vemos á Don *Marcelino Menéndez* y *Pelayo* siguiendo la misma vía, con más fuerza y vigor, aunque luego abandona este trabajo para dedicarse á sus espléndidos estudios criticos.

Hemos podido observar, pués, á grandes rasgos, la influencia, escasamente interrumpida durante el siglo XVIII, que ha ejercido sobre la literatura Española la literatura Italiana, influencia por otra parte, que se derramó por toda Europa, como tenía que suceder, desde que el italiano de *Dante* servía cabalmente para expresar el mundo de las ideas y el de los hechos, el italiano de *Petrarca* para exteriorizar de todo en todo el mundo de los sentimientos, y, en fin, el italiano de *Boccaccio* que dando origen á la prosa escrita en lengua toscana, sirvió de modelo para la expresión de los demás prosistas europeos.

CURSO DE ESTÉTICA

GÉNESIS DE LA EMOCIÓN ESTÉTICA Y CRÍTICA DE SUS INTERPRETACIONES INTELLECTUALISTAS

A. Teoría que subordina lo bello á lo verdadero

Aunque el placer estético tenga el carácter espontáneo de las emociones meramente sensibles, sin embargo difiere de ellas de

tal manera que nuestros juicios sobre lo bello tienen, hasta cierto punto, un parecido con nuestros juicios intelectuales; reinvin-

dican una cierta universalidad como estos últimos. Exijimos que todos los hombres estén de acuerdo con nosotros para admirar como bellos ciertos objetos, lo mismo como todos convienen en admitir algunas verdades. Pero mientras lo verdadero no se granjea la adhesión del espíritu sino después de un examen atento, el sentimiento de lo bello por el contrario nace inmediatamente en el alma.

Pero acaso ¿no sería esta espontaneidad más aparente que real? y si la analizamos ¿no vamos á descubrir en ella una especie de reflexión secreta?

Malebranche, Leibnitz, Baumgarten, lo estimaron así y esta sospecha inspiró lo que escribieron sobre esta cuestión.

1º.—EXPOSICIÓN DE LAS IDEAS DE MALEBRANCHE, LEIBNITZ Y BAUMGARTEN.

La ciencia nos enseña que los hermosos sonidos y los bellos acordes tienen una causa fuera de nosotros, en ciertas vibraciones del aire que se suceden según cierto orden. ¿No sería talvez en la inteligencia confusa de este orden que se encuentra todo el placer de la música?

Malebranche así lo creía, pues en sus *Meditaciones IV* § 13. 14. 15, escribió:

«Toda belleza es *visiblemente* una imitación del *orden*. Orden y verdad se encuentran hasta en las bellezas sensibles. Estas

bellezas consisten en proporciones, es decir, en verdades ordenadas ó sea en relaciones, justas y determinadas. Por ejemplo, una voz es bella cuando las vibraciones producidas son conmensurables entre sí. Una voz al contrario, es áspera y canta mal cuando produce vibraciones cuyas relaciones no son conmensurables; cuanto más esas relaciones se acercan á la igualdad, tanto más sus consonancias serán suaves.»

Sin embargo, Malebranche percibió las dificultades de su teoría, pues, en la misma *Meditación IV*, agrega: «No quiero decir que el alma descubre estas relaciones entre las vibraciones... su descubrimiento es en extremo difícil... Cuando una belleza sensible nos gusta, eso no sucede porque gustamos el orden que lleva en sí misma, y que ordinariamente no descubrimos, pero siendo hecha nuestra alma para conocer la verdad, las vibraciones y los demás movimientos que impresionan su cuerpo, sin lastimar el bienestar de este último, gustan á nuestra alma, cuando tienen relaciones mensurables por algo finito, mientras le disgustan si no son conmensurables y por eso son incomprensibles por nuestro espíritu. Así lo quiso Dios.»

Bossuet había dicho lo mismo en su tratado del *Conocimiento de Dios y de sí mismo c. I. § VIII*, de cuya obra saco so-

lamente las tres frases siguientes: «El porqué encontramos un color bello, es *un juicio* secreto que formulamos en nosotros sobre su proporción relativamente a nuestro ojo que tal color acaricia. «Cuando encontramos un edificio bello, formulamos *un juicio* sobre la exactitud de las proporciones de sus partes en relación las unas con las otras.» y por fin «La belleza consiste solamente en el orden, es decir, en la proporción y la disposición» cosas intelectuales por excelencia cuyo juez es la razón.

Se ve enseguida como este concepto de Bossuet, se aparenta con las ideas cartesianas y con las ideas, por consecuencia, que están en el fondo del arte y de la literatura clásica francesa. (Leer al respecto la interesante obra del Prof. Krantz: *Essai sur L'Esthétique de Descartes*, sin dejarse convencer de antemano y sin un examen personal por el juicio de Menendez y Pelayo formulado sobre esta obra en el tomo VIII de su *Hist. de las ideas estéticas en España*.)

Bossuet, lo mismo que Boileau, á pesar de invocar la razón para juzgar sobre lo bello y de asimilar así, implícitamente, el juicio de lo bello con el juicio de lo verdadero, Bossuet, era un psicólogo demasiado fino y demasiado penetrado de la antropología tradicional que se enseñaba en las escuelas de su tiempo, es decir, aristotélica y esco-

lástica, para no sentir, lo mismo que Malebranche, que el juicio de lo bello se diferencia, sin embargo, del juicio puramente lógico, pero no entró en el análisis detallado del problema.

Vimos que Malebranche, en vez de escudriñar el problema, recurrió sencillamente á la voluntad de Dios para explicar el efecto de la belleza sobre nosotros. *Leibnitz*, pensó que era posible profundizar más el examen del alma humana antes de recurrir á Dios, y mientras Melebranche, discípulo en estas ideas de Descartes, parecía encerrar el pensamiento en los límites de la consciencia clara y distinta, él extendió mucho más los dominios favorables á su existencia.

¿No tiene el pensamiento muchas formas inferiores? Por cierto no tenemos conciencia de numerar en nosotros las vibraciones del aire que produce un sonido hermoso para encontrar en ellas números sencillos. Pero, según Leibnitz, el grado de conciencia que tenemos de nuestras percepciones no cambia nada en la naturaleza de ellas.

Aplicando á la teoría del conocimiento la misma ley de la continuidad, que inspiraba toda su filosofía, Leibnitz distinguía en el conocimiento varios grados: obscuro y claro, éste claro-confuso y claro-distinto, y por fin dividía este último en adecuado é inadecuado.

(*De cognitione, veritate et ideis*) Según su explicación el conocimiento ó la idea obscura no nos permite distinguir exactamente su objeto separándole de cualquier otro la idea clara nos lo permite al contrario. Si se dice, por ejemplo, que el hombre difiere del animal por un grado superior de inteligencia y de perfección orgánica, la idea que por tal definición tendremos del hombre, es una idea obscura que no nos permite distinguir exactamente al hombre del animal.

Estamos en una situación análoga á la de quien vé de lejos un ser viviente y no puede afirmar si se trata de un hombre ó de un animal.

Pero entre las ideas claras todas no tienen la misma claridad. Las unas no solo iluminan su objeto de modo que permitan distinguirlo en su conjunto de los otros, sino que permiten discernir sus mismos elementos ó partes esenciales. Otras, á pesar de su claridad relativa, no permiten tal distinción, Así sucede que muchos tienen una idea clara de la justicia, del deber, de Dios ó del hombre, pero no serán capaces de definir ó analizar tales ideas: sus ideas son pues *distintas*, en su conjunto, pero *confusas* en los pormenores.

Sucede que nuestras ideas todas son más ó menos confusas cuando tratamos de profundizarlas. Sabemos distintamente

lo que es el hombre: Un compuesto de cuerpo y de alma. Pero ¿qué es el alma? ¿qué es un cuerpo? ¿cómo calificar la union de los dos elementos? por eso, dijo Bossuet- «l'homme ne sait le tout de rien»,

La idea distinta puede todavía ser, según Leibnitz, adecuada es decir, que si es adecuada, expresará su objeto en *todos* sus elementos ó pormenores y con una perfección de expresión que no dejaría absolutamente nada que desear y sería una expresión adecuada al objeto.

El que distingue al hombre de todo lo que le rodea tiene una idea *clara* del hombre; si además, discierne en el hombre el alma del cuerpo y las principales facultades de ambos, su idea clara es á la vez *distinta*. Si, por fin, conociera *todas* las calidades humanas, las físicas y las morales, con todas las determinaciones presentes y futuras de estas calidades, entonces su idea *clara* y *distintas* sería *adecuada*.

Resulta de tales explicaciones que una idea clara puede ser confusa é inadecuada, sin dejar de ser idea clara, así como sin dejar de ser una idea, un conocimiento positivo puede no ser claro, es decir obscuro.

Ahora bien, Leibnitz observaba que los pintores y otros artistas, aunque capaces de juzgar una obra de arte y de decir si tal obra es buena ó mala, no

saben dar razón de su juicio y afirman ó niegan en tal obra, la existencia de un *no sé qué* que constituye la perfección ó imperfección, el valor estético de la obra. Tienen pues de éste *no sé qué*, un conocimiento claro pero confuso é inadecuado.

Croce, interpretando tal doctrina, agrega: «los pintores « y artistas tienen pues lo que « *nosotros* llamaríamos un co- « nocimiento imaginativo y no « intelectual, estando, por con- « siguiente este último excluido « del arte.»

Pero tal es la interpretación de Croce y no de Leibnitz. Leibnitz, precisamente, à causa de su doctrina monista del hombre, opuesta al idealismo de Descartes, y conforme al monismo antropológico de los escolásticos y peripatéticos, no creía posible separar en el hombre la actividad imaginativa, el conocimiento imaginativo del conocimiento intelectual. El conocimiento de los artistas que Croce llama imaginativo, que Leibnitz llama el claro-confuso indistinto é inadecuado, constituye para Leibnitz un conocimiento humano **menos** claro pero siempre claro, siempre inteligible; de allí el calificativo de *intelectualismo* dado á tal doctrina. Y el reproche que Croce hace á Leibnitz de no haber admitido en el hombre como él (Croce) lo admite, un conocimiento sensitivo ó imaginativo, completamente distinto é independiente del conocien-

to intelectual, vuelve à restablecer el dualismo en el hombre, mejor dicho á establecer un *ternalismo*, si se puede usar tal palabra, pues Croce no confunde tampoco este conocimiento sensible ó imaginativo con sensación que también existe y suministra elementos al conocimiento. Para Leibnitz y para los adeptos del monismo antiguo (buelga decir que éste monismo no tiene semejanza en el monismo de H. Aeckel) el hombre no piensa sino por medio de totalidad de su ser, así *como vive* por medio de la totalidad de su ser, y todos los sistemas idealistas ó materialistas son falsos si se hace del hombre una inteligencia pura ó un mero cuerpo, falsos también los sistemas híbridos que hacen de él una justaposición de cuerpo y de espíritu y no un compuesto substancialmente uno, de los dos, compuesto cuyos actos,—en nuestro caso, cuyos conocimientos en cualquier grado y de cualquier naturaleza—pertenecen al ser entero y uno. Si vivimos, en virtud de la existencia en nosotros, de un único compuesto humano todos los actos que ejercemos en calidad de seres vivientes, los ejercemos en virtud de la unidad compuesta que constituye nuestra vida, nuestro mismo ser viviente.

Leibnitz atribuye siempre un objeto análogo á nuestras percepciones, lo mismo cuando están en estado de ideas verda-

deras cómo cuando están en estado de sencillas sensaciones. Algunas de nuestras percepciones consisten en percibir distintamente sus relaciones de las cosas, otras, con una apariencia de claridad, nos dan de estas relaciones solamente un conocimiento vago; éstas son un conjunto de percepciones pequeñas, bastante claro como conjunto, pero cuyos detalles quedan en obscuro.

«Las ideas confusas ó más bién las imágenes, dice en *Nouv Essais L. IV, c. 17 § 13*, ó si se quiere, las impresiones como las de color, de sabor etc. son un resultado de varias pequeñas imágenes distintas en sí mismas, pero que no percibimos distintamente» por su misma multiplicidad casi infinita.

Esta hipótesis Leibnitiziana pone en el alma una plena unidad, pues todas las operaciones del alma serían análogas entre sí; sentir es percibir todavía, es decir, conocer, aunque en grado inferior. «El fondo queda siempre uno mismo, agrega Leibnitz en el mismo pasaje, § 16, y eso es un principio fundamental para mí y dominante en mi filosofía entera. No concibo las cosas desconocidas ó confusamente conocidas de otra manera que las que conozco distintamente.»

La consecuencia de esta doctrina es que no hay oposición invencible entre los placeres intelectuales y los placeres sen-

sibles, entre los cuales ocupan un lugar las emociones estéticas, que ya son placeres del espíritu.

Y Leibnitz lo afirma directamente en un opúsculo, escrito en alemán *von der Glückseligkeit*, y en sus *Principios de la naturalidad y de la gracia* § 17, escribe:

«Los mismos placeres de los sentidos se reducen á placeres intelectuales confusamente conocidos. La música nos encanta, aunque su belleza consista en correlaciones numéricas y en el cómputo que nuestra alma hace, sin que lo observemos, de las vibraciones de los cuerpos sonantes..... Los placeres que la vista encuentra en las proporciones son de igual naturaleza y los placeres que experimentamos por los demás sentidos tendrán algo parecidos á pesar de que no los podamos explicar con la misma claridad».

Baumgarten, y también *Wolf* (que no se debe confundir con el padre de la teoría que pretendió substituir á los rapsados por Homero, único y personal, como autores de la Iliada y de la Odisea) admitieron las ideas de Leibnitz sobre este punto, á pesar de que no eran adeptos á la filosofía de Leibnitz en su conjunto, por haber sufrido la influencia de Locke, menos intelectualista que Leibnitz.

(Continuará)