Historia de las ideas estéticas en España. Hasta fines del siglo XV

Índice:

PRÓLOGO A LA PRESENTE EDICIÓN

DEDICATORIA

ADVERTENCIA PRELIMINAR A LA PRIMERA EDICIÓN

NOTA SOBRE ESTA SEGUNDA EDICIÓN

INTRODUCCIÓN.— DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y LATINOS Y ENTRE LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS

CAPÍTULO I.— IDEAS LITERARIAS DE LOS ESCRITORES HISPANO-ROMANOS. SÉNECA EL RETÓRICO.—SÉNECA EL FILÓSOFO.—QUINTILIANO.—MARCIAL.— CARÁCTER DE LA LITERATURA HISPANO-ROMANA DEL IMPERIO.—NOTA SOBRE PORCIO LATRÓN Y OTROS RETÓRICOS MENORES.—IDEAS LITERARIAS DE MARCO ANNEO SÉNECA, EXPUESTAS EN LOS PRÓLOGOS DE SUS CONTROVERSIAS Y SUASORIAS.—PENSAMIENTOS ESTÉTICOS DE SÉNECA EL FILÓSOFO.—EXPOSICIÓN DE LAS INSTITUCIONES ORATORIAS DE QUINTILIANO.—NOTA SOBRE SUS FUENTES.—EL DIÁLOGO DE LOS ORADORES.— MARCIAL EN SUS RELACIONES CON LA CRÍTICA LITERARIA

CAPÍTULO II.—DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LOS PADRES DE LA IGLESIA ESPAÑOLA DURANTE LOS PERÍODOS ROMANO Y VISIGÓGITICO.—ORÍGENES DE LA POESÍA CRISTIANA.—JUVENCO.—PRUDENCIO.—SAN DÁMASO.—IDEAS DE OROSIO SOBRE LA HISTORIA.—IDEAS ESTÉTICAS Y LITERARIAS DE SAN ISIDORO.—NOTA SOBRE LA ENSEÑANZA DE LAS LETRAS HUMANAS EN LA ÉPOCA VISIGÓTICA.—LA ESCUELA ISIDORIANA EN LAS GALIAS: TEODULFO, OBISPO DE ORLEANS.—LA TRADICIÓN ISIDORIANA ENTRE LOS MOZÁRABES DE CÓRDOBA, Y EN LOS REINOS DE LA RECONQUISTA

CAPÍTULO III.— DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ÁRABES Y JUDÍOS ESPAÑOLES.—LOS NEO-PLATÓNICOS: AVEMPACE, TOFÁIL, BEN-GABIROL.—LOS PERIPATÉTICOS: AVERROES.—SU COMENTARIO A LA «RETÓRICA» Y A LA «POÉTICA» DE ARISTÓTELES

CAPÍTULO IV.— DE LA FILOSOFÍA DEL AMOR Y DEL ARTE EN LA ESCUELA LULIANA: RAMÓN LULL.—LA TEOLOGÍA NATURAL DE RAIMUNDO SABUNDE.—INFLUENCIA ITALIANA EN CATALUÑA.— PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL PLATONISMO ERÓTICO: AUSÍAS MARCH.—NOTA SOBRE ALGUNOS TRATADOS ESPAÑOLES DE LA EDAD MEDIA, CONCERNIENTES AL AMOR (ARNALDO DE VILANOVA, D. JUAN MANUEL, DON ALONSO DE MADRIGAL

CAPÍTULO V.— DE LAS IDEAS ACERCA DEL ARTE EN LA EDAD MEDIA.—EL SETENARIO .—EL TESORO, DE BRUNETTO LATINI.—LAS POÉTICAS TROVADORESCAS, ASÍ EN CATALUÑA COMO EN CASTILLA.—NOTA SOBRE RAMÓN VIDAL Y GIRALDO RIQUIER.—RESTAURACIÓN PEDANTESCA DEL CONSISTORIO DE TOLOSA Y SU ESCUELA EN BARCELONA.—ARTE DE TROVAR, DE D. ENRIQUE DE VILLENA.—ARTE DE TROVAR, DE JUAN DEL ENZINA.—LA TRADICIÓN TÉCNICA EN OTRAS ARTES.—EL POEMA DE LA MÚSICA, DEL MONJE OLIVA.—NOTA SOBRE LAS DOCTRINAS MUSICALES EN LA EDAD MEDIA.—LA TÉCNICA ARQUITECTÓNICA: NOTA SOBRE LOS CUADERNOS DE RODRIGO GIL DE ONTAÑÓN.—NOTA SOBRE ALGUNOS TRABAJOS RELATIVOS AL ARTE ESPAÑOL DE LA EDAD MEDIA

APÉNDICE I.— FRAGMENTOS DEL ARTE DE TROBAR O LIBRO GAYA SCIENCIA, QUE HIZO DON ENRIQUE DE VILLENA INTITULADO A DON IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, SEÑOR DE HITA

APÉNDICE II.— PRÓLOGO Y DEDICATORIA DEL LIBRO DE MARCHO TULIO CICERON Q. SE LLAMA DE LA RETÓRICA, TRAS | LADADO DE LATIN EN ROMANCE POR EL MUY REUERENDO DON ALFONSO | DE CARTAJENA OBPO. DE BURGOS Á YNSTANCIA DEL MUY ESCLARECI | DO PRÍNCÍPE DON EDUARTE REY DE PORTUGAL

APÉNDICE III.— PROHEMIO É CARTA QUEL MARQUÉS DE SANTILLANA ENVIÓ AL CONDESTABLE DE PORTUGAL

APÉNDICE IV.— DOS CAPÍTULOS DE LA «VISIÓN DELECTABLE DE LA PHILOSOPHIA Y ARTES LIBERALES» DEL BACHILLER ALFONSO DE LA TORRE. DE LA RETÓRICA ET DE SUS INVENTORES, ET DE SU MODO ET DE SU PROVECHO

APÉNDICE V.— ARTE DE POESÍA CASTELLANA, DE JUAN DEL ENZINA

APÉNDICE VI.— ARTE DE TOCAR EL LAÚD (DE UN ANÓNIMO DEL SIGLO XV)

ADICIONES Y ENMIENDAS

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

[p. IX] PRÓLOGO A LA PRESENTE EDICIÓN

El Ministerio de Educación Nacional quiere pagar, por mediación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *creación insigne de nuestro Caudillo, una deuda que España, desde hace muchos años, tiene contraída con el más glorioso español de los tiempos modernos: Don Marcelino Menéndez Pelayo.*

Sale hoy a la luz pública el tomo primero de sus Obras Completas, en Edición Nacional . *El Ministerio, al editarlas, recoge el anhelo de todos los pueblos de habla española y pone los primeros sillares —espera poner pronto, muy pronto, los últimos— del monumento más digno que a la memoria del Genio animador de nuestras dormidas energías puede elevarse; un monumento además que es obra de la misma persona a quien se dedica: la colección sistemática y completa de sus Obras, que por fin van a ver reunidas los estudiosos y estudiantes de todo el mundo. La juventud española conseguirá leer fácilmente algo más que citas dispersas, resúmenes, traducciones y extractos, y podrá tener en su cuarto de trabajo, en los propios estantes, en edición esmerada, todas las obras del Maestro de la Literatura, de la Crítica y de la Estética Españolas.*

Ahora, cuando es frecuente encontrar en los escaparates, las obras completas de cualquier escritor de novelas, de cuentos, de ensayos, es imposible, aún recorriendo librerías y bibliotecas públicas **[p. X]** *y privadas, poder examinar toda la producción bibliográfica deMenéndez Pelayo.*

Sus estudios fueron numerosos, y dentro de cierta dirección, muy varios, de verdadero polígrafo, de difícil sistematización y no al alcance de todos, esparcidos como están en publicaciones, algunas ya raras.

Comenzó a escribir antes de abandonar las aulas del Instituto. En esta edición, saldrán a luz algunos trabajos de su niñez y puede decirse que desde aquellos tempranos días no conoció el descanso. Primero los apuntes y estudios para su propia formación, después, a los veinte años, sus primeras polémicas con los jerifaltes de la Institución, y las poesías, aquellas poesías amorosas y eruditas, flores de su corazón y de su entendimiento.

Luego la vida intensa de relación y los inevitables compromisos que no supo o no pudo eludir: hoy una solemne conmemoración, mañana un discurso académico, pasado un centenario, y siempre los consabidos, los acosadores, los irrechazables prólogos. Prólogos breves, de compromiso a veces, en los que de pasada derrama gotas del ánfora de su sabiduría; prólogos en los que la vierte a raudales, deleitosa, amorosamente encariñado con el autor o con la materia; aquellos, en fin, en los que el cauce henchido y pletórico se rompe rebosando ciencia y poesía, en páginas que se alargan tanto como la obra presentada. Muchos y valiosos prólogos; tantos, que Clarín decía, con amable ironía que todo libro, mediano o malo, que se publicaba en Madrid en aquellos años tenía, por lo menos, la buena cualidad de llevar un hermoso prólogo de Menéndez Pelayo.

Al lado de estas obras ocasionales, del momento, se iban formando las canteras decisivas de su

labor, las obras largas, fundamentales, de grandes alientos, de perspectivas geniales, tan ambiciosas, intelectual y patrióticamente, que ahí han quedado algunas empezadas o diseñadas tentando a los estudiosos a continuarlas o por lo menos a imitarlas.

[p. XI] *No escapaba a su perspicacia madrugadora la conveniencia de recoger con orden los trabajos del entendimiento; precisamente ha llegado a nosotros, y según uno de sus biógrafos se conserva en su Biblioteca de Santander, el modelo de una portada que dice así:* «Obras de Marcelino Menéndez Pelayo... Bachiller en Artes» . *Este bachiller que acaba de cumplir los quince años sueña con unas* Obras Completas *que sólo en la vejez ha de ver comenzadas; pues aunque un editor bautizara antes con el epígraje de* «Obras Completas», La Ciencia Española y la Historia de las Ideas Estéticas *, lo cierto es que esta denominación no fué más que un ardid editorial sin transcendencia.*

Amigos y editores le incitaban a que con la verdadera edición de las Obras Completas *diese ocasión a que se reimprimiesen algunas, como los* Heterodoxos *que, según él mismo confesaba, se había hecho rara y se pagaba como tal. Esta consideración y el afán de revisar, corregir y enmendar los libros, que corrían en manos de todos, le hizo por fin intentar la edición definitiva de ellos.*

El tomo I lleva la fecha de julio de 1910. Tenía el autor cumplidos cincuenta y cuatro años y de éstos había pasado cuarenta, entregado en absoluto a la vida intelectual, al trabajo asiduo, sin descanso, sin alzar su noble cabeza, inclinada sobre los libros, o sobre las cuartillas en que acostumbraba a escribir, grandes, en folio, acaso por que su vida interior, su ímpetu, necesitaban amplio campo en que mover la pluma.

Durante estos años no se le había ocurrido hacer un alto en el camino recorrido, volver la vista atrás, recoger la labor realizada, ordenarla por lo menos, para alivio y dirección de los que le siguieran. Era humilde y pensaba más que en lo que había hecho, en lo que le quedaba por hacer. «Lástima, dicen que exclamó en los últimos días de su vida, tener que morir ahora, cuando tanto tenía que leer». Y precisamente, una de las cosas que estaba haciendo cuando le sorprendió la muerte era, además de escribir otros trabajos originales **[p. XII]** *y completamente nuevos, recoger, recopilar su labor, editar las* Obras Completas.

Esta idea fué sin duda de su editor; porque él, así como prefería comprar un libro nuevo a gastar dinero en encuadernar los usados, se ocupaba con más gusto en los múltiples trabajos desde largo tiempo prometidos, que en corregir, remozar y ordenar los que ya corrían impresos y agotados.

Y sin embargo, esta pausa, este descanso para anotar y compilar las Obras Completas, *era de todo punto necesario y Menéndez Pelayo no dejaba de comprenderlo.*

La producción científica había nacido de su potente entendimiento y de su férrea voluntad, de un modo un tanto arbitrario, con un orden y un método subjetivo, tan suyo, tan ambicioso y tan español, que era difícil, por no decir imposible, que una vida sola bastase para realizar sus planes, aunque ésta alcanzara los años de los antiguos patriarcas. Decidido por fin a publicar las series todas de su producción literaria, no podía lograr, a pesar de sus propósitos, detener el cauce torrencial de su actividad y de su pensamiento, y alternaba la labor de ordenar, corregir y coleccionar, con la de composición y redacción de obras originales nuevas. La edición de sus Obras Completas *fué, desde*

antes de 1910, su principal tarea; trabajo rudo y difícil por el rigor y probidad científicos del Maestro. Pudo dejar por ejemplo, la Historia de los Heterodoxos, *tal como había sido leída y celebrada desde su aparición,* (*1880 a 1882*), *y varios editores se disputaban el reimprimirla así; «pero no podía determinarse a ello sin someterla a escrupulosa revisión». Fruto de ésta fué un primer tomo de 500 páginas, ampliación de las 16 del primer original sobre la época de las creencias primitivas.*

A este paso, con semejante esfuerzo, desatendiendo toda idea de cálculo, de lucro y aún de justa y honesta recompensa, se comprenderá que había de multiplicarse prodigiosamente el número de tomos de las XIX series proyectadas, si Dios hubiera concedido **[p. XIII]** *a* su *autor tan largo tiempo como requería la labor puesta en el telar.*

Pensar que Don Marcelino autorizase reproducciones hechas a la ligera, ediciones mercantiles, era no conocerle, y mucho menos el que editase manuales y compendios: Compendia sunt dispendia *escribió a este propósito, y recuerdan sus íntimos y familiares la indignación con que rechazó el cheque en blanco que la previsora codicia de un editor le presentó, para que señalase precio a un compendio de* Historia de la Literatura Española *que había de comprometerse a redactar.*

Los cálculos de los pesimistas se cumplieron: el programa magno de la Edición de las Obras Completas de Menéndez Pelayo *quedó suspendido muy a los principios.*

En julio de 1910 escribió las advertencias preliminares del tomo I que apareció al comienzo de 1911. Dejó completamente terminado también el tomo I de la Poesía Hispano-Americana. *Le faltaban pocas páginas para terminar la impresión del II volumen de este libro y ya tenía corregidos doce pliegos del primero de la* Historia de la Poesía Castellana en la Edad Media, *cuando tuvo que dejar la pluma para coger e1 crucifijo, en su agonía.*

El magno proyecto de la edición definitiva y revisada *por su autor quedó por tanto en sus comienzos, porque según el anuncio de la casa editora había de comprender el conjunto de las 19 series siguientes:*

I.—Historia de los Heterodoxos Españoles.
II.—Historia de la Poesía castellana en la Edad Media.
III.—Tratado de los romances viejos.
IV.—Juan Boscán.
V.—Historia de la Poesía hispano-americana desde sus orígenes hasta 1892.
VI.—Orígenes de la novela española y estudios de los novelistas anteriores a Cervantes.
[p. XIV] *VII.—Estudios de Crítica Literaria.*
VIII.—Ensayos de crítica filosófica.
IX.—La Ciencia Española.
X.—Historia de las Ideas Estéticas en España hasta fines del siglo XIX.
XI.—Historia de las Ideas Estéticas en Europa hasta fines del siglo XIX.
XII.—Historia del romanticismo francés.
XIII.—Poesías completas y traducciones de obras poéticas.

XIV.—Traducción de algunas obras de Cicerón.
XV.—Calderón y su teatro.
XVI.—Bibliografía hispano-latina clásica.
XVII.—Opúsculos de erudición y bibliografía.
XVIII.—Horacio en España.
XIX.—Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega.

De estas 19 series, las que se han impreso completas han sido:

I.—Historia de los Heterodoxos en siete volúmenes.
II.—La Historia de la Poesía castellana en la Edad Media tres volúmenes.
V.—Historia de 1a Poesía hispano-americana, dos volúmenes.
VIII.—Ensayos de Crítica filosófica, un volumen.
IX.—La Ciencia española, dos volúmenes.
XIX.—Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega, incompleta (se han publicado seis volúmenes).

Estas series no seguían un orden cronológico, ni sistemático perfecto; pero hay que confesar que, dando una extensión amplia a los títulos generales, podrían caber en ellas todos los libros que durante su vida había publicado y tal vez los que pudiera publicar, aunque como sucedió luego, con el rasgueo de su pluma *se fueron ensanchando, como la Castilla del Cid, los volúmenes de sus obras.*

[p. XV] *Empezaron las* Obras Completas *intentando publicar la más popular (aunque no la más estimada por él):* La Historia de los Heterodoxos. *Es sabido, que de esta serie no pudo ver terminado más que el tomo primero, pues la muerte le sorprendió con la pluma en la mano.*

Dirigió después, la edición de Obras Completas *Don Adolfo Bonilla y San Martín, discípulo de Menéndez Pelayo, hombre de gran entendimiento y de vastísima erudición. Trabajador infatigable, pesaban sobre él cargos y cargas de gran importancia y tan diversos que le ocupaban su tiempo y sus esfuerzos. Bajo su dirección se imprimieron los tomos II y III de los* Heterodoxos, *los cinco tomos primeros de los* Estudios sobre el Teatro de Lope deVega *y los* Ensayos de Crítica filosófica.

Muerto Bonilla, se encargó de ordenar y dirigir la edición de las Obras Completas, *el ilustre Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en Santander, Don Miguel Artigas, que terminó, con máxima competencia y celo, los tomos de las series del* Teatro de Lope de Vega, *los de los* Heterodoxos y La Ciencia Española.

Preparándose estaba La Historia de las Ideas Estéticas y *la reimpresión de algunos tomos de la de los* Heterodoxos, *cuando sobrevino la guerra de liberación gloriosamente vencida por nuestro Caudillo. La guerra, causa de tantas perturbaciones, ha sido el último obstáculo que ha impedido hasta ahora, la publicación de las* Obras Completas.

Intentó recientemente publicarlas el Instituto de España, que se había percatado de la necesidad que el público culto sentía de tener a la mano estas obras, verdadero Corpus de patriotismo científico, tan importante y de eficacia tan oportuna en los momentos presentes en que se trata de fundar sobre

base firme y cristiana la nueva España.

Nuestra guerra ha sido en realidad una consecuencia necesaria del desvío y abandono del camino tradicional de la Cultura española que, desde los comienzos del siglo XIX y acaso antes, ciegamente **[p. XVI]** *se empeñaban muchos en desnacionalizar, creyendo posible y fácil improvisar una cultura y borrar de las inteligencias y de los corazones ideas y creencias arraigadas para seguir el naturalismo, el materialismo y el positivismo histórico.*

Menéndez Pelayo adivinó desde muy temprano la equivocación y en el fondo de toda su inmensa producción late la enemiga abierta y franca al torrente de descrédito y de menosprecio que los llamados intelectuales desbordaron sobre la ciencia española.

Muy justa y racional hubiera sido una revisión seria y científica de las ideas tradicionales hechas carne y hueso en la vida de España e incorporar fundamentalmente los progresos y direcciones que la cultura moderna había acarreado, procurando desarrollar y cultivar con un sentido español los gérmenes y antecedentes de los geniales pensadores del siglo XVI; pues en este cultivo del propio espíritu veía Don Marcelino la fuente de la renovación de la ciencia Española.

De las XIX series que, según el plan del Maestro, habían de formar las Obras Completas *hay algunas que ni en todo ni en parte entraron en los veintiún volúmenes de la edición Suárez, el benemérito editor que tomó a su cargo la empresa de publicar estas obras, más que como negocio, como muestra de amistad y de admiración al Maestro y al amigo. Tal sucede con la* Historia de las Ideas Estéticas en España y *con su continuación* Historia de las Ideas Estéticas en Europa, *obra que va abrir el camino de esta* Edición Nacional. *El tomo primero de las* Ideas Estéticas *en la edición de «Escritores Castellanos», apareció en 1883. En realidad venía su autor madurando el proyecto de escribir este libro hacía varios años, tal vez desde que en la clase de Milá y Fontanals, de Barcelona, se puso en relación con el sabio catedrático catalán que tanta influencia tuvo en la formación de su espiritu y de su cultura, sobre todo en materias de Estética.*

El discípulo pagó esta sabia iniciación transcribiendo al frente **[p. XVII]** *del primer volumen, como dedicatoria las palabras de Dante: «Tu duca, tu Signore, tu Maestro». Ya antes había intentado escribir* un *tratado de preceptiva literaria en colaboración con Don Gumersindo Laverde y puede decirse que de este benemérito catedrático fué la primera idea de* La Historia de las Ideas Estéticas.

Se ha publicado una carta de Laverde a Menéndez Pelayo fechada en 1875 en la que se dice: «Cuando vuelva a escribir a Valera, pienso indicarle que proponga a la Academia por asunto para concurso o certamen, La Historia de la Estética en España, *a fin de que usted, utilizando las muchas y exquisitas noticias que tiene, acuda a la cita y se lleve el premio». A los pocos meses le remitía Don Marcelino un extenso plan de esta Historia, que, comenzando por los escritores hispano-romanos, alcanzaba hasta Milá y Fontanals.*

Este plan fué modificándolo su autor y ensanchando los límites inmediatos de su campo de una manera prodigiosa. En los tres primeros volúmenes se atiene al título y en el tomo IV comprende la Historia de las Ideas Estéticas en Europa *hasta fines del siglo XIX. Este tomo tiene dos volúmenes: el primero dedicado al estudio de las Ideas Estéticas en Alemania durante el siglo XIX y el segundo a*

las de Inglaterra y Francia.

El tomo V trata del romanticismo en Francia exclusivamente.

Como puede observarse, la idea sugerida por Laverde se ha modificado sustancialmente. Ya no se intenta un tratado que pudiéramos llamar bibliográfico y que podía consistir en señalar y juzgar los libros y artículos escritos en España sobre estas materias, sino que se acomete la Historia de las Ideas, lo cual es completamente distinto: es una historia de ideas no de libros, ni siquiera de materias. Esta obra es acaso la más original y la de mayor importancia científica sobre todo en la parte que se refiere al juicio y comento de las literaturas extranjeras, pues constituye una aportación española, muy rara en nuestra bibliografía y que además ha merecido fervorosos **[p. XVIII]** *elogios de especialistas extranjeros, alguno tan calificado como Benedetto Croce. Quedó sin terminar porque la concepción que su autor tenía de la tal historia es de una magnitud extraordinaria y aún quedan en la Biblioteca de Santander, apuntes, extractos y notas que aparecerán en tomos sucesivos y que dan idea de su colosal grandeza.*

Convienen los críticos en que este libro, con el que empieza la Edición Nacional de las Obras Completas, *es en cierto modo la obra central del Maestro, desde la cual se explica todo lo que hizo y se adivina lo que le restaba por hacer, es como una síntesis de la literatura española en su parte más esencial y un ejemplo o anticipo de lo que podría conseguirse aplicando el mismo procedimiento a la historia de otras ideas básicas, pues la idea fundamental suya era nada menos que escribir la historia del pensamiento y del arte español. Esta* Historia de las Ideas Estéticas *es por una parte como un resumen y por otra como unos prolegómenos de la Historia de la Literatura española, que se cree en la obligación de escribir como catedrático de la asignatura. Aplicando el procedimiento a otros conceptos filosóficos podría hacerse la historia de la filosofía española, su sueño dorado y su aspiración constante, que quería ver realizada si a tanto llegaban sus alientos y sus días.*

Después de la Historia de las Ideas Estéticas *es propósito de quienes dirigen la presente edición reunir, ordenar y sacar a luz la colección de* Estudios de Crítica Literaria *que podrán formar varios volúmenes más que los aparecidos con este título, si se agregan a esta serie otros trabajos de Don Marcelino de la misma o parecida índole, perdidos o esparcidos en revistas y ediciones antiguas de las cuales apenas se encuentran ejemplares. Se añaden, además, algunos estudios que duermen, todavía, inéditos en las carpetas de su Biblioteca santanderina.*

Vendrán luego los volúmenes de los Orígenes de la Novela, *el* Tratado de los Romances Viejos, El Juan Boscán, La Bibliografía **[p. XIX]** Hispano Latina Clásica, El Horacio en España, Las Poesías originales y *las* Traducciones de Obras Poéticas, *las traducciones de* Cicerón, *de* Plauto, *etc., y otros trabajos que no están coleccionados ni impresos formando unidad. E inmediatamente, o al mismo tiempo, la reimpresión de las series comenzadas por el mismo Don Marcelino y continuadas por Bonilla y Artigas.*

De estas series casi todos los ejemplares están agotados en su primera edición y son muy solicitados por los estudiosos.

Respecto a la inteligente escrupulosidad con que se hace la presente Edición Nacional de las Obras

Completas de Menéndez Pelayo *bastará indicar los nombres de las personas que el «Consejo Superior de Investigaciones Científicas» ha designado para dirigirla: Don Miguel Artigas, Director de la Biblioteca Nacional y Don Enrique Sánchez Reyes, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en Santander.*

La revisión de textos se hace con todo detenimiento, compulsándolos con las obras originales citadas, precisando a veces con más detalles el pasaje y teniendo siempre a la vista los autógrafos del Maestro y las numerosas notas y apostillas que dejó en los márgenes de anteriores ediciones de sus libros.

En cuanto a la esmerada y limpia impresión, como el lector la tiene a la vista, huelga todo comentario.

Cuando se puedan ver ordenadas e impresas formando unidad las Obras Completas de Menéndez Pelayo *aún quedará la tarea grande e importante de preparar la edición de su copioso* Epistolario.

En el último número del «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo» con el que se cierra su primera época, se incluye un extracto de esta valiosa colección de cartas: algunas escritas por el Maestro y la mayor parte dirigidas a él. En este epistolario una condensación por modo eminente de la vida intelectual de España en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX. El estudio y comentario de estos documentos puede formar la historia viva del **[p. XX]** *pensamiento, y del arte nacionales en estos tiempos tan transcendentales para la vida de España.*

Continuarla y engarzarla con el pasado a través y por medio de la obra ingente de este gran español es nuestra tarea. Esta obra copiosísima viene a ser el puente providencial que hace fácil el paso y soldadura de aquella gran España de los siglos de oro con los tiempos de ímpetu imperial que se anuncian y se ven venir.

El empeño, árduo y difícil, es de la más alta alcurnia espiritual y ningún honor para mí de tan elevada estimación como el haber contribuído a que España realice con plenitud la obra de reparación y justicia, que es debida a uno de los españoles más ilustres de todos los tiempos.

La ingente producción de Menéndez Pelayo, tesoro inmenso de erudición y doctrina, es a la vez la dogmática de un españolismo férreo, exigente y lleno de emoción, nacido del estudio del alma española en la más noble de sus servidumbres, la cultura, y de tan firme y clara orientación que su doctrina debe ser guía luminosa para nuestra insobornable y heroica juventud.

Y el ejemplo de su vida excepcional, en permanente vigilia para aumentar la gloria de la patria, debe ser norma inexorable, para todos los que, con verdad y noble espíritu de sacrificio, piensan trabajar por la grandeza de España.

El Caudillo, seguro y firme rector de los destinos de la Patria, ampara con su augusta autoridad esta magna empresa que marca, con huella profunda, la irrevocable decisión de la España victoriosa, de trabajar por la cultura con su inconfundible y glorioso sentido universal.

JOSÉ IBÁÑEZ MARTÍN.

Ministro de Educación Nacional.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 1] DEDICATORIA

A LA BUENA MEMORIA

DEL EXCMO. SEÑOR

MANUEL MILÁ FONTANALS

CATEDRÁTICO INSIGNE DE ESTÉTICA Y LITERATURA GENERAL

EN LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Dedica este libro, como recuerdo de los días
en que recibió una docta enseñanza.

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

"Tu duca, tu signore e tu maestro"
(Dante, Inf., Canto II.)

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

[p. 3] ADVERTENCIA PRELIMINAR A LA PRIMERA EDICIÓN

Con este volumen doy comienzo a la publicación de un largo y árido trabajo, de índole puramente analítica y expositiva. Para que nadie busque en él lo que yo no he querido poner, ni se asombre tampoco de encontrar cosas que por el título no esperaría, diré en breves palabras cuál ha sido mi objeto y mi plan.

Ante todo, advertiré que este libro ofrece poco o ningún interés para los meros aficionados. No es libro de estilo, sino de investigación; y como la materia estaba virgen, todo lo he sacrificado al empeño de dar claridad a las doctrinas que expongo. El hacer *frases* sobre autores y libros, desconocidos en gran parte para mí mismo hasta que empecé a escribir sobre ellos, me parecería un pecado de ligereza imperdonable. Por esta vez renuncio gustoso a deleitar, y me contento con traer a la historia de la ciencia algunos datos nuevos.

De la fidelidad de estos datos es de lo que respondo. No he retrocedido ante ninguna lectura, por árida que pareciese, y tengo mi orgullo en afirmar que hay páginas de esta obra que me han costado el estudio de volúmenes enteros, sólo para descubrir en ellos alguna idea útil acerca de la belleza o del arte.

No hay que decir que muchas veces, y aun tratándose de obras muy alabadas por los críticos, mi esperanza ha resultado completamente vana, y mi tiempo perdido. Pero ni siquiera en estos casos me he desalentado, y, bueno o malo, afirmativo o negativo, consigno siempre con sinceridad de impresión el resultado de mis **[p. 4]** lecturas. Añadiré otra cosa para mayor autoridad de esta historia, y es que, con leves excepciones, está compuesta toda sobre libros propios, quiero decir, sobre libros que he recogido y poseo. Permítaseme esta satisfacción de bibliófilo, que es al mismo tiempo nueva garantía de que no me he aprovechado de datos ajenos ni de trabajos de segunda mano, por excelentes que sean. Así, aun en este tomo, que es de todas las partes de la obra la que menos curiosidad bibliográfica ofrece, se hallarán extractos no vulgares de la *Poética* de Averroes, del *Autodidacto* de Tofáil, etcétera, al paso que sólo he acudido al libro, por otra parte tan docto y apreciable, de Munk, para las cosas que únicamente en él son accesibles, verbigracia, el *Régimen del Solitario* de Avempace, y la *Fuente de la vida* de Gabirol, que he cotejado (aunque en el texto no lo digo) con dos diversos códices latinos, uno de París y otro de Sevilla. Estos accidentes, por otra parte de poca importancia, se citan sólo para dar muestra de la minuciosidad con que he procedido en una labor que no aspira a otro mérito que al de ser exacta y honrada.

Este trabajo tiene un triple carácter. En primer lugar, si se le considera aisladamente, es lo que su título indica, es decir, la historia, o (si este título parece ambicioso) una colección de materiales para escribir la historia de la ciencia de la belleza en general y más especialmente de la belleza artística, entre nosotros. Como esta ciencia es una de las derivaciones o ramas secundarias de la filosofía sin perjuicio de su independencia y valor propio, puede considerarse también, a lo menos en parte, como un capítulo de la historia de la filosofía en nuestra Península; historia que está todavía por escribir, y que escribiré algún día, si la vida me alcanza para completar el círculo de mis trabajos, y si no

mueren éstos ahogados por el general escarnio o la general indiferencia, que en nuestro país persiguen a todo trabajo serio, de los que aquí se denigran con el nombre, sin duda infamante, de *erudición.*

Es al mismo tiempo esta obra una como introducción general a la historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos. Han pasado los tiempos en que era lícito tejer la historia de la literatura por método exclusivamente cronológico, o atendiendo sólo al desarrollo más externo de las formas artísticas, así como tampoco bastan meras generalidades **[p. 5]** históricas o sociales para explicar la aparición del hecho literario. Detrás de cada hecho, o más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo.

Infiérese de aquí (y hemos llegado al principal propósito de nuestro libro) que paralelamente a la historia del arte, ya se le considere en general, ya en su desarrollo dentro de cada siglo y de cada raza, va marchando la historia de la Estética, influyendo de una manera recíproca los preceptos en los modelos y los modelos en los preceptos, ampliando el arte sus formas para albergar concepciones cada día más vastas y sintéticas, y ensanchando la ciencia sus moldes para dar entrada y explicación a las nuevas formas que el arte incesantemente crea. No admitimos, pues, que se dé arte alguno sin cierto género de teoría estética, explícita o implícita, manifiesta o latente; ni en el rigor de los términos confesaremos jamás que pueda crearse ninguna obra propiamente artística, por mera espontaneidad, con ausencia de toda reflexión, como si trabajase sólo una fuerza inconsciente y fatal. El arte, como toda obra humana digna de este nombre, es obra reflexiva; sólo que la reflexión del poeta es cosa muy distinta de la reflexión del crítico y del filósofo.

De aquí que al crítico y al historiador literario toque investigar y fijar, estén escritos o no, los cánones que han presidido al arte literario de cada época, deduciéndolos, cuando no pueda de las obras de los preceptistas, de las mismas obras de arte, y llevando siempre de frente el estudio de las unas y el de las otras. Pero entiéndase siempre que estos cánones no son cosa relativa y transitoria, mudable de nación a nación y de siglo a siglo, aunque en los accidentes lo parezcan, sino que, en lo que tienen de verdadero y profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos e inquebrantables, a lo menos para mí, que tengo todavía la debilidad de creer en la Metafísica.

[p. 6] Pero noto que, sin querer, me voy dejando llevar a la exposición de mis ideas particulares, que también irán en esta obra, pero no ciertamente interrumpiendo el curso de la exposición, en que casi siempre dejaré la palabra a los autores mismos, único medio de que las preocupaciones individuales no ofusquen la doctrina ajena; sino en el último lugar, que es el que les corresponde, y ordenadas en forma de epílogo. Mezclarlas con la exposición de las ajenas, daría a la obra un carácter de polémica impertinente, sobre todo tratándose de siglos en que las cuestiones se planteaban y discutían de un modo tan diverso del que ahora usamos. Aunque nuestra ciencia sea substancialmente la misma de Platón y de Aristóteles, a nadie se le ocurre en los tiempos que corremos hacer una apología o una diatriba en favor o en contra de Aristóteles y de Platón. Se los expone, procurando entenderlos, y es mucho más seguro.

Hay, pues, una gran parte de esta obra, casi todo lo anterior a Kant, en que he seguido el método histórico, único que por su sabia serenidad conviene a cosas ya tan lejanas. De allí en adelante la exposición tiene que tomar forzosamente carácter más animado y más crítico, y resolverse, al fin, en ideas propias. Todo lo demás sería combatir con fantasmas.

A nadie asombre que aparezcan aquí tan antiguos los orígenes de una ciencia tenida en la común opinión por modernísima, como que su nombre actual sólo se remonta a la mitad del siglo XVIII, en que aparecieron los trabajos de *Baumgarten.* Pero si bien se mira, sólo el nombre de *Estética* es moderno: la ciencia ha existido (aunque a la verdad en estado rudimentario) desde que hay arte en el mundo. Y añadiré una observación que parece paradójica, y no lo es; a saber: que la Estética es al mismo tiempo una de las ciencias más antiguas, y una de las ciencias más modernas y más atrasadas todavía. Sólo una obra de genio ha producido, quiero decir, la *Estética* de Hegel, y aun en ella, ¡cuántos vacíos, errores y obscuridades! ¡Cuánto de arbitrario y casuístico! ¡Cuánto tránsito de nociones extrañas al arte y que violentamente se introducen en su dominio!

La Estética, tal como generalmente se la considera, abarca tres partes. Llámase la primera *Metafísica de lo bello, y* es la que ha sido cultivada desde más antiguo, aunque no tanto por los **[p. 7]** hombres de arte como por los filósofos, que tienen razón en encarecer su importancia (evidente para quien no profese un vulgar positivismo); pero no la tienen para encastillarse en los principios generalísimos y aplicarlos luego violentamente a la práctica artística, que en absoluto ignoran o desconocen, y a la cual, no obstante, pretenden imponer dirección y reglas, en nombre de la belleza absoluta e increada. Estas vanas y pedantescas pretensiones, enunciadas gravemente por hombres, no ya incapaces de coger en la mano un cincel o de medir un exámetro, sino absolutamente negados para sentir la emoción que una obra de arte produce, han contribuído mucho, no hay que negarlo, al descrédito de ésta ciencia entre los artistas, que generalmente se ríen de estos estéticos de Ateneo o de Seminario, con la misma razón que tuvo Aníbal para reírse de aquel filósofo griego que venía a enseñarle el arte de la guerra. Y, sin embargo, no aciertan los artistas en burlarse de la ciencia misma, que no tiene la culpa de la sandez de sus cultivadores, ni de que éstos tengan el gusto tan perverso y estragado, ni de que se hayan dedicado a discurrir sobre el arte, en vez de consagrarse a la teología o a la economía política.

Este olvido y desdén en que los artistas tienen la Estética influye desventajosamente en los artistas mismos, que, faltos de ideal, se abandonan a un empirismo rutinario, y caen fácilmente en la *manera* o en el industrialismo, o envilecen su arte en asuntos triviales, o se entregan a una facilidad desmayada, o crean un mundo falso y reproducen formas anticuadas; vicios todos contra los cuales previene con tiempo una teoría sólida, que para no estar en el aire y tener consistencia científica y valor universal, ha de descender forzosamente de la *Metafísica estética,* es decir, del estudio de lo bello y de su idea.

Pero nada adelantaría la ciencia, y todavía menos luz sacaría el arte, si se encerrase siempre el estético en región tan aérea y nebulosa como es la de las ideas puras, y satisfecho con la consideración de lo bello ontológico, olvidase lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte. De aquí dos nuevas partes de la ciencia, que se conocen con los nombres de *Física estética* y de *Filosofía del arte.* Puede decirse que el primero de estos estudios anda en mantillas, aun en la misma escuela

hegeliana, que es positivamente de todas **[p. 8]** las modernas la que más ha contribuído a ensanchar el campo de la Estética. Hegel mismo trata esta parte muy por cima, y sólo en Vischer comienza a tener importancia. No así la *Filosofía del arte,* que es conocida desde la más remota antigüedad, y produjo ya un verdadero monumento en la *Poética* de Aristóteles. De todas las divisiones de la Estética, esta parte, que designaremos con el nombre de *Filosofía técnica,* o simplemente *técnica,* es la más adelantada. No sólo abraza el sistema y clasificación de las artes, sino además la técnica particular, que se subdivide en tantos capítulos como artes.

Para ser completo nuestro estudio, comprenderá, pues:

1.º Las disquisiciones metafísicas de los filósofos españoles acerca de la belleza y su idea.

2.º Lo que especularon los místicos acerca de la belleza en Dios, considerándola principalmente como objeto amable, de donde resulta que no podemos separar siempre en ellos la doctrina de la belleza de la doctrina del amor, que llamaremos, siguiendo a León Hebreo, *Philographia, y* que, rigurosamente hablando, corresponde a la filosofía de la voluntad, y no a la del entendimiento ni a la de la sensibilidad, que son las facultades que principalmente intervienen en la contemplación y estimación o juicio de lo bello.

3.º Las indicaciones acerca del arte en general, esparcidas en nuestros filósofos y en otros autores de muy desemejante índole.

4.º Todo lo que contienen de propiamente estético, y no de mecánico y práctico, los tratados de cada una de las artes, verbigracia, las Poéticas y las Retóricas, los libros de música, de pintura y de arquitectura, etc., etc.

5.º Las ideas que los artistas mismos, y principalmente los artistas literarios, han profesado acerca de su arte, exponiéndolas en los prólogos o en el cuerpo mismo de sus libros.

De tan desemejantes orígenes proceden las ideas cuya historia ensayamos en este libro. Y puesto que ni él ni otro alguno de los míos tiende a presentar a España como nación cerrada e impenetrable al movimiento intelectual del mundo, sino, antes bien, aprobar que en todas épocas, y con más o menos gloria, pero siempre con esfuerzos generosos y dignos de estudio y gratitud, hemos llevado nuestra piedra al edificio de la ciencia universal, he creído necesario mostrar el enlace estrecho que nuestra cultura estética **[p. 9]** tiene con las ideas que sobre la misma materia han dominado en cada uno de los períodos de la historia general de la filosofía. Por eso el primer período, cuya historia publico, lleva una larga introducción sobre las doctrinas estéticas entre los antiguos griegos y latinos, y entre los filósofos cristianos. Quizá resulten demasiado extensos tales prolegómenos; pero los tengo por indispensables, y puedo decir que he excluído de ellos cuidadosamente todo lo que es de pura curiosidad, o lo que no ha influído directamente en España. Ostentar erudición en tal materia, fuera cosa fácil; pero yo he tratado más bien de disimular la poca que tengo, y de hacer, sobre todo, un libro útil.

Julio de 1883.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 10] NOTA SOBRE ESTA SEGUNDA EDICIÓN

Por causas que interesan poco a mis lectores, el presente tomo, escrito e impreso por primera vez en 1883, salió más desaliñado e incorrecto que otro alguno de mis libros. Le escribí de prisa y corregí las pruebas con suma negligencia. Quizá algunos (los menos) de los defectos que sacó aquella primera edición, podían achacarse a la excelente imprenta que tiene que luchar con mis borrones; pero de la mayor parte de los descuidos, así de concepto como de estilo, que tanto perjudicaban a la claridad de la doctrina, sólo podía y debía responder el autor, y suya era la obligación de corregirlos. Con todas mis fuerzas lo he procurado ahora, sometiendo el texto a una severa y minuciosa revisión, y refundiendo totalmente algunos capítulos, además de añadir gran número de notas y completar en lo posible la parte bibliográfica. Suplico encarecidamente a los que posean ejemplares de esta obra mía, que si quieren servirse de ella con utilidad, sustituyan el primer tomo con éste que ahora se imprime, quizá menos indigno de su atención.

Noviembre de 1889.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

INTRODUCCIÓN.— DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y LATINOS Y ENTRE LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS

[p. 11] I : DOCTRINA ESTÉTICA DE PLATÓN

Cuenta Xenofonte ateniense, en el capítulo X, lib. III de sus *Recuerdos socráticos*, que Sócrates, hijo de Sofronisco, preguntó un día al pintor Parrasio:

—¿Crees que la pintura es representación de cosas visibles por medio de colores? Yo veo que cuando vosotros, los artífices, imitáis una forma hermosa, como no es posible hallar un hombre perfecto en todas sus partes, elegís de cada uno lo que más bello os parece, y formáis así un cuerpo hermosísimo [1] .

—Verdad dices,—le contestó Parrasio.

—¿Y no imitáis también una alma cariñosa, dulcísima y amable, o por ventura esta alma no es susceptible de imitación?

—¿Y cómo ha de ser imitable, ¡oh Sócrates! lo que no tiene proporción ni color, ni en modo alguno es visible?

[p. 12] —¿Y no acontece que el hombre mira de un modo dulce o de un modo hostil a otros hombres?

—Así es.

—Luego esto podrá expresarse en los ojos.

—Sí, por cierto.

—Luego también pueden representarse los afectos del ánimo.

—Indudablemente,—dijo Parrasio.

Otro día fué Sócrates al taller del escultor Criton y tuvo con él este diálogo:

—Veo, Criton, cuán bellos son los corredores, luchadores, púgiles y atletas que tú representas; pero ¿cómo llegas a darles vida?

Dudó un poco Criton antes de responder, y Sócrates acudió a darle la mano, diciendo:

—¿Lo haces mediante la imitación de formas vivas?

—Sí, por cierto.

—Luego podrás también expresar y hacer visibles las cosas que, por medio del gesto y de la mirada, se manifiestan en los cuerpos?

—Verdaderamente que sí.

—Luego la escultura debe reproducir, por medio de la forma, los afectos del alma, de tal modo que los hombres parezcan vivos.

Por primera vez proclamaba en estos diálogos el moralista más popular de la antigüedad el valor de la *expresión moral* en el arte; pero al mismo tiempo, su recelo en orden a las especulaciones ontológicas le hacía encerrar el concepto de la belleza en una fórmula estrictamente relativa, que toca los linderos del concepto de utilidad. Así podemos aprenderlo en el cap. VIII del mismo libro, donde Sócrates discurre con Aristipo sobre la noción de hermosura.

—¿Qué es la hermosura?—le pregunta Aristipo.

—Muchas cosas,—responde Sócrates.

—¿Pero son cosas semejantes entre sí?

—Algunas son muy desemejantes.

—¿Y cómo puede ser bello lo que difiere tanto de otra cosa bella?

—Llamo hermoso y bueno todo lo que es acomodado a su fin.

[p. 13] —¿Dices, pues, que una misma cosa puede ser bella y fea?

—Sí que lo digo, y añado que puede ser a un tiempo buena y mala. Lo que es bueno para el hambre, es malo para la fiebre; lo que es hermoso en la carrera, resulta feo en la palestra, y al contrario; porque todo es bueno y hermoso en cuanto sirve a su fin, feo y torpe en cuanto no sirve. Y así vemos que la casa que es buena para el invierno, es mala para el verano.

En el cap. VI, lib. IV de la citada obra, Sócrates, en diálogo con Eutidemo, vuelve a encerrarse en el mismo estrecho y relativo empirismo, llamando bello a todo lo que es útil para el objeto a que se destina.

Así, aún no nacida la ciencia estética, se iniciaba ya la funesta intrusión del concepto de utilidad, o de finalidad útil, en los dominios de lo bello.

Semejante invasión venía a herir de plano el armonioso conjunto de las ideas helénicas respecto de la hermosura; ideas que no estaban escritas, pero que inspiraban y vivificaban secreta y cariñosamente toda obra de ingenio, porque en las razas privilegiadas y próceres en cuanto al sentimiento artístico, una estética latente, pero real y armónica, antecede al desarrollo especulativo de la filosofía de lo bello. Que la belleza tenía por sí un valor propio, real y substantivo, independiente de cualquiera relación extrínseca, llámese *utilidad* o de otro modo, bien lo mostró el padre Homero, haciendo caer a Ulises de rodillas ante Nausicaa, porque nunca los ojos del sabio Ithacense habían visto otra belleza igual, ni de varón ni de mujer. Y de un modo semejante, los ancianos de Troya daban por bien empleadas las fatigas de la guerra, que les consentía tener dentro de sus muros a aquella mujer cuya belleza igualaba a la de los eternos dioses.

Presentaron Homero o los poetas homéricos, sin auxilio de teorías, y como por intuición semidivina, el dechado más perfecto y ejemplar de arte que han podido contemplar entendimientos humanos, y sus procederes técnicos se perpetuaron entre los aedos y los rapsodas, que constituyeron a la larga escuelas y certámenes públicos, en que la ingenuidad de la primitiva inspiración hubo de perderse, sobreponiéndose a ella los artificios de la profesión literaria, templados, no obstante, en aquella remotísima época, por la rudeza y simplicidad de las costumbres, y en aquella raza **[p. 14]** feliz, por el equilibrio casi perfecto de las facultades creadoras. [1]

Así se fué educando lentamente una generación literaria más reflexiva y estudiosa, engendradora a la larga de gramáticos y de sofistas. La tradición literaria y el innato buen gusto bastaron a guiar a los críticos o *diaskevastas,* que, en la era de los Pisistrátidas, ordenaron en un haz las rapsodias homéricas y fijaron su texto. Al mismo período, que pudiéramos llamar *espontáneo,* de la crítica literaria, pertenecen los fallos de los jueces de los concursos dramáticos de Atenas; la oposición de Solón al teatro por considerarle como una nueva falsedad propia para pervertir a los ciudadanos; el elemento crítico que se insinúa en la tragedia ateniense (juntamente con el abuso de recursos patéticos y de ingeniosos efectos teatrales), haciendo, por boca de Eurípedes [2] , la censura y aun la parodia de la ruda naturalidad del viejo Esquilo; y la protesta que, en nombre del arte tradicional, patriótico y semirreligioso, formula la *comedia antigua,* dechado de lo cómico ideal y fantástico, en *Las Ranas* y en *Las Tesmoforias* [3].

[p. 15] Gran cúmulo de observaciones técnicas debió de contenerse también en los primitivos tratados sobre la música, en los ensayos que hicieron los gramáticos y sofistas (Córax, Tisias, Gorgias), para sistematizar la filosofía del lenguaje y las reglas de la retórica, y quizá en los libros perdidos del abderitano Demócrito, que escribió, según refiere Diógenes Laercio, *del ritmo y de la armonía, de la música, de la belleza de los versos de Homero y de la corrección del lenguaje, de la Pintura, de la Historia,* etc., etc. [1] . Con todo eso, los sofistas más bien que los filósofos, analizando por primera vez las condiciones estéticas del lenguaje, fueron también los primeros en sentar las bases de una teoría de la elocuencia, no alterada en lo substancial ni por el mismo Aristóteles; debiendo añadirse que ellos educaron la prosa griega y le dieron su ritmo propio, distinto del de los versos, y que si a los principios afectó pompa monótona y simétrica, harto más ingrata que los candorosos *anacolutos* de los primitivos *logógrafos,* trocóse luego en instrumento fácil y armonioso de la divina filosofía de Platón y de la austera palabra de Demóstenes [2].

[p. 16] Viniendo después de la tendencia, en todo relativa o más bien escéptica, de los sofistas, no

son de maravillar las proposiciones de Sócrates que antes trasladamos, conforme al verídico testimonio de Xenofonte, el cual, por ser de índole mucho menos propensa **[p. 17]** a la metafísica que los demás condiscípulos suyos, reprodujo también con rasgos menos idealizados la figura del pensador popular, psicólogo y moralista.

Pero dentro de la misma escuela socrática comenzaba a despertar **[p. 18]** la tendencia contraria, que, apartando la vista de lo fenomenal y limitado, busca en región más alta el principio generador de lo bello, así en las obras de la naturaleza como en las del arte. Fué intérprete de esta tendencia y (por decirlo así) hierofante y revelador de los misterios de la hermosura a los mortales, el filósofo más digno de declararlos, varón naturalmente *estoico,* amado más que otro alguno por la Venus Urania, y en quien toda idea y abstracción de la mente se vistió con los hermosos colores del mito y de la fantasía, templados por una suavísima tinta de ática ironía, fácil y graciosa.

Fué la filosofía de este sabio filosofía de amor, como él mismo la define. Yo *nada sé, fuera de una exigua disciplina de amor,* dice en el *Theages* [1] , y quería dar a entender con esto que su enseñanza no era dogmatismo estéril y cerrado, sino que se fundaba en la simpatía entre maestro y discípulo; fusión íntima, misteriosa y divina, única que puede hacer fecunda la transmisión de las ideas, para que éstas no caigan en el alma del oyente como en tierra ingrata a los afanes del cultivador. Y quería indicar además que sin las alas del amor (entendido como deseo de la sabiduría) no puede menos de ser flojo y tardo el ascenso del alma a las regiones de lo puro inteligible. Empédocles había comprendido el amor como elemento esencial de su teoría cosmogónica; Platón le hizo entrar el primero en una teoría metafísica. *Ciencia del Amor* o *Ciencia de las Ideas* son para él términos idénticos, puesto que el *Amor,* lo mismo que la *Idea,* reduce la pluralidad a unidad, y crea el orden, la armonía y el número en el universo, componiendo todas las oposiciones y diferencias. La ciencia del amor es, por consiguiente, una verdadera *Dialéctica.*

Ni tampoco se enderezaba esta doctrina platónica a henchir de vanagloria el ánimo del alumno, sino a producir en él la templanza o sophrosyne, unida a la justicia, según leemos en el diálogo de *Los Amantes* [2].

[p. 19] A causa de su forma libre y poética de exposición, no puede decirse que la doctrina platónica (aquí nos limitamos a la que especula sobre el amor, la hermosura y las bellas artes) se encuentre compendiada en un solo diálogo, sino derramada en muchos y muy desemejantes, e informando ocultamente los demás. Recorrerlos todos es imposible; pero conviene analizar los más señalados, porque nada ha infliído de un modo tan directo y eficaz en todos los idealismos posteriores; y aunque el idealismo ande hoy decadente, nunca deja de ser la mitad, por lo menos, de la especulación científica.

Volvía triunfante el rapsoda *Ion* [1] de los juegos de Epidauro, cuando se le hizo encontradizo Sócrates, y quiso persuadirle que no era el arte quien guía al rapsoda, sino cierta fuerza divina que le mueve, al modo que el imán atrae los anillos de hierro. Así arrebata el divino furor a los poetas, y son admirables los épicos, no por el arte, sino por este instinto sagrado, y lo mismo los *mélicos* (o líricos), que, arrebatados de un furor análogo al de los Coribantes, se empapan en la armonía y en el ritmo, y salen de seso como las Bacantes, que se imaginan beber en los ríos leche y miel. Porque el poeta es cosa leve, alada y sagrada, que trae sus cantos de los huertos y de los vergeles de las musas, y no

puede poetizar sino cuando está lleno del dios y arrobado. Un dios saca de seso a los poetas y los convierte en oráculos y adivinos suyos. No hemos de creer, pues, que hablan ellos, sino que habla el dios por su boca.

A esta teoría de la *inconsciencia artística* acampaba en el *Ion* otra, muy digna de notarse, sobre las relaciones entre el artista y el público. El espectador es el último anillo de una cadena cuyos eslabones se enlazan por su virtud atractiva semejante a la piedra imán, siendo el anillo medio el rapsoda o el mimo, y el anillo primero el poeta, por ministerio del cual lleva el dios los ánimos de los hombres a donde le place.

El arte empírico y utilitario que los sofistas llamaban Retórica, ha sido discutido por Platón en uno de sus diálogos más extensos **[p. 20]** y famosos, el *Gorgias* [1] . Pregunta Sócrates a Gorgias qué idea tiene de la Retórica, y contesta él que la Retórica versa sobre las palabras: per‹ lÚgouj , en las cuales consiste toda la virtud y eficacia oratorias.

—¿Y qué palabras son esas?—continúa interrogando Sócrates.

—Las mejores y más excelentes.

—¿Y en qué consiste su excelencia?

—En llegar los hombres, por medio de ellas, a dominar en su ciudad, a persuadir con palabras a los jueces en el tribunal, a los senadores en la asamblea, a los congregados en el ágora.

—Luego la Retórica es arte de persuasión (objeta Sócrates); pero también hay otras artes que persuaden: variarán, pues, en el modo de la persuasión y en la materia de ella. ¿Sobre qué versa la persuasión retórica?

—Sobre lo justo y lo injusto, responde Gorgias.

—Pero no hay ciencia alguna que sea a un tiempo verdadera y falsa; habrá, pues, dos maneras de persuasión: una fundada en doctrina, y otra que carece de ella. Aquí Gorgias, en vez de contestar directamente a la objeción socrática, pondera en gárrulas frases la utilidad de la Retórica con tal que se haga buen uso de ella y no se la deshonre; y aun entonces será lícito aborrecer, mandar al destierro y aun matar al que abuse de la elocuencia; pero no a su maestro. Sócrates obliga a Gorgias a declarar que no atañe al retórico conocer las cosas mismas, tales como son en sí, y que le basta tener cierto arte para persuadírselas a los ignorantes.

—Pero a lo menos deberá conocer lo que es bueno o malo, hermoso o feo, justo o injusto, antes de llegar al aula del maestro de Retórica, o tendrá éste que enseñárselo,—objeta Sócrates.

—Así es,—dice Gorgias.

—Luego el que aprende lo justo, será justo.

—Concedido.

—Y obrará la justicia y no hará injuria a nadie. Luego forzoso es que el retórico sea justo, y entonces, ¿cómo ha de ser posible **[p. 21]** que nadie use injustamente de la Retórica, como tú decías, ¡oh Gorgias!?

Aquí interviene otro sofista agrigentino llamado Polo, y pregunta a Sócrates:

—¿Qué arte juzgas tú que es la Retórica?

—Ninguna especie de arte, a decir verdad, sino cierta *práctica.*

—*¿Y práctica* de qué?

—De producir gracia y placer, no de otro modo que el arte de cocina y la sofística y el arte cosmética, partes de un estudio nada bello ni honesto, fundado en la *adulación* del apetito. La retórica es un simulacro o fantasma de la ciencia política, y, por tanto, cosa torpe, como lo es el arte *opsónica*, simulacro de la medicina, y la cosmética, que simula la verdadera hermosura corporal, la cual se adquiere sólo por la gimnástica. Y es fundamento de todas estas artes la adulación, porque sólo tiran a halagar el gusto, y no se fundan en razón; así, la sofística remeda a la *nomotécnica* o arte de legislar, y la Retórica a la *dicástica* o arte de justicia.

Replica groseramente Polo que los retóricos ejercen en las ciudades igual poder que los tiranos, matando a quien quieren, despojándole de su patrimonio y arrojándole de la ciudad.

—Ni los tiranos ni los retóricos hacen lo que quieren (contesta Sócrates): hacen solamente lo que les parece bien, y esto de ninguna manera ha de tenerse por gran poder, puesto que le posee un loco.

Y aquí, por medio de una digresión ética fundada lógicamente en el optimismo socrático, Platón distingue el fin y el medio de la acción humana. El fin es siempre el bien, y nadie que esté en su juicio tiende al mal. De los medios se escoge el que pueda acomodarse y proporcionarse al fin. No hace el hombre el mal por voluntad propia, sino por ignorancia de la relación que hay entre los medios y el fin... Las ideas favoritas de Sócrates: que la virtud es una ciencia, y que el criminal tiene derecho a la pena, dominan en esta parte del diálogo, que sólo en apariencia se desvía del objeto principal, para defender la idea de justicia y la pura noción del sumo bien contra los sofistas que tienen por suprema felicidad la tiranía. Si el malo es siempre desdichado, lo es todavía más cuando no paga la pena de su injusticia: él mismo debe confesarla y ofrecerse al castigo, aunque le pongan en tormento, aunque le **[p. 22]** saquen los ojos, aunque vea el suplicio de su mujer y de sus hijos, aunque le crucifiquen, o le quemen vivo, o le sumerjan en pez hirviente, porque así será mucho más feliz que si en su ciudad usurpase la tiranía y viviese a su capricho, de tal manera que le envidiasen todos los ciudadanos y los extraños.

Niega Polo la identidad entre lo bello y lo bueno, lo malo y lo feo. Y Sócrates le pregunta:

—Cuando llamas hermosos los cuerpos, las figuras, los colores, las voces, los estudios, ¿no lo haces refiriéndolos a la utilidad o al placer que producen en los espectadores? Lo mismo ha de juzgarse de las artes y disciplinas. Lo bello se define por el deleite y por el bien; lo feo, que es su contrario, por el dolor y por el mal. Luego el que castiga justamente, y el que es justamente castigado, hacen y producen cosa bella, buena, expiatoria y que limpia de la depravación el ánimo.

De todo esto deduce Sócrates que la Retórica es arte inútil y nociva, como no nos valgamos de ella para acusarnos a nosotros mismos y a nuestros deudos y amigos, cuando hayamos o hayan ellos cometido algún crimen, y para descubrirle y sacarle a luz, hasta que, siendo castigados, se libren ellos o nos libremos nosotros de nuestra maldad y error de ánimo, y sin temor ni vacilación nos entreguemos, con los ojos cerrados, al tormento, al destierro, a la muerte, como quien se entrega al médico para que con el hierro y el fuego le cure.

Tales sublimidades morales no aquietan a los sofistas, y Calicles comienza a defender la teoría del placer, la ley del más fuerte y los instintos de la naturaleza sensible, contra la ley moral y la ley escrita. La naturaleza nos muestra que los más fuertes y robustos deben poseer y gozar más que los débiles e inferiores. La ley es un fingimiento y una convención; la filosofía, entretenimiento de niños, vano y ridículo para hombres hechos.

Entonces prueba Sócrates que no se ha de confundir el deleite con el bien, por ser el deleite cosa relativa que va mezclada siempre con el dolor de la privación o necesidad moral sentida, al contrario del bien, que es, por su esencia misma, absoluto. El placer es común a todos, y el bien no, ni el bien se mide por la intensidad y la duración del deleite; y cuando se habla de deleites conformes al bien, es el bien mismo, no el deleite, lo que se convierte **[p. 23]** en regla de vida. No se ha de buscar el bien por el deleite, sino el deleite por el bien.

Artes adulatorias del deleite, lo mismo que la Retórica, son la *didascalia* de los coros, y la poesía ditirámbica, y aun la misma tragedia, que se dirige principalmente a halagar el gusto de los espectadores. La poesía es una manera de Retórica; la Retórica popular, una especie de poesía desligada de la forma métrica.

Puede haber, con todo esto, dos maneras de oradores: unos que miran en sus discursos a la utilidad de los ciudadanos y procuran hacerlos mejores con sus palabras, y otros que quieren engañar al pueblo con halagos, como a los niños. El arte de los primeros es adulatorio y torpe; el de los segundos hermoso y bueno, como lo es siempre el decir la verdad, agrade o no a los oyentes. «De este género de oradores que hayan hecho más buenos a los atenienses, aún no hemos visto ninguno, ni lo fueron Cimón, Milciades ni Pericles.»

Pero la Retórica de tal varón, dado que alguna vez exista, será arte, porque mirará a algún término, es decir, al bien, y conforme a él ordenará su obra, o le dará cierta forma ajustada al orden, y así será arte, porque *el arte es orden y ornato;* y de esta manera, el orador artificioso y bueno ahuyentará del ánimo de sus conciudadanos la injusticia y la destemplanza, y hará que reinen en ellos templanza y justicia, porque el alma que tiene su ornato propio es mejor que la que carece de él. Este ornato es la templanza y la *sophrosyne*, a segrur y ejercitar la cual debemos enderezar todos nuestros esfuerzos, apartándonos por igual razón de la intemperancia, para obtener la felicidad. Quien se deje arrastrar de

las pasiones, no será querido ni de los hombres ni de los dioses, ni podrá vivir socialmente y en amistad; porque ya nos enseñaron los sabios antiguos que el cielo y la tierra y los dioses y los hombres estaban unidos por cierta sociedad y amistad *(philia)*, por *ornato*, por *sophrosyne y* por justicia: de aquí que el mundo se llame *cosmos* y no *acosmos;* de aquí que valga tanto la armonía geométrica entre los hombres y los dioses.

Este es el punto culminante de la discusión, puesto que el divino filósofo prodama el valor absoluto y transcendente de la ley de armonía, de justicia, de orden; ley que es a la vez ontológica, ética y estética. No importa el vivir, sino el vivir conforme **[p. 24]** al orden; ni se ha de amar por sí misma la vida, sino dejar a Dios el cuidado de ella. Todo arte que tiende al deleite, es arte servil, y todavía concede Platón a la sofística cierta ventaja sobre la Retórica, por la misma razón que la nomotética se aventaja a la juciaria y a la gimnástica.

Para entender cómo, en el pensamiento de Platón, se concordaban la idea de la absoluta inconsciencia del artista, manifestada en el *Ion*, y el fin moral y purificador que asigna al arte en el *Gorgias*, y exagera luego, como veremos en la *República* y en las *Leyes*, conviene penetrar más adelante en la teoría platónica, y preguntar a otros diálogos suyos lo que el filósofo pensaba sobre el concepto de la belleza y sobre la noción del amor, inseparables en su mente del concepto del arte.

No es el *Hipías Mayor* [1] , si sólo se le mira en la corteza, un diálogo dogmático, sino polémico, o más bien *erístico* [2] , ni da al parecer solución alguna, aunque pone en camino de buscarla; pero lo cierto es que en el fondo de esta especie de comedia, donde ojos poco atentos sólo verán la vanidad burlada del sofista Hipías de Elea, «que con el estudio de la sabiduría había acumulado más dinero que ningún otro de los griegos», yace el principio capital de la estética platónica (antítesis viva de los principios del Sócrates de Xenophonte), esto es, que la belleza es una *idea* o realidad ontológica separada e independiente de las cosas bellas, y por cuya participación pueden llamarse bellas estas cosas («y todas las cosas hermosas por la hermosura son hermosas»).

[p. 25] Veamos ahora por qué hábiles procedimientos dialécticos de exclusión y de reducción al absurdo, y con qué mezcla de blanda ironía, llega el Sócrates platónico a esta conclusión, no tan disimulada y latente como inducirían a creerlo las últimas palabras del diálogo.

Hipías ha leído en Esparta una oración sobre los *hermosos estudios* **,** y Sócrates le pregunta qué es lo bello, y si es algo como la justicia que hace justas las cosas, y la sabiduría que hace los sabios, y el bien que hace las cosas buenas; porque si el bien, la sabiduría y la justicia no existiesen, no habría cosas buenas, justas ni sabias. Hipías, con su ligereza de retórico, empieza confundiendo lo bello con las cosas bellas; v. gr.: una mujer hermosa, un caballo hermoso... «Y una hermosa olla fabricada por un buen alfarero», añade Sócrates. Retrocede Hipías ante lo ridículo de la conclusión; pero Sócrates le enseña que la inferioridad sólo consiste en el género; y por eso (según parecer de Heráclito), el más hermoso de los monos resulta feo en cotejo con el género humano; pero lo mismo sucedería a la más hermosa de las mujeres y al más sabio de los hombres, si se los comparase con los eternos dioses. De aquí se inferiría que toda belleza es cosa relativa, no habiendo diferencia alguna esencial entre una belleza y otra.

Abandonada su primera posición, busca Hipías nueva definición de la belleza, y concede que lo bello

es lo que adorna o decora las cosas bellas, y con su presencia las hermosea; v. gr.: el oro.

—Luego fué rudísimo artífice Fidias (objeta Sócrates), que no hizo de oro, sino de marfil, los ojos, los pies y las manos de su Minerva.

—También es hermoso el marfil,—responde Hipías.

—Y entonces, ¿por qué no hizo de marfil, sino de mármol, las pupilas de los ojos?

Nueva definición de Hipías:

—Lo más hermoso es ser sano, rico, honrado entre los griegos hasta la extrema vejez, y ser enterrado magníficamente por sus hijos.

—Pero lo que buscamos (dice Sócrates) *no es una belleza particular, sino aquello que hace hermosas todas las cosas en que reside:* una piedra, un leño, un hombre, un dios, y toda acción y todo conocimiento; **[p. 26]** lo *que es bello siempre y para todos.* ¿Será la belleza el *decoro,* es decir, una mera *relación* o conveniencia? Pero ¿qué es el *decoro* ? ¿Lo que hace *parecer* bellas las cosas, o lo que las hace *ser* realmente bellas? Mas el que lo *parezcan* sin serlo es una falacia y un simulacro, y no puede ser tal la belleza que buscamos, independientemente de que las cosas parezcan bellas o no. Si el *decoro* y la belleza fuesen la misma cosa, no habría disputas entre los hombres sobre la belleza, porque *parecerían* bellas todas las cosas que realmente lo son. El orden, el decoro, la conveniencia *manifestarán* o harán aparecer en forma sensible la belleza, y serán imagen de ella; pero nunca la imagen podrá confundirse con el original.

Y Sócrates continúa proponiendo definiciones, y analizándolas y destruyéndolas. Todas ellas han sido profesadas y defendidas, andando el tiempo, y han servido de base a sistemas estéticos. ¿La belleza es lo útil? ¿Será, pues, bella la fuerza, fea la impotencia, bello lo que sirve para algún fin, feo lo que para nada sirve? ¿Pero llamaremos bella la potencia que se ordena al mal? De ningún modo. ¿Y la que se ordena al bien? Sí. Luego la belleza será la causa eficiente del bien, será como su madre; pero no será el bien mismo, sino que se distinguirá de él como la causa se distingue del efecto, y el hijo del padre.

¿Será la belleza lo que nos deleita por el oído y por la vista, verbigracia, la hermosura humana, una estatua, un cuadro, el canto, la música, los discursos y conversaciones? Pero ¿cómo reducir a las impresiones de estos dos sentidos la belleza, y excluir los restantes, que también, a su modo, nos deleitan con la comida, la bebida, el acto carnal, etc.? ¿Por ventura no son agradables estas cosas? Y, sin embargo, ¿quién las llamará bellas, aunque las tenga por dulcísimas y suaves? Además, ¿llamamos bellas las ciencias y las leyes, porque se nos comunican mediante la vista y el oído, o por otra más alta razón? ¿Lo que es bello para el oído es bello para la vista, o viceversa? De ningún modo. Luego la belleza de la vista será distinta de la belleza del oído, y para encontrar su naturaleza común, hemos de buscarla fuera de los sentidos, porque si no, la belleza de un sentido excluiría la de otro. Algo de común tienen que las hace ser bellas: lo son por la esencia ideal que hay en ellas, de la cual esencia participan entrambos y cada una. **[p. 27]** Sócrates termina con el antiguo proverbio: «Todas las cosas bellas son difíciles».

El conocimiento, posesión y goce de esta belleza perfecta, suprema e ideal, se logra por medio de la filosofía de amor, cuyos misterios están expuestos por el hijo de Ariston con estilo ditirámbico, y casi profético y sacerdotal en dos diálogos, que contienen lo más sublime y arcano de su doctrina, y que en la relación de arte no ceden a ninguno de los suyos: el *Fedro* [1] y el *Symposio,* venero inagotable de conceptos para todos los teósofos y místicos posteriores.

A orillas del Iliso, «a la sombra del plátano, sobre la blanda hierba, lugar acomodado para juegos de doncellas, santuario de las ninfas y del Aqueloo, donde espira fresco viento y resuena el estivo coro de las cigarras», se sientan Sócrates y Fedro, a oir la lectura de un discurso de Lisias sobre el amor. Pero a Sócrates no le contentan ni la invención ni la disposición del elegante retórico. El ha aprendido mejores cosas sobre el amor, «leyendo a los antiguos hombres y mujeres, especialmente a la hermosa Safo y a Anacreonte el sabio y además le bullen en la mente mil ideas, que no sabe de dónde ni cómo le han venido». Fedro le excita a declararlas.

Previa invocación a las Musas, comienza a explicar Sócrates qué es el amor y cuál su fuerza. El amor es deseo. En cada cual de nosotros hay dos ideas dominantes e impelentes: un innato deseo de deleites, y una *opinión* adquirida que ambiciona lo mejor. Unas veces aparecen conformes estos impulsos, otras lidian entre sí. Cuando domina la opinión, llegamos a la templanza; cuando domina la concupiscencia irracional, su imperio se llama liviandad.

Al llegar a este punto, toma el discurso *(palinodia* le llama Sócrates, por ser en alabanza del amor, a quien antes había maltratado) un tono ditirámbico, como nacido de inspiración de las ninfas. Para conservar su verdadero carácter a este bellísimo trozo poético, hay que traducirle casi íntegro. Las mejores obras humanas (dice Platón) se hacen por cierto furor, *manía* o delirio que **[p. 28]** los dioses nos infunden. *Manía* es el arte que predice lo futuro, y por eso se llamó mantikh . *Manía,* el arte expiatoria y propiciatoria que lava la mancha de antiguos crímenes, y *manía* también la inspiración poética que instruye a los venideros de los hazañosos acaecimientos de los pasados. Quien sin este furor se acerque al umbral de las Musas, fiado en que el arte le hará poeta, verá frustrados sus anhelos, y comprenderá cuán inferior es su poesía, dictada por la prudencia, a la que procede del furor vaticinante, concedido a nosotros por los dioses inmortales para nuestra mayor felicidad. También es manía el delirio erótico, el de la Venus Urania.

El alma es semejante a un carro alado, del cual tiran en dirección opuesta dos caballos regidos por un auriga moderador. Es oficio de las alas elevar el alma a la esfera de lo divino, sabio y bueno; a la región de las ideas, a donde se encamina el carro del mismo Júpiter, y tras él todo el ejército de los dioses y de los demonios, dividido en once escuadrones. Los caballos de los dioses son excelentes, y con facilidad llegan al término; pero el carro de los hombres, por la fuerza del caballo partícipe de lo malo, tira hacia la tierra. Aquel lugar supraceleste ningún poeta le alabó bastante, ni habrá quien dignamente le alabe, porque la esencia existente en sí misma, sin color, sin figura, sin tacto, sólo la puede contemplar el puro entendimiento. Allí reside la verdadera e inmaculada ciencia. Nutrido con ella el pensamiento divino, nutrido todo entendimiento en algún tiempo remoto, gozará y se alegrará en la contemplación de lo *que es,* y verá, como en círculo la justicia *en sí,* la templanza *en sí,* la ciencia del ente; y cuando esto haya contemplado, atará el auriga sus caballos al pesebre y les dará a beber néctar y ambrosía; que tal es la vida de los dioses.

No llegan a tan pura contemplación los hombres, sino que bregan con sus caballos entre tumulto y sudor, y unos ruedan del carro, otros vacilan y tropiezan; ni alcanzan a descubrir, sino de lejos, los resplandores de la verdad, y entre tanto se nutren con el alimento de lo opinable, que les hace anhelar por descubrir el campo de lo real, donde brotan las hierbas que vigorizan el ánimo. Y es ley de la diosa Adrastea que el ánimo imitador de los dioses que logre alguna parte de la verdad, pase ileso a otro círculo celeste **[p. 29]** y se trueque en filósofo amante de la hermosura, músico o erótico, y quien alcance menos, en rey o tirano. Los adivinos y profetas están en el quinto grado de la metempsícosis, y los poetas y demás artífices de imitación en el sexto. Sólo el conocimiento de la filosofía restituye al hombre sus alas y le hace recordar las ideas *que en otro tiempo vió* (doctrina de la reminiscencia), y despreciar las cosas que decimos que son, y volver los ojos a las que realmente son. El que se instruye en tales reminiscencias y sacrosantos misterios, se hace verdaderamente perfecto, se aparta de los míseros anhelos de los demás humanos, y atento a lo superior y divino, pasa por dementado a los ojos de la multitud, la cual ignora que está lleno de espíritu celestial. Y por eso, cuando ve alguna hermosura terrena, acordándose de aquella verdadera hermosura recobra sus alas y quiere volar; y como no puede hacerlo, y ama las cumbres y desprecia los valles, dicen las gentes que está loco, como si esta divina enajenación no fuese la sabiduría más excelente de todas. Toda alma de hombre ha contemplado en otro tiempo la verdad; pero el recordarla no es para todos, o porque la vieron breve tiempo, o porque, al descender, tuvieron el grande infortunio de perder la memoria de las cosas sagradas. Pocos quedan que las recuerden; pero cuando ven aquí algún simulacro de ellas, salen de su sexo, y ellos mismos no se dan cuenta de la razón, ni atinan con el género, sino que aciertan cuando mucho a vislumbrar entre obscuras nubes aquella nítida hermosura que en otro tiempo vieron al lado de Zeus y de los otros dioses, contemplando, cercadas de luz purísima, las *íntegras, sencillas, inmóviles y bienaventuradas ideas.* Entonces estábamos puros y no ligados, como la ostra, a esto que llamamos cuerpo.

El privilegio de la hermosura es ser percibida por la vista; no así la ciencia, que excitaría ardentísimos amores, si cara a cara la contemplásemos. Quien no está iniciado en estos misterios, vase, como un cuadrúpedo, tras del deleite; pero quien está iniciado y ha contemplado las ideas en otro tiempo, en viendo un cuerpo hermoso, siente al principio una especie de terror sagrado, luego le contempla más, y le venera como a un Dios, y si no temiera ser tenido por loco, levantaría a su amor una estatua y le ofrecería sacrificios. Experimenta amor y ardor insólitos, y bebiendo por los ojos el influjo de la belleza, comienzan a brotarle alas, y siente **[p. 30]** extraño prurito y dolor, como los niños en las encías cuando empiezan a brotarles los dientes...

El un caballo de los que tiran el carro del alma es alto, bien dispuesto de miembros, erguida la cabeza, ancha la nariz, blanca la color, negros los ojos; es codicioso de honor, amigo de la *sophrosyne* y de la opinión recta, dócil a la razón y al dictamen prudente. El otro es torcido, obscuro y mal dispuesto, dura la cerviz, breve el cuello, aplastada la nariz, fosca la color, sanguinolentos los ojos; es súbdito de la petulancia y de la terquedad; hirsutas y sordas son sus orejas; apenas obedece al látigo ni a la espuela. Cuando el auriga ve un objeto hermoso, el uno de los corceles quiere arrojarse a él para disfrutarle, aquejado por el deseo bestial; pero el otro, contenido por la templanza, reprime su furia y da tiempo a que el auriga medite y traiga a la memoria la naturaleza de la hermosura y la vea inseparable de la templanza, y asentada en casto fundamento, por donde le inspira temor y reverencia. A este sagrado embebecimiento se aplica aquel antiguo mito de los hombres convertidos en cigarras, sin comer ni beber, absortos en el canto de las Musas.

La segunda parte del diálogo, más enlazada con la primera por el pensamiento del autor que por sus palabras expresas, versa sobre la Retórica. Sócrates manifiesta su acostumbrado desprecio a los logógrafos y sofistas; pero no condena en absoluto el arte de escribir, y trata de averiguar en qué consiste su perfección. Recuerda Fedro la sentencia de algunos, que afirman no ser materia del orador lo justo, sino lo que parece tal a la multitud. Pero ¿cuál será el fruto de semejante oración? Ni esa Retórica podrá llamarse arte, sino práctica o empirismo sin arte. No se limita la Retórica a los juicios ni a las arengas, sino que se dilata mucho más, y alcanza a toda la vida humana. La semejanza o desemejanza entre las cosas, principal base del arte retórica, sólo la conocerá quien penetre la verdad de las cosas mismas, no quien se deje guiar por la *opinión.* Para no tropezar en las ambigüedades en que tropieza la multitud, es necesario saber definir y conocer los caracteres de cada especie y de cada género. Ha de ser el discurso como un animal que no carezca ni de pies ni de cabeza, y tenga medios y extremidades, correspondientes al todo, y correspondientes entre sí. Dos especies hay de oratoria: unas veces el orador refiere a una **[p. 31]** idea los miembros esparcidos; otras veces, apoderándose de la idea general, la divide en sus especies. Ver *lo múltiple y lo uno* es el ejercicio propio del dialéctico (análisis y síntesis), y también el ejercicio propio del orador.

Desde tal altura, natural es que Sócrates desdeñe los libros del arte de decir, compuestos por los Trasímacos, Teodoros, Lisias y Gorgias, con la doctrina del exordio, el orden de las pruebas y los esquemas retóricos, que hacen parecer grande lo pequeño y pequeño lo grande. Todos estos preceptos retóricos son preparaciones y antecedentes para el arte, pero no son el arte mismo, a la manera que no basta mover los afectos para producir poesía trágica. La dificultad está en disponer el cuerpo de la tragedia o del discurso. Sólo la naturaleza, ayudada por la doctrina y el ejercicio, hace al orador excelente. Pero este arte es muy distinto del que Lisias y Trasímaco enseñaron, y apenas puede concederse el lauro de orador perfecto a otro que a Pericles, amamantado con la filosofía de Anaxágoras, de la cual aprendió la naturaleza y esencia del alma humana. El alma humana no se conoce sino conociendo el alma del universo. Y así, lo primero que deberían enseñarnos Trasímaco y los demás maestros de Retórica era si la naturaleza del alma es una y simple, o es multiforme según la variedad de cuerpos. En segundo lugar, cuáles son sus facultades activas y pasivas. En tercero, distinguiendo los géneros de elocuencia y los afectos del alma, mostrar qué razonamientos se acomodan a cada estado del espíritu, porque la fuerza de la oratoria consiste en ser una *psicagogía* o potencia de conmover los ánimos. Pero ¿cómo se han de conmover, si no se conocen los afectos del alma humana [1] , y no corremos tras de lo verdadero, contentos con lo verosímil, que es tan sólo un simulacro de verdad?

La retórica platónica, pues, no se distingue de la dialéctica más que en su poder afectivo e incitador o moderador de la pasión; pero conviene con ella en género y materia: dividir las cosas en sus especies, o comprenderlas todas en una idea. Este poder se ejerce más noblemente por la palabra que por el razonamiento escrito: la palabra es un animal vivo; el libro, un simulacro o apariencia.

[p. 32] En el *Convite (Symposio),* cada uno de los convidados al banquete triunfal del poeta trágico Agatón, hace, a propuesta de Fedro, un breve discurso en elogio del Amor [1] , el más antiguo de los dioses, y émulo del Caos en vetustez, según Hesiodo y Parménides. Establece Pausanias la distinción de la Venus Urania o celeste y de la popular o *demótica,* correspondientes en cierto modo a los dos grados del conocimiento platónico, la *opinión* y la *ciencia.* Prueba Eriximaco la universalidad del amor en la naturaleza viva. Toda ciencia es para él ciencia de amor y de armonía y consonancia entre

principios desemejantes: así la música, así la astronomía, así la medicina, que concuerda los elementos discordes del cuerpo humano y puede ser llamada la *ciencia del amor en los cuerpos;* así el arte adivinatoria, que funda la amistad entre hombres y dioses.

Según Agatón, el Amor es el más feliz de todos los dioses, por ser el más bello, el mejor, y el más joven, tierno y sutil. Entre jóvenes mora, y huye de la vejez. Perpetuo enemigo de la fealdad, posa entre flores, y se deleita con aromas suavísimos. Posee en grado sumo la templanza que enfrena el placer y el deseo. Ni hace ni padece violencia. Es poeta, y hace poetas a los que él domina. Toda invención de arte liberal procede de él. Amor crea la familiaridad, los convites y las dulces congregaciones; preside las ceremonias y los sacrificios; es propicio a los buenos, y grato a los dioses; admíranle los sabios; es padre de la comodidad, de las gracias, del suave deseo y del encendimiento amoroso; ornato de hombres y dioses; a quien todo hombre debe celebrar con himnos, uniendo su voz a la canción que el mismo Amor entona, y con la cual esparce suave *sophrosyne* en el ánimo de hombres y dioses.

Sócrates observa que el Amor es amor de algo, y amor de aquello de que se carece. ¿Y de qué otra cosa puede ser amor sino de belleza, ya que los dioses ordenaron todas las cosas por amor de **[p. 33]** lo bello, y de cosas feas no puede haber amor? Pero si el amor busca la belleza que no tiene, evidente cosa es que no se le puede llamar hermoso por sí mismo, como quiere Agatón. Y si lo bueno es juntamente bello, tampoco es bueno el amor, puesto que desea el bien que no tiene.

Y Sócrates continúa declarando lo que del amor le enseñó una forastera de Mantinea, llamada Diótima, profetisa y gran maestra en purificaciones y sacrificios expiatorios. El amor no es bello ni bueno, pero tampoco es feo ni malo, así como la opinión no es la ignorancia, aunque tampoco sea la ciencia, sino un medio entre ambas. No todo lo que no es bello es necesariamente feo, ni todo lo que no es bueno necesariamente malo. Infiérese de aquí que el Amor no es un dios, porque no es bello ni feliz. Pero no es mortal tampoco, sino un medio entre mortal e inmortal. Es, por consiguiente, un *demonio,* pero de grande y extraordinario poder. Son los demonios seres intermedios, que llevan a los dioses los votos de los hombres o traen a los hombres las voluntades de los dioses, y mantienen la armonía en el universo, sirviendo de lazo entre lo mortal y lo inmortal, lo terreno y lo celeste. De ellos se derivan el arte profética y adivinatoria, y todo lo concerniente a la magia y a los sacrificios. Por medio de los demonios se comunican los dioses con los hombres, así en la vigilia como en el sueño. Uno de estos demonios es el Amor, hijo de *Poros* [1] y de *Penía* [2] , engendrado en las fiestas del natalicio de Afrodita, cuando su madre vino descalza y cubierta de harapos a pedir limosna a la puerta de los dioses. Como nacido de *Penía,* es pobrísimo, flaco y macilento; anda descalzo y sin lumbre donde calentarse; duerme en el suelo, por las calles o en los caminos. Como hijo de *Poros,* es fuerte, audaz y terco; anda siempre tras de lo bueno y lo hermoso; es astuto artífice de dolos e ingeniosidades, gran sofista, mago y encantador. Y como no es sabio ni tampoco ignorante, *filosofa y* es amigo de la sabiduría [3] .

[p. 34] Amor es el deseo de poseer siempre el *Bien* y la *Belleza,* deseo común a todos los hombres, aunque sólo a una de las especies del amor se aplique el nombre del todo, como a una sola manera de producción aplicamos el nombre de *poesía.* Para comprender esta singular especie y manera de *amor* que por excelencia llamamos así, hay que considerar lo siguiente. Existe en lo bello un misterioso parto, así por lo que hace al cuerpo como por lo que respecta al alma. Un alma mortal se hace

inmortal por la fecundación y generación en lo armónico; y la belleza es amparadora de la generación, como Parca o Lucina. De aquí que el Amor, más que amor de belleza, sea *amor de engendrar o de producir en lo bello.* Toda naturaleza creada y perecedera tiende a inmortalizarse y a dilatar su vida en un nuevo sér, por obra de generación: así llega a participar de la inmortalidad lo mortal, en quien todo cambia, y sin cesar se trasmuda. De aquí nace el anhelo de gloria, por el cual se arrojaron a la muerte la piadosa Alceste y Aquiles y Codro. Cuanto más excelentes son los hombres, más aman la inmortalidad. Unos son fecundos en el cuerpo, otros en el alma, y engendran y conciben de ella la justicia, la templanza y todas las virtudes. Esta fecundidad de alma la tienen los poetas y todos los artífices e inventores; pero aún es mejor género de prudencia la de los políticos que rigen bien la ciudad.

Quien siente en sí este anhelo de generación y lleva consigo la semilla de las virtudes, en abriendo los ojos a la razón, busca algún sér hermoso en quien engendrar, y por instinto huye de lo feo. Prefiere, pues, los cuerpos hermosos que decoran un alma bella y de generosa índole. Y viviendo íntimamente unido con el sér hermoso y amado, fecunda el germen de las virtudes que yace **[p. 35]** en su alma, y habla con él de virtud, y le encamina a ella, con familiaridad todavía más sagrada que la de los padres y los hijos. Así se engendran frutos de virtud y de ciencia; de bellas obras y de sabias leyes, como las de Licurgo o de Solón. Por tales hijos espirituales se han levantado templos; nunca por los hijos humanos.

Estos son los primeros grados de la iniciación del amor, lleguemos a los últimos. Comience el que ama por amar un solo cuerpo; comprenda luego que no reside en él toda la belleza, sino que es la misma de otros cuerpos y una sola en todos, con lo cual dejará de amar exclusivamente al primero. Entienda que la belleza del alma es superior a la del cuerpo; y si encuentra un alma armónica, aunque el cuerpo no lo sea, siembre en ella máximas de virtud, y contemple y admire la belleza realizada en las acciones y en las leyes. Pase de aquí a la belleza de las ciencias, tendiendo siempre a una belleza más alta, y no esclavizándose a una sola, sino abismándose en el inexhausto piélago de la hermosura, hasta que, nutrido y vigorizado con tan copiosa filosofía, contemple la ciencia una, la ciencia de la belleza en sí.

«Y el que por sus grados haya sido conducido hasta aquí, viendo por su orden las cosas bellas, llegado al fin de los arcanos de amor, verá de súbito una admirable belleza, por la cual, ¡oh Sócrates! bien podemos tolerar los anteriores trabajos; la cual belleza existe siempre, y ni nace ni muere, ni mengua ni crece, ni es en parte hermosa y en parte fea, ni hermosa unas veces y fea otras, ni hermosa respecto de unas cosas y fea respecto de otras, ni hermosa aquí y fea allí, ni parece a unos hermosa y a otros fea. Ni puede imaginarse esta belleza como un rostro hermoso o unas hermosas manos, o cualquiera otra cosa corpórea; ni como un razonamiento, ni como una ciencia. Ni podemos pensar que resida en otra cosa, v. gr., en un animal o en la tierra, o en el cielo, o en otra cualquiera parte, sino que ella existe por sí misma, y uniforme siempre, y todas las demás cosas bellas lo son porque participan de su hermosura, y aunque todas ellas nazcan o perezcan, a ella nada se le añade ni nada se le quita, ni ella se inmuta en nada».

Y así, el que comienza por amar un cuerpo, y de allí pasa a dos, y luego ama todos los cuerpos hermosos, y después las bellas acciones y las ciencias o doctrinas bellas, llegará finalmente a la **[p. 36]** doctrina de la misma belleza, y conocerá lo que es bello en sí. «Y cuando llegues a contemplarla (añadió la extranjera de Mantinea), te parecerá más preciosa que el oro y los vestidos recamados, y

más que los hermosos adolescentes, ante los cuales te quedas ahora embebecido, y te quedarías tú y se quedarían otros muchos, sin comer ni beber y sin más que contemplarlos. Y si esto es así, ¿cuán maravilloso espectáculo será el de la belleza misma, simple, pura, íntegra, no revestida de humanas carnes o colores ni de ninguna otra apariencia mortal, sino bella en sí misma, uniforme y divina? ¿No crees que quien contemple entonces cara a cara la belleza, con los ojos con que puede ser contemplada, no producirá ya imágenes de virtud, sino la virtud misma, porque ya no poseerá un simulacro vano, sino la cosa en sí? ¿Y no crees que, produciendo y nutriendo verdaderas virtudes, se hará amigo de los dioses, y que si algún hombre llega a ser inmortal, éste lo será sin duda?»

Si existe en lengua humana algo más bello que este ditirambo en loor de la eterna belleza, por mí indignamente traducido, declaro ingenuamente que no lo conozco [1] . Pero de este mismo entusiasmo lírico de Platón por la pura e incorrupta idea, por la idea *en sí* , por el mundo metafísico, nace fatalmente, impuesto por una necesidad lógica, su menosprecio de las artes de imitación, que, semejantes al arte del sofista, de que se habla en el *Teetetes*, «producen sólo fantasmas y simulacros de cosas vanas». Para Platón, sólo es *poética*, en el más alto sentido del vocablo *(creación* que diríamos), la obra divina. Dios es el verdadero artista, el único creador de esencias reales. Las del hombre son falsas y aparentes, sueños para gente despierta. Y es el arte más ruin de todos el que no conoce por principios de ciencia el objeto que se propone imitar.

De aquí surge la intolerante disciplina ética de la *República* (o gobierno de la ciudad) y de las *Leyes*, en que el arte está subordinado siempre a un fin pedagógico y de utilidad civil, que, si tal utopía fuera realizable, acabaría por reducir la poesía a los versos gnómicos y a las sentencias de Focílides. Conviene conocer en **[p. 37]** todos sus detalles este plan de educación estética, tan rígido y cerrado como puede serlo el del más austero moralista cristiano. Pero se ha de advertir que la enemiga de los filósofos contra la poesía homérica no comienza en Platón, ni propiamente se dirige contra Homero, pues lo que llevaba en el fondo era una condenación implícita de la antigua religión helena, consagrada por el poeta en versos inmortales [1] .

La educación, en la ciudad perfecta e ideal [2] , ha de ser armónica, por medio de la gimnástica y de la música, mezclando el oro y el hierro, la dulzura y la fuerza en partes iguales. La música, en el sentido de los antiguos, abarca también la poesía; pero Sócrates se declara contra la costumbre de imbuir a los mancebos en todo género de fábulas poéticas, contrarias muchas de ellas a lo que han de tener por verdadero cuando lleguen a la madurez. Tarde **[p. 38]** se pierde el sabor de las primeras impresiones. Y no ha de servir de excusa a los poetas la ficción, porque Homero y Hesiodo no fingen hermosamente, antes describen mal a hombres y dioses, cometiendo el mismo yerro que un pintor que se apartara de la similitud con su original. Aunque fuesen verdaderas algunas de las cosas que los poetas cuentan de los dioses, no debían decirse sino muy en secreto, para que no se excusase ningún crimen con el mal ejemplo de los inmortales. Aun las narraciones de guerras debieran omitirse, y persuadir, si fuera posible, a los jóvenes que nunca un ciudadano puede ser enemigo de otro. Y no se hable de alegorías; que no está para los mozos el penetrar su sentido. Las primeras fábulas, pues, con que se eduque a la juventud han de estar hermosamente compuestas y ordenadas para la virtud. Si el modelo es un dios, debe ser presentado conforme a su dignidad, así en la poesía épica, como en la mélica o lírica y en la tragedia. Y así el poeta ha de mostrar que Dios no es la causa de todo, sino solamente causa del bien, y que Dios es inmutable y simple en su sér, no sujeto a metamorfosis, porque el pasar a una forma peor, o a otra mejor, contradice igualmente a la absoluta perfección de su

naturaleza.

Los poemas destinados a la enseñanza no han de infundir el terror que enmuellece el ánimo de los jóvenes y los hace tímidos para la guerra por la demasiada estimación de esta vida. No deben poner en los claros varones lágrimas, quejas y lamentos *(Filoctetes),* ni risa inextinguible en los dioses. Han de infundir en los jóvenes el amor a la verdad y a la templanza o *sophrosyne,* habituándolos a estimar, con riguroso criterio ético, el valor absoluto, real y substantivo de la justicia.

Y esta enseñanza político-moral, ¿en qué forma ha de darse? O el poema habla directamente por narración sencilla o por imitación, o combinando ambos modos. En estos dos últimos casos el poeta es imitador, y no de las ideas, sino de los fenómenos sensibles, relativos y transitorios; y sus artes de imitación (tragedia, comedia, epopeya), deben proscribirse, por ser mentira, apariencia y simulacro vano, indignos de entrar en la educación de hombres libres. A lo sumo, será lícito imitar las palabras de algún varón virtuoso y prudente, pero nunca lo malo ni lo ridículo. «Si llegare a nuestra ciudad algún varón hábil en el histrionismo y **[p. 39]** en fingir todas formas, y remedar cualquier género de acciones, y quisiere leernos sus poemas, le veneraremos como sagrado, admirable y dulce; pero le diremos que no hay tales hombres en nuestra república, ni conviene que los haya, y le enviaremos a otra ciudad, coronándole antes y derramando ungüentos sobre su cabeza. Y nuestro poeta será otro más austero y menos agradable, o menos diestro artífice de fábulas, que nos imite tan sólo la locución de un hombre mesurado».

A la poesía acompañan el canto y la música, porque la poesía consta de tres partes: palabras, armonía y ritmo. Platón, con la misma severidad ética, destierra el ritmo lidio y el miso-lidio por lo que tienen de quejumbroso, y el ritmo jónico por lo muelle y afeminado, reservando sólo la viril armonía doria, incitadora del valor en los combates. Destierra la flauta y los instrumentos de muchas cuerdas, conservando sólo la lira y la cítara. Esta misma ley de la templanza ha de extenderse, no sólo a los poetas y a los músicos, sino a todos los demás artífices, no consintiéndoles nada intemperante o indigno de hombres libres, ni en las estatuas, ni en las piedras, ni en los edificios. Guárdese el lauro para aquellos artistas que sean naturalmente hábiles para penetrar la naturaleza de lo bueno y conveniente; en las obras de los cuales se eduquen los jóvenes como en lugar ameno y saludable, donde de las hermosas obras brille y espire a sus ojos y a sus oídos un resplandor y un aura sana y robustecedora, que desde sus primeros años, y como sin sentirlo, los vaya conduciendo a la virtud, a la amistad y a la armonía. Así será eficacísima la educación musical, porque el número y la armonía penetran más hondamente en lo íntimo del alma y la bañan en luz de hermosura. Y quien de tal manera haya sido educado, gustará por instinto de las cosas bellas y aborrecerá las torpes, aun antes de haber llegado a la edad de la razón. Pues ¿qué cosa más bella que un alma hermosa encerrada en un cuerpo cuyas partes todas responden armónicamente a la hermosura del alma?

De aquí que el filósofo (como se insinúa al fin del libro IX de la *República)* sea a un mismo tiempo el verdadero músico y el verdadero político, por ser el único que mantiene en armonía las facultades de su alma, y que se rige por el modelo ideal de república que no existe en la tierra.

[p. 40] ¡Cuán lejos de esto los artistas imitadores! La imitación es el tercero y último grado de realidad, inferior, no sólo a la idea pura, sino a las cosas sensibles, que elabora el demiurgo, contemplando la idea. El cuadro, la estatua, la tragedia, son inferiores a la realidad viva, que ya a su

vez lo es a la idea soberana. No alcanza la imitación más que un tenue e ínfimo simulacro de verdad, y puede hacerse sin conocer las cosas más que por la superficie. ¿Qué ciudad gobernó Homero? ¿Qué sabias leyes se le deben? ¿Qué cosas útiles para la vida humana inventó? Sólo emplea sus fuerzas en la imitación quien, incapaz de penetrar la esencia de las cosas, se detiene en los colores y en las figuras. El imitador no distingue lo que es realmente bello y bueno: imita lo que al vulgo le parece tal, y con esto se contenta. La imitación es un juego de muchachos. Reproduciendo todos los accidentes de la vida humana, la queja, la pasión, el temor, fortifica todos los instintos cobardes, irracionales y menos nobles de nuestra naturaleza, siendo, a la verdad, mucho más fácil imitar de infinitos modos la pasión, que no la serenidad de un varón prudente, lo cual, aparte de ser difícil, no daría gusto y parecería cosa extraña a la muchedumbre congregada en el teatro. Más cuenta trae imitar una naturaleza movediza y apasionada. La poesía, pues, y la pintura, dan alimento a las potencias inferiores de nuestro sér y las robustecen, destruyendo el imperio de la razón y extraviando el discernimiento con simulacros muy lejanos de la verdad. Los afectos trágicos son mujeriles, aunque nos deleiten, y a la larga enervan el alma dejándola impotente para arrastrar los dolores de la vida. Otro tanto acontece con la risa, efecto propio de lo cómico. La imitación alimenta y riega todas las malas pasiones, la ira, el amor carnal, etc., etc., y las hace dominadoras en nosotros, cuando debían ser esclavas. Debe, por tanto, ser excluída de la ciudad toda poesía, excepto los himnos en alabanza de los dioses y de los varones ilustres, y no hemos de creer en manera alguna a los que nos dicen que Homero civilizó la Grecia, y dió norma para la vida y régimen de las ciudades; porque si la poesía se admite, el deleite y el dolor serán únicos señores de la república. Sócrates acaba despidiéndose bellísimamente de la poesía de Homero, que había encantado las horas de su infancia, «a la manera que los que amaron a alguna persona, cuando ven su amor inútil, dejan de amarla, pero con profundo dolor».

[p. 41] El mismo espíritu de severidad ética que predomina en la *República,* mezclado con ciertas preocupaciones de matemático, que nunca abandonaron a Platón, y que nos parecen derivadas de la escuela pitagórica, informa el tratado de las *Leyes* [1] , si bien algunas extremosidades están mitigadas, trocándose, v. gr., en previa censura lo que antes era absoluta proscripción y destierro, pero, en cambio, la música y la danza obtienen una indulgencia negada a la poesía y a las artes plásticas, y eso porque la idea de orden, número y ritmo es en las primeras más visible.

Y así la educación, en las *Leyes,* tratado menos utópico que *la República,* se define ya «disciplina del placer y del dolor, cuyo desarrollo precede en el hombre al de la razón». Reconoce el filósofo (libro II) la importancia de los coros, del canto y de la danza, y la tendencia innata en todo sér animado al movimiento. Tiene el hombre, además, el sentimiento de la armonía y del número, de la belleza de los movimientos ordenados y de la voz. Ni ha de condenarse en absoluto el arte como imitación de costumbres, siempre que las costumbres imitadas sean buenas, y *que el artista se someta, como en Egipto, a modelos ideales que no le sea permitido modificar.*

¡Ultima y funesta conclusión del *idealismo* fanático, que, a fuerza de encumbrar el arte a la región de las abstracciones metafísicas, acaba por petrificarle en la inmovilidad hierática, condenándole eternamente a la repetición servil de las mismas formas y temas, y cerrándole para siempre el campo de la vida, de la acción y del carácter, el mundo de lo individual, que es el verdadero mundo del arte!

Para Platón, por consiguiente, el arte sólo tiene valor como obra útil, en cuanto imitación de la

belleza moral. Lo bello es lo que agrada a los varones rectos y templados, o a uno solo de ellos si vale más que todos, no lo que complace al vulgo indocto, cuyo aplauso corrompe a los poetas. La poesía, como medio de educación, **[p. 42]** prepara en los niños, con el halago del placer, el venidero ejercicio de la razón, y lo bueno es fin, norma y ley única del arte. Para juzgar de la utilidad de una obra de arte, se ha de tener en cuenta: 1.º, la naturaleza del objeto imitado; 2.º, la verdad de la imitación; 3.º, la belleza propia de la obra misma, que en Platón se confunde con su moralidad y efecto extrínseco. Sólo lo honesto es hermoso. No ensalce el poeta otra cosa que la justicia y la templanza, ni anteponga a la virtud las demás obras que el vulgo llama buenas. Primera ley del arte sea el decoro, la conveniencia, la armonía, no dar a los hombres el lenguaje que conviene a las mujeres, ni al ciudadano el del siervo. Segunda condición es la *unidad:* no separar lo que la naturaleza ha reunido, no juntar lo que ha separado; no separar de la música los versos y la danza, ni de las palabras la música. La música instrumental sin palabras es cosa de bárbaros. Un coro de *ancianos* presidirá y vigilará las danzas y los *symposios* públicos, en que se eduque la juventud al modo espartano. Como el poeta obra a ciegas, y no sabe distinguir lo bueno de lo malo, el magistrado nombrará censores que juzguen sus composiciones y le impidan apartarse de los eternos tipos o leyes de lo bello, conservando el prestigio y fuerza de la autoridad, de la tradición y de las costumbres antiguas, en cantos, juegos, ceremonias, sacrificios, espectáculos y en todo lo que pertenece al deleite. Si no, fácilmente se arrojan los ciudadanos a novedades peligrosas en materia más grave (libro VII).

La danza predilecta de Platón no es la mímica (verdadera poesía reproducida por los movimientos del cuerpo), sino aquella manera de danza que ni expresa afectos ni imita cosa alguna (como no sea la inmutable idea de lo bello), sino que, como parte de la gimnástica, da fuerza, gracia y agilidad al cuerpo, secundando armoniosamente la educación viril de la lucha y la palestra. La comedia se tolera, pero en manos de esclavos o de extranjeros asalariados. «Y si los poetas trágicos vienen a nosotros, y nos dicen: «Extranjeros, ¿podremos entrar en vuestra ciudad?» responderemos a estos hombres divinos: «Nosotros también hemos compuesto la más hermosa y excelente tragedia que darse puede, porque toda nuestra ciudad no es más que una imitación de la vida más perfecta. Si vosotros sois poetas, nosotros también... Presentad a los magistrados vuestros cantos, en certamen con **[p. 43]** los nuestros, y si a juicio de ellos nos vencéis, os concederemos un coro» [1] .

Resumamos en breves proposiciones los resultados de este estudio analítico sobre algunos diálogos de Platón [2] . Conviene que el lector los tenga a la vista, para compararlos con la exposición mucho más sistemática que ha hecho de la misma doctrina el autor de las Enéadas:

1.ª La belleza es una *Idea* que, no sólo en el mundo lógico, sino en el mundo real, es y existe independiente de las cosas bellas, que sólo pueden llamarse así en cuanto participan de la *Idea.*

2.ª Por *reminiscencia* de esta Idea, contemplada cara a cara en anteriores existencias, calificamos de bellos los objetos, y ardemos **[p. 44]** en amor vehementísimo de todo lo que nos ofrece rastros o vislumbres de aquella eterna, inmutable y no creada ni perecedera belleza.

3.ª Cuando domeñamos la parte ínfima y menos noble de nuestra naturaleza (simbolizada en el uno de los corceles que tiran del carro del alma), y sin pararnos en la corteza y superficie de la hermosura terrena, aprendemos a leer en ella los vestigios de la perfección soberana, y ascendiendo más, contemplamos la idea pura y *en sí* , el hombre se enaltece y se hace semejante a los dioses en plácida

serenidad y beatitud.

4.ª De estas *ideas* desciende al poeta el divino furor y entusiasmo, a que inconscientemente obedece, no de otro modo que el hierofante o la pitonisa, que poseídos y llenos del dios *(entusiasmados)*, pronuncian o declaran los sagrados arcanos. Sin este divino furor o inspiración no hay poesía ni arte posible.

5.ª Hay perfecta correlación, y aun pudiéramos decir identidad, entre la idea de lo bello, la de lo verdadero y la de lo bueno.

6.ª Toda doctrina de arte o de retórica (v. gr., la enseñanza de los sofistas) que abandone la consideración de las *ideas* y de la cosa *en sí* , es vana y estéril. La Dialéctica (tomada esta voz en el riguroso sentido platónico) es la base de la Retórica, y aun se confunde con ella.

7.ª La poesía, la pintura, la escultura son artes de *imitación*, y no imitación de la idea pura, sino de las apariencias naturales que la copian y trasladan. En el modo libre y fácil de filosofar de Platón, no es del todo llano conciliar esta doctrina con la de la inspiración y el furor divino, que convierte al poeta, aunque sin ciencia ni voluntad propia, en *spiráculo* del dios. Caben, sin embargo, dos interpretaciones: primera, el furor divino se aplica a los poetas sagrados y ditirámbicos, es decir, a los líricos, y no a los épicos y trágicos, que son los que proceden por vía de imitación, y en quienes el filósofo descarga sus iras; segunda, y más racional y probable: en la creación artística intervienen dos elementos: el del entusiasmo o furor, que es de especie alta y divina, y el de la imitación o los medios de ella, única cosa de que es responsable el poeta, y que le rebaja al grado de imitador de las obras del demiurgo, como éste lo es de los eternos *tipos.*

[p. 45] 8.ª El arte es filosofía de amor y tiende a restablecer en el alma la templanza, la serenidad, la *sophrosyne* , la armonía de elementos discordes. Todo lo que contribuya a perturbar esta armonía es, pues, cosa mala y reprobable. De aquí la proscripción absoluta de ciertos modos artísticos y las durísimas trabas impuestas a otros. De aquí el que se vede o coarte en la república platónica la imitación de lo malo, odioso y ridículo, y juntamente con esto la de la pasión desbordada y tumultuosa. De aquí la consagración de los tipos tradicionales y hieráticos, y el anatema sobre todo arte desmandado y amigo del movimiento, cosa la más fácil de imitar, y asimismo la más dañosa para el reposo de los afectos humanos [1] .

La teoría de las artes de *imitación* encierra en germen toda la *política* de Aristóteles, que en ésta, como en tantas otras cosas, no es adversario ni émulo de Platón, sino su fidelisimo discípulo. La doctrina idealista de la belleza *en sí* es la base de las especulaciones de los neo-platónicos de Alejandría. Sigamos atentamente estos dos desarrollos [2] .

[p. 46]

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 11]. [1] . Selección de partes.

[p. 14]. [1] . Véase la disertación de W. Junkmann, *De vi ac potestate quam habuit pulchri studium in omnem Graecorum ac Romanorum vitam.* (Colonia, 1848).

[p. 14]. [2] . Léase, v. gr., su *Electra* (bien distinta de la de Sófocles).

[p. 14]. [3] . Este carácter conservador y tradicional de la comedia *antigua* no parece peculiar ni exclusivo de Aristófanes. Se le encuentra también en los fragmentos de otros poetas menos célebres. Por ejemplo, en uno del Ceirwn , comedia atribuída por unos a Ferecrates y por otros a Nicómaco, la Música se queja amargamente de haber sido prostituída y depravada por los artificios torpes de Melanípides, Frinis, Cinesias y Timoteo. (Vid . *Poetarum Comicorum Graecorum Fragmenta post Augustum Meineke recognovit et latine transtulit Federicus Henricus Bothe:* París, Didot, 1855, pág. 109). Sobre los juicios literarios de Aristófanes hay varias monografías y tesis, v. gr., la de Peters, *Aristophanis judicium de summis aetatis suae tragicis* (Münster 1858), y la de 0. Wolter, *Aristophanes und Aristoteles als Kritiker des Euripides* (Hildesheim, 1857, 4.º)

Abundan menos las alusiones literarias de carácter satírico en los fragmentos de la *Comedia media* y de la *nueva* ; pero en cambio suelen encontrarse digresiones de tono dogmático. Antífanes, en su comedia *La Poesía* (Bothe, 392), establecía un paralelo entre la tragedia y la comedia, dando la ventaja a la segunda, como obra de pura invención. Similo, en un fragmento que rechazan como apócrifo Meineke y Bothe, pero que admite Egger, parece presentar el original de aquellos versos de Horacio

Natura fieret laudabile carmen, an arte...

y también de aquellas palabras de Cervantes «el sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos...» Pero de todos estos fragmentos, el más conocido y el más importante es el de Timocles (en su comedia *Las Bacanales.* Bothe, 613 y 14), sobre la utilidad moral del teatro; fragmento precioso que nos conservó Ateneo, y que no deja de tener alguna relación con la teoría de Aristóteles sobre la purificación de los afectos dramáticos. El pobre se consuela y sufre más resignadamente la mendicidad viendo en Telefo a otro más pobre que él; el iracundo encuentra en los furores de Alcmeón medicina para sus propios furores; el cojo se siente menos infeliz que Filoctetes, etc. En suma: la mente se olvida de los propios males, compadeciendo los ajenos. Es el *similia similibus* aplicado a la poesía dramática,

No conocemos tratados antiguos de declamación teatral; pero no hay duda que existieron. Aristóteles (Rhet., III) cita uno de Glaucón de Teos, al parecer importante y extenso.

[p. 15]. [1] . No es seguro que todas estas obras pertenezcan al filósofo Demócrito; algunas pueden ser de un gramático posterior.

[p. 15]. [2] . La Gramática fué creación de los sofistas, y siempre se ha resentido algo de su origen. A Protágoras se atribuye la distinción de los *géneros* en los nombres, y de los *modos* en los verbos; a

Polo Agrigentino la del substantivo y el adjetivo; Prodico se hizo famoso por el estudio de los sinónimos. El *Cratilo* de Platón resume y discute esta embrionaria ciencia gramatical y funda la verdadera filosofía del lenguaje.

También es creación sofística el arte de la Retórica. Sobre sus orígenes pueden encontrarse reunidas todas las noticias apetecibles en el reciente y magistral libro de A. Ed. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire* (París, Vieweg, 1888).

La Retórica nació, no en Atenas, sino en Sicilia. Empédocles parece haber sido el primero que formuló algunas reglas y observaciones; pero los primeros tratados formales fueron el de Córax y el de Tisias. A Córax (que era un sofista de mucho ingenio) pertenecen ideas tan fundamentales como la definición de la Retórica: «demiurgo de persuasión»; la consideración del discurso como un todo orgánico y un animal perfecto; la división en cinco de las partes del discurso (proo^mion o exordio, kat§stasij o proposición, diÂghsij o narración, ªgwn o argumentación y controversia, parž kbasij o digresión, y ¡p^logoj o conclusión). La Retórica de Córax, que (según las indicaciones de Aristóteles) era, sobre todo, una teoría analítica de los argumentos *verosímiles,* se ha perdido; pero hay bastante noticia de ella en la misma Retórica de Aristóteles y en los *Prolegómenos* de Hermógenes.

Este arte, deshonrado aún en sus primeros inventores por el empleo habitual del sofisma (a Córax se atribuyen dos de los más célebres en las escuelas antiguas, el del *cocodrilo y* el del *hambre débil,* además de la sabida y graciosa historia del pleito con su discípulo Tisias), fué trasplantado a Atenas por el mismo Tisias y por Gorgias leontino, que se jactaba de hacer parecer grandes las cosas pequeñas, y pequeñas las cosas grandes; nuevas las cosas viejas, y viejas las nuevas, y, en suma, lo negro blanco, y viceversa. Esta enseñanza, tanto más inmoral cuanto que Gorgias la daba como preparación para la vida política, le valió grandes riquezas y tal celebridad que en Delfos se le erigió una estatua de oro. Su método parece que consistia en ejercicios de composición más bien que en preceptos. De su depravado, pero brillante y gracioso, estilo oratorio, caracterizado especialmente, por el abuso de los procedimientos simétricos y de las frases poéticas y ampulosas, tenemos algunas muestras más o menos auténticas, más o menos pueriles, como los elogios de Helena y de Palamedes. El arte de Gorgias, mitigado por un sentimiento más puro y una honradísima conciencia moral que él no tenía, es en el fondo el mismo arte de Isócrates, especialmente en sus discursos de aparato. Jorge Grote, que ha escrito muy bellas páginas en vindicación de los sofistas, cuenta entre ellos a Isócrates, a quien compara con Quintiliano (A *History of Greece, fourth edition,* volumen 7.º, capítulo 67, pág. 41).

Cítase también como autores de tratados de Retórica a los sofistas Polo, Licimnio, Trasímaco de Calcedonia, Teodoro de Bizancio y Eveno de Paros. Las pocas y obscuras noticias que conservamos de sus obras inducen a creer que cultivaron principalmente la teoría del estilo, si bien Licimnio parece haber dado importancia a las formas de la argumentación, y Trasímaco al tratado de la acción oratoria, al del número y ritmo, y al de la moción de afectos, que pudiéramos llamar *psicología oratoria.* A Teodoro atribuye Quintiliano la teoría de los estados de la causa, y Aristóteles el haber duplicado inútil y ridículamente las partes del discurso. De Eveno de Paros es la distinción entre las pruebas directas e indirectas de la causa: fué el primero que tuvo el mal gusto de poner en verso las reglas de su arte, para que más fácilmente se recordasen. Todos estos sofistas se hacían pagar sus

lecciones a precios que hoy mismo parecerían elevadísimos: Gorgias exigía de cada uno de sus discípulos la cantidad de 100 minas, equivalente a unos 36.000 reales de nuestra moneda.

A los sofistas propiamente dichos sucedieron las escuelas de Isócrates y Alcidamas, que se esforzaron en reconciliar la oratoria con la filosofía y la moral. Los discursos de Isócrates están llenos de indicaciones acerca de sus teorías oratorias, que además expuso, según parece, en un tratado hoy perdido. Véase, especialmente, el exordio del *Nicocles,* que contiene un bellísimo elogio del poder y virtud de la palabra cuando se la encamina a rectos fines. Para Isócrates, la elocuencia no era cosa distinta de la filosofía: era, lo mismo que ella, una *gimnasta del alma.* Se ve en Isócrates un reflejo de la enseñanza socrática. Se le debe, además, una clasificación bastante completa de los géneros literarios. Sus discursos, escritos todos para ser leídos, son la más deliciosa muestra de oratoria académica que nos hayan dejado los antiguos, y se recomiendan a cada paso por la elevación y la pureza del sentimiento moral. Pueden leerse en lengua castellana, bastante bien traducidos por D. Antonio Ranz Romanillos *(Oraciones y cartas de Isócrates...;* Madrid, 1789). En lo tocante al estilo, Isócrates, aun pecando por abuso de simetría, moderó la pompa del estilo de Gorgias, y trazó con mucha claridad los límites entre el lenguaje prosáico y el poético. No está libre de falsos y afectados ornamentos; pero aunque su prosa sea la antítesis más perfecta de la prosa de Tucídides y aún de la de Demóstenes, todavía parece severísima y sobria si se le compara con el lujo intemperante de los sofistas.

El concepto filosófico de la Retórica, que hemos visto en Isócrates y en Alcidamas, reaparece en un libro falsamente atribuído a Aristóteles con el título de *Retórica a Alexandro.* El autor anónimo (fuese Anaxímenes de Lampsaco u otro) da la más feliz definición de la Retórica: *Filosofía de la palabra.* Pero a esto se reduce la utilidad que puede sacarse de su tratado.

El *Gorgias* y el *Fedro* de Platón abren nueva época en el estudio científico de la Retórica, que adquiere su forma definitiva bajo la pluma deAristóteles.

[p. 18]. [1] . Diálogo de autenticidad dudosa, negada por Schleiermacher, Ast, Hermann y Stallbaum. (Vid. pág. 95, edic. grecolatina. Didot, *Hirschig recensuit:* París, 1873, que es la que seguiremos siempre).

[p. 18]. [2] . Rechazado como apócrifo por Schleiermacher, Ast, Socher, Stallbaum y Víctor Cousin, y puesto ya en duda por Trasilo.

[p. 19]. [1] . Niegan la autenticidad del *Ion,* Ast y Schleiermacher; pero la admiten Stallbaum y Hermann, (Pág. 388, edición Didot).

[p. 20]. [1] . Interlocutores: Sócrates, Querefón, Gorgias y Polo, reunidos en casa de Calicles, después de una lección de Gorgias.

[p. 24]. [1] . Interlocutores: Sócrates y el sofista Hipías.

[p. 24]. [2] . Por eso creemos que no está en lo cierto Alfredo Fouillée cuando en su libro, por otra parte de los más sólidos y profundos, acerca de la filosofía de Platón, concede de buen grado a Grote que el *Hippías* es un diálogo puramente negativo (Vid. Grote, *Plato and the other companions of Sokrates* , 3.ª edición: Londres, Murray, 1867; obra admirable en todo lo histórico y literario, pero llena de preocupaciones positivistas, como todo lo demás que ha escrito de filosofía el ilustre y clásico historiador de Grecia). Si Platón, como reconoce Fouillée *(La Philosophie de Platon,* tomo II, pág. 5 de la 2.ª edición: París, 1888), establece con toda claridad la distinción entre el punto de vista transcendental de la Belleza absoluta idéntica al Bien, y el punto de vista inmanente y socrático de las cosas bellas, ¿cómo se ha de calificar de *negativa* una solución tan categórica y tan obligada dentro de la teoría de las *Ideas* ?

[p. 27]. [1] . *Fedro, o del amor.*— Así le apellidó Trasilo. Otros le llamaron *de lo bello, de la belleza primera o de la belleza universal,* y algunos *de la retórica.* Pasa por el más antiguo de los escritos de Platón.

[p. 31]. [1] . Aquí está en germen la *Retórica* de Aristóteles.

[p. 32]. [1] . De la parte propiamente dramática de este *Symposio* no hablaremos aquí. Los razonamientos de Fedro, de Pausanias, del médico Eriximaco, representante de la tendencia naturalista y presocrática, de Aristófanes y de Alcibíades, bellísimos como arte, no contienen doctrina propiamente estética. Aun en los restantes el elemento ético es poderoso; pero siempre sucede en Platón lo mismo. La filosofía de la voluntad es inseparable en él de la filosofía de la hermosura.

[p. 33]. [1] . El Dios de la abundancia, «embriagado con el eterno néctar».

[p. 33]. [2] . La Diosa de la pobreza.

[p. 33]. [3] . Son varias, aunque coinciden todas en lo substancial, las explicaciones que se han intentado de este mito bellísimo, todas ellas para mí menos claras y transparentes que el mito original, del que todo lector, sea o no filósofo, deducirá sin esfuerzo alguno que para Platón el Amor es una virtualidad o potencia, y no una posesión actual de lo bello y de lo bueno; un movimiento hacia la perfección, y no la perfección misma, de igual modo que la filosofía no es la sabiduría (la *ciencia* en el puro sentido platónico), sino una aspiración a ella. Esta aspiración, siempre imperfectamente satisfecha y siempre renaciente, está simbolizada en las perpetuas alternativas de pobreza y riqueza, de fuerza y debilidad, por las cuales el Amor va pasando, como cumple a su doble origen, que le hace por una parte siervo de la materia pobre y desnuda, y por otra le hace partícipe en algún grado, aunque imperfecto, de la comunión de las eternas *Ideas,* simbolizadas en el néctar inextinguible con que se embriaga *Poros.*

[p. 36]. [1] . El tratado *del amor* fué especulación favorita de los socráticos. Además de Platón y

Xenofonte, consta que escribieron sobre esta materia Euclides, Criton, Simmias, Antistenes, y Esquines Cebes.

[p. 37]. [1] . Ya en los poetas líricos como Píndaro, empieza a notarse cierto disgusto de las antiguas fábulas, y tendencia a ideas religiosas más depuradas. En la *Olimpíaca* primera, hay un curioso ejemplo de esto al recordar la fábula de Pélope y Tántalo. No hay que mencionar a Eurípedes, que era unverdadero sofista, despreciador de los dioses, y hacía con espíritu crítico y demoledor lo mismo que Píndaro había hecho por sentimiento religioso.

La guerra de los filósofos contra Homero parece haber comenzado en la escuela pitagórica y en la escuela de Elea. Todavía restan unos versos de Xenófanes de Colofón contra la teología homérica. Para defenderla, sus admiradores acudieron al sistema de las alegorías y del sentido oculto (Ýpõnoia), suponiendo que las fábulas mitológicas eran símbolo de altísimas verdades físicas, astronómicas y morales. Stesimbroto de Thasos y Metrodoro de Lampsaco fueron los principales autores de estas interpretaciones, que en la extrema decadencia del paganismo resucitó la escuela de Alejandría. No sin sorpresa vemos que a estos antiquísimos intérpretes se les había ocurrido ya el cómodo recurso del *mito solar,* de que tanto se ha abusado y se abusa hoy mismo en la Mitología Comparada. El filósofo Anaxágoras parece que fué su verdadero inventor.

[p. 37]. [2] . Son interlocutores de la *República,* Sócrates, Glaucón, Trasímaco, Adimanto y otros que en el Pireo, en casa de Polemarco, disputaron sobre la justicia.

Las ideas estéticas que van en el texto han sido entresacadas de los libros II, III y X. Bueno será advertir que la división bastante caprichosa en libros no es del autor, sino de los gramáticos alejandrinos. Proclo dedicó la mayor parte de su comentario de la *República* a defender la poesía de Homero, explicando sus ficciones por la alegoría. *Apología pro Homero et arte poetica,* llamó Conrado Gessner a este comentario.

[p. 41]. [1] . Platón dejo incompletas y en borrón (en tablillas enceradas) las *Leyes* que su discípulo Filipo de Opunto copió y puso en orden. Algunos han dudado de su autenticidad, que parece innegable por testimonio de los antiguos. Zeller es el más acérrimo contradictor de ella, y llega a atribuir las Leyes al mismo Filipo. Nos atenemos al testimonio de Aristóteles.

[p. 43]. [1] . Es decir, «os autorizaremos para la representación». *Dar el coro* era la fórmula de aprobación en los concursos dramáticos de Atenas.

[p. 43]. [2] . La teoría de Platón sobre la belleza puede completarse y aclararse con rasgos sueltos tomados de otros diálogos. Así, en el *Filebo* se declara por incidencia que «ni en los cuerpos ni en otra cosa alguna, sino en el alma solamente, se da lo bueno y lo hermoso». En este mismo diálogo, volviendo al parecer a una de las explicaciones rechazadas en el *Hipías,* se consideran la medida y la simetría (metriÕthj ka‹ summetrˆa) como elementos de la belleza, refiriéndose sin duda a la belleza inmanente y no a la belleza esencial y transcendental, cuya unidad se proclama en el *Timeo.* En ninguna parte ha escrito Platón aquella sentencia que ineptamente se le atribuye: «lo bello es el esplendor de lo verdadero». Al contrario: en la *República* (508) afirma que la *idea del bien* supera en

belleza a la ciencia y a la verdad (aàtÔ d` Ýpž r taäta k§l lei ¡stˆn). La confusión a que propende toda la doctrina platónica no es tanto entre la belleza y la verdad, como entre la belleza y el bien, o entre la belleza y la perfección absoluta, lo cual no quita que a veces (especialmente en las *Leyes* y en el *Timeo)* califique Platón de bella la *Dialéctica* o intuición de las ideas, y encuentre singular hermosura en las figuras geométricas y en la teoría de los números. El desconocimiento del valor del concepto *formal* es lo que constituye la parte flaca de la Estética platónica, y explica su notable inferioridad respecto de la aristotélica en todas las aplicaciones concernientes a la teoría de las Artes. Transcendentalmente puede admitirse la identidad entre la suma Belleza y la suma Perfección; pero cuando a la idea del Bien Absoluto se sustituye, mediante un tránsito más o menos disimulado (véase la *República* y las Leyes), una especie particular de bien, un bien en relación, el bien moral, hay que rechazar tal identidad, aún dentro de la misma metafísica platónica, que prohibe confundir lo transcendental con lo inmanente. Nada diremos aquí de la famosa metáfora de la *refulgencia* o *resplandor*, que tiene mucho más de alejandrina que de platónica, y vale y prueba lo mismo que todas las metáforas.

[p. 45]. [1] . En el *Filebo* define Platón el placer: *la restauración de la armonía natural del ser...* «Muchas veces andan juntos el placer y el dolor: así acontece en la tragedia, donde son dulces las lágrimas, y así en la comedia, donde de la calamidad ajena nace la risa. Otros placeres, como el del color, el de la figura, el del sonido y el de la ciencia, están exentos de esta mezcla, porque su privación no es un verdadero dolor. El placer puro consiste en la contemplación de la belleza ideal escondida bajo formas sensibles... La unión de la sabiduría y el placer, en la cual el *sumo bien* consiste, ha de juntar estos caracteres: verdad, proporción, belleza.» (Vid. Trendelemburg, *De Platonis Philebi consilio:* Berlín, 1837).

Platón fué el primero en señalar la mezcla de dolor y de placer que caracteriza la emoción dramática.

[p. 45]. [2] . Sobre la Estética de Platón han escrito muchos, especialmente el neohegeliano Ruge (*Die Platonische Aesthetik, dargestellt von Arnold Ruge:* Halle, 1832). Mi exposición va fundada, como siempre, en los textos. Para quien guste de compararla con otras exposiciones, ejercicio siempre fecundo en nuevos puntos de vista, indicaré algunas tesis y disertaciones especiales de que tengo noticia, aunque no todas he llegado a verlas.

F. Ast, *De Platonis Phedro* (Jena, 1801).

J. F. A. Berger, *De Rhetorica, quae sit secundum Platonem* (París, 1840).

C. Lenormant, *Quaestio cur Plato Aristophanem in Convivium introduxerit* (París, 1838).

E. Burnouf, *Des Principes de l'Art d'après la methode et les doctrines dePlaton* (París, 1850). C. Lévêque, *Quid Phidiae Plato debuerit* (París, 1852), y *Orígenes platónicos de la Estética espiritualista*, lección dada en el Colegio de Francia el 12 de febrero de 1857, y reimpresa en su libro *Le Spiritualisme dans l'Art* (París, 1864).

Stallbaum, *De primordiis Phedri Platonis* (Leipzig, 1848). Sobre el mismo diálogo hay un ingenioso estudio de Victor Cousin *(Antécedents du Phèdre ou analyse des élements historiques de ce*

dialogue), en sus *Nouveaux Fragments Philosophiques,* tomo II de sus obras, edición de Bruselas, 1841, páginas 317 a 322). Aceptando como Schleiermacher y Ast que el *Fedro* es la obra más antigua de Platón, y que no puede tomarse por expresión completa de su definitivo pensamiento, propende a exagerar la influencia del pitagorismo y de los misterios órficos en algunas partes de este diálogo.

Krische, *Sobre el Fedro de Platón* (en alemán: Gottinga, 1848).

C. Bénard, *Etude philosophique sur la Rhetorique de Platon,* publicado como preliminar a su traducción del *Gorgias* platónico.

Pueden consultarse con utilidad las ediciones críticas que algunos filólogos alemanes han dado de cada uno de estos diálogos: para el *Ion* la de Nitzsch (Leipzig, 1822); para el *Fedro* la de Heindorf-Buttmann (Berlín, 1827); para el *Simposio* la de Wolf (Leipzig, 1828); la de Ast (Jena, 1817); la de Reynders-Wyttenbach (Groninga, 1825); la de Rückert (Leipzig, 1829); la de Hommel (Leipzig, 1834); para el *Gorgias* la del inglés Routh (Oxford, 1784), que publicó por primera vez la introducción del importante comentario de *Olympiodoro,* y la de Heindorf-Buttmann (Berlín, 2.ª ed., 1829); para *la República* la de Ast (1814) y la de Schneider (1830-33); para las *Leyes* la de Ast. Los trabajos de este sabio helenista, autor también de un *maravilloso Lexicon Platonicum* en tres volúmenes (1835-38), verdadera clave para la inteligencia de la doctrina de Platón, hacen época en estos estudios. Tienen también extraordinario valor los *Prolegomena* de Stallbaum, y los argumentos e introducciones de Schleiermacher a su traducción alemana de los Diálogos, y de Víctor Cousin a la suya francesa, si bien algunas de las interpretaciones que uno y otro dan de la doctrina platónica son enteramente arbitrarias.

Es cosa absurda y vergonzosa leer a Platón en francés o en traducciones derivadas del francés, como hacen muchos españoles. Ninguna lengua menos a propósito que la francesa para reproducir el tecnicismo platónico y las principales bellezas de su sintaxis, llena de *anacolutos,* de paréntesis y de períodos largos. El que no pueda superar las dificultades del texto original, y quiera, no obstante, hacer estudio formal de los diálogos, debe procurarse la traducción latina de Ast (1819-1832), muy superior en el concepto general a la antigua de Marsilio Ficino, por más que ésta haya sido preferida en la ed. Didot, que han dirigido Schneider y Hirschig, viéndose ellos mismos obligados a hacer una multitud de enmiendas en el texto de Ficino, y a traducir de nuevo el *Timeo,* cuya versión ya en el siglo XVI pareció muy imperfecta a nuestro inmortal filósofo platónico Sebastián Fox Morcillo.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

INTRODUCCIÓN.— DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y LATINOS Y ENTRE LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS

[p. 47] II : DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

No podía ingenio tan vasto y sintético como el de Aristóteles dejar fuera del cuadro de su inmensa enciclopedia la doctrina de las leyes y fundamentos de lo bello. La cultivaba, no sólo como filósofo, sino como crítico, como poeta y como historiador. Dictóle la austera musa filosófica el himno a Hermías, tan lleno de pureza y elevación moral, sobria y virilmente expresada; y aquel otro canto imperecedero en loor de la Fortuna de brillantes alas, que corona de gloria a los mortales y hace resplandecer la luz en medio de las tinieblas. Y no hay duda que su ferviente y escondido culto a las diosas del arte comunicó a Aristóteles la nerviosa precisión de su estilo y bañó sus páginas (secas en apariencia y frías para quien no logra exprimir su jugo) con el fulgor plácido y reposado de la belleza intelectual. ¿Quién más curioso que el Estagirita de la historia literaria anterior a su tiempo? El hizo una colección de los primitivos tratados de Retórica [1] ; juntó y comentó **[p. 48]** los antiguos proverbios, reliquias de la sabiduría tradicional; redactó el catálogo de los vencedores de Olimpia y de Nemea, palmas inseparables de las más altas inspiraciones de la lírica Helena; puso en orden las *Didascalias* o actas de los concursos dramáticos de Atenas; discurrió en tres libros sobre las biografías de los poetas, expurgándolas de fábulas, y fundando severamente el método cronológico; precedió a los Aristarcos de Alejandría en la depuración del texto de la *Iliada* y en la resolución de los problemas homéricos, y extendió sus comentarios a las obras de Hesiodo, Arquíloco, Querilo y Eurípides. En suma, ningún otro de los griegos hizo más por la ciencia crítica que aquel hombre, cuya actividad mental no se agotó fijando las reglas de la lógica, ni dilucidando en la Metafísica los eternos principios del sér, ni observando con sagacísimo análisis las operaciones del alma humana, ni sujetando al crisol de su ciencia política las constituciones de los pueblos de Grecia y Asia.

De estos libros eruditos de Aristóteles, como de tantos otros de su obra inmensa, no nos quedan hoy más que despedazadas reliquias; pero poseemos afortunadamente sus libros teóricos y doctrinales, en que no habló como historiador, sino como maestro, ni legisló para su tiempo y para su raza, sino para todas las generaciones venideras, con certidumbre y evidencia tan grande (dice Lessing) como la que tienen los teoremas de Euclides. Estas obras son: la *Retórica* [1] y la *Poética* , a las cuales ha añadido Egger, como **[p. 49]** suplemento, el libro de los *Problemas*, cuya sección XIX versa sobre la música y la poesía.

Conviene ante todo indagar el lugar de estos libros en la enciclopedia peripatética, prescindiendo de la cuestión de autenticidad, que parece definitivamente resuelta por la tradición de los **[p. 50]** antiguos, por las citas y referencias del mismo Aristóteles, y por la identidad perfecta de estilo y de doctrina que hay entre ésta y las demás obras suyas, que amigablemente se reclaman, sostienen y completan. En Aristóteles, la cuestión de método y de lugar en el sistema es esencial, y debe resolverse antes que ninguna otra. Por **[p. 51]** aquí empezaremos a conocer que tiene mucho de fantástica y soñada la oposición entre Aristóteles y su maestro.

Como en Platón, la Retórica, en el sistema de Aristóteles, se desprende y deriva de la Dialéctica; pero no es toda la Dialéctica, sino una parte suya. El capítulo IV del tratado de la *Hermeneia* **[p. 52]** o *Interpretación* nos enseña que son asunto de la Lógica las proposiciones que encierran un juicio, una afirmación o una negación, pero no las *optativas* y *condicionales*, cuyo examen pertenece a la Retónca y a la Poética, de quienes es el mundo de la persuasión, del razonamiento aproximado y verosímil, de la *psicagogía* , admirablemente idealizada en el *Gorgias* de Platón. **[p. 53]** No son *ciencias* la Retórica y la Poética, ni en el sentido aristotélico ni en el platónico, puesto que no tienen por objeto la contemplación pura de la verdad absoluta, eterna e inmutable. Son, pues, artes. ¿Y qué es arte? pregunta Aristóteles en el libro VI de la *Moral a Nicómaco* . Y responde: «Facultad de *crear* lo verdadero con reflexión»; o más literalmente traducido: un *hábito poético* (esto es, *activo*) *o creador por medio de razón verdadera* [1] . El principio de esta creación está en el artista que la crea, y no en el objeto **[p. 54]** creado. La incapacidad contraria al arte *realiza lo falso con* reflexión. Conforme al sentido general de la filosofía del Estagirita, hemos de distinguir, en toda obra de arte, la materia, la forma, y el acto creador que se interpone entre la materia y la forma. De la relación entre la materia y la forma resulta una nueva esencia, *conforme a la idea que hay en la mente del artífice* (doctrina rigurosamente platónica); pero la actividad artística del hombre no se confunde jamás con la de las fuerzas naturales, porque obra con razón e inteligencia.

No ha llegado íntegra a nosotros la Poética, y disputan sin término los críticos sobre el orden y colocación de los fragmentos que hoy poseemos. Aquí nos limitamos a exponerla conforme a la edición de Bekker (1831, Berlín), dejando para el resto de esta obra las mil cuestiones críticas que su estudio sugiere. Ante todo, conviene conocer el texto, sin ninguna preocupación anterior.

Los capítulos, según la división más generalmente admitida y más racional, son veintiséis, y deben tenerse por parte pequeña de la obra original, en la cual Aristóteles se propuso tratar (como al principio de la parte conservada expresa) de la poesía y de sus géneros, y de la esencia de cada uno de ellos, y cómo se han de componer las fábulas para que la poesía resulte hermosa, y cuántas y cuáles son sus partes.

El principio capital de la Poética es el de *imitación* (mímesis) . La epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámbica y la mayor parte de las especies de la aulética [1] y de la citarística, coinciden todas en ser imitaciones. Y difieren por tres cosas: 1.ª, por el medio de imitación; 2.ª, por las cosas imitadas; 3.ª, por la manera de imitar. **[p. 55]** En otras artes se imita con colores y figuras; aquí con el ritmo, con la armonía y con la palabra, ya separados, ya juntos estos tres elementos. De la armonía y del ritmo sólo hacen uso la aulética y la citarística, y otras músicas del mismo género, v. gr., la *Syringa.* Con el ritmo figurado y destituído de armonía imitan los danzantes las costumbres y las pasiones humanas. Con la palabra sola imitan la epopeya y otros géneros poéticos. Aristóteles no considera como exclusiva forma de la poesía la palabra métrica; puesto que concede el título de poesía a los *Mimos* de Sorfon y de Xenarco, y hasta a los razonamientos socráticos, o sea a los diálogos de Platón. Los géneros poéticos no se han de subdividir por el metro elegíaco, épico, etc., como solía hacerse entre los griegos, sino por la calidad de la imitación. Es absurdo llamar épico a un poema sobre la medicina. ¿Ni qué relación puede haber entre Homero y Empédocles? Al primero debemos llamarle poeta, y al segundo *fisiólogo* o *naturalista.*

Hay géneros poéticos que emplean simultáneamente los tres medios, es a saber: la armonía, el ritmo y

el metro; así el ditirambo, la tragedia y la comedia, aunque no todos estos géneros usan simultáneamente los tres modos de imitación [1] .

Las costumbres imitadas han de ser forzosamente buenas o malas. También en esto difieren entre sí poetas y pintores. Polignoto hacía a los hombres más bellos y fuertes de lo que son, Pauson peores, Dionisio tales como son. Las mismas diferencias pueden hallarse en la orquéstica, en la aulética, en la citarística y en toda composición prosaica o poética sin música. Así, Homero pinta a los hombres mejores que son, Cleofon iguales, Hegemon de Tasos (el primero que escribió parodias) y Nicocares, el autor de la *Deliada*, peores que son. Lo mismo acontece en el ditirambo y en el nomo, v. gr., en *Los Persas* y *El Cíclope* de Timoteo y de Filoxeno. En eso difieren radicalmente la tragedia y la comedia, porque la una quiere presentar a los hombres mejores que son, la otra peores [2] .

Aunque el objeto de la imitación sea el mismo, se distingue la poesía por el modo de imitar, según que el poeta habla por sí, o **[p. 56]** introduce otros personajes (como lo hace Homero), o lo convierte todo en drama y en acción. Así, dos artistas pueden convenir en el objeto imitado y no en la manera de imitación. Por ejemplo, Sófocles y Homero pertenecen al mismo género, en cuanto uno y otro imitan lo mejor de la naturaleza humana; pero, por otro concepto, Sófocles pertenece a la misma categoría de imitadores que Aristófanes, puesto que ambos imitan dramáticamente [1] .

Dos causas naturales tiene la poesía. Es la primera el instinto de imitación, que distingue al hombre entre todos los animales y le hace remedador desde su infancia. La imitación agrada siempre, y aun los objetos que vemos con disgusto en la realidad (bestias horribles, cadáveres, etc.), nos agradan en representación fiel. ¿Y por qué? Porque el conocer no es un deleite exclusivo de los filósofos, sino de todos los hombres, aunque en menor grado. Por eso, cuando ven la imagen de una cosa, se regocijan con la exacta representación si conocen el objeto representado, y si no, se alegran con la ejecución y los colores [2] .

Implícitamente viene a reconocer aquí Aristóteles que no es la imitación el único fundamento del placer estético, y lo confirma aún más, señalando como causa segunda el instinto de la armonía y del ritmo, que guiaron a los hombres en la primitiva improvisación, en que todos los géneros aparecían aún revueltos y confundidos. Llegó día en que los hombres de más ingenio subdividieron la poesía en especies, según la índole de cada cual, inclinándose unos a la imitación de las acciones de los mejores, otros a las de los peores; componiendo unos sátiras, otros himnos y encomios. No conocemos nada anterior a Homero; pero él sirvió de modelo a la imitación dramática, siendo su *Margites* [3] ejemplar de lo cómico, como su *Iliada* y su *Odisea* de lo trágico. Cuando estos géneros de segunda formación aparecieron, repartiéndose los despojos de la antigua epopeya que en su seno lo encerraba todo, la tragedia sustituyó al poema heroico o encomiástico. Pero ¿la tragedia ha alcanzado **[p. 57]** ya toda su perfección, ora en sí misma, ora con relación a los espectadores? Aristóteles propone esta cuestión sin resolverla.

En cambio, insiste en tener la improvisación por fuente y primera forma de la poesía dramática, y en marcar de un modo indeleble el primitivo carácter lírico de ésta, que hace venir de los cantares ditirámbicos y fálicos, por una serie de transformaciones, en parte fatales, en parte derivadas del ingenio de los poetas. Introduce Esquilo dos actores, abrevia el coro y establece la distinción del *protagonista.* El metro yámbico sustituye al trocáico, porque la *naturaleza* destinó el yámbico para el

diálogo, como el trocáico para la danza satírica [1] .

Es la comedia imitación de lo peor, pero no de cualquiera especie de peor, sino de una sola de sus maneras, que es lo ridículo. Son caracteres de lo ridículo el no ser doloroso, funesto ni destructivo, v. gr., un rostro feo, pero que denuncia salud. De la comedia dice poco Aristóteles, fuera de este general concepto. Su poética, tal como hoy la tenemos, es poética trágica, y por eso abandona bien pronto las esferas de lo ridículo, para tratar de las semejanzas y diferencias entre la epopeya y la tragedia. Convienen en ser imitación de lo mejor por medio de palabras, y difieren sólo en el metro; en la forma, que aquí es dramática y allí narrativa; y en la extensión, puesto que la *tragedia procura encerrarse en un giro de sol o traspasarle poco* , y la epopeya tiene indefinido tiempo, *aunque al principio otro tanto acontecía con la tragedia.*

De las partes de cantidad, unas son comunes a los dos géneros, otras exclusivas de la tragedia. Todo lo que tiene la epopeya puede tenerlo la tragedia, pero no al contrario; y quien pueda juzgar de la una, podrá juzgar de la otra [2] .

Aristóteles define la tragedia: «imitación de una acción grave, completa o perfecta, de cierta medida, por razonamiento elegante y deleitoso, distribuídos los ornamentos en sus diversas partes; en forma de acción y drama, y no de narración; sirviéndose del terror y de la compasión para purificar estas pasiones. Llamo discurso deleitoso al que junta el ritmo con la armonía y el canto; **[p. 58]** y digo que estos ornatos están distribuídos en varias partes, porque unas tienen el metro solo, y otras la música».

Siendo la imitación de la tragedia dramática o activa, sus partes han de ser la exhibición escénica, la *meIopea* y las palabras, o, lo que es lo mismo, la composición de los metros (*synthesis*).

Y como la tragedia imita una acción entre personas vivas, que se distinguen y caracterizan por costumbres y pensamientos que los hacen felices o desdichados, síguese que la fábula (*mythos*) es la *composición, orden o síntesis* de los hechos; en una palabra, la imitación de la acción; y se llaman costumbres todo lo que caracteriza al que obra o es sujeto de esta acción. Las costumbres se manifiestan por el pensamiento, y éste por las palabras. Seis son, pues, las partes integrantes de todo drama: *fábula, costumbres, palabras, pensamientos, espectáculo y melopea.*

De estas partes, la primera y más esencial es la fábula, porque la tragedia es imitación, no de la naturaleza humana en general, sino del movimiento y agitación de la vida y de la felicidad o del infortunio. Y como la felicidad consiste en la acción, y como el fin de la tragedia es una acción y no un simple modo de ser, síguese que las cualidades del individuo estarán determinadas por las costumbres, pero sólo la acción determinará la felicidad o la infelicidad. No se imita la acción para llegar a las costumbres, sino las costumbres para la acción, porque la acción o la fábula es el término a que mira toda la tragedia, y el fin es lo principal en todas las cosas. Sin acción no hay tragedia; pero sin pintura de costumbres puede haberla, y la hay en muchos poetas, *en casi todos los modernos* (dice Aristóteles). Así difieren en la pintura Zeusis y Polignoto, siendo el primero buen *ethógrafo* o pintor de costumbres, mientras que el segundo no sobresale en la expresión moral. Ni las costumbres, ni las palabras, ni los pensamientos felices constituyen la obra de la tragedia, y es muy preferible un drama que, aun siendo débil en la parte de caracteres, tenga fábula y acción. Partes de la acción son los medios más eficaces de conmover el alma en la tragedia: las *peripecias* y las *anagnórisis.* Ni se ha de

tener por cosa fácil y baladí la acción. Los principiantes, antes aciertan en las palabras y en las costumbres que en la fábula. Ella es el principio y como el alma de la tragedia, y tiene sobre las demás partes de **[p. 59]** ella la misma prioridad y excelencia que tiene el dibujo sobre el colorido en la pintura [1] .

Aristóteles no ha discurrido, en los fragmentos conservados de su Poética, sobre todas las partes en que él divide la tragedia. Desde luego excluye del arte y de la filosofía técnica todo lo concerniente a la declamación y al aparato escénico, afirmando desdeñosamente que la tragedia puede vivir sin la representación y sin los histriones.

Del mismo modo, el tratado de las costumbres ha de buscarse en la Retórica y en los libros morales. Aquí se trata, si no exclusiva, preferentemente, de la fábula, y ante todo, de su extensión. Hay cosas que son totales sin tener extensión. Llámase *total* lo que consta de principio, medio y fin. Toda fábula dramática, bien compuesta, debe tener estas tres partes.

Y aquí Aristóteles apunta (no más que apuntar) una fórmula estética, provisional y relativa, del género de aquellas que su maestro había rechazado en el *Hipías Mayor*. La belleza de todo compuesto, ya sea animal, ya de cualquier otro género, consiste en cierto orden de partes y en cierta extensión. Un animal muy pequeño no puede ser bello, porque la visión no es distinta cuando dura poco; y al contrario, en un animal de diez mil estadios la percepción no puede ser completa ni abarcar el conjunto.

Por una razón semejante, la extensión de la fábula ha de ser tal que pueda fácilmente recordarse. Y si no nos guiamos por las condiciones materiales de los *agones* o concursos, sino por la naturaleza de la acción misma, *la mejor será la más amplia* , con tal que pueda abarcar el espectador la totalidad de los sucesos necesarios y naturales que hacen pasar al protagonista de la felicidad al infortunio, o al contrario [2] .

Aristóteles, partidario de una forma de drama amplísima (dentro de la cual podrían caber holgadamente el drama español y el de Shakespeare y el de Schiller), no ha hablado de más unidad que de la de acción. No se constituye ésta, como en la historia, por la unidad del personaje principal. Muchas y distintas cosas pueden acaecer a un solo hombre sin que constituyan una acción dramática. **[p. 60]** En esto pecaron los autores de la Heracleida y de la *Teseida*, no dando a sus epopeyas más unidad que el nombre de sus héroes. Homero, que les aventajó en esto como en todo, no incluye en la *Odisea* todas las aventuras de Ulises, v. gr., su herida en el Monte Parnaso, su fingida locura, etc., porque tales hechos no están enlazados entre sí natural y forzosamente; sino que escogió una acción sola para cada uno de sus poemas.

La fábula, pues, debe imitar una acción sola, íntegra, y cuyas partes estén enlazadas de tal manera, que no se pueda alterar una sola sin menoscabo del conjunto, pues lo que puede existir en un todo o dejar de existir, no es parte integrante de este todo [1] .

No consiste la obra del poeta en decir las cosas tales como son, sino tales como han podido ser. Ni difieren únicamente el historiador y el poeta por escribir el uno en prosa y el otro en verso. Aunque pusiéramos en metro los escritos de Herodoto, no dejarían de ser historia. La diferencia está en que el

historiador cuenta las cosas que sucedieron, y el poeta las que pudieron o debieron suceder. De aquí que la poesía sea algo más filosófico y más grave o más profundo que la historia [2] , porque la poesía expresa principalmente lo universal, y la historia lo particular y relativo. Lo universal es lo que, según la naturaleza o la necesidad, hubiera hecho tal o cual individuo, dado su carácter: a la poesía toca ponerle nombre. Lo particular, al contrario, es lo que Alcibiades ha hecho, o lo que en relación a él se ha hecho verdaderamente. Esto **[p. 61]** se ve más claro en la comedia, donde hasta los nombres son fingidos, que en la tragedia, donde suelen ser históricos o creídos tales. Tragedias hay, no obstante, en que intervienen personajes de pura invención, y otras que son enteramente inventadas, como la *Flor* , de Agatón, y nada pierden por eso. Y acontece, no rara vez, que los nombres históricos no son conocidos de los espectadores, y con todo eso la tragedia produce su efecto, el cual bien se ve que no depende de los nombres ni de la realidad histórica; aunque hará bien el poeta que la imite, porque de las cosas realmente acaecidas, muchas son probables y verosímiles, y caen así bajo la jurisdicción del poeta.

De las acciones sencillas, las episódicas son las menos recomendables. Llámase episódica aquella fábula cuyos incidentes no están enlazados entre sí por naturaleza ni por necesidad, sino por capricho o caso fortuito. Hacen estas fábulas los malos poetas por incapacidad, los buenos por consideración a los histriones, alargando la acción más de lo que ella consiente, y destruye a veces su tejido.

No basta que la acción sea una e íntegra. Debe excitar el terror y la compasión, y esto, no por casos fortuitos, sino por acontecimientos que tengan lógica dependencia unos de otros. Aun los mismos efectos de la casualidad resultan más asombrosos cuando parecen previstos y ordenados por voluntad superior; v. gr., cuando en Argos la estatua de Mitis cayó sobre su matador, que la contemplaba [1] .

Las fábulas, lo mismo que las acciones, se dividen en simples y en *implexas.* Llámase simple la acción una y continua sin *peripecias* ni *anagnórisis* ; *implexa* la que tiene *anagnórisis* o *peripecia* , o las dos cosas a la vez. Una y otra han de estar producidas lógicamente por lo que precede. Y advierte Aristóteles que no es lo mismo preceder que producir [2] .

La peripecia es una modificación de los acaecimientos, forzosa o verosímil. Véase el *Edipo Rey.*

La *anagnórisis* es una transición de la ignorancia al conocimiento, que engendra amistad u odio entre los personajes. Es la **[p. 62]** mejor *anagnórisis* la mezclada de peripecia: así la de *Edipo.* El reconocimiento puede ser, o simple, como en esta tragedia, o recíproco y doble, como el de Ifigenia y Orestes en Eurípides.

El *pathos* no es para Aristóteles otra cosa que una acción destructiva y dolorosa; v. gr., las muertes en escena, los tormentos, las heridas y otras cosas tales [1] .

La tragedia, por su extensión, se divide en prólogo, *episodio* , *éxodo* , *coro* , y éste en *parodos* y *stasimon.*

Tornando Aristóteles a las partes cualitativas de la tragedia, nos enseña en el cap. XIII que no se ha de hacer pasar a los buenos de la felicidad al infortunio, porque esto no produce terror ni compasión, sino horror; ni a los malos del infortunio a la felicidad, porque nada hay menos trágico que esto, ni

más incapaz de producir efectos terroríficos y filantrópicos. Ni conviene que el malo pase de la dicha al infortunio, porque semejante desenlace sería filantrópico, pero no produciría ni compasión ni terror. La compasión nace de la desgracia no merecida, y el terror, de ver padecer a un semejante nuestro.

El personaje, pues, debe ser escogido entre los nobles y excelentes; pero no ha de ser extremado en virtud ni en justicia, ni tampoco ha de haber caído en infortunio por maldad o crimen horrible, sino por algún pecado o falta, como Edipo, Tiestes y otros de semejante linaje.

En suma: la fábula simple es preferible a la fábula doble; al cambio de mal en bien ha de anteponerse el de bien en mal, y éste, no por índole depravada, sino por flaqueza de un hombre antes bueno que malo. Por eso la tragedia se ha encerrado en muy pocos linajes y casas reales, cuya historia ofrecía tales argumentos en abundancia. Censuran algunos a Eurípides, viendo que sus poemas suelen acabar lastimosamente. Y, sin embargo, Eurípides, por eso mismo, es el más trágico de los poetas, aunque peque alguna vez en la economía de la tragedia, y son sus piezas las que mejor parecen y más agradan en la escena y en los certámenes. Algunos prefieren la fábula doble, como en *la Odisea* , con doble desenlace para buenos y malos. Suele gustar el público de estas obras, y los poetas siguen el gusto del público: pero, a la verdad, semejante **[p. 63]** desenlace más propio que de la tragedia parece de la comedia, donde todos los personajes, aunque sean como Orestes y Egisto, se reconcilian al final, y nadie mata ni muere [1] .

El terror y la compasión pueden nacer del espectáculo, y también del curso de los acaecimientos, lo cual es preferible, y arguye mayor ingenio en el poeta. Conviene que, aun sin verla con los ojos del cuerpo, produzca la fábula todo su efecto trágico, como acontece en la de *Edipo.* Por el contrario, el efecto del espectáculo es cosa que apenas pertenece al arte literario. Y de los que por medio del espectáculo intentan producir, no lo terrible, sino lo horrible, bien puede decirse que salen de los límites de la tragedia, la cual no debe producir todo género de efectos, sino solamente los que son propios de su índole. La compasión y el terror han de nacer, pues, de la imitación y de la fábula misma.

Toda acción es entre personas amigas, enemigas o indiferentes. Si un enemigo mata a su enemigo, nada hay en esto de terrible ni de lastimoso para el espectador, salvo el hecho en sí; y lo mismo si se trata de personas indiferentes. Pero si la acción pasa entre amigos, deudos o allegados; si el hermano mata o quiere matar al hermano, el hijo al padre, la madre al hijo, el hijo a la madre, etcétera, etc., la acción será verdaderamente trágica. Se han de respetar en lo esencial las fábulas antiguas, v. gr., la muerte de Clitemnestra por Orestes, y la de Erifile por Alcmeon; pero usando discretamente de los datos tradicionales.

El crimen puede ser cometido con premeditación, v. gr., el de Medea, matadora de sus hijos; o por ignorancia, v. gr., en *Edipo* , donde el crimen es anterior al drama. Y, finalmente, puede reconocerse a la víctima antes de consumar el crimen. Otras maneras no caben, porque en cualquier caso ha de cometerse el crimen o no cometerse, conociendo o sin conocer a la víctima.

De estas maneras, la de estar a punto de consumar el acto con pleno conocimiento y no consumarle, impedido por fuerza mayor, es la peor de todas, pues queda íntegro lo odioso y falta lo trágico. Así es

que son raros los ejemplos de ella; v. gr., el arrebato de Hemon contra Creonte en la *Antígona* . Mejor es que la acción llegue a consumarse por ignorancia, y que el reconocimiento **[p. 64]** venga después. Entonces el crimen pierde su odiosidad, y el reconocimiento es terrible. Así el de Mérope, en el *Cresfonte* de Eurípides, cuando va a herir con la segur a su hijo, y de pronto le reconoce; o el de *Ifigenia* en *Táurida* , donde la hermana está a punto de inmolar al hermano. Por buscar estos efectos patéticos, se han encerrado los trágicos en aquellas familias que los ofrecían en gran copia [1] .

Las costumbres en una tragedia han de reunir cuatro condiciones. Primera y principal, que sean *buenas* o *convenientes* , respondiendo las palabras y las acciones a la intención. Esta *bondad* poética es la que Aristóteles busca, añadiendo que puede hallarse hasta en los esclavos y en las mujeres, «por más que éstas (añade) sean generalmente menos buenas, y los esclavos totalmente malos». Segunda, que sean *convenientes* o *armónicas* , porque en la mujer, v. gr., no sentarían bien el valor y la fiereza. Tercera, que sean *semejantes* . Cuarta, que sean *iguales* , es decir, consecuentes, pues aunque el personaje sea *anómalo* , la imitación debe presentarle con cierta igualdad en su misma anomalía. Ejemplo de costumbres malas sin necesidad: Menelao en el *Orestes* de Eurípides. Ejemplo de costumbres desiguales: *Ifigenia en Aulis* , suplicante primero y heroica después.

En las costumbres como en la composición de la fábula se ha de buscar siempre lo necesario o lo verosímil; de suerte que, dado un carácter, sea forzoso o verosímil que diga o haga esto o lo otro, o que tal cosa acaezca después de tal otra.

Evidente es que el desenlace debe nacer de la misma fábula, y no venir traído por una máquina, como en la *Medea* de Eurípides. Sólo puede admitirse la máquina para los sucesos que están fuera del drama, ya sean anteriores y no conocidos de los personajes, ya cosas futuras que se anuncian y vaticinan, porque los dioses todo lo ven. Pero nada irracional se admite en el drama.

Y como la imitación de la tragedia es imitación *de lo mejor* , conviene parecerse a los buenos artífices de retratos, que, conservando la propia forma del original, le hacen, con todo, más hermoso. Y así el poeta, imitando a los hombres iracundos o tímidos o de otra especie cualquiera, debe convertirlos en un *paradigma* **[p. 65]** o dechado de su respectivo carácter. Así el Aquiles de Agatón y el de Homero [1] .

Aristóteles ha distinguido sutilmente varias especies de *anagnórisis* o *reconocimientos* . Primera y menos técnica (o como diríamos hoy, menos artística), la que se hace por signos, ya naturales, ya accidentales (ora en el cuerpo, como las cicatrices; ora externos a él, como los collares). Es preferible esta especie de *anagnórisis* cuando se junta con la peripecia: así el baño de Ulises en la *Odisea* . La segunda manera requiere más arte, y es toda invención del poeta: a ella se refiere el doble reconocimiento de la *Ifigenia en Táurida* . La tercera especie es por *adivinación* o *reminiscencia* , verbigracia, el llanto de Ulises en casa de Alcinóo, cuando oye cantar al citansta. El cuarto reconocimiento es por *silogismo* , v . gr., el de la *Electra* de Sófocles, y aun es mejor esta *anagnórisis* cuando se complica con algún paralogismo o razonamiento falso del espectador. Pero todavía es de más alta calidad la *anagnórisis* que nace de la acción misma y se produce por causas naturales, como en el *Edipo* y en la *Ifigenia en Táurida* [2] .

Es necesario que el poeta se coloque mentalmente en el lugar de los espectadores. Así verá todas las

cosas mejor y como si las tuviera delante, y conocerá lo que conviene al asunto y lo que no conviene. Pero aún es más indispensable que se imagine colocado en las mismas situaciones que sus personajes, participando de ellas por el oculto poder de la simpatía. Sólo se agita de veras el que internamente está agitado; sólo manifiesta bien la cólera el que está furioso. Por eso exige la poesía una naturaleza, o fácil para modelarse y hacerse plástica, o ardiente y propensa al éxtasis y al entusiasmo.

Ha de pensarse primero la idea total de la fábula, y desarrollarla luego por medio de episodios. Aristóteles da un ejemplo de este procedimiento abstracto, discursivo y antipoético, exponiendo sin nombres el argumento de la *Ifigenia en Táurida* : «Una doncella iba a ser sacrificada...» etc., etc. Falta saber qué verdadero poeta ha procedido así, y no ha comenzado por ver todo el cuadro dramático en una iluminación súbita [3] .

[p. 66] En toda tragedia hay nudo y *desenlace* . Lo que precede a la acción y la acción misma constituyen el nudo; lo demás el desenlace, es decir, el tránsito de la fortuna próspera a la adversa, o al contrario.

Cuatro especies pueden distinguirse de tragedias: la *implexa* con *anagnórisis* y *peripecia* ; la *patética* , como los *Ayaces* y los *Ixiones;* la *ética,* como los *Phtiotides* y el *Peleo* ; la *homóloga* o simple, como el *Prometeo* y todas aquellas en que intervienen personajes del mundo infernal.

Si no es posible reunir en una obra sola las condiciones de todas estas especies de tragedia, procúrese, a lo menos, alcanzar la mayor parte y las mejores. «Cosa más necesaria que nunca hoy (añade el Estagirita), en que la abundancia de poetas es tal y los géneros parecen tan agotados, que de cada poeta se exige que cifre y compendie todas las cualidades de los restantes, y no que muestre solo aquélla en que él sobresale, siendo, v. gr., feliz en el enredo y no en el desenlace, o al contrario».

No se ha de hacer de la tragedia una obra épica de muchas acciones o fábulas, poniendo, v. gr., toda la guerra de Troya en una sóla tragedia, como intentó Agatón. Porque en la epopeya pueden tener los episodios proporcionada extensión y conveniente desarrollo; pero en el drama camina todo rapidísimamente, y a veces contra la verosimilitud, obedeciendo a una razón más alta, «porque es verosímil que muchas cosas acaezcan fuera de lo verosímil».

El coro se ha de estimar como uno de los actores y como parte de la pieza, con su papel propio en ella, al modo de los coros de Sófocles, y no de los de Eurípides, ni menos de los de Agatón, que así pueden pertenecer a una tragedia como a otra. La introducción de coros extraños al argumento de la pieza, es tan reprensible como la de episodios pegadizos [1] .

Hasta aquí lo relativo al teatro, que forma, digámoslo así, el nervio de la *Poética* . En los capítulos siguientes discurre el Estagirita **[p. 67]** sobre las condiciones del estilo poético: claridad y elevación. La claridad procede del empleo de palabras propias; la elevación, del uso de palabras extraordinarias, de metáforas, etcétera. Pero si sólo de estos elementos figurados y exóticos se compusiera el lenguaje, resultaría un puro enigma o un puro barbarismo. Para evitarlo, deben combinarse los dos elementos de claridad y elevación, huyendo del exceso en todo. En el empleo de las metáforas es donde más se conoce y da muestra de sí una índole generosamente poética, porque la esencia de la metáfora consiste en descubrir entre los objetos ocultas semejanzas, que los ojos del vulgo no

perciben.

La epopeya está estudiada por Aristóteles sólo a la luz de la poesía dramática, a cuyas reglas más o menos violentamente quiere adaptarla. Ha de formar, como la tragedia, un conjunto dramático con una sola acción entera y completa, que tenga principio, medio y fin, de suerte que sea como un animal perfecto. Y no basta la unidad de la historia, porque en la historia no se expone una acción sola, sino todo lo que en un tiempo dado ha acaecido a una persona o a muchas, sea cual fuere la relación que tengan los acaecimientos entre sí. De este modo suelen coincidir en la historia dos hechos que no tienen el mismo fin. En esto, como en todo, aventajó Homero al resto de los poetas, no tomando por asunto la guerra de Troya, aunque fuese una empresa épica con principio y fin, sino escogiendo una parte de ella, y enriqueciéndola y dilatándola con varios episodios. Al contrario: otros épicos han tomado por asunto de sus composiciones una época entera o una acción extensa, v. gr., las *Cipriacas* o la *Pequeña Iliada* , de cada una de las cuales pueden sacarse muchos asuntos de tragedia, al revés de la *Iliada* y de la *Odisea* , que dan sólo uno o dos [1] .

La tragedia es siempre para Aristóteles el modelo ideal de la epopeya, que puede ser, como ella, simple o implexa, *ética* y *patética* . Sus partes son las mismas, fuera de la melopea y el espectáculo. Caben en ella *anagnórisis* , peripecias y pasiones. Homero es dechado excelentísimo de todo esto. La *Iliada* puede calificarse de poema simple y patético; la *Odisea* , de implexo (con *anagnórisis*) y ético.

[p. 68] Tan allá lleva este paralelo el Estagirita, que no duda en afirmar que la epopeya y la tragedia varían sólo en la extensión y en los metros, y en poder abarcar la epopeya, como poema narrativo que es, muchas acciones simultáneas.

Reprueba Aristóteles la mezcla de metros en lo épico, introducida por Queremón en su *Centauro* ; y partiendo del principio de que la misma naturaleza enseña a armonizar el metro con el asunto, prescribe el uso exclusivo del hexámetro como más generoso, más capaz de admitir metáforas y voces extrañas, y más acomodado a la imitación épica, que es la más amplia de todas.

En la tragedia cabe lo maravilloso; en la epopeya, hasta lo imposible, porque, no viéndose materialmente reproducida la acción, todo parece tolerable. No así en la escena, a no ser que lo irracional y violento esté fuera del drama y se relegue a los antecedentes como Sófocles la muerte de Layo. Pero el arte del poeta épico puede ser tal, que haga agradable hasta lo absurdo, como es de ver en muchas fábulas de la *Odisea* [1] . Para ello, el poeta debe hablar por cuenta propia lo menos posible, evitando interponerse entre el lector y el asunto, porque nada perjudica más al interés y a la credibilidad.

Los dos últimos capítulos, que son los más obscuros y controvertidos de este breve tratado, contienen diversos problemas estéticos, cuya solución más bien persigue que da el Estagirita. Vuelve a inculcar con nuevos desarrollos el principio de la *mímesis* , y le extiende a las artes plásticas, equiparando al poeta con cualquier otro artífice de imágenes. Proclama la independencia del arte, asentando que no es la misma la regla del bien para la poética que para la política o cualquier otro arte [2] . Puede imitar los objetos de tres maneras: como son, como se dice o parece que son, como **[p. 69]** deben ser. Pero las reglas particulares de otras artes no son aplicables a la Poética.

Caben en la poesía dos géneros de defectos: esenciales y accidentales. Cuando el poeta ha querido imitar lo imposible, el defecto es esencial. Pero se ha de ver si por tal camino se alcanza el fin propio de la obra artística, y si la falta está en cosa perteneciente al arte o extrínseca a él. Si se objeta que esto no es pintar las cosas como son, se responderá que es pintarlas como deben ser, al modo de Sófocles, y no al de Eurípides.

Lo que se llama *imposible* puede serlo relativamente a *lo mejor* (al *ideal* que decimos ahora), o respecto a la opinión común. La poesía debe preferir siempre lo verosímil imposible a lo inverosímil posible. Respecto del ideal, debemos seguir las huellas de Zeuxis, cuyas imágenes superaban al *paradigma* o modelo [1] .

¿Es superior la imitación épica a la trágica? Aristóteles no lo resuelve, y expone las razones en pro y en contra, inclinándose siempre a favorecer al drama. Parece que el arte menos recargado es el mejor, y bajo este aspecto la epopeya, que quiere abarcarlo todo, resulta inferior al drama. Por otra parte, la tragedia parece inferior a la epopeya por la calidad de las personas a quienes se dirige por el empleo del gesto y del arte histriónica. Pero a esto puede responderse que el mal no está en la tragedia, sino en la recitación o histrionismo, y que la tragedia, aun sin el auxilio del arte de los hipócritas (o representantes), produce efecto donde quiera que se lee. Tiene, además, todas las partes de la epopeya; puede usar sus metros, y la aventaja en la música y en el espectáculo. Y como la imitación está concentrada en menos espacio, produce más efecto que si estuviera dispersa en una larga narración, v. gr., si pusiéramos el *Edipo* en tantos versos como la *Iliada.* Por otra parte, la acción épica tiene menos unidad que la trágica, y ésta alcanza mejor el término de su imitación.

Tal es en sus datos capitales, y, prescindiendo de menudencias técnicas, sólo interesantes para el historiador de la literatura griega, este código literario, de tan singular fortuna en el mundo [2] . **[p. 70]** Apenas conocido de los romanos, puesto que las coincidencias que pueden advertirse en la Epístola de Horacio recaen sobre lugares comunes que debían de estar consignados en los libros de todos los retóricos antiguos; entendido perversamente por los árabes; olvidado de todo punto por los escolásticos, vuelve a la luz en la época del Renacimiento, y domina despótico por tres siglos, sirviendo de bandera a todas las escuelas literarias, así a los partidarios **[p. 71]** de la independencia del genio, como a los críticos casuísticos y a los legisladores inflexibles y catonianos. Una gran parte de estas contradictorias interpretaciones, a las cuales todavía no está cerrado el campo, ha de constituir la trama de la presente historia. Aquí baste formular en pocos cánones y precisos los principios **[p. 72]** fundamentales de la Poética, tal como del texto mismo resulta, según han acertado a leerle los filólogos modernos [1] .

El primero y más alto de estos principios es el de la *mímesis* , no entendido ciertamente como le entendía, v. gr., el abate Batteux, sino en un sentido de todo punto idealista, en que Platón no difiere un ápice de su discípulo. Para uno y otro, la poesía es arte de imitación; pero lo que la poesía imita no es otra cosa que lo *universal,* lo *necesario,* es decir, la *idea* y el *tipo;* de ningún modo lo particular y relativo. De otra suerte, nunca hubiera dicho Aristóteles que la poesía es más filosófica y profunda que la historia, ni hubiera sentado la doctrina de la depuración del carácter, el cual ha de ser como un *paradigma* o modelo de su respectiva clase.

Si en este punto la conformidad con Platón es visible, no menos de resalto aparece en la doctrina de la *purificación de los afectos* que, despojada del aparato escolástico y de las sutilezas y cavilosidades sin número con que la han enmarañado los expositores, no viene a ser otra cosa que el restablecimiento de la *sophrosyne* , templanza y aquietamiento de pasiones, tan divinamente celebrada en los diálogos socráticos. La diferencia está sólo en que Aristóteles espera tales efectos del arte mismo y de la imitación escénica, pidiendo a la pasión artísticamente idealizada, medicina contra la pasión real que cada espectador lleva en su pecho. Por el contrario, Platón es incrédulo en cuanto a tales efectos del arte, y buscando por otro camino el imperio de la templanza, proscribe de su *República* toda imitación apasionada y tumultuosa.

Pudiéramos haber insistido más en algunos puntos de la *Poética* **[p. 73]** de Aristóteles; pero no faltará ocasión de volver a ellos. Creemos por ejemplo, que no hay en el Estagirita verdadero concepto de la belleza, puesto que no va implícito de ningún modo en las vagas expresiones de orden (t§xij) y grandeza o proporción (megžqoj); pero creemos al propio tiempo que tienen razón los kantianos y los herbartianos en hacer remontar a Aristóteles la posición subjetiva del problema estético y la teoría del arte desinteresado, que luego se desarrolló más en los intérpretes escolásticos. Hay en la *Metafísica* de Aristóteles (lib. XIII, cap. III) una distinción formal entre el bien y la belleza; el bien reside siempre en la acción, es cosa *práctica* (¡n pr§xei), mientras que la belleza se encuentra también en los seres inmóviles (¡n §kinhto'j) y aun en las puras líneas, en las figuras y en los números. La distinción entre el carácter absoluto de lo bello y el carácter relativo de lo útil, es todavía más clara y terminante (*Ret. I;* cap. VII, *Polit. IV,* cap. XIII); pero parece referirse solamente a la belleza moral.

Sobre la teoría del *ideal* aristotélico se ha discutido largamente y no sin fruto, puesto que la cuestión parece ya resuelta. A mi entender, Max Schasler es quien más rectamente le ha interpretado, alejándose lo mismo del exclusivo punto de vista hegeliano que de la interpretación formalista, y remontándose al principio capital y armónico de la metafísica aristotélica, que es un idealismo *realista* en que la energía o idea activa (žnergeia) uniéndose a la materia (Ýkh) le comunica la forma (e'doj). El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimiento de idealización, una *representación ideal* . En cuanto a la imitación de las formas individuales todo el sentido de la doctrina de Aristóteles declara que puede ser un medio, pero nunca el fin del arte, cuya materia propia es lo universal, y cuyas obras perfeccionan (¡pitžlei) y completan las de la naturaleza. Es, pues, aquí, como en todo, un evidente idealismo el de Aristóteles, sólo diverso del ideal abstracto de Platón en su carácter de actividad progresiva y en estar concretado y traducido en las cosas reales. La solución adivinada por nuestro filósofo Fox Morcillo en el siglo XVI es hoy verdad científica aceptada y explanada por las escuelas novísimas, y base quizá de una metafísica futura. **[p. 74]** Aplicando este sentido a la Estética, interpreta Max Schasler el principio de la *mímesis* y el principio de la *catharsis,* que para él se resuelven en una misma cosa. La *mímesis* es la idealización, la *energía en el acto* , la *dynamis* actualizada y exteriorizada por el instinto. Esta idealización es (hablando en fórmula hegeliana) la negación de la negación, la destrucción de las existencias finitas, el ascenso a la pureza ideal, el restablecimiento de la armonía en el alma del espectador conturbada por la lucha de los opuestos poderes morales.

Por el contrario, los estéticos de la escuela de Herbart, y a su frente Zimmermann, han dado de la *catharsis* un sentido mucho menos elevado, y bastante próximo al que Lessing indicó en su *Dramaturgia* . La *purificación* trágica es para ellos una nueva aplicación de la teoría del justo medio, tan fundamental en la Ética de Aristóteles, una ley de economía moral, enlazada con otra ley más general, la de simplificación y armonía. Esta doctrina, a pesar de las apariencias, no es radicalmente contraria a la anterior, sino que parte de un punto de vista inferior y subordinado, cual es el *eudemonismo* moral. El lazo entre ambas concepciones puede encontrarse en aquella *restauración de la armonía natural del sér* propuesta por Platón en el *Filebo* .

Para ampliar el concepto que Aristóteles da de lo cómico en el capítulo IV de la *Poética* , debe consultarse el capítulo VIII del libro IV de la *Ética a Nicómaco,* que trata *del donaire en el decir.*

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 47]. [1] . Parece que los Tratados sobre cuestiones *de arte, de poesía, de belleza, de música,* abundaron en las pequeñas escuelas socráticas. Véanse las biografías y catálogos de Diógenes Laercio, compalidor de crítica poco segura, que atribuye obras de este género a Criton, Simmias de Tebas, Simón, Glaucón de Atenas y otros. Tales noticias prueban que la obra de Platón, en esto, como en lo demás, no fué un producto aislado, sino la expresión más alta y bella; la flor, digámoslo así, de un movimiento intelectual vastísimo, al cual no fueron extrañas ni la escuela cínica que, siguiendo su habitual tendencia, confundía lo bello con lo bueno, ni la escuela cirenáica que, según podemos inferir, resolvía lo bello en lo agradable, conforme a su *hedonismo* o teoría del placer.

Xenofonte, que en rigor no era filósofo, sino moralista, pero que conservó la tradición pura socrática, y hasta en los títulos y asuntos de algunas de sus obras quiso competir con Platón, cuyas grandezas metafísicas parece haber mirado como una infidelidad a la doctrina de su común maestro, compuso también un diálogo del *Convite* , no sabemos si anterior o posterior al de Platón, pero ciertamente muy inferior a él en interés filosófico, ya que no tanto en interés artístico y en animación dramática, siendo como es acabadísimo cuadro de costumbres atenienses. La semejanza con el diálogo platónico no estriba meramente en la forma, sino que se extiende al asunto, puesto que el Sócrates de Xenofonte, lo mismo que el de Platón, diserta sobre la filosofía de amor, y establece como Pausanias la distinción entre las dos Venus, Urania y Terrestre. Desgraciadamente este diálogo, tan fácil y gracioso, está empañado todavía más que el razonamiento de Alcibiades por ciertas nefandas sombras, que ojalá pudiéramos borrar del cielo de la cultura antigua.

[p. 48]. [1] . Acerca de la *Retórica,* cuyas teorías están menos enlazadas que las de la *Poética* con la Estética propiamente dicha, deben consultarse, además del libro de Chaignet ya citado, dos excelentes monografías alemanas: la *Historia de la Elocuencia Griega* , de A. Westermann (Leipzig, 1853), y la *Retórica de los Griegos y de los Romanos, expuesta desde el punto de vista sintético* (Berlín, 1872), sin olvidar nunca las importantísimas colecciones de Spengel *(Artium Scriptores ab initiis usque ad editos Aristotelis de Rhetorica libros* : Stuttgart, 1828, y *Rhetores Graeci* 1853-56), esta última menos completa, pero más fácil de manejar que la de Walz *(Rhetores Graeci,* nueve volúmenes, 1832-36). Entre las monografías francesas merecen elogio el *Etude sur la Rhétorique chez les Grecs,* de E. Gros (París, 1835); el *Etude sur la Rhétorique d'Aristote,* de E. Havert (1846),

autor también de una Memoria sobre la pequeña *Retórica* conocida bajo el nombre de *Retórica a Alejandro;* y el *Essai sur les premiers manuels d'invention oratoire jusqu'à Aristote,* de C. Benoit (París, 1846).

Por varias razones no hemos creído necesario hacer de la *Retórica* de Aristóteles un análisis detallado como el que hacemos de la *Poética.* Una de estas razones es sin duda que casi todos sus preceptos han pasado a las *Instituciones* de Quintiliano, a quien por su condición de español debemos más amplio estudio. Pero la principal que hemos tenido se funda en el carácter mismo de la *Retórica* de Aristóteles, que en rigor, no pertenece a lo que hoy llamamos Estética, sino que es más bien un complemento de la Lógica y una aplicación de la Psicología y de la Ética en lo que toca al estudio de los afectos y de las costumbres humanas. Bajo este aspecto, toda alabanza parece poca. La *Retórica* es un imperecero monumento, y tiene un sello de unidad y de grandeza que no alcanzan los mutilados restos de la *Poética,* aunque éstos contengan quizá ideas más fecundas y de superior alcance. Los veintisiete primeros capítulos del libro II de la *Retórica* encierran el más bello y sutil análisis de las pasiones que nos haya transmitido la antigüedad, y quizá las páginas más clásicas, elegantes y literarias que nos ha dejado Aristóteles. Su descripción de las diversas edades de la vida, fué imitada por Horacio en unos versos muy sabidos de su *Epístola a los Pisones* ; pero el texto de Horacio resulta pálido y vago al lado de la prosa de Aristóteles, tan precisa, tan rica de detalles característicos. Como observador de la vida humana, Aristóteles no tiene rival entre los antiguos. No todo en la Retórica es de igual precio, ni todo se prestaba por igual a estos magníficos desarrollos. Hay cierto desorden en la exposición, aunque mucho menos que en ninguna otra obra de Aristóteles; hay giros laboriosos y sutiles que parecen inseparables del pensamiento griego, puesto que ni Platón ni Demóstenes, ni Tucídides se libraron de ellos. Pero ninguno de estos defectos puede obscurecer el mérito insigne de esta obra aristotélica, basado sobre todo en su concepción de la Retórica, y en su tópica de las pasiones. Aristóteles no podía caer en el vulgar error de considerar la oratoria como un género literario puro, ni tampoco en el extremo contrario de confundirla con el general ejercicio de la Dialéctica. Por eso comienza su trabajo con estas palabras *«La Retórica es antistrofa de la Dialéctica»* (lo cual, entre paréntesis, no quiere decir *Rhetorica respondet Dialecticae,* como dice la versión latina, ni mucho menos *La Rhétorique fait le pendant de la Dialectique,* como traducen pobremente los franceses, sin excluir al mismo E. Havet). Quiere decir, pues, el Estagirita que la Retórica es parte esencial del *coro* del pensamiento, como lo es la Dialéctica (que él, sin duda, considera como *estrofa*), y como en su sistema lo sería probablemente la poesía, que para el caso podemos llamar *épodo.* Lo mismo la Dialéctica que la Retórica versan sobre aquellas cosas que pueden ser de universal conocimiento, y que no pertenecen en particular a ninguna ciencia. Por eso todos los hombres son en algún grado partícipes de ellas, y todos pueden, hasta cierto punto defender su opinión e impugnar la contraria, si bien algunos hacen esto de un modo fortuito, y otros por hábito y reglas. El conocimiento de estas reglas nadie puede negar que pertenece al arte. De esta manera, a la vez modesta y profunda, comienza Aristóteles su tratado, poniendo en la retórica natural el fundamento de la retórica artificial, fundamento no menos indestructible que el de la Dialéctica, puesto que si ésta busca lo verdadero, es vastísimo campo de la otra lo verosímil y lo opinable. Pero tomada la *Retórica* en este sentido, no sería ya la teoría de un género literario, ni siquiera la teoría literaria en general, sino la teoría de un modo de argumentación y de prueba. En rigor, no cabría dentro de ella ni la misma moción de afectos que Aristóteles tan extensa y delicadamente trata. Él mismo nos dice que es cosa mala pervertir con la palabra al juez, excitarle a la ira o a la misericordia, si bien es cierto (como profundamente reconoce el Estagirita) que estos afectos rara vez pueden separarse del orador ni del juez, los cuales han de tratar sobre cosas presentes y definidas, al paso que

deben estar lejanas siempre de la mente del legislador, que no mira al caso presente y singular, sino a lo universal y a lo futuro.

La prueba esencialmente oratoria para Aristóteles es el *entimema* , es decir, el *silogismo de lo verosímil* 1; [1.no se trata aquí de la forma externa de razonamiento conocida con el nombre de *entimema*] y a la teoría del entimema está consagrada la mayor parte del libro I. La Retórica, que para Aristóteles es una *facultad* (dÝnamij) más bien que un arte o ciencia, busca por medio de este *silogismo oratorio* , y por medio del *ejemplo* , que es la *inducción oratoria* , todos los medios posibles de persuasión; y como esta persuasión no se ejercita sobre cosas abstractas, sino sobre intereses de la vida humana, es claro que la Retórica, aunque participe del carácter de la Lógica por estudiar una manera y forma de razonamiento, participa igualmente de la Ética por la materia de este razonamiento (parafužj ti tÇj dialektikÇj e • nai kaˆ tÅj pžr‹ t¦ Ìqh pragmateˆaj). La *Retórica* de Aristóteles comprende, pues, una lógica oratoria (teoría del *entimema* o silogismo oratorio, y del *ejemplo* o *inducción oratoria*) , una psicología y ética oratorias (tratado de las pasiones y de las costumbres) y, por último, aunque en lugar muy secundario, una teoría de la composición y del estilo. La utilidad de la Retórica la prueba Aristóteles por la consideración de que, aun siendo por naturaleza mejores lo bueno y lo justo que sus contrarios, quedarían muchas veces desvalidos, si la elocuencia no les ayudase, más poderosa en esto que la ciencia pura, que no puede dirigirse a la muchedumbre indocta.

En la Retórica de Aristóteles aparece por primera vez la división de los tres géneros oratorios: *deliberativo, judicial* y *epidíctico* o *demostrativo* (sumbouleutikÕn, dikanikÕn, ¡pideiktikÕn). Pero esta división tiene en Aristóteles un sentido profundo; a cada uno de los tres géneros corresponde una de tres grandes ideas: al deliberativo, la idea de lo útil (tÕ sumfžron); al judicial, la idea de lo justo (tÕ dˆkaion); al demostrativo, la idea de lo honesto o de lo bello en el sentido de honestidad moral (tÕ kalÕn). Nacen de aquí las tres grandes divisiones de esta Retórica inmortal concebida bajo el plan de estos tres fecundísimos conceptos. Con tal clave será fácil penetrar en la riquísima selva de sus detalles, no aprovechados ni entendidos siquiera por la mayor parte de los preceptistas vulgares. Aun en el libro III, relativo a la elocución y a la disposición, que parece inferior a los otros dos, hay mucho que aprender. La distinción clarísima y fundamental entre la lengua del orador y la lengua del poeta (¡tera lÕgou kaˆ poi¿sewj l¡xij ¡st‡); el consejo exquisito de ocultar el arte para lograr el efecto de la persuasión 1; [1. *Tened un método, pero ocultadle,* repite W. Hamilton en su excelente *Lógica parlamentaria*] la teoría de la *proporción* como base de la metáfora; la enérgica frase con que condena el abuso de los epítetos, preceptuando que han de ser condimento y no alimento (Àdusma oàk £desma); el fundamento filosófico que ha dado a la doctrina del período por la doctrina del *límite* (principio análogo al que sirve de base a la *filosofía del estilo* de Herbert Spencer); el profundo sentimiento del valor de la imagen que habla a los ojos, con rasgos críticos de primer orden, bien dignos de la inteligencia más vasta y luminosa que han conocido los siglos, tan penetrante en lo pequeño como en lo grande, tan abierta a los rayos de la belleza como a los de la verdad. Pero no se olvide que la *Retórica* , de Aristóteles, lo mismo que su *Lógica* y su *Poética* , tienen un carácter esencialmente formal, y que, por consiguiente, no deben buscarse en ellas vagas y poéticas fórmulas como las del misticismo platónico, sino maravillas de disección analítica. Para Aristóteles, la retórica es ciencia de conceptos, no ciencia de cosas (lÕgwn oà pr§gmatwn). Ni siquiera hace entrar el elemento estético en su definición de la elocuencia, si bien él mismo parece reconocer esta omisión, presentando con más o menos desarrollo una teoría del estilo. Y, sin embargo, la técnica positiva y la independencia del arte, ¡cuánto más deben al que llama *árido y*

descarnado (sólo porque es sobrio, positivo y severo) Aristóteles, que al divino autor del *Gorgias* y del *Fedro* !

No creo necesario añadir nada sobre la *Pequeña Retórica* o *Retórica a Alexandro* , que todavía sigue imprimiéndose entre las obras de Aristóteles, aunque marcada con el asterismo de las obras apócrifas. Spengel, fundado en un pasaje de Quintiliano (III, 4), se la atribuye a Anaximenes de Lampsaco, y la ha publicado con su nombre (*Anaximenis Ars Rethorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum:* Zurich, 1844). Véase además su eruditísima Sunagwg¿ tecnën (Stuttgart, 1828), y el examen crítico que de ella publicó Rossignol en el *Journal des Savants* (1840).

Un interesante pasaje del libro XIII de la *Metafísica* ha inducido a algunos a creer que Aristóteles había escrito un libro especial sobre *lo Bello;* pero lo único que allí anuncia es que pensaba tratar en otra parte de las formas matemáticas de lo Bello (orden, proporción, simetría).

Como los libros de Aristóteles, para ser rectamente entendidos, no deben aislarse nunca de la enciclopedia de que forman parte y dentro de la cual reciben luz unos de otros, conviene leer, en los libros VII, VIII, IX y X de la *Ética a Nicómaco* , todos los capítulos que se refieren a la teoría del placer, y a la teoría de la amistad y del amor.

Finalmente, puede ser útil la lectura de los *Problemas* , entre los cuales hay algunos de psicología estética, v. gr.: «¿Por qué todos los grandes hombres han sido de temperamento melancólico?» «¿Por qué oímos con mayor agrado una narración que tenga unidad que una serie de acontecimientos inconexos?» «¿Por qué no nos deleitan las historias demasiado antiguas, ni tampoco las que son demasiado nuevas?» «¿Por qué el filósofo se cree superior al orador?» «¿Por qué es más agradable el canto acompañado de la flauta que acompañado de la lira, y el canto acompañado de una sola flauta o de una sola lira que de muchas?» «¿Por qué las sensaciones del oído tienen valor y significación moral, y no la tienen las de los otros sentidos?» «¿Porqué todos los hombres se deleitan con el ritmo, el canto y la música?» «¿Porqué es más agradable oír la música ya sabida que la que no se ha oído antes?»

Es extraño que en su tratado del *alma* y en sus opúsculos psicológicos nada importante haya consignado Aristóteles sobre el poder de la fantasía *poética* o creadora, mucho más cuando discurre larga y sutilmente sobre la fantasía sensible en general.

Por el contrario, es de grande importancia cuanto se dice sobre la Música en el libro VIII de la *Política* , consagrado todo él a la teoría de la educación. (Advierto que Barthélèmy St. Hilaire y otros editores modernos han cambiado, con buenas o malas razones, el orden de los libros de la *Política* , y en ellos es libro V el que yo, para evitar confusiones, sigo llamando VIII). Bajo el nombre de Música, es evidente que Platón, lo mismo que Aristóteles, comprende la poesía lírica, puesto que entre los antiguos eran inseparables las dos artes. Pone de manifiesto el carácter desinteresado, *inútil* o liberal de la Música, lo mismo que el de la Pintura, «que principalmente se ha de aprender para aguzar los sentidos y el entendimiento en la contemplación de la hermosura de los cuerpos». El buscar en las artes la utilidad y el fruto no es cosa digna de un espíritu magnánimo e *ingenuo.* Admite, no obstante, en un sentido más elevado la influencia pedagógica de la Música y su efecto moral, como placer noble y puro, que concurre al fin supremo de la vida, modificando y mejorando las disposiciones del

alma por el influjo del entusiasmo, y purificando los afectos reales mediante la imitación artística de los mismos afectos (doctrina idéntica en el fondo a la famosa *de la purificación* , enseñada en la *Poética*) . Otros preceptos recuerdan, aunque mitigado, el rigorismo de la *República* de Platón. Aristóteles proscribe, lo mismo que su maestro, la flauta, por no ser instrumento *ético* , sino propio para excitar las pasiones; proscribe, además, los instrumentos de cuerdas como *pectides* y *barbitones* , los *heptígonos* , *trígonos* , *sambucas,* y todos los que exigen mucho esfuerzo de mano. Pero estas trabas se refieren a la Música empleada como medio de educación general, no como estudio especial de los que se preparan para ejercitarse en los certámenes, si bien hacia estos artistas afecta Aristóteles cierto desprecio, que llega hasta llamarlos *mercenarios* y degradados.

[p. 53]. [1] . ‹H m • n oän t ž cnh, ¢xij tij m ž t ª lÕgou §lhqoãj poihtikÂ ¡stin . Los intérpretes latinos, incluso el de la colección Didot, que es anónimo, traducen muy imperfectamente: «Ars est habitus quidam cum vera ratione conjunctus, operis alicujus efficiens».

[p. 54]. [1] . La *aulética* es el género de poema musical que emplea por instrumento la flauta, como la *citarística* emplea la cítara. La *Syringa* parece ser el mismo instrumento pastoril llamado por los latinos *fístula.* Sobre éstos y otros términos musicales de la Poética de Aristóteles se ha discutido largamente; pero tal discusión es secundaria para nuestro intento. La *Orquéstica* , a que más adelante se refiere Aristóteles, es la danza mímica. Los *nomos* (según se infiere de varios capítulos de los *Problemas*) eran unos cantos de índole dramática y ditirámbica, no divididos en estrofas y antistrofas, y Aristóteles conjetura que debieron su nombre a la antigua costumbre de ser cantadas las leyes (nÕmoi) con cierto ritmo vago. Pero todo esto es obscurísimo y materia de pura erudición.

[p. 55]. [1] . *Poét* ., cap. I.

[p. 55]. [2] . *Poét* ., cap. II.

[p. 56]. [1] . *Poét* . , cap. III. Luego habla Aristóteles de la contienda entre Megarenses y Sicilianos, sobre la invención de la comedia, de la etimología de la palabra, etc.

[p. 56]. [2] . *Poét* ., cap. IV.

[p. 56]. [3] . Este *Margites* , que corría a nombre de Homero, con fundamento o sin él, era un poema yámbico de carácter satírico.

[p. 57]. [1] . *Aptumque rebus agendis* llamó Horacio al verso yámbico.

[p. 57].[2] . Póet., cap. V.

[p. 59].[1] . Poét., cap. VI.

[p. 59]. [2] . *Poét* ., cap. VII.

[p. 60]. [1] . *Poét* . , cap. VIII.

[p. 60]. [2] . Este principio se cita generalmente mal, como todo lo que se cita de memoria: «La poesía es más *verdadera* que la misma historia». Aristóteles no gustaba de estas fórmulas brillantes y paradójicas, que tanto abundan en los modernos: spoudaiÕteron , que es el comparativo usado por Aristóteles, nunca ha querido decir *más verdadero* , sino *más grave* o *más serio* . Si se traduce *verdadero* , habrá que distinguir entre la *verdad metafísica y moral* , que es mayor en la poesía que en la historia, y la *verdad histórica* , que indisputablemente es mayor en la historia que en la poesía. Por lo demás, todos los traductores de Aristóteles han entendido perfectamente estas palabras suyas. No citaré más que a los españoles: Flórez Canseco (1778) traduce: «más filosófica y más *instructiva* que la historia». Goya y Muniain (1798): «más filosófica y *doctrinal* que la historia», y mejor que ninguno de ellos había interpretado don Jusepe A. González de Salas (en 1633): «más *grave y philosóphica profesión es la de la Poesía que la de la Historia* ».

[p. 61]. [1] . *Poét* ., cap. IX.

[p. 61].[2] . Poét., cap. X.

[p. 62]. [1] . *Poét* ., cap. XI.

[p. 63]. [1] . Poét., cap. XIII.

[p. 64]. [1] . Poét., cap. XIV.

[p. 65].[1] . Poét., cap. XV.

[p. 65]. [2] . Poét., cap. XVI.

[p. 65]. [3] . Poét., cap. XVII.

[p. 66]. [1] . *Poét* ., cap. XVIII. El XIX, XX y XXI pertenecen a la Gramática mucho más que a la técnica artística. La teoría de los pensamientos (di§noia) la reserva Aristóteles para sus libros de Retórica. De la *declamación* prescinde totalmente.

[p. 67]. [1] . *Poét* ., cap. XXIII.

[p. 68]. [1] . *Poét* ., cap. XXIV.

[p. 68]. [2] . Estas palabras en que apenas se han fijado sus intérpretes, hacen remontar a Aristóteles con pleno derecho la doctrina del *arte por el arte* : prÔj d¡ toutÔij oÜc Ê aÜt¿ ÔrqÔthj ¡sti Añádase a esto que la rectitud, o sea la norma de lo recto, es diversa entre la Poética y la Política, y entre la Poética y cualquier otro arte.») La voz *Política* , aquí y en otros lugares, es para Aristóteles sinónima de *Ética.*

[p. 69]. [1] . *Poét* . , cap. XXV.

[p. 69]. [2] . Creo inútil recordar las muchas tentativas arbitrarias que desde los tiempos de Daniel Heinsio vienen haciéndose para dar nuevo método a este opúsculo de Aristóteles. Una de las más ingeniosas es la que presenta el alemán Hartung en su libro sobre las *Doctrinas de los antiguos acerca de la poesía, comparadas con las de los críticos modernos* (Hamburgo , 1844). Ritter, en su edición de 1839, ha llegado a negar la autenticidad de una parte de la *Poética* , o, a lo menos, la ha supuesto interpolada por un filósofo estóico; pero su opinión ha sido victoriosamente refutada por Lersch, Düntzer, Spengel y Tycho Mommsem.

Mencionaremos algunas disertaciones especiales sobre la Poética (a) [a) De los trabajos españoles, todos anteriores a este siglo, se irá dando cuenta en sus lugares respectivos]:

G. Hermann: *Commentatio de Tragica et Epica Poesi* (al fin de su comentario de la Poética) (Leipzig, 1802).

G. F. Schoemann: *De Aristotelis censura carminum epicorum* (en el tomo III de sus *Opuscula*).

Rausner: *Sobre la Poética de Aristóteles y sus relaciones con la dramaturgia moderna* (Berlín, 1829).

Abeken: *De notione Mimeseos apud Aristotelem* (Gotinga, 1838).

Fortoul: *Aristotelis Logice, Rhetorice, Poetice, quibus utantur communibus principiis* (Lyon, 1840).

Nisard: *Examen des Poetiques d'Asristote, d'Horace et de Boileau* (Saint Cloud, 1845). No carece de curiosidad para conocer los cambios que el tiempo trae, aun dentro de las escuelas más rígidas e intolerantes como sin duda lo ha sido el clasicismo francés, cotejar esta tesis del último y más ingenioso de sus defensores modernos con el célebre libro que sobre el mismo asunto escribió en el siglo pasado el abate Le Batteux *(Les Quatre Poétiques)* (1774). La cuarta poética era entonces la de Jerónimo Vida, obispo de Alba.

Froschammer: *De Aristotelis Poetica ex Platone illustranda,* (Kiel, 1848).

H. Weil: *Sobre el efecto de la tragedia, según Aristóteles* (Memoria inserta en las Actas del Congreso de filólogos alemanes, celebrado en Basilea en 1847). Su interpretación es la misma que

adopta Egger.

Lemaître (Julio): *Quomodo Cornelius noster Aristotelis Poeticam sit interpretatus* (París, 1882).— *Corneille et la Poétique d'Aristote* (París, 1888).

Döring: *Kunstlehre von Aristoteles* (1876). Trabajo de grande importancia, quizá el mejor que existe sobre la teoría aristotélica del arte, aunque la expone desde un punto de vista demasiado sistemático, considerándola como desligada de todo concepto de belleza, e interpretando la *catharsis* en el sentido de un puro *hedonismo* moral.

G. Teichmuller: *Neuen Studien* (discurre larga y muy originalmente sobre la filosofía del arte en Aristóteles).

Froschammer: *Ueber die Principien der Aristotelischen Philosophie und die Phantasie in derselben* (Munich, 1881). El autor se empeña en descubrir en Aristóteles su propia doctrina de la *Imaginación* , considerada como principio de la unidad del mundo.

Chaignet: *Essai sur la psychologie d'Aristote* (París, 1883). En este libro digno de alabanza se expone, bajo la rúbrica de *la razón poética* , la estética de Aristóteles (pág. 528). En una nota final (pág. 615) dedica estudio especial a la *catharsis* .

H. Martín: *Analyse critique de la Poétique d'Aristote* (tesis doctoral, 1836).

Reinrens: *Aristoteles über Kunst, besonders über die Tragödie* (1870.)

Scharader: *De Artis apud Aristotelem notione ac vi* (Munich, 1881).

Bénard: *L'Estietique d'Aristote et de ses successeurs* (París, 1889). Trabajo digno de la mayor consideración como todos los que ha dado a luz sobre Estética el benemérito expositor de Hegel. Lo mismo su estudio que el de Egger aventajan por todos conceptos al que Barthélemy Saint-Hilaire pone como prólogo de su traducción de la Poética.

Entre los que más extensa y doctamente han tratado de la Estética de Platón y de Aristóteles, pero en obras generales y no en monografías aisladas, hay que contar a los grandes historiadores de la filosofía antigua. Brandis (*Handbuch der griechisch-römisch. Philosophie* : Berlín, 1860); Zeller *(Der Philosophie der Griechen)* , y aun los excelentes compendios de Schwegler *(Geschichte der griech. Philosophie),* Uberweg *(Grundriss der griceh. Philosopie)* y Renouvier *(Manuel de la philosophie ancienne)* .

De un modo mucho más extenso y directo examinan las mismas cuestiones los historiadores especiales de la Estética. Tres son los más notables: Ed. Müller *(Die Theorien der Kunst bei der Alten* (1833-1835), que considera a Aristóteles como fundador de la teoría del arte independiente, e intenta dar a esta teoría una disposición sistemática, derivándola del concepto idealista de lo Bello; Roberto Zimmermann *(Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* : Viena, 1858), cuya obra está escrita en el puro sentido de la escuela *herbartiana* o *formalista* , de la cual quiere hacer

precursor a Aristóteles, considerando a Platón como una especie de *materialista* estético, calificación realmente incomprensible; y Max Schasler *(Kritische Geschichte der Aesthetik. Grundlegund für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst* (Berlín, 1872), autor semihegeliano que interpreta la doctrina de Aristóteles en el sentido de un idealismo realista *(ideal-realismus).* Estas obras, por otra parte, tan ricas de ciencia, tienen el inconveniente grave de aplicar a ideas antiguas, todavía rudimentarias y no siempre sistemáticas, un aparente rigor de método, propio sólo de escuelas más modernas.

[p. 72]. [1] . Hay en la *Poética* de Aristóteles omisiones que hoy nos parecen muy singulares. Nada se dice, por ejemplo, del famoso principio de la *fatalidad* , que quizá no tenía en el teatro griego toda la importancia que suponen críticos rutinarios. Nada se insinúa tampoco sobre la composición de los poemas homéricos, que Aristóteles parece mirar como producto de la reflexión artística, sin insinuar sobre su unidad ninguna de las dudas que ya comenzaron a aparecer en la escuela de Alejandría.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

INTRODUCCIÓN.—DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y LATINOS Y ENTRE LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS.

[p. 74] III : DE LAS ENEADAS DE PLOTINO.—DEL TRATADO DE LONGINO ACERCA DE LO «SUBLIME» O DE LO «ELEVADO».

Desde Aristóteles hasta Plotino, poco tiene que espigar la ciencia estética. Y no porque los peripatéticos, comenzando por Teofrasto, el inmediato sucesor de Aristóteles, y que fué tan afamado entre todos sus condiscípulos por el culto de la pureza de la dicción (al cual dicen que debió el nombre que lleva), y continuando por Estratón de Lampsaco, dejasen de especular sobre el estilo, sobre **[p. 75]** la poesía, sobre la música, y hasta sobre lo cómico y lo ridículo [1] , sino porque el tiempo ha devorado todos estos escritos, que fueron tan celebrados por su simplicidad ática, dejándonos sólo mutiladas reliquias, y quizá algunos pensamientos aprovechados por Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano. Ciertas definiciones de la tragedia y de la comedia; ciertas explicaciones, algo superficiales, del deleite estético en la poesía y en la música, que corren autorizadas en los gramáticos, parece que han de atribuirse a Teofrasto [2] o a otros aristotélicos inferiores. En cuanto a los *Caracteres* de éste (que parecen estudiados principalmente en las comedias de Menandro), opino, separándome en esto de la opinión de Víctor le Clerc, que pertenecían más bien a un libro de Moral que a una Poética, aunque consta que Teofrasto escribió un tratado de este género, hoy sólo conocido por una cita del gramático Diomedes.

Igual naufragio han padecido los libros de los estóicos, aun incluyendo los de Zenón, Cleantes y Crisipo, que escribieron sobre el arte y la crítica, y sobre la manera de entender rectamente a los poetas; y dieron nuevo impulso a la filosofía del lenguaje, enlazada siempre de un modo no remoto con la disciplina literaria, que los filósofos de esta escuela refundían en la dialéctica.

Por lo demás, así los estoicos como los epicúreos, los unos por soberbio desdén, y los otros por indiferencia rastrera que rebajaba los goces estéticos a la categoría de los deleites sensuales, anduvieron bien lejanos del verdadero sentimiento del arte [3], viniendo **[p. 76]** a quedar, bajo este aspecto, inferiores a sus discípulos romanos, verbigracia, Lucrecio y Séneca. Los papiros herculanenses nos han revelado ciertos fragmentos de los libros de Filodemo sobre la Retórica, la Música y la Poesía, que dan muy pobre idea de la crítica epicúrea [1].

En el largo período que va desde el Estagirita hasta los neoplatónicos, la erudición floreció rica y lozana, sustituyendo a la especulación filosófica, y recogiendo sus frutos. Perdiéronse, es verdad, los inmensos trabajos de los gramáticos alejandrinos; pero el fruto de ellos queda depositado en numerosas compilaciones posteriores, y hoy mismo gozamos, sin fatiga, del tesoro de erudición que acumularon los Zenodotos, los Aristófanes, los Aristarcos y otros sabios más obscuros, escudriñadores hasta de los ápices del sagrado texto de la *Odisea* y de la *Iliada*. Ellos fijaron la lección que hoy seguirnos, y Aristarco hirió de muerte el falso sistema de la interpretación alegórica y del sentido *esotérico*, delicias de los filósofos [2].

[p. 77] En las voluminosas colecciones de Dionisio de Halicarnaso [1] , de Plutarco y de Luciano, los tres más fecundos polígrafos de la era greco-romana, encontrará el historiador de la crítica antigua una masa enorme de hechos, y gran cantidad de menudencias técnicas, que demuestran un gusto sagaz y ejercitado, pero relativamente muy pocas ideas nuevas. Así, v. gr., el tratado de Dionisio sobre *la composición de las palabras* es un primor filológico; pero apenas tiene aplicación fuera de la lengua griega, ni traspasa los límites de una disquisición gramatical, donde se considera el lenguaje como externo a la pasión o a la idea que en él se manifiesta, y como algo que puede trabajarse aparte, y tener belleza propia, independiente del pensamiento. Plutarco [2] es un moralista **[p. 78]** agradable y de buen sentido, y un erudito de varia curiosidad; gran colector de anécdotas y de lugares comunes, los cuales vierte en prosa familiar y amena. Sus tratados *de música* y *de audienda poetica* tienen las mismas buenas cualidades y los mismos defectos que sus biografías. Es crítico simpático, aunque de escaso vuelo; no comprendió la comedia antigua, y declaró a Aristófanes inferior a Menandro, por motivos éticos, de índole casera y honrada.

Luciano, sin ser crítico de profesión ni sujetarse a ningún sistema, sentía de un modo más personal y vivo la belleza, no sólo del arte literario, sino también de las artes plásticas, y ha dejado en el *Zeuxis*, en el diálogo de las *imágenes*, y en otras obrillas suyas, verdaderos artículos de *Salón* a la moderna. Pero su crítica de las obras maestras del arte antiguo no se deriva de principios filosóficos, sino de una larga observación y de un gusto exquisito. Lo mismo se observa en su tratado de escribir la historia, que es más bien censura acerba de las malas historias que escribían los sofistas contemporáneos suyos [1]

[p. 79] Todavía pertenece con mayor derecho a la crítica Dion Crisóstomo, a quien no llamaremos sofista, sino misionero ambulante de filosofía y predicador moralista. En su oración *Olímpica* , llena de espíritu platónico, discute, adelantándose al *Laoconte* de **[p. 80]** Lessing, los términos de la escultura y de la poesía [1] . Si a estos nombres añadimos los de Hermógenes y el falso Demetrio Falereo [2], autores de manuales de retórica muy citados y muy saqueados en toda la antigüedad, pero hoy útiles sólo para el gramático; **[p. 81]** y tenemos además en cuenta el famoso tratado de Arístides sobre la música [1] , y algunas páginas del sofista Filostrato, que trata de definir la fantasía poética, y describe largamente **[p. 82]** objetos de arte quizá imaginarios [1] ; habremos llegado a las puertas de la escuela de Alejandría, tercer punto luminoso en la historia de la estética idealista.

Forzosamente ha de resultar largo el análisis que vamos a hacer **[p. 83]** de los dos libros de las *Enéadas*, en que se discurre sobre la *belleza* en general *(Enéada* , I, libro VI), y sobre la *belleza inteligible (Enéada* , V , libro VIII); pero toda prolijidad es aquí necesaria. Sin conocer a Plotino, es imposible entender al Areopagita, ni a Ben **[p. 84]** Gabirol, ni a León Hebreo, ni siquiera a nuestros místicos, en lo que humanamente especulan sobre la belleza primera.

Plotino no es hombre de arte, y apenas piensa en él; se lo veda **[p. 85]** su propio exaltado espiritualismo, y el desprecio a la materia, absoluto y radical en su sistema, más que en ningún otro de los conocidos, como no sea en algunas sectas gnósticas. Plotino es el tipo **[p. 86]** de la iluminación y de la teosofía, y todos los esfuerzos de su espíritu se encaminan a unir lo que hay de divino en él con lo que hay de divino en la naturaleza. En sus libros no se han de buscar enseñanzas **[p. 87]** técnicas: parece hasta olvidarse de que hay artes en el mundo, como se olvida de la tierra misma y de cuanto a ella toca. Lo que va a enseñarnos en tono, no ya dogmático, sino ditirámbico **[p. 88]** y de

inspirado, es el misticismo estético, la doctrina de la hermosura *en sí,* levantada sobre toda cosa creada y perecedera. En substancia Plotino comenta las sublimes enseñanzas del *Fedro y* **[p. 89]** del *Symposio;* pero lo que allí es poesía, se convierte aquí en dogma: la ironía socrática desaparece: los velos del mito caen, y aparece la imagen de *lo Uno* en el obscuro fondo del santuario. Vamos **[p. 90]** a verlo, siguiendo en lo posible el orden de capítulos del original griego, conforme a la edición de Creuzer y Dübner [1] .

Enéada I , libro VI, *De la belleza* .

I. Para Plotino, que se ajusta en esto al sentido del *Hipías Mayor* , la belleza no se percibe sólo por la vista y por el oído, sino que, ascendiendo del sentido a lo suprasensible, son bellos también los estudios, las acciones, las ciencias, las virtudes, etc. ¿Hay alguna belleza más que éstas? O en otros términos: ¿de dónde procede que estas cosas nos parezcan bellas? La razón de su belleza, **[p. 91]** ¿es una y la misma, o hay dos modos de belleza? Los cuerpos son bellos por participación (contesta Plotino): la virtud es bella por su propia naturaleza. ¿Es la conmensuración de las partes y su relación al todo, juntamente con la gracia del color, lo que determina la hermosura de los cuerpos, como creen muchos? Entonces sólo lo compuesto será bello, y de ninguna manera lo simple, ni cada parte de por sí tendrá belleza, y sólo se podrá decir bella con relación al todo. Pero si el todo es bello, ¿cómo no han de serlo las partes? ¿Puede un todo bello constar de partes feas? Necesario es, pues, que las partes tengan por sí hermosura, y que una cosa sea la conmensuración y otra la belleza. ¿Y cuál será la conmensuración en la belleza de las ciencias y de la virtud? ¿Y no hay entre las mismas cosas malas y feas cierta proporción y concordia?

II. La belleza en el cuerpo es la flor de la forma que domina a la materia, por el imperio de la razón ideal sobre la materia misma. Cuando la belleza se muestra a los sentidos, la abraza y reconoce el ánimo como cosa familiar y acomodada a su naturaleza, al paso que odia y rechaza por ajeno todo aquello en que encuentra fealdad. Y es que, siendo el alma excelentísima, se alegra cada vez que encuentra algún vestigio de sí, y lo refiere a sí misma, y se acuerda de su propia naturaleza. La hermosura se funda, pues, en la semejanza, y por participación de nuestra belleza decimos que otras cosas son hermosas. Todo lo que es informe, aunque sea apto por naturaleza para recibir forma y apariencia sensible, mientras carece de ella, es cosa fea y apartada del plan divino. Sólo la agregación de la forma da unidad al conjunto de muchas partes, porque siendo ella una, uno ha de ser también lo que ella informa. Y esta forma bella se comunica lo mismo al todo que a las partes, haciéndose de esta manera hermoso un cuerpo; es a saber: por comunicación de la razón que viene de lo divino.

III. El alma, *por la fórmula de hermosura que hay innata en ella* , reconoce en los cuerpos la hermosura, que sería la idea misma si se la abstrajese de la materia. Si quitas de en medio las piedras, el edificio, que antes era exterior, queda reducido a la forma interna, que es individual aunque aparezca en muchos objetos, y se limita sólo por la materia externa. El alma, pues, contemplando la forma que en los cuerpos vence y subyuga a la materia **[p. 92]** informe, y congregando la belleza dispersa en los objetos, la refiere a sí propia, y a la forma individual que posee, y la hace consonante y amistosa, y *armónica* con esta forma íntima. Las armonías de la voz son producidas por otras armonías latentes en el alma, y hacen que el alma perciba lo bello, mostrándole su propia naturaleza reflejada en otras cosas. Y esto baste acerca de las bellezas que se perciben por medio de los sentidos, que como imágenes y sombras decoran la materia, y producen admiración grande de sí en los ojos

que las contemplan.

IV. Preciso es que comience por hermosear su ánimo quien ha de contemplar la belleza intelectual, que deleita y hace gozar mucho más que la corpórea. La belleza superior a ésta, y no aparente a los ojos, ha de contemplarla el alma sin instrumentos u órganos, levantándose sobre el sentido. Y no podremos hablar de bellezas intelectuales y morales, ni del esplendor de la verdad o de la virtud, si no las poseemos. Los efectos que esta belleza produce son: primero, una suave admiración y estupor; luego, amor y deseo y movimiento delicioso.

V. Sólo brilla en el alma la belleza natural cuando hemos vencido la deformidad, esto es, el apego a la materia. ¿Y qué es lo que atrae en estos amores suprasensuales? No ciertamente la figura, no el color, no la magnitud, sino el alma, que carece de color y se contempla a sí misma, o bien percibe en otra alma la magnanimidad, la justicia, la *sophrosyne,* la fortaleza, la honestidad... Imaginemos un alma torpe, intemperante, inicua, rica de concupiscencias y de perturbaciones, cercada de temores y aquejada de envidia, no pensando nunca sino en cosas mortales y abyectas, sierva de impuros deseos, haciendo la vida que le es propia, y sufriendo cuantas torpezas le sugiere el cuerpo. No es ésta la propia esencia del alma, sino un mal adventicio que la impurifica y la contamina, y la arrastra a lo externo, a lo ínfimo y a lo obscuro. Distraída así y arrebatada por las cosas sensibles, llena de las infecciones del cuerpo, como quien se ha entregado a la materia y ha contraído la naturaleza material, trueca su propia forma en otra forma inmunda, perdiendo su natural hermosura, como quien se revuelca en el lodo; y acontécele todo esto *por conmixtión con una naturaleza extraña* . Por lo cual, si quiere recobrar su prístina hermosura, es forzoso que borre tales inmundicias, y, purificándose, **[p. 93]** vuelva a ser lo que era. Y así como el oro resulta puro y sincero si se le aparta de la capa de tierra que le cubre, así el alma recobra su pureza cuando se libra del torpe comercio con la materia.

VI. El alma sólo recobra la virtud y la hermosura cuando se restituye a su primitiva pureza. Entonces resplandece con la luz intelectual que le es propia, y se hace semejante a Dios. «Como dice antigua sentencia, la *sophrosyne* , y la fortaleza, y toda virtud es *una purificación* ». Purificada el alma, hácese idea y razón, en todo incorpórea, intelectual y divina, y de ella brota la fuente de la hermosura y todo lo que a la hermosura es semejante. Por donde el alma, reducida al *nous* o *intellecto,* medra maravillosamente en hermosura, y el entendimiento y cuanto de él procede hácese, no ajeno, sino propio ornamento del alma, que sólo entonces merece tal nombre. Por eso se dice que el bien y la hermosura del alma consisten en que sea semejante a Dios, que es el ente y la esencia y el bien y la hermosura. De este sumo bien y hermosura emana la hermosura del entendimiento. En cuanto a la belleza que decimos de los cuerpos, el alma la produce, porque, como el alma es cosa divina y partícula de la misma belleza, hace hermoso cuanto toca, según la diversa capacidad de su naturaleza.

VII. El alma, ahuyentadas las nubes de los afectos materiales, torna sus ojos a la luz de la belleza intelectual, y se inunda en deleite inefable, porque en aquella luz encuentra el bien sumo, hacia el cual toda alma tiene natural apetito. El que penetra en lo más sagrado de los templos, primero ha de purificarse, y deponer sus vestiduras, y caminar desnudo, para que, rechazando cuanto es ajeno del Dios, pueda contemplar solamente lo divino, sincero, sencillo y puro, de quien todo pende, a quien todo dice relación, y por quien todas las cosas son, viven y entienden, porque El es causa de la vida, y del ser y del entender. Y quien esto llega a ver, ¡en qué amores arde, en qué deseos se abrasa, anhelando vehementísimamente por la unión! ¡Cómo se mezclan en su espíritu el deleite y el temor! *Lo que primero hemos apetecido como bueno, aun antes de haberlo visto, después de obtenido nos*

deleita como hermoso, poseídos de cierto saludable estupor, y de verdadero y supremo y ardiente afecto, desdeñando los otros amores y las cosas que antes teníamos por bellas. Quien llega a contemplar las formas de los Dioses o de los Demonios, ¿qué estimación ha de hacer **[p. 94]** de las formas corpóreas? ¿Pues qué diremos del que haya contemplado la belleza en sí misma, la belleza pura, no atada a la carne ni a ningún género de materia, ni moradora de la tierra ni del cielo? Todo lo demás es adventicio, mezclado y compuesto, y todo procede de este primer principio, que no recibe nada de nadie, y dándose a todos, permanece siempre el mismo. No es infeliz quien no alcanza a poseer los hermosos colores y los cuerpos hermosos, ni quien pierde el poder, el principado y el reino, sino quien carece de la posesión de aquello solo por cuyo amor conviene despreciar todos los reinos e imperios de la tierra, del mar y del cielo.

VIII. ¿De qué modo el alma contempla la hermosura retraída en los arcanos de Dios? Dejando fuera los sentidos y cuanto contemplaba con ellos, volviendo la espalda a toda hermosura corpórea, reconociendo que todas ellas son imágenes, vestigios y sombras, y aspirando a aquella belleza esencial de que son imágenes. Quien tome por verdaderas esas sombras, se ahogará míseramente, como el que quisiera perseguir su propia sombra en el agua. Quien no abrace más que las formas corporales, vivirá siempre entre tinieblas y fantasmas. Busquemos nuestra dulce patria, la fuente de donde procedemos. No habemos menester ni caballos ni naves para este viaje, sino cerrar los ojos de la cara, y abrir aquellos otros que todos los hombres poseen, aunque muy pocos los usen.

IX. ¿De qué modo el alma llega a la verdadera hermosura, y qué hermosura es ésta, y qué es lo que contemplamos con esta vista interior (que es la razón contemplativa)? No es posible alcanzarlo todo de una vez. Se ha de educar el alma contemplando primero las obras bellas y virtuosas, y luego las bellas almas que las producen. «¿Y cómo entenderás en qué consiste la belleza del alma? Volviendo sobre tí mismo y contemplándote, y si no ves en tí la hermosura, imitarás al escultor que, para lograr una estatua hermosa, excinde de aquí, corrige de allá, lava y afina. De igual manera, tú irás quitando lo superfluo, enderezando lo torcido, ilustrando lo oscuro, y no dejarás de trabajar en tu estatua, hasta que irradie en ella el divino fulgor de la virtud, hasta que veas a la *sophrosyne* asentada firmemente en su majestad pura y sagrada. Cuando esto logres, y te contemples puro y uno, sin mezcla de elemento extraño, y veas en tí la verdadera y sola luz, que ni es capaz de medida, ni está circunscrita por ninguna figura, y es inmensa, **[p. 95]** superior a toda medida y más excelente que toda cantidad; si de esta luz usas, ya no necesitarás otra guía. Fija entonces la mirada, y se hará manifiesta a tus ojos la belleza. Pero si tus ojos están manchados con impurezas, o débiles por larga desidia, no resistirán aquella efusión de luz, y se deslumbrarán y no distinguirán nada, porque *el que ve ha de ser semejante a la cosa vista, antes de ponerse a contemplarla* . Ni los ojos verían el sol si no se hiciesen solares (es decir, acomodados al sol), ni *el ánimo puede ver la belleza, si él mismo no es hermoso.* Preciso es, pues, que el alma se haga *deiforme* y enteramente hermosa, si ha de contemplar a Dios y conocer la hermosura. Así, primero ascenderá sobre el entendimiento, y verá allí la hermosura de las ideas. Y todavía sobre ellas está la misma naturaleza del bien, que derrama lo bello en torno suyo y es principio y fuente de hermosura, el cual (distinguiendo entre lo inteligible) quizá pueda decirse que es cosa distinta y más alta que las cosas que allí tienen hermosura».

En la *Enéada V*, libro VIII, comienza el tratado de la hermosura inteligible.

I. Pruébase que hay en el entendimiento humano una belleza natural que hace hermosa la materia

ruda. Plotino juzga deficiente el principio de imitación, puesto que el alma, usando de su razón íntima, enmienda los defectos de la naturaleza. De aquí se infiere que hay en el entendimiento una forma y una belleza más alta que en ninguna obra de arte, y a la vez más poderosa; porque en las obras del arte aparece dispersa, y en el entendimiento unida. «Imagínate dos moles de piedra: la una en bruto y sin desbastar; la otra trabajada ya por el arte, y convertida en estatua divina o humana: si divina de una Gracia o de una Musa; si humana, no de un hombre cualquiera, sino de un hombre ideal, que el arte ha formado congregando la hermosura de muchos. La piedra trabajada por el arte parecerá hermosa, pero no por ser piedra, porque entonces cualquier otro pedazo de mármol tendría igual virtud. Esta forma hermosa no la tenía la piedra, sino que estaba en el artífice antes de pasar al mármol. Y no pasa entera, sino que continúa en la mente del artífice, y en el mármol no resulta pura ni tal como el artífice la imaginaba, sino en cuanto la materia ha obedecido al arte.» Posee, pues, la mente del artífice una idea de hermosura mayor y más excelente que todo lo que sale **[p. 96]** al exterior. La música en el sonido sensible es producida por otra música superior al sentido. Y si alguien desprecia las artes porque proceden imitando a la naturaleza, se ha de responder: primero, que la naturaleza también imita (a las ideas); segundo, que las artes no imitan sencillamente lo que se ve con los ojos, sino que se elevan a las mismas ideas que dan el ser a la naturaleza; tercero, que el arte añade mucho de su propio fondo, cuando falta algo para la perfección. Y así, Fidias hubiera podido hacer su Júpiter no imitando nada de lo que veía con los sentidos, sino imaginándole tal como el mismo Júpiter aparecería si alguna vez se mostrase a nuestros ojos.

II. La belleza en los objetos naturales es cierta forma impresa por la misma naturaleza en la materia que ella domina. ¿En qué consiste la hermosura de estos objetos, sino en una forma inmaterial, que tampoco es la primera hermosura, y que todavía se puede reducir a la superior unidad? Si el cuerpo por ser cuerpo fuera bello, seguiríase que la razón agente, por no ser cuerpo, no es bella. Y como la belleza luce así en lo pequeño como en lo grande, infiérese que tampoco depende de la masa. Añádase a esto que mientras la forma está fuera del alma, no la percibimos ni hace efecto en nosotros, y sólo concebida intelectualmente nos atrae. Y que la belleza no consiste en la magnitud ni es cosa material, nos lo prueba el encontrarse también en las ciencias y en las virtudes y en otras cosas inmateriales, como es de ver cuando en un alma humana contemplamos la sabiduría, y con ella nos deleitamos, y la amamos, no mirando a la forma del cuerpo, que quizá no sea hermosa, sino penetrando hasta la íntima esencia. *Pero si tú mismo no te encuentras antes hermoso, en vano buscarás la belleza, porque su conocimiento no es más que una reminiscencia.*

III. La belleza que aparece en los objetos materiales no es más que una imagen de otra hermosura que reside en la naturaleza, y que a su vez es imagen de la otra razón o idea de belleza más alta, que está en la mente humana, de donde procede y se difunde a la naturaleza toda hermosura. Esta misma luz del alma no es más que un destello de la luz de aquella primera e increada hermosura que reside en la mente divina. Aquí Plotino abandona casi la materia estética para explicarnos la manera cómo del entendimiento divino son derivación las ideas, y cómo la felicidad **[p. 97]** o el estado beatífico consiste en la eterna contemplación de estos mismos arquetipos. El entendimiento divino, sin dejar de ser uniforme, se manifiesta de un modo omniforme en las ideas, entero en cada una de ellas, pero con diversas propiedades.

VIII. La primera y suprema hermosura es un todo sin defecto alguno. ¿Quién la definirá, pues, si no posee este mismo todo? Los que admiran la hermosura terrena, no saben que lo que les conmueve y enamora es una imagen de esa otra más alta hermosura. No tienen razón, sin embargo, los que

menosprecian la hermosura de este mundo, puesto que en ella se deleitó su propio artífice, y es imagen del *paradigma* o dechado de belleza que hay en su entendimiento.

IX. ¿Dónde hay hermosura sin esencia? ¿Dónde esencia sin hermosura? Quien quita la hermosura, quita la esencia. El ser es apetecible porque es el ser y porque es hermoso, y de igual suerte lo bello es apetecible porque es bello y *porque es* . Cuál de los dos sea causa del otro, si la hermosura de la esencia, o la esencia de la hermosura, no importa averiguarlo, puesto que una es la naturaleza de entrambos. *En cuanto una cosa participa de esencia, participa también de hermosura, y al contrario. Participando, pues, todas las cosas de lo bello* uno, *es necesario que participen también de la esencia* una. La que impropia y falsamente llamamos esencia de los cuerpos, necesita que se le agregue una imagen de hermosura para que parezca hermosa y para que sea algo. *Lo bello es lo divino en la naturaleza* .

El capítulo X trata de la contemplación beatífica y del esplendor que irradiará de las ideas. Reminiscencias platónicas: círculo de Jove, de los demás dioses, de los demonios, etc., etc.; Júpiter mismo y los hombres que merecen amar y contemplar este círculo juntamente con Jove, ven la belleza universal que emana de todas las cosas y que participa de la belleza absoluta. Y de tal manera irradia, que a sus mismos contempladores los trueca en hermosos; no de otro modo que los que suben a una alta montaña toman el color de la tierra a donde suben. En el mundo divino, el color es la hermosura, o más bien, cuanto allí existe es perfecto color y soberana hermosura. Los que no ven el todo, sólo juzgan y nombran belleza la que luce en la superficie; pero los que se embriagan en el néctar del *todo* , y dejan que por todos los resquicios de su alma **[p. 98]** penetre la belleza, no quedan en meros espectadores, como si el contemplador estuviese fuera del espectáculo y el espectáculo fuera del contemplador, sino que ven la hermosura dentro de sí mismos, como divina y como una, aunque ellos ignoren que la poseen; como lo ignora el que está poseído del divino furor de Apolo o de las Musas.

En el capítulo XIII se explica alegóricamente el mito de Saturno (el entendimiento divino) que castra a su padre (esto es, el bien mismo), dividiendo en muchas formas (así lo explana Marsilio Ficino) el don uniforme de su padre... La belleza del mundo corpóreo es sombra de la belleza del mundo incorpóreo. La belleza del alma, imagen de la belleza de la primera inteligencia, que irradia de sí un esplendor como de luz [1] .

El libro V de la tercera *Enéada* trata del Amor, siguiendo muy de cerca las huellas de Platón, y reproduciendo a veces textualmente sus palabras. El amor es apetito de belleza, reminiscencia, deseo de engendrar en lo hermoso. Los que recuerdan la suprema hermosura, aman la corpórea como imagen de ella; los que están envueltos en las nieblas y ceguedades de la pasión, tienen por verdadera y real esta vana hermosura de acá abajo.

Capítulo II. Distinción de la Venus Urania y la *demiótica.* «La Venus celeste, nacida de Saturno, esto es, del entendimiento, es tan pura, inviolable y permanente como él, y ni quiere ni puede bajar a este mundo, porque es de tal naturaleza, que jamás se mueve hacia lo inferior; es substancia separada y esencia que en ningún modo participa de la materia. La cual esencia, más bien debemos llamarla Dios que demonio, porque nace de un acto reflejo del entendimiento divino que, amándose, engendra el Amor y la *substancia* y la esencia, a la manera que la luz que circunda al sol, eternamente procede de

él y a él vuelve como en círculo. El amor que es esencia antecede al amor que no es esencia, y llámase *Eros* porque procede de una visión». No entraremos en la interpretación simbólica y embrolladísima del mito platónico de Poros y Penía [2].

[p. 99] Cuentan que Plotino, absorto siempre en la contemplación de lo universal y de lo uno, y desatento a todo lo particular y relativo, solía decir de su condiscípulo Casio Longino, ministro famosísimo **[p. 100]** y consejero heroico de la reina Zenobia: «Es un filólogo, y no un filósofo». Pero si Longino fuera realmente (lo cual hoy dista mucho **[p. 101]** de ser verosímil) [1] autor del tratado *De lo Sublime* , bien pudiera decirse de él que, aunque no nos haya legado una teoría *de la belleza en sí* , que, por su carácter universal y sintético, pueda ponerse al lado de las especulaciones de los neo-platónicos, tiene el mérito indudable de haber dado independencia a la técnica literaria más que ningún otro crítico de la antigüedad, y de haber acertado a distinguir del concepto de lo bello el de lo sublime, no bien discernido **[p. 102]** hasta entonces, y que no había sido objeto de tratado especial. No se crea por eso que Longino llegara en las breves páginas de su tratado pžri Þyoãj a desembrollar la noción que por primera vez adivinaba y describía por sus caracteres exteriores, más bien que la analizaba. El mismo título que por tradición dan sus intérpretes a este libro de Longino, no es rigurosamente exacto a lo menos en el sentido moderno, aunque lo será si entendemos la palabra *sublime* conforme a su valor latino, como sinónima de *elevado* . Realmente, lo que trata de ilustrar Longino es la teoría **[p. 103]** del estilo sublime, sin que entre casi nunca en sus apreciaciones la idea de discordancia entre el pensamiento y la forma, que los modernos suponemos inseparable de la idea de lo sublime, como de la idea de lo cómico, aunque por razón contraria. Longino declara rotundamente que lo sublime es aquello en que estriba la mayor excelencia del discurso, y casi todos los ejemplos que trae pueden referirse o a la belleza o a ciertas cualidades estéticas secundarias; sólo dos o tres a la sublimidad propiamente dicha. A Longino le parece sublime todo lo que es acabado y perfecto en cualquier género. No penetra en la esencia de la sublimidad, aunque en ocasiones ronda muy de cerca el castillo, dando por caracteres de lo sublime, unas veces el producir admiración y estupor, y otras veces el ostentar y desarrollar poder y fuerza. Su efecto, añade, es el del rayo; como si se congregasen en un solo punto todas las energías morales del orador. La sublimidad es como la cumbre y la excelencia de la oración.

¿Hay un arte especial para lo sublime? pregunta Longino. Algunos afirman que siendo ingénita en el orador la sublimidad, no es susceptible de ser enseñada, sino que la naturaleza la dicta. Con todo eso, no se ha de decir que lo sublime cae fuera de los lindes del arte. Cierto que su origen radica en la naturaleza, la cual es principio, ejemplar y fundamento de todos los hábitos de nuestro espíritu; pero el arte ayuda a adquirir el hábito de lo sublime, o más bien sirve de freno al ingenio, que necesita de él tanto como del estímulo. La naturaleza sin el arte es como ciego que camina ignorante de la tierra que pisa. No se confunda lo sublime con lo hinchado o aparatoso, ni con el tumulto de imágenes. Como el entendimiento humano tiende naturalmente a lo grande, suele equivocar la grandeza verdadera con la ficticia; pero la hinchazón es vicio no menor en el estilo que en el cuerpo humano. Nada hay más seco que un hidrópico. Quien busca siempre lo agudo, extraordinario y brillante, suele dar en lo pueril, y del afán constante de agradar nacen los abusos del estilo figurado. Defecto no menor que éstos es el que llamó Teodoro *delirio extemporáneo* , y consiste en fingir el calor que no se tiene ni el asunto permite, prorrumpiendo el orador, como embriagado y fuera de sí, en la expresión de afectos de que se halla muy remoto.

Es el tratadito de Longino una escuela práctica de buen gusto, **[p. 104]** donde se da más al freno que a la espuela. No encuentran gracia ante el ingenioso retórico ni el estilo frío, ni las falsas agudezas y alusiones pueriles, que él personifica en Timeo, ni el afán desmedido de buscar pensamientos recónditos, achaque de aquélla y de todas las épocas decadentes, ni el falso simulacro de grandeza y la vana pompa de las palabras, que algunos confunden con lo sublime. La piedra de toque de éste es el efecto que produce en el alma, a saber, cierta majestuosa elevación y un noble aprecio de nosotros mismos, que nos alegra y levanta sobre nuestra habitual condición, y nos hace partícipes de las maravillas que entendemos, como si nosotros las hubiésemos producido. Cuando nada de lo que se oye llega al espíritu, y queda sólo el vano estrépito en los oídos, la grandeza es falsa y no va más allá del ruido de las palabras. Otra condición de lo sublime es venir preñado de pensamientos, que se graban profunda e indeleblemente en la memoria, y ofrecen al espíritu copiosa materia de meditación. El último de los caracteres de lo sublime es su universalidad, puesto que produce efecto en los hombres de condición y estado más diversos, y de los tiempos y naciones más remotos y distintos.

Cinco son para nuestro preceptista las fuentes de lo sublime: 1.ª Alteza de ingenio. 2.ª Lo patético o el entusiasmo. 3.ª Uso de las figuras de pensamiento y de dicción. 4.ª Noble y discreta elección de las palabras. 5.ª Composición magnífica de estas mismas palabras.

Manifiesto está el criterio puramente retórico que guía a Longino, y cuánto se aparta de la noción de lo sublime universalmente aceptada por la estética moderna, para la cual ha de carecer absolutamente de sentido la expresión de sublimidad aplicada a la dicción, a las figuras y a la composición de las palabras. Y, sin embargo, Longino, en fuerza de su delicado espíritu literario, llega a darse la mano con los críticos de nuestro tiempo, cuando deshace la confusión introducida por Cecilio [1] entre lo sublime y lo patético, o cuando explana su doctrina de la sublimidad en los pensamientos. «Debemos educar (dice) nuestra índole en lo grande **[p. 105]** y magnífico, para que se haga noble y ávida de cosas excelsas. La sublimidad de los pensamientos es el eco sonoro de la grandeza del alma, que puede manifestarse hasta por el silencio mismo, verbigracia, el de Ayax en la *Odisea* . Si el orador es de espíritu vil y bajo, ¿cómo ha de producir nada digno de la posteridad? Sólo los grandes hombres dicen las grandes cosas. Por eso Homero abunda más que otro alguno en pensamientos sublimes».

Esta admiración por Homero, admiración culta y reflexiva, fruto maduro del último árbol de la ciencia griega, es uno de los mayores encantos del tratado de Longino. Se le puede tachar de algo injusto con la *Odisea* . Los *Corizontes* , predecesores instintivos de nuestra crítica semiwolfiana, no habían convencido a Longino, y él tenía las dos obras por de la misma mano; pero comparaba al poeta de la *Odisea* con el sol en su ocaso. Tachaba de prolijas sus narraciones y de increíbles sus fábulas, por ser la ancianidad más dada a la narración que a la acción; y no encontraba en la *Odisea* el hervor de afectos, la variedad y riqueza de elocución y la continua grandeza de la *Iliada* . «Los sueños de la *Odisea* (añade), aunque sean de los que envía el mismo Zeus, son sueños al cabo, y bastan para demostrar que cuando los grandes artífices han perdido el vigor de lo patético, se refugian en la descripción de las costumbres, y propenden a la comedia y a la pintura de caracteres».

Hay en todo esto ingenio que se convierte casi en ingeniosidad, y que de puro refinado y sutil resulta falso: así no acierta Longino en atribuir a la vejez de un poeta lo que es consecuencia de un estado social distinto de aquél en que fué posible la primitiva epopeya homérica; pero no puede negarse que esta manera de crítica, íntima y psicológica, que quiere llegar al fondo de la obra por el análisis de la

vida moral del poeta, era una novedad y un adelanto entre los antiguos, en términos que nada igual nos ofrece la misma escuela de Alejandría [1].

[p. 106] Nace también la sublimidad (según Longino) de las circunstancias que se reúnen y congregan para producir efecto o hacer un cuadro, v. gr., en la segunda oda de Safo, y en la descripción homérica de la tempestad. Si el fragmento sáfico está impropiamente citado por ejemplo de sublime, no ha de negarse que Longino le analiza con delicado primor. «No parece (escribe) que una sola pasión impera en Safo, sino que su alma es el centro de todas las pasiones». [1]

No quiere Longino que el estudio de los detalles degenere en menudencias realistas que hacen en el discurso el mismo efecto que el ripio en las construcciones, y al mismo tiempo nos enseña que la ampliación sin grandeza de ideas ni unidad de composición es cuerpo sin alma, entendiendo por amplificación la muchedumbre, pompa y boato de las palabras y no el incremento progresivo de la oración.

Es Longino, juntamente con Quintiliano, uno de los pocos escritores antiguos que han puesto entusiasmo, belleza poética e instinto de creación en la crítica literaria. Bajo su pluma nacen sin esfuerzo las frases pintorescas y galanas. Compara el efecto de la elocuencia de Cicerón con un rocío continuo y suave. Presenta a Platón disputando a Homero, como un atleta, el premio en la carrera. Los poetas y escritores ilustres son «fuentes sagradas, de donde se exhala suavísimo vapor, que penetra el alma, no de otro modo que el hálito vigoroso y divino que se desprende del antro de Delfos enajena a la sacerdotisa, moviendo su lengua para que pronuncie sus oráculos». ¡De cuán alta manera entiende la imitación Longino! Nos aconseja pensar siempre cómo hubiera dicho esto Homero, cómo Platón, Demóstenes o Tucídides. «Así, volando **[p. 107]** delante de nosotros las imágenes de estos grandes varones, llénase nuestro ánimo de cierta noble emulación y se levanta sobre su nivel ordinario». Pensemos también en el juicio de la posteridad, sin cuyo saludable temor no se produce más que borrones y abortos.

Las imágenes, simulacros o ficciones en que nos parece contemplar los objetos mismos, son grande ornamento del discurso; pero no debe prodigarlos el orador tanto como el poeta, cuyo fin principal es despertar admiración. La poesía admite la invención fabulosa; pero la oratoria nunca o rara vez, aunque la empleen fuera de propósito nuestros oradores modernos. A veces las imágenes refuerzan el vigor de las pruebas, porque nada hace tanto efecto ni tiene tanta claridad y evidencia como lo que entra por los ojos.

Las figuras y lo sublime se fortifican mutuamente; pero el discurso con figuras solas y demasiado visibles resultaría sospechoso de falacia. Vale más que estén encubiertas, y nada sirve tanto para velarlas como lo sublime, y lo patético, y la brillantez del pensamiento, porque así la lumbre mayor eclipsa a las menores, y los artificios retóricos quedan como anegados entre tanta grandeza y profusión de luz [1] .

¿Es preferible lo sublime con algunos lunares, a lo mediano perfecto y que nunca decae? ¿Cuál obra es más digna de alabanza, la que tiene menor número de defectos, o la que, con tener algunos, se acerca más al ideal de lo sublime? Longino se declara resueltamente contra la medianía elegante. Rara vez un escritor verdaderamente grande ostenta la misma pureza que un autor mediano. Al

contrario: el talento mediano corre menos riesgo de tropezar en faltas, porque no aventura nada, y camina siempre sobre seguro, sin temor de que su propia grandeza le despeñe. ¡Cuán perfectos son Apolonio y Teócrito! Pero ¿quién preferiría ser Apolonio o Teócrito antes que Homero, o quién Baquílides más bien que Píndaro, o Ion antes que Sófocles? Lo sublime, aunque sea desigual, es preferible siempre a cualquier otro género de belleza. **[p. 108]** ¿Por qué, grandes escritores como Platón y Demóstenes han descuidado esas menudas perfecciones que abundan en Lisias y en Hipérides? Porque la naturaleza no ha hecho del hombre un animal inferior y de baja ralea, sino que le ha lanzado a la arena de la vida como animoso púgil sediento de gloria, infundiendo en su ánimo vehemente pasión por lo sublime y divino, de donde resulta que el ámbito de la tierra viene corto al pensamiento humano, que traspasa los cielos y vuela allende los límites del orbe. Por eso no nos asombra, sino que nos deleita un arroyuelo, y reservamos nuestra admiración para el Nilo, el Danubio o el Rhin, y mucho más para las soledades del Océano, y no admiramos el fuego que nosotros mismos hayamos encendido, sino los fuegos celestiales o el incendio que el Etna arroja de sus entrañas.

Lo sublime nos levanta a la esfera de los dioses. La falta de defectos evita la censura; pero no granjea alabanza, mientras que un solo pensamiento sublime compensa todos los defectos de una obra. Mejor es que se reúnan la naturaleza y el arte, y en eso estriba la suma perfección; pero si en una estatua se busca sólo la armonía y la semejanza, en el discurso se exige además algo de sobrenatural y de divino.

Hasta en la explicación de los fundamentos de la armonía de las palabras se aparta Longino de la trivialidad retórica, asentando que la armonía del discurso no habla sólo al oído, sino al alma, por cierta afinidad y simpatía que el espíritu tiene con lo armónico. ¡Lástima que quien tan hondamente penetraba en la misteriosa correlación de los sonidos y de los afectos, haya dado peso con su autoridad a la doctrina lamentable de las palabras *bajas* y de las *nobles* o *generosas* , llevándola hasta el extremo de reprender en Homero la naturalísima metáfora *hervir* el mar, y en Teopompo la expresión *canastillo de viandas* . Quizá sea éste el único lunar del áureo tratado *De lo Sublime* . Y tanto desorienta a Longino esta preocupación suya de la nobleza en las palabras que le hace dar el triste consejo de expresar las cosas por términos generales, para huir de la supuesta bajeza, y con ella de todo color en el estilo.

Pero todo se le perdona al llegar al postrer capítulo, el más elocuente de todos, verdadero grito de un alma nacida para la libertad y digna de la era de Pericles. Estas dos páginas, para las **[p. 109]** cuales no hay encarecimiento bastante, son como el canto del cisne de la oratoria antigua ahogada por la ruina de la libertad moral y por el cesarismo. Trata el autor de investigar las causas de la penuria grande de lo sublime, en medio de tanta habilidad dialéctica y técnica como había en su tiempo. Y todavía con más valor que Quintiliano o Tácito, o quien quiera que sea el autor del diálogo *De las causas de la corrupción de la elocuencia* , señala como primera la destrucción del gobierno popular, porque nada hay que levante los ánimos y excite la emulación y el talento oratorio tanto como la libertad. «A nosotros, que jamás hemos aplicado los labios a ese vivo e inagotable raudal de elocuencia, quiero decir, a la libertad, sólo nos es concedido, cuando más afortunados somos, convertirnos en magníficos aduladores. Un esclavo podrá ser hábil en muchas artes y ciencias, pero nunca será orador, porque al esclavo (como dice Homero) el Dios que le reduce a servidumbre le priva de la mitad de su alma. La servidumbre, por suave que sea, es como las cajas en que se encierra a los pigmeos para impedirles crecer».

Sin duda por precaución oratoria ha puesto Longino estas duras verdades en boca de un filósofo a quien no nombra; y quizá lo hizo también para responder en nombre propio con otras más duras, mostrando que no nace la esclavitud sino donde debe nacer, y que en vano aspiran a ser libres los pueblos que no empiezan por vencer el tumulto de pasiones que perturban nuestra vida, la codicia, el amor a los placeres, el lujo, el fausto, la molicie; porque absorto el ánimo en lo vil, terreno y deleznable, nunca levanta los ojos a la altura, y se secan en él las raíces de lo sublime.

Ha perecido el tratado *De las pasiones* , que el pseudo-Longino anuncia al fin, y que debía ser el complemento del *De lo Sublime* . Este mismo ha llegado a nosotros con mutilaciones en varios pasajes; pero tal como le poseemos, no hay obra alguna de crítica en la antigüedad, si se exceptúan los diálogos de Cicerón, en que se admire tal mezcla de pasión y elocuencia, de elevación moral y de sentido de todas las delicadezas artísticas. En Longino (quien quiera que él sea) la crítica parece vocación religiosa, y el entusiasmo por los antiguos modelos se convierte en una manera de inspiración poética u oratoria. Pero admirando su libro como monumento literario, hay que confesar que dejó intacta la cuestión **[p. 110]** estética de lo sublime, y que apenas llegó a vislumbrarla. Y fué lo peor que su ejemplo y autoridad, confirmada en las escuelas modernas por una traducción más elegante que fiel de Boileau, en tiempos en que el tecnicismo de los retóricos griegos era secreto de pocos, contribuyó a embrollar las ideas sobre este punto, y atrasó y extravió la ciencia, como es de ver en Burke mismo, hasta que la sutil crítica kantiana llegó a penetrar en la esencia de lo que hasta entonces se había tenido por indisoluble enigma [1] .

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 75]. [1] . Véase para estos preceptistas menores el precioso libro de Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (París, A. Durand, 1849), páginas 229 y siguientes.

Hay una segunda edición, revisada, corregida y muy aumentada (París, Pedone-Lauriel, 1886).

[p. 75]. [2] . Vid. la disertación de Schmidt, *De Theophrasto rhetore* (Halle, 1839).

[p. 75]. [3] . Los rigidísimos estoicos alguna vez quemaron incienso en aras de Las Musas. Recuérdese el bello himno de Cleantes a la virtud. Aun en el mismo *Enchiridion* , de Epitecto, se admira un profundo y austero sentimiento de la belleza moral. Pero en cuanto a la elegancia de estilo, es totalmente verdadera aquella sentencia de Cicerón en el proemio de sus *Paradoxas: «Stoica haeresis nullum sequitur florem orationis, neque dilatat argumentum»* . El mismo Marco Aurelio se gloriaba de haber permanecido extraño «a la retórica, a la poética y a todo estudio de dicción elegante». (*Soliloquios,* I, 7)

[p. 76]. [1] . *Philodemi Rhetorica, ex Herculanensi papiro lithographice Oxonii excusa, restituit, Latine vertit, dissertatione de Graeca eloquentia et Rhetorica, notitiaque de Herculanensibus voluminibus auxit, annotationibus indicibusque instruxit E. Gros... Adjecti sunt duo Philodemi libri de Rhetorica Neapoli editi. Parisiis, excudebant Firmin Didot fratres,* 1840: 8.º

Casi al mismo tiempo Spengel publicó otro proyecto de restauración en las Memorias de la Real Academia de Munich.

En 1793 se imprimieron los fragmentos del tratado de música del mismo Filodemo en el primer tomo de los *Herculanensium voluminum quae supersunt (Neapoli)* . En 1825 la tipografía Clarendoniana de Oxford reprodujo en láminas litográficas los fragmentos del tratado de Retórica y de otro acerca de los *Poemas* .

Durante los años 1832 y 1835 se volvieron a estampar los fragmentos de la Retórica en los tomos IV y V de los *Herculanensia Volumina* de Nápoles, con un primer ensayo de restitución, por Ang. A. Scotti.

El libro de Filodemo, a juzgar por estos obscurísimos fragmentos, más bien que tratado de Retórica, parece una polémica contra los sofistas, que el autor confunde con los retóricos.

En Música, su doctrina resulta precursora de la de Hanslick. Negaba a aquel arte toda influencia moral. J. Kemke ha intentado una restauración de estos fragmentos, y F. Dübner otra de los relativos a la poesía, que no carecen de interés para el estudio de los géneros populares (canciones de marineros, vendimiadores, artesanos, etc.).

[p. 76]. [2] . Abundan los trabajos sobre la crítica alejandrina. Véase, entre otros, el libro alemán de Parthey, *El Museo de Alejandría* (Berlín, 1838), y la *Historia de la escuela de Alejandría*, de Matter (1840); las monografías de Lehrsch y de Egger sobre Aristarco, de Düntzer sobre Zenodoto, de Nauck sobre Aristófanes de Bizancio; y sobre la influencia que pudo tener esta crítica en la poesía, el excelente libro de A. Couat, *La Poesíe Alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (París, Hachette, 1882).

[p. 77]. [1] . De Dionisio, más que los tratados retóricos y gramaticales, nos interesan hoy sus juicios sobre los oradores áticos y sobre algunos historiadores antiguos.

[p. 77]. [2] . Los escritos de Plutarco, que más o menos directamente interesan a la crítica literaria (prescindiendo de sus *vidas* de Demóstenes y Cicerón, que están tratadas exclusivamente bajo el concepto histórico-político), son los siguientes, designándolos, para mayor comodidad tipográfica, con títulos latinos: *a) Quomodo adulescens poetas audire debeat* (es, dentro de la moral pagana, lo que más aproximadamente corresponde a la célebre homilía de San Basilio sobre la utilidad que puede sacarse de los autores profanos). b) *De Recta audiendi ratione.* c) *Cur Pythia nunc non reddat oracula carmine* (hay en este libro interesantes consideraciones sobre la primitiva espontaneidad poética, y sobre el tránsito de la poesía a la prosa). *d) De Garrulitate* (modelo del tratado *de la gran parlería* de nuestro delicioso médico Villalobos). d) En las *Disputationes Convivales* , la 5.ª (lib. I), *quomodo dictum sit: Amor docet musicam* (sentido platónico); la 1.ª (lib. V), *Cur cum voluptate quadam, audiamus eos qui iratorum vel moerentium gestus repraesentant, iratos aut dolentes vere moleste feramus* (consideraciones muy superficiales sobre el origen de la emoción trágica); la 5.ª (lib. VII), *Maxime cavendum esse a voluptatibus quas depravata praebet Musica, et quomodo sit cavendum* ; la 8.ª, *quaenam potissimum acroamata caenae sint adhibenda;* la 14.ª (lib. IX), *de*

numero Musarum ; la 15.ª, *de saltatione, et quid poeticae cum saltatione sit commune* (es un curiosísimo análisis de las diversas partes de la danza, y especialmente de la danza mímica y de la saltación plástica, que ya en aquel tiempo iban destronando al verdadero arte dramático). f) *Liber Amatorius* (este diálogo retórico, que sólo mencionamos por su asunto, reproduce algunas ideas de los dos *Symposios* de Platón y de Xenofonte, pero no en verdad las más elevadas y metafísicas). g) *Decem oratorum vitae* (son los diez oradores áticos: estas pequeñas biografías pueden servir de suplemento a los juicios de Dionisio). h) *De comparatione Aristophanis et Menandri* (lo que tenemos hoy de este paralelo no es más que un brevísimo epítome o extracto). i) *De Herodoti malignitate.* j) *Disputatio qua docetur* ne *suaviter quidem vivi posse secundum Epicuri decreta* (defiende los placeres artísticos contra el desdén de los epicúreos). l) *De Musica,* diálogo más interesante por las rarísimas noticias históricas que contiene, que por la doctrina.

Añádase a todos estos escritos de tan varia índole la *vida de Pericles,* que dedica algún espacio a las maravillas del arte ateniense en su período más glorioso.

Quedan además muchos fragmentos de su comentario a Hesiodo, y algunos muy insignificantes de un libro *De A more* y de otro *De Pulchritudine,* conservados estos últimos por Estobeo. Está relegado a la categoría de los apócrifos el tratado *De vita et pöesi Homeri,* obra de algún obscuro gramático, que parece muy posterior a Plutarco.

[p. 78]. [1] . Los escritos de Luciano que más relación tienen con el propósito de nuestra obra, son: *a) Somnium:* especie de controversia entre la escultura y las letras, que quizá daría a nuestro Jáuregui la primera idea de su ingenioso diálogo entre la Pintura y la Escultura. *b) Ad eum qui dixerat: Prometheus es in verbis* (es un prólogo en que Luciano define su especial género literario, mezcla del diálogo filosófico y del de la comedia). c) *De Mercede conductis potentium familiaribus* (vigorosa protesta contra las letras asalariadas y prostituídas: el sentido general es análogo al del elocuente tratado de Alfieri, *Del Principe e delle Lettere). d) Herodotus sive Aetion* (elegante descripción de un cuadro de Aetion, que representaba las bodas de Alejandro y Roxana). *e) Zeuxis, aut Antiochus* (descripción no ya graciosa, sino bella, de un cuadro de Zeuxis, que representaba a la hembra del Centauro, amamantando a sus pequeñuelos). *f) Quomodo Historia conscribenda sit* (es el más antiguo tratado sobre este género literario, si bien algunos principios de arte histórica habían sido ya expuestos y discutidos por los historiadores mismos, tales como Eforo, Timeo y Polibio (en el libro XII de su Historia); esto sin contar con alguna indicación profundísima de Aristóteles y con los juicios retóricos de Dionisio de Halicarnaso sobre Herodoto y Tucídides. Los principios de Luciano sobre la composición histórica no difieren esencialmente de los que expuso Polibio en su polémica contra Timeo; pero es suya y muy suya toda la parte satírica. Lo mismo que Polibio, censura las narraciones maravillosas, los discursos ficticios, los ornamentos poéticos de mal gusto, el abuso de la declamación y del énfasis, y exige del historiador como principales condiciones, la inteligencia política (sÝnesij politikÂ), la facultad de interpretación (dÝnamij ¡rmeneutikÂ), y la libertad y franqueza de juicio (¡leuqerˆa kaˆ parrhsˆa). La lectura de este delicioso opúsculo, tan lleno de fuerza cómica y de buen juicio, es el mejor preservativo contra el contagio de la historia retórica. La novela satírica del mismo Luciano intitulada *Historia verdadera,* puede estimarse como parodia continua, no solamente de estas historias llenas de fábulas y patrañas, sino de las relaciones de viajes imaginarios. g) *De Saltatione.* Diálogo sobre la pantomima *(orchesis):* un estóico llamado Craton la reprueba; otro interlocutor llamado Licino la defiende con razones en parte sofísticas, y en parte

ingeniosas, dándonos de paso muy singulares detalles sobre aquel género de dramaturgia muda, que a tal grado de poder y de expresión llegó entre los antiguos. *h) Lexiphanes.* Es una sátira contra el falso aticismo de algunos pedantes amigos de términos arcáicos. Erasmo le imitó en el *Ciceronianus. j) Imagines:* diálogo importante para la historia artística; Luciano hace la descripción de la hermosura de una mujer (Pantea de Esmirna), comparando sucesivamente sus rasgos con los de algunas de las obras maestras del arte antiguo. Es notable la fuerza plástica de la fantasía del autor y el sentimiento que muestra de la belleza de la línea. *l) Pro imaginibus* (apología del diálogo anterior). *m) Bis accusatus seu tribunalia* (nueva y brillante apología del género literario cultivado por Luciano). p) *Rhetorum praeceptor* (tiene por objeto ridiculizar las declamaciones de la escuela, y el arte de los sofistas). q) *Hippias seu Balneum.* Es el elogio de un arquitecto que había construído unas termas. Pasa generalmente por apócrifo. *r) Demostenis Encomium.* No parece auténtico, y tiene muy poca importancia. s) *Charidemus sive de pulchritudine.* La crítica le rechaza también como apócrifo, y más propio de cualquier sofista vulgar que de Luciano.

Acerca de las ideas literarias de Luciano pueden consultarse con provecho la tesis latina de H. Rigault *(Luciani quae fuerit de re litteraria judicandi ratio:* París, 1856), y el excelente libro de M. Crioset, *Essai sur la vie et les ouvrages de Lucien* (París, 1882), donde están rectamente apreciadas las singulares condiciones de aquel ingenio, que parece el más moderno de todos los antiguos. Sobre Luciano, como crítico de artes plásticas, hay una disertación de H. Blümmer: *Archeologische Studien zu Lucian* (Breslau, 1867).

[p. 80]. [1] . Entre los escritos de Dion Crisóstomo pueden citarse, además, como documentos para la historia de la crítica, sus dos oraciones *sobre Homero,* la relativa *a la belleza,* los consejos a un amigo suyo *sobre la elocuencia,* la amena comparación entre los tres *Filoctetes* de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y el discurso *a los Alexandrinos,* procurando moderar la pasión que tenían por los juegos del teatro, discurso imitado luego por otro retórico, Elio Arístides, en el que dirigió a los habitantes de Esmirna *contra las representaciones cómicas.*

Acerca de Dion Crisóstomo hay una tesis de L. Étienne, *Dio Philosophus* (París, 1849).

La *Olímpica* de Dion Crisóstomo lleva este título por suponerse en ella que Fidias explica la creación de su estatua de Júpiter, ante el pueblo heleno congregado en los juegos olímpicos. En este discurso se establece, con bastante claridad, la diferencia entre la imitación de *una forma sola y constante* (propia de las artes plásticas), y la imitación de formas variadas y fugitivas, en reposo o en movimiento, propia de la poesía.

[p. 80]. [2] . En el tratado del falso Demetrio Falereo (tomo IX de los *Rhetores Graeci,* de Walz), se encuentran los más antiguos preceptos acerca del género epistolar.

Sobre Hermógenes, autor no sólo de un arte *(Techne)* de Retórica, sino también de una serie de ejercicios prácticos *(progymnasmata)* que conservaron por largos siglos autoridad en las escuelas, las opiniones andan muy divididas, aun entre los críticos que más despacio han estudiado toda esta enfadosa literatura de los orígenes de la Retórica. Mientras Egger (página 465, 2.ª edición) declara que nada nuevo halla en Hermógenes, ni por lo tocante al fondo de la elocuencia, ni en lo

concerniente a su historia y a su utilidad política y moral, sino meramente categorías de figuras y distinciones minuciosas entre las diversas formas de estilo, y, en suma, una especie de geometría del discurso expresada con sutileza casi intraducible; Chalgnet (pág. 62) encuentra ingeniosos los cuadros de Hermógenes, y añade que su teoría del estilo, «aunque demasiado sistemática y complicada, contiene observaciones muy juiciosas y prueba un juicio literario muy puro y delicado». Realmente no es pequeña muestra de gusto en Hermógenes, dada la época en que floreció, haber puesto a Demóstenes por universal modelo de elocuencia. De todos los antiguos retóricos, Hermógenes es el único que presenta una verdadera teoría del estilo. Es lástima que su nombre, por virtud de una incomparable obra cómica nuestra, se haya convertido en sinónimo de pedante.

Para otros retóricos antiguos, tales como Aftonio, Teon, Arístides, Alejandro, Febammon, Herodiano, Nicolás el sofista, etc., algunos de los cuales no dejaron de influir en los preceptistas del renacimiento, nos remitimos a las ricas colecciones de Walz y de Spengel.

[p. 81]. [1] . Meibomio coleccionó y publicó en 1652 siete tratados griegos de Música debidos a Aristoxeno, Euclides, Nicómaco, Alipio, Gaudencio, Baquio y Arístides *(Antiquae Musicae Auctores Septem, Amstelodami, apud Lud. Elzevirium,* 1652). Vincent, en el tomo XVI de los *Extractos y noticias de los Mss.* de *la Biblioteca de París,* publicó otros dos tratados, uno de Baquio el Viejo por preguntas y respuestas, y otro de Paquimeres. Ruelle, en su *Raptort sur l'ancienne musique grecqe d'après les manuscrits de Madrid, de l'Escurial et de Toledo,* añadió un fragmento de Baquio y tres cartas de Pselo, de todo lo cual había dado don Juan de Iriarte en su Catálogo la primera noticia, aunque sin poder determinar los nombres de los autores.

Sobre el peripatético Aristoxeno, considerado especialmente como teórico de Música, pueden verse las monografías de Mahne (*De Aristoxeno philosopho peripatetico:* Amsterdam, 1793), y R. Westphal (*Aristexenus von Tarent,* 1871),

Aristoxeno, a pesar de ciertas reminiscencias pitagóricas, puede ser considerado como fundador de la teoría *sensualista* de la Música. El oído es para él el único criterio y juez de los intervalos armónicos. La experiencia sensible, y no las razones y proporciones matemáticas, es lo que debe servir de base a una teoría de la Música. Es el mismo punto de vista que con tanta energía mantuvo nuestro Eximeno en nombre de las escuelas empíricas del siglo pasado enfrente del famoso principio leibnitziano: «Musica est arithmetica nescientis se numerare animi.» De acuerdo con su tendencia materialista, Aristoxeno consideraba el alma como una mera relación entre las tensiones desiguales de las diferentes cuerdas que componen el cuerpo humano.

Toda esta literatura musical de los antiguos es más abundante que útil, y apenas sirve para resolver ninguna de las dificilísimas cuestiones relativas a la música griega. Ni los tres libros de los *Elementos harmónicos* de Aristoxeno de Tarento, ni la *Introducción harmónica* del gran geómetra Euclides, ni la *Enciclopedia musical* de Arístides Quintiliano, ni los tres libros de las *Harmónicas* de Ptolomeo, con los comentarios de Porfirio, Nicéforo Gregoras y Barlaam, ni la misma *Introducción musical* de Alipio de Alejandría, que tiene a lo menos la ventaja de darnos a conocer la notación completa en los 15 modos, ni la *Introducción harmónica* de Gaudencio, son verdaderos tratados de estética ni de práctica musical, sino libros de matemáticas mezclados con algunas consideraciones generales sobre

la harmonía de las esferas celestes, y aun sobre extravagancias tales como la proporción entre el pulso y el ritmo, y la distinción de sexo en los instrumentos músicos. Algunos de estos autores pertenecían a la escuela pitagórica, como Nicómaco; pero la mayor parte de ellos, comenzando por el famoso Aristoxeno, que puede considerarse como jefe de escuela, eran peripatéticos. No entraremos en el obscuro laberinto de sus doctrinas sobre los *sonidos, intervalos, sistemas, géneros, tonos, modulaciones y melopéa*, que son las seis partes en que Aristoxeno divide la ciencia harmónica. El que quiera conocer la última palabra de la investigación moderna sobre estas cuestiones, acuda al libro de Rossbach y Westphal, *Música y Métrica* (1867), o a la *Histoire de la* Musique *Ancienne,* del belga Gevaërt. Westphal ha publicado además una edición crítica del texto de Arístides Quintiliano, en 1861. De Aristoxeno hay una edición muy estimada de Marquardt, 1868, con traducción alemana y comentarios; Ruelle ha publicado otra francesa en 1871.

Toda esta estéril abundancia de tratados técnicos podría darse sin escrúpulo de conciencia por un fragmento más que añadir a los cuatro únicos que tenemos de la música griega, y aún éstos no exentos de toda sospecha: la melodía de la primera Pítica de Píndaro, los dos himnos de Dionisio a Caliope y a Apolo, y el himno de Némesis, que se atribuye a Mesomedes.

Por su conexión estrecha con los tratadistas de Música, es imposible omitir los de Métrica, que han sido coleccionados por Westphal en 1866 *(Scriptores metrici graeci).* Todos pertenecen a la época bizantina; sus nombres son: Hefestion, Moscopulo, Dracon, Isaac, Tzetzes... La utilidad que de sus libros puede sacarse es muy inferior a la que proporciona Terenciano Mauro.

[p. 82]. [1] . Son oscuros los orígenes de lo que con frase lata puede llamarse la «crítica de las artes plásticas» entre los griegos. Pero es claro que siendo la crítica una de las manifestaciones del sentimiento estético, debió amanecer casi tan pronto como el arte mismo, en aquel pueblo de artistas. Del antiquísimo pintor Apolodoro, que floreció en la 94.ª Olimpiada, y del cual dice Plinio *(Nat. Hist.,* lib. XXV), que abrió las puertas del arte *(ab hoc artis fores apertas),* sabemos que compuso versos satíricos contra su victorioso émulo Zeuxis Heracleota. *(In eum Apollodorus supradictus versus fecit, artem ipsis* (Atheniensibus) *ablatam Zeuxim ferre secum).* El mismo Zeuxis escribía al pie de su Penélope: «más fácil es criticarla que imitarla» *(adeoque sibi in illo placuit ut versum subscriberet, invisarum aliquem facilius quam imitaturum).* Las tradiciones algo pueriles que Plinio consigna sobre el certamen o competencia artística entre el mismo Zeuxis y Parrasio, arguyen un estado de crítica rudimentario, en que se concedía singular valor a la fidelidad de la reproducción material. La enseñanza técnica y retribuída parece remontarse a Panfilo, maestro de Apeles. Por autoridad y consejo de este pintor erudito y matemático fué establecida en Sicione la primera escuela pública del arte *graphica,* la cual desde entonces fué contada entre las artes liberales y enseñada obligatoriamente a todos los hijos de familias ingenuas. *(Et hujus* (Pamphili) *auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia, «graphicem», hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium)* . Sería error creer que esta enseñanza se limitaba a los elementos del dibujo: sabemos por testimonio expreso de Aristóteles *(Polit.,* VIII, 3), que tenía carácter estético, puesto que servía para juzgar las obras de arte (prÝj tÕ krˆnein ta tñn tecnón ™rga kallion). Más eficaz debió de ser, sin embargo, la educación que se recibía en las plazas y en los pórticos, en el Pecile y en el Cerámico, poblados de obras maestras; y en las mismas oficinas de los artistas, donde pasaban sin duda pláticas de filósofos, de sofistas y de conocedores, de las cuales logramos un trasunto en las que Jenofonte refiere como

tenidas por Sócrates en el taller de Cliton y en el de Parrasio. Artistas tan célebres como Melantio, Apeles, Protógenes, Eufranor fueron celebradísimos también como autores de obras preceptivas, tituladas variamente *De la Pintura, De la Simetría y de los colores,* etc. Plinio nos ha conservado (aunque con extraordinaria sequedad y falta de crítica), en el libro XXXV de su famosa compilación, algunos de los juicios de estos pintores antiquísimos acerca de su arte. El principio capital de la crítica de Apeles, lo mismo que de su arte, parece haber sido el de la *gracia (praecipua ejus in arte venustas fuit).* Esa *divina gracia* era la dote de que él se gloriaba más y la que echaba de menos en las obras de sus contemporáneos, a quienes hacía, por otra parte, cumplida y desinteresada justicia *(quorum opera cum admiraretur, collaudatis omnibus, deesse iis unam Venerem dicebat, quam Graeci Charitas vocant: caetera omnia contigisse, sed hac soli sibi neminem parem).* En Protógenes censuraba el nimio escrúpulo de ejecución y el no saber nunca levantar la mano del cuadro. *(Dixit, enim, omnia sibi cum illo paria esse, aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum ille de tabula non sciret tollere: memorabili praecepto, nocere saepe nimiam diligentiam).* Era idólatra de la pura sencillez y enemigo de la ostentación y vano lujo: «No pudiendo hacerla hermosa, la hiciste rica», decía a un joven pintor que le presentó una Venus cubierta de oro. Cicerón (*Orat.*, 21, 73) nos ha conservado otra sentencia de Apeles, que muestra cuál era su horror a cuanto se alejaba de la sobriedad y justa medida: *«Apelles pictores quoque eos peccare dicebat qui non sentirent quid esset satis».* El *nulla dies sine linea* fué también consejo de Apeles. Él y Eufranor parecen haber sido los primeros maestros que en sus libros concedieron grande espacio a las observaciones sobre el color: hasta entonces los tratadistas se habían fijado más en el dibujo y en las proporciones.

Es difícil adivinar lo que pudieron ser otros dos tratados sobre la Pintura, compuestos por Antígono y Xenócrates; pero lo poco que de ellos transcribe Plinio mueve a sospechar que comprendieron profundamente el valor estético de la línea, tal como se mostró en las obras de Parrasio con más perfección que en ningún otro de los antiguos. *(Haec est in pictura summa sublimitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis: sed in quo multi gloriam tulerint. Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se: ostendatque enim quae ocultat.)* Todos estos artistas antiguos parecen haber concedido gran valor al juicio del público: no sabemos que ninguno de ellos se encerrase en la crítica de taller. *Vulgum diligentiorem judicem quam se praeferens,* se dijo de Apeles, y podría decirse de otros con igual razón. Nunca fué el arte tan exquisito y tan popular a un tiempo como en Grecia. Ni fué siempre tan idealista como le suponemos, puesto que, atravesando un ciclo entero, llegó hasta la pintura *de género* en las pequeñas tablas de Pireico, de quien da Plinio noticias tan singulares, que más que de un pintor griego parecen de un Teniers o de un Van Ostade: *Arte paucis postferendus: proposito nescio an destruxerit se: quoniam humilia quidem secutus, humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit, et asellos, et obsonia ac similia; ob haec cognominatus Rhyparographos, in iis consummatae voluptatis, quippe eae plus venire quam maximae multorum.*

Las descripciones de objetos artísticos, comúnmente ficticios, pero no imposibles, es muy antigua en la literatura griega. Se remonta nada menos que al *escudo de Aquiles* en la *Iliada* , y al *escudo de Heracles* , atribuído a Hesiodo. Pequeñas composiciones hábilmente cinceladas, pero destituídas en absoluto de la gran manera propia de la antigua poesía épica, se encuentran descritas a menudo en los poetas alejandrinos, en los bucólicos sicilianos Teócrito y Mosco, en el pseudo-Anacreonte y en otros poetas menores que intentaban rivalizar con el gusto amanerado de los estatuarios, de los pintores y de los artífices de bajorrelieves de su tiempo, de quienes recibían y a quienes prestaban,

alternativamente, su inspiración tibia e ingeniosa. La *Antología* está literalmente atestada de cestillas, copas y discos. Llega una época en que las estatuas y los cuadros van acompañados siempre de inscripciones métricas, de verdaderos *epigramas,* que revelan muchas veces el gusto más exquisito y suplen quizá con ventaja la pérdida de los tratados doctrinales. Se ha dicho con razón que el verdadero archivo de la crítica de arte entre los antiguos está en la *Antología.* Allí se encuentran celebradas innumerables veces, y por diversos poetas, los mármoles y las tablas que la antigüedad admiró mas: la vaca de Mirón, la Venus Cnidia de Praxiteles, la Venus Anadiomena de Apeles, el Filoctetes de Parrasio. «Toda la Antología (dice muy bien Eduardo Bertrand en su tesis sobre Filostrato), es el comentario poético del *spirantia mollius aera* de Virgilio». Véase la disertación de 0. Benndorf, *De Antologiae Graecae epigrammatis quae ad Artem spectant:* Leipzig, 1862.

Simultáneamente con la crítica de los poetas aparece la de los *peregietas* y la de los sofistas. Llamó la antigüedad *peregietas,* no solamente a los viajeros geógrafos, sino muy especialmente a los viajeros arqueólogos o *dilettantes* de arqueología, que ahora llamamos *excursionistas* . El interesantísimo viaje artístico de Pausanias es hoy para nosotros la única muestra de este género de literatura; pero hubo otras, señaladamente los libros de Polemón, de los cuales restan considerables fragmentos insertos en la riquísima colección de Carlos Müller (*Fragmenta Historicorum Graecorum, volumen tertium,* páginas 108 a 148), precedidos de una sabia disertación de Preller, que hace resaltar los altos méritos de la erudición y doctrina, no sólo arqueológica, sino literaria, de Polemón. Sus libros debían de tener, quizá con más juicio propio de parte de su autor, el mismo encanto de curiosidad que tienen los de Pausanias, a quien puede llamarse anticuario, mitólogo, *cicerone,* cualquier cosa, menos crítico. ¡Así y todo, cuánto vale para nosotros su abundancia de detalles precisos y positivos sobre grandes monumentos de arte que hoy sólo viven en sus imperfectas descripciones! ¡Cuánto más debemos estimarla y agradecerla que toda la vana locuacidad de los retóricos, juzgando obras que en gran parte no habían tenido sér más que en su propia fantasía declamatoria! Extinguido el grande arte pictórico, cuya última muestra parece haber sido, en tiempo de Julio César, la *Medea* de Timomaco, creció el número de aficionados y coleccionistas, al mismo paso que la producción de obras maestras se extinguía, ahogada por la corrupción del gusto y por el lujo brutal del imperio. Multiplicáronse las galerías particulares de mármoles y de cuadros; el furor de la *colección* llegó a despojar los templos mismos en obsequio de los gustos de Tiberio, de Calígula, de Nerón o de Adriano: nacieron en una u otra forma esos panteones del arte llamados *museos,* que las grandes épocas artísticas no conocen nunca; y la curiosidad insaciable y móvil, el *dilettantismo* refinado, el ansia de goces nuevos, propio de las sociedades caducas, puso en moda los géneros y escuelas más diversas, desde las pequeñas tablas realistas de Pireico, hasta las grandiosas reliquias del arte arcáico, de Polignoto y sus discípulos. Al mismo tiempo, la literatura, entregada a las hábiles manos de retóricos y sofistas, faltos de fe en todo ideal, pero habilísimos en la técnica, y sensibles a los más raros y exquisitos primores de la expresión, intentó, en medio del agotamiento de todos los temas y recursos, rivalizar con la pintura, precisamente cuando la pintura había muerto; pintar con palabras y producir, mediante artificiosa selección y hábil combinación de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas. Nació entonces, ni más ni menos que la hemos visto renacer en nuestros días, una escuela de escritores pintorescos y coloristas, que, materializando la frase y sometiendo a violentas contorsiones la lengua griega y la latina, lograron a veces invenciones ingeniosas y crearon, en rigor, un estilo nuevo, que no carecería de picante sabor para el estragado paladar de algunos contemporáneos nuestros.

Uno de los géneros que más convidaban a éstos Gautier y Goncourt de la antigüedad, no menos que a

los de nuestros días, era la crítica o más bien la descripción de cuadros y estatuas. ¡Qué campo para el *impresionismo* del sofista y para la insensata competencia de la palabra con el color y con la línea! El peligro era menor cuando se trataba de describir objetos de arte que realmente existían, y cuando la impresión era profunda y sincera, como lo fué en Luciano al interpretar las obras de Zéuxis y de Aetión, como lo fué en Dión Crisóstomo al adivinar y exponer la estética de Fidias. Pero no es posible decir otro tanto del célebre libro de Filostrato, titulado E‡konej *(Imágenes)* a), [a) *Philostratorum et Callistrati Opera recognovit Antonius Westermann... Parisiis, editore Ambrosio Firmino Didot* , 1878. Las *Imagines* de Filostrato el viejo, Filostrato el joven y Calistrato ocupan desde la pág. 338 a la 424. En el mismo tomo pueden verse las declamaciones de Himerio, texto revisado por Dübner] compuesto en los primeros años del siglo III de nuestra era, con apariencias de catálogo descriptivo de una galería de cuadros que poseía en Nápoles un aficionado, amigo del autor. A grandes controversias ha dado ocasión este libro no menos que los demás de Filostrato, concediéndoles unos valor histórico, mientras que otros los relegaban a la categoría de los libros de pasatiempo y de los ejercicios retóricos, considerando el libro de las *Imágenes* como una novela artística y la *Vida de Apolonio de Tiana* como una novela filosófica. No hemos de disimular, sin embargo, que críticos de altísimo sentido estético y arqueológico han admitido como legítimos los *Cuadros* de Filostrato. No dudó de su veracidad Winckelmann, ni el mismo Lessing, ni Ennio Quirino Visconti, y para defenderla escribieron de propósito Torkil Baden (De *arte ac judicio Flavii Philostrati in describendis imaginibus Commentatio,* 1792), el gran Goethe (*Philostrat´s Gemäelde,* 1818), Jacobs y Welker (*Philostratorum Imagines,* 1825), y más recientemente Enrique Brünn *(Die Philostratischen Gemäelde,* 1861). Por la autenticidad está también, aunque no sin vacilaciones y de un modo poco resuelto, el muy ingenioso y ameno crítico Eduardo Bertrand, en su libro *Un Critique d'art dans 1'antiquité: Philostrate et son école:* París, Thorin, 1882) a) [a) Puede consultarse también el libro de A. Bougot, *Philostrate l'Ancien, une galerie antique de soixante quatre tableaux:* París, 1881]. Pero no dejan de hacer fuerza por la parte contraria los graves argumentos de Heyne *(Philostrati Imaginum Illustrationes,* 1796), Friedrichs (*Die Philostratischen Bilder,* 1860) y aun los de Matz (*De Philostratorum in describendis imaginibus fide,* 1867), y Nemitz *(De Philostratorum imaginibus,* 1875), si bien estos dos últimos escritores adoptan conclusiones menos radicales y quizá más próximas a la verdad que la absoluta negación de Friedrichs, inclinándose a suponer que en el libro de Filostrato hay una pequeña parte de verdad y de observación directa y otra parte mucho mayor de ficción retórica, por la cual, en la imposibilidad en que estamos de deslindar con precisión ambos elementos, el testimonio de Filostrato no alcanza más que un valor histórico muy relativo, y sólo puede ser alegado en último lugar y con todo género de precauciones. Friedrichs le acusa de confundir a cada paso las condiciones de la pintura con las de la poesía, imaginando asuntos que gráficamente son imposibles, y reuniendo en un mismo cuadro momentos diversos de una misma acción. Lo que no se le puede negar, aunque Friedrichs se lo niega todo, es lo que Brünn llama «la profundidad de la inteligencia poética y el brillo de la representación artística en la descripción».

Tampoco carece Filostrato de doctrina estética: Bertrand la ha deducido muy ingeniosamente de sus obras. Se encuentra esparcida en el prefacio de los *Icones,* en el diálogo de Apolonio y Damis sobre la pintura (Vit. Ap. II, 22), en el diálogo de Apolonio con los Gimnosofistas (Vit. Ap VI, 19). «El que desprecia la pintura (dice Filostrato), ofende a la verdad y a la sabiduría, porque la pintura, lo mismo que la poesía, es un esfuerzo para representar las formas y las hazañas de los héroes; y ofende además a la ley de proporción y simetría que rige todas las artes. Si miramos a su origen, es invención de los dioses que tan variamente pintaron y hermosearon la tierra y los cielos» b). [b) Recuérdese la invocación de nuestro Céspedes al *gran Pintor del mundo*] Para Filostrato, Dios es el *gran pintor del*

mundo, así como para otro retórico, llamado Himerio Dios era el *gran sofista de los cielos.* Con estas ideas platónicas se mezclan en el biógrafo de Apolonio otras de sabor aristotélico: la imitación es el fundamento de todas las artes gráficas y plásticas. El principio de la invención artística le describe y analiza Filostrato con más detención que ningún otro de los antiguos, distinguiendo en ella dos grados, uno del cual todos los hombres participan, y es la creación de imágenes que no salen fuera del espíritu, y otro peculiar de los artistas que no imitan sólo con el ingenio sino también con la mano: ditt¿ ©» ¿ mimhtik¿, ò D§mi, ka‹ tÂn m¡n ¿gwmeqa o‰an tÐ ceir‹ §pomimeŽsqai ka‡ tñ nü grafikÂn d›e • nai taÝthn tÂn d›aä mÕnJ tü nü eˆkazein , pero el principio de imitación no explica todo el arte. Filostrato admite una facultad superior y más *sabia,* que llama *el demiurgo de la imitación.* Esta facultad es la *fantasía* artística. La imitación reproduce lo que vio, formándolo según el modelo de lo que realmente existe: (mˆmhsij mžn gªr dhmiourg¿sei, Ö e • den, fantas‡a dž ka‡ Ö mÂ eŠden Ýpoq¿setai gar aàtØ prÔj tÂn §naforªn toã Ùntoj). El artífice que, como Fidias, quiere presentarnos la imagen de Zeus, es preciso que antes en su fantasía le haya visto, con el cielo, las horas y los astros, y el que pretenda hacer el simulacro de Palas Atenea, debe haber abarcado antes en su pensamiento la prudencia, la sabiduría y el ademán gallardo con que la Diosa misma se lanzó del cerebro de Zeus. No hay efigie ni simulacro que pueda igualar las representaciones de la mente humana. En una palabra: para Filostrato, el ideal es inagotable. Sus observaciones técnicas son también muy dignas de aprecio. Aun concediendo (acorde con el general sentir de la estética antigua) notable superioridad y ventaja al dibujo sobre el color, no desdeña los atractivos de éste, ni es insensible al efecto de sus contrastes y armonías. Comprende, o más bien adivina la magia con que puede representarse el aire interpuesto (kai tÕn a‹q¡ra ¡n ü taåta). La teoría de Lessing sobre el desnudo estatuario parece arrancada de este bello pasaje de los *Icones* (I, 29): «Los Lidios y los demás bárbaros, encerrando la hermosura del cuerpo entre vestiduras, piden a los tejidos un adorno que debían pedir a la naturaleza».

Conforme a estas nociones estéticas ha procedido Filostrato en la descripción o invención de sus *cuadros* , que para ser en todo sospechosos, no llevan nunca nombre de autor ni indicación de tiempo. Parece que el cuadro, caso de haber existido, no sirve más que de pretexto a aquella especie de desarrollo oratorio o mas bien poético, a aquel ejercicio de clase que en los antiguos manuales retóricos, en Hermógenes, en Teon o en Aftonio, se designa con el nombre de *ecphrasis* , sección muy principal de los *progymnasmata* . Con menos ingenio, habilidad y gracia que Filostrato le cultivaron otros retóricos, v. gr.: Libanio y Nicolás, de quienes quedan muchas descripciones de estatuas. Catorce describió Calistrato, cuyas *Ecphrases* suelen imprimirse con los *Icones* de Filostrato. Pero el más celebrado de los imitadores de este fué su propio nieto Filostrato el joven, que añadió diez y ocho cuadros a la galería de su tío, con un proemio que encierra consideraciones estéticas no vulgares, e insiste sobre todo en la expresión moral y en la ley de dependencia armónica entre las proporciones del cuerpo y las del espíritu. «Un cuerpo monstruoso (dice) y falto de congruencia y simetría no es apto para expresar los movimientos de un alma templada y bien regida». Las descripciones de este segundo Filostrato son por todo extremo vulgares, e inferiores a su propia teoría y a los ejemplos de su abuelo. A la misma escuela pertenece el sofista Himerio (contemporáneo de Juliano el Apóstata) por algunos rasgos de sus declamaciones, especialmente aquella en que invita a unos forasteros Jonios a recorrer los monumentos de Atenas. La descripción de estatuas y cuadros llegó a ser una verdadera plaga en la literatura bizantina, especialmente en las novelas, desde Aquiles Tacio en adelante, llegando a la última ridiculez en Eumatho, autor de las *Aventuras de Ismene* e *Ismenias.* La *Antología,* aún en sus partes más modernas, está atestada de composiciones laudatorias de objetos artísticos, en las cuales todavía mostraron cierto ingenio Juliano Egipcio, Pablo el

Silenciario y Cristodoro. Muchos de ellos celebran por igual monumentos paganos y cristianos, mostrando al tratar de los primeros un cierto buen gusto tradicional, que suele faltarles al hablar de los segundos. Una de las más antiguas muestras críticas de arte cristiano es la descripción del cuadro del martirio de Santa Eufemia, hecha en una homilía por Asterio, obispo de Amasia. Pero el representante más notable de este género de crítica en la época bizantina es el sofista Coricio de Gaza, que vivía en tiempo de Justiniano. Sus obras han sido publicadas por Boissonade 1 [1. *Choricii Gazaei Orationes, fragmenta* , etc.: París, 1846, 8.º], y no carecen de interés para la historia del arte, tanto por las consideraciones generales que el autor expone sobre las semejanzas y diferencias entre la pintura y la poesía, cuanto por sus minuciosas descripciones de algunos edificios cristianos y de las pinturas murales que los adornaban. Este género de literatura descriptiva, cada vez más decadente, logra portentosa longevidad en Bizancio. Todavía en el siglo XIV le vemos en Jorge Paquimeres y en Manuel File, y todavía a mediados del XV el arte de Filostrato encuentra un imitador cristiano no despreciable en el obispo de Éfeso, Marco Eugénico, de quien conservamos seis *Icones.* Quien desee más pormenores sobre estos últimos chispazos de la crítica griega, los encontrará sin fatiga en el libro de Bertrand, que por la erudición y el buen gusto es digno de toda alabanza. Sólo añadiremos, porque en una obra de erudición española fuera omisión intolerable, que un códice griego de nuestra Biblioteca Nacional descrito por Iriarte con el número 101 de su catálogo, encierra muchos trozos inéditos de Coricio, que faltan en la edición de Boissonade.

No se ha conservado ningún manual griego de arquitectura perteneciente a la época clásica. Vitruvio, en el proemio de su libro VII, enumera muchos, de los cuales más o menos dice haberse aprovechado para su obra. Entre ellos figuran un tratado de perspectiva escenográfica de Agatarco, un volumen de Silanión sobre las proporciones dóricas, las descripciones del templo de Juno en Samos por Teodoro, del templo de Diana en Éfeso por Chersifron y Metágenes, del Partenón por Ictino y Carpión, del templo de Palas en Priene por Pitio, de la cúpula de Delfos por Teodoro Foceo (distinto del de Samos), un libro de Filón sobre las proporciones de los templos, y muchos manuales de simetría, entre cuyos autores figuran los nombres de Eufranor, Teocides, Demófilo, Melampo, etc. Sería cosa inútil y pedantesca proseguir este catálogo de libros perdidos. Sólo mencionamos algunos de ellos, para que se forme idea de la riqueza de esta literatura técnica entre los antiguos. Parece que hubo además verdaderos historiadores del arte, como Pasiteles, citado por Plinio. De la época bizantina (siglo XIII), se conserva un libro curiosísimo de Nicetas Coniates, que diserta larga y retóricamente sobre las obras de arte destruídas en Constantinopla por los Cruzados en 1204. Véanse las ingeniosas consideraciones que hace Ste.-Beuve sobre esta crónica, en el tomo IX de sus *Causeries de Lundi,* págs. 403 y siguientes.

No hemos logrado ver el libro de Overbeck (*Fuentes relativas al arte,* 1868), donde, según parece, ha reunido el autor todos los fragmentos de los clásicos que tienen interés para la arqueología artística.

Aun las artes secundarias, la cerámica, la glyptica y la toréutica, tuvieron preceptistas como Antígono, Menandro, Xenócrates, Duris y otros muchos que pueden verse mencionados en el catálogo bibliográfico de Plinio (*Hist. Nat.* , I).

[p. 90]. [1] . *Plotini Enneades, cum Marsilii Ficini interpretatione castigata: iterum ediderunt Frid. Creuzer et Georgius Moser .Primum accedunt Porphyrii et Procli Institutiones et Prisciani*

Philosophi Solutiones, ex codice Sangermanensi edidit et annotatione critica instruxit Fr. Dübner: Parisiis, editore Ambrosio Firmin Didot, 1855, 4.º

[p. 98]. [1] . A Plotino, más bien que a Platón, debe referirse la manoseada sentencia: «Lo bello es el esplendor de lo verdadero».

[p. 98]. [2] . Vacherot, en su *Histoire Critique de l'Ecole d'Alexandrie* (tomo III: París, Ladgrange, 1851, pág. 364), hace resaltar los méritos de la teoría de la imaginación en la psicología de Plotino: «Hasta entonces (dice), los filósofos griegos no habían considerado la imaginación o fantasía más que como una memoria imaginativa, esto es, como la facultad de conservar las imágenes de los objetos percibidos. Así la definen Platón, Aristóteles, los Estóicos. Pero además de esta imaginación puramente sensible (a‡sqhth), Plotino reconoce y describe una fantasía superior (nohth), verdadero espejo de la inteligencia, la cual tiene por objeto representar en imágenes los seres inteligibles, y es la verdadera imaginación, facultad propia de la poesía y de todas las artes, que, lejos de limitarse a la pura reproducción del mundo real, sólo aprovechan sus formas y colores para expresar más vivamente el mundo invisible de las ideas. Esta teoría de la imaginación, tan nueva como profunda, no es accidental en la filosofía de Plotino, sino que está en perfecta armonía con su doctrina general sobre la relación de los elementos y la correspondencia de los dos mundos. La realidad sensible, percibida por la sensación, no es para Plotino más que la forma exterior de la Esencia, o del sér inteligible; y la Naturaleza no tiene valor más que como símbolo del pensamiento, como un lenguaje figurado, del cual son caracteres más o menos brillantes, las formas visibles, los seres vivos de nuestro mundo. La fantasía *inteligible* es precisamente la facultad que percibe y comprende esta relación entre los dos mundos, y enseña al poeta a expresarla».

Hemos visto (aunque Vacherot lo calla), que esta misma doctrina de la imaginación artística se encuentra con desarrollos muy originales en Filostrato, que escribió mucho antes de Plotino, y que no pertenece a la escuela de Alejandría, con la cual de grado o por fuerza, quiere emparentar aquel historiador, tan docto como apasionado y sectario, ideas harto más transcendentales que esta cuestión de psicología estética.

Por lo demás, Vacherot distingue con precisión los cuatro temas capitales de la estética plotiniana: 1.º, distinción de la belleza real y de la belleza ideal; 2.º, relación íntima entre estas dos especies de belleza; 3.º, relación de lo bello y lo verdadero; 4.º, explicación psicológica de la intuición de lo bello. Pero la exposición que presenta es muy somera, y la parte crítica tampoco está exenta de todo reparo, puesto que atribuye a Platón la sinonimia de verdad y belleza, y la confusión de la lógica y de la estética, en la cual, a mi entender, ni los mismos alejandrinos cayeron nunca, a lo menos con el rigor dialéctico que se supone. Una cosa es admitir la idea abstracta y esencial de belleza, y otra reducir a esta idea todo el mundo inteligible. Las mismas metáforas de *imagen, destello, reflejo, esplendor,* que con tanta frecuencia usa Plotino, muestran que la consideración de la esencia *una* no le hacía olvidar totalmente la consideración de la forma, por más que su sistema propenda a quitarla todo valor. El amor, cuyo término es la *belleza* , es para Plotino uno de los tres modos de ascender al mundo inteligible; los otros dos son: la música, cuyo término es la *armonía* , y la filosofía, cuyo término es la *verdad* (*Enead.* III, I, II, III). ¿Cómo admitir que Plotino identifique la belleza con la

verdad, cuando tan expresamente las distingue, y señala diverso método para lograrlas? Lo que hace es reducir una y otra a la Esencia o al Bien, pero esto en sentido transcendental y en síntesis suprema. Lógicamente las distingue siempre, y no concede a la contemplación estética el mismo valor que a la intuición dialéctica. El filósofo, el músico y el amador o varón *erótico* (esta triple distinción estaba ya en el *Fedro*), aspiran a la posesión del Sumo Bien, pero por caminos muy diversos: el músico levantándose de los sonidos armónicos a la armonía inteligible, a la idea general del número y de la armonía; el *erótico* , de la hermosura corpórea a la incorpórea, a la hermosura de las ciencias, artes y virtudes, y de ésta a la idea esencial de la hermosura. ¿Pero termina aquí el ascenso del entendimiento? De ningún modo: la belleza y la armonía no son más que símbolos de lo puro inteligible, cuya intuición directa está reservada al filósofo, único que puede abstraerse de las cosas sensibles y contemplar la verdad pura y sin velo.

Fuera de esto, tiene razón Vacherot en afirmar que lo más original (lo único original en el sistema de Plotino), es su explicación psicológica de la intuición de lo bello, fundada en la belleza del sujeto contemplador. Esta proposición es en Plotino consecuencia forzosa de la identidad que los neoplatónicos establecen entre la inteligencia y lo inteligible; pero tiene razonable y profundo sentido en cualquier sistema dualista que, rechazando dicha identidad, reconozca, no obstante, en el acto del conocimiento, alguna cosa superior a la mera distinción y contraposición de sujeto y objeto. Y este algo está en el sujeto porque él lo entiende; pero ha de estar también en el objeto, que no sería inteligible sin esta luz.

La *Histoire de l'Ecole d'Alexandrie* de Julio Simón (París, Joubert, 1845), obra muy inferior bajo el aspecto filosófico a la de Vacherot, aunque mejor intencionada y quizá mejor escrita, apenas dedica dos páginas (tomo I, 580 a 583) a la estética de Plotino, incurriendo en los dos graves errores de suponer que para el filósofo de Alejandría la belleza y el bien no se distinguenen cosa alguna, y que la filosofía de lo bello es en su sistema exactamente análoga a la filosofía de lo verdadero, y una y otra a la doctrina moral.

Véase, además de las obras citadas, el *Rapport* de Barthelémy Saint-Hilaire sobre el concurso de 1844, en que el libro de Vacherot fué premiado por la Academia de Ciencias Morales y Políticas (*De l'Ecole d'Alexandrie* : París, Ladgrange, 1845).

Fuera de Plotino, nada interesante para la Estéticá nos ofrece la escuela de Alejandría. Puede consultarse, sin embargo (aunque es mera repeticiónde las ideas del maestro), el comentario de Proclo al *Alcibiades primero* . «Lo bueno (dice Proclo) infunde en nosotros mayor amor que las cosas bellas sensibles (tón £n aˆsq¿sei kalón), porque no hay cosa más bella en nosotros que la virtud (§retÐj), ni más feo («iscron) que su contrario».

En algunas de las disertaciones de Máximo de Tiro se repiten los sabidos conceptos alejandrinos acerca de la Belleza, marcándose cada vez más la confusión de lo bello con lo amable. El amor no puede ser amor de otra cosa que de belleza, y el que ama algo que no sea la belleza amará el deleite. Cambiémosle el nombre, si queréis, y llamémosle, no amor, sino apetito (¡piqumeŽn..... §ll› oàk ¡r-n). El amor será de belleza, el apetito de placer (ÂdonÐj).» (Disert. 27, números 3 y 4). Pero es tan vago el tecnicismo neo-platónico, lo mismo en los gentiles que en los cristianos, que el mismo Máximo de Tiro en otra disertación (la 3.ª) confunde el placer, no ya con el amor, sino con la belleza

misma. «Cuando dices hermosura, dices placer, porque lo hermoso no podría ser hermoso si no fuese placentero». Este sofista de tan inconstantes opiniones (si es que merecen llamarse opiniones tales rasgos retóricos), es una de las autoridades que con mayor gravedad y frecuencia suele invocar el P. Jungmann.

[p. 101]. [1] . La mayor parte de las obras auténticas de Longino, citadas por los antiguos, se han perdido. Entre ellas había dos libros de problemas y soluciones homéricas, cuatro libros de las palabras que en Homero tienen diversas significaciones, escolios sobre el *Enchiridion métrico* de Hefestion, una Retórica, observaciones sobre la de Hermógenes, un comentario al discurso de Demóstenes contra Midias, y una disertación sobre este tema: «¿Homero puede ser considerado como filósofo?» Pero lo más importante de todo debieron de ser sus *Conversaciones filológicas* (a‡ filolÔgou Õmilˆa‹), vasto conjunto de observaciones críticas. De todo esto sólo nos quedan algunos fragmentos de los Escolios sobre Hefestion, y otros de la Retórica; todo ello árido y poco interesante. La notoria inferioridad de estos fragmentos respecto del tratado *De lo Sublime*, no ha sido la menor razón para sospechar de la autenticidad de este precioso libro. Sería exceso de injusticia formar por tan miserables reliquias un juicio totalmente desfavorable a la reputación de aquel famoso maestro de Retórica, a quien llamó Eunapio «biblioteca viva y museo ambulante». Pero aún haciendo esta salvedad, es imposible creer que el crítico que ponía en parangón al sofista Arístides con Demóstenes y regateaba el nombre de clásicos a Platón y a Tucídides, haya sido capaz de escribir las admirables cosas que en el tratado *De lo Sublime* se contienen. Por otra parte, los manuscritos que nos han conservado este tratado, no se le atribuyen resueltamente a Longino, sino que nos dejan la elección entre éste y Dionisio (probablemente Dionisio de Halicarnaso): Dionusˆou Á Longˆnou p¡rˆ ßyouj . Esta observación, que por primera vez hizo Amati en un manuscrito del Vaticano, y confirmó Egger en otros códices de París, debilita mucho la fuerza de la atribución de los antiguos copistas, puesto que ellos mismos ignoraban a punto fijo el autor. Las hipótesis que desde la fecha de la edición crítica de Weiske (1808) se han sostenido, pueden reducirse a las siguientes: 1.ª, la de Amati, que resueltamente atribuye el libro a Dionisio de Halicarnaso: opinión hoy abandonada, puesto que tenemos hartas obras de Dionisio para conocer que ni su estilo ni su crítica pueden confundirse con las del autor *De lo Sublime* ; 2.ª, la del mismo Weiske, que recurre a un sofista llamado Dionisio Atico, contemporáneo de Augusto; 3.ª, la opinión de Egger en la primera edición de su *Historia de la crítica entre los griegos* (1849), donde todavía se sostienen los derechos de Longino, con apoyo de una cita del retórico bizantino Juan Siciliota, comentador de Hermógenes; 4.ª, la de Vaucher, que en unos *Etudes critiques sur le Traité du sublime et sur les écrits de Longin* , publicados en Ginebra en 1854, quiere encontrar grandes analogías entre el pseudo-Longino y Plutarco; 5.ª, la opinión definitiva de Egger (1866), que es también la de Naudet (*Journal des Savants* , 1838), la de Buchanan (*De scriptore libri* , p¡r‡ ßyoãj) y la de otros muchos críticos que, sin precisar nombre de autor atribuyen esta obra a un contemporáneo de Plutarco, muy anterior, como se ve, al consejero de la reina Zenobia. Esta opinión, fundada especialmente en las marcadas alusiones que el tratado encierra al estado moral de Roma en tiempo de los primeros Césares, es la más racional y la que hoy reúne más partidarios.

Advertidos ya nuestros lectores del estado de la cuestión, nos ha parecido cosa fastidiosa y superflua emplear en el texto las pesadas fórmulas «del *pseudo-Longino* o el autor del *tratado De lo Sublime* », y hemos conservado el nombre con que tradicionalmente se le conoce en las escuelas, y que quizá sea su nombre verdadero, pues así como hubo muchos Dionisios, ¿quién ha probado ni puede probar la

no existencia de un Longino retórico distinto del consejero de la reina de Palmira?

De las traducciones españolas de Longino se hablará en su lugar propio.

[p. 104]. [1] . Retórico contemporáneo de Dionisio de Halicarnaso. La imperfección de su teoría de lo sublime movió a Longino a escribir la suya, dedicada a Postumio Terenciano.

[p. 105]. [1] . El autor del tratado *De lo Sublime* ofrece al fin de él un tratado *De las Pasiones* , que debía servirle de complemento, y que hubiera sido la primera obra *especial* de psicología estética, dado que ya en la *Retórica* de Aristóteles se trata profundamente este punto. Tiene además el libro del pseudo-Longino la novedad de incluir algunas apreciaciones críticas sobre autores no griegos, ensanchando de este modo el campo de la historia literaria más que ningún otro retórico antiguo. No sólo ensaya el paralelo entre Demóstenes y Cicerón, sino que por caso único entre los maestros gentiles, cita unas palabras *del Legislador de los judíos* (*Gen.*, I), calificándolas de rasgo sublime.

La singular elocuencia y el calor comunicativo que Longino pone en sus juicios de gusto, explican, aunque no justifiquen totalmente, el entusiasmo de Fenelon, que en su primer *Diálogo sobre la Elocuencia* manifestó que le prefería a la misma *Retórica* de Aristóteles.

[p. 106]. [1] . A Longino se debe la conservación del texto griego de este fragmento, que había traducido al latín Catulo.

[p. 107]. [1] . Los capítulos XIX a XXXII del tratado de Longino son retórica pura, y comprenden un estudio de las llamadas *figuras* de dicción y pensamiento.

[p. 110]. [1] . En esta rápida enumeración de los retóricos griegos prescindimos de otros de menor cuantía, v. gr.: el famoso Hermógenes, en quien se inicia la confusión de lo placentero y lo bello, puesto que, según él, todo lo que agrada a los sentidos produce el efecto de lo bello cuando se describe. Y confirmando esto, dice el falso Demetrio Falereo, en su tratado del estilo, que por eso nada hay más agradable que la poesía de Safo, «donde todo es descripción de jardines y banquetes, flores y frutos, fuentes y praderas, ruiseñores y tórtolas, amores y gracias».

Pueden mencionarse también algunas disertaciones del neoplatónico Máximo de Tiro, especialmente la que versa sobre esta cuestión: «¿Hizo bien Platón en desterrar a Homero de su república?»

Otro sofista, llamado Elío Arístides, defendió (en dos de sus oraciones), la Retórica contra los ataques de Platón en el *Gorgias* .

En la voluminosa colección de Libanio, maestro de Juliano el Apóstata, son útiles para la historia del arte el discurso en defensa de la Pantomima, y algunos pasajes de la oración *Pro Templis* .

Parece inútil hablar de las invectivas, más sofísticas que escépticas, de Sexto Empírico contra los gramáticos, los retóricos, los poetas y los músicos.

Por la singularidad del asunto debe citarse el *Enchiridion* del retórico Menandro (¿siglo III?) sobre el género *epidíctico* , *demostrativo* o académico (elogios, vituperios, oraciones fúnebres, discursos de aparato, etc.).

Para quien no tenga mucho tiempo que perder en el árido estudio de los formularios retóricos, es auxiliar indispensable el *Lexicon technologiae rhetorum graecorum* , de Ernesti (1795).

Todavía están más apartadas de nuestro asunto las compilaciones de los gramáticos, como el *Onomasticon* de Julio Pólux, y el inestimable *Banquete de los sofistas* de Ateneo, que tan preciosas reliquias nos ha conservado de la literatura griega. También los escoliastas son mina inagotable, especialmente el de Aristófanes, como lo ha probado Meineke en su *Historia Critica comicorum graecorum* , y más de propósito lo mostraron C. D. Beck en su opúsculo *De ratione qua scholiastae poetarum graecorum veteres, imprimisque Homeri, ad sensum elegantiae et venustatis acuendum adhiberi recte possint* (Leipzig, 1785), y Ad. Trendelemburg en el suyo, titulado *Grammaticorum Graecorum... de arte tragica judiciorum reliquiae* (Bonn, 1867).

Las últimas compilaciones griegas que tienen especial interés para la historia literaria, son las *Eclogae* de Stobeo (siglo VI) y la *Biblioteca* de Phocio (siglo IX).

Es crestomatía utilísima para el estudio de la preceptiva antigua la de José Hillebrand, *Aesthetica Litteraria Antiqua Classica, sive Antiquorum Scriptorum cum Graecorum tum Latinorum de Arte Litteraria precepta et placita, collecta, ordine systematico disposita, adnotationibusque passim instructa...* Maguncia, 1828.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

INTRODUCCIÓN.— DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y LATINOS Y ENTRE LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS

[p. 111] IV : DE LA TÉCNICA LITERARIA ENTRE LOS LATINOS.—CICERÓN.—HORACIO

Ningún adelanto positivo debe la ciencia de lo bello a los romanos, como tampoco se los debe ninguna otra parte de la filosofía. Ni la crean originalmente, ni reciben, sino muy tarde, la de los griegos, y ésta sólo en sus derivaciones y consecuencias éticas, prefiriendo siempre Zenón o Crisipo a Platón, y Epicuro a Aristóteles. Nunca hubo para los latinos de raza otro arte ni otra ciencia que el arte y la ciencia de la vida política, de la ley y del imperio. Tu *regere imperio populos, Romane, memento* .

Pueblo de soldados, de agricultores, de usureros y de legistas, todo lo demás en Roma es importación elegantísima, pero importación al cabo. Por eso dura tan poco; e influye más que en Roma misma, en los pueblos que nacieron de sus ruinas, romanizados por las artes de su política. La verdadera y legítima poesía de Roma está en la acción, en la vida, en la historia y en el simbolismo y en las fórmulas de su derecho. Roma no ha escrito más poema que el poema jurídico, ni ha inventado más filosofía que la *razón escrita* de sus Leyes.

Lo cual no fué obstáculo para que floreciera a orillas del Tíber una admirable cultura literaria, pero ya en tiempos en que la civilización romana iba alterando su carácter indígena, y a fuerza de hacerse universal e inmensa, y cobijar bajo sus alas a todos los pueblos, acababa por perder el áspero sabor del terruño latino.

Tuvo esta cultura sus legisladores y sus retóricos, elegantísimos **[p. 112]** expositores de cuantos preceptos de utilidad práctica para el arte de la palabra habían dictado los griegos, y aun, si se quiere, más sutiles y minuciosos que ellos: habilísimos medidores del ámbito de una cláusula o del circuito de un período, pero extraños casi del todo a los fundamentos de las mismas teorías oratorias que con verdadero calor y elocuencia exponían.

Ya antes de Marco Tulio habían escrito de arte retórica el orador Antonio (uno de los interlocutores de los diálogos ciceronianos) y algún otro [1] . Pero sus obras se perdieron, obscurecidas **[p. 113]** sin duda alguna por la fama y brillo mayor de los tratados del orador arpinate, a quien sólo nuestro español Quintiliano logró sustituir en las escuelas, por el mayor rigor didáctico y por haber compendiado en un solo libro lo que andaba esparcido en muchos y desemejantes.

Las obras retóricas de Cicerón se dividen generalmente en dos grupos. Al primero pertenecen los dos libros *De la Invención Retórica* , **[p. 114]** trabajo de su mocedad, verdaderos apuntes de clase, en estilo árido y escolástico, llenos de menudencias técnicas y de divisiones y subdivisiones de palabras y figuras. La mayor parte de los preceptos de estos libros están tomados del arsenal de la retórica vulgar, en su parte más empírica y rutinaria; de aquella retórica cuyos autores parecen haberse

propuesto formar un orador por reglas mecánicas, como quien educa un carpintero. En estos tratados **[p. 115]** suyos que Cicerón olvidó, o reprobó indirectamente, en años maduros, no se acierta a vislumbrar más principio estético que el de la comparación y depuración de las formas naturales, a ejemplo de Zeuxis, que para hacer el simulacro de la diosa, eligió cinco de las más hermosas doncellas de Crotona, y de rasgos de la una y rasgos de la otra fué componiendo su tabla [1] .

[p. 116] Este procedimiento de selección materialista no podía satisfacer en el rigor de su entendimiento al acusador de las concusiones de Verres, al émulo de Hortensio, al defensor de Milon, al que marcó con el hierro candente de su palabra las espaldas de Catilina, de Marco Antonio y de otros malvados insignes. Ni podía contentarle la imitación de un solo modelo, aunque él trajese **[p. 117]** siempre delante de los ojos a Demóstenes, a quien tan poco se parecía en el fondo; ni habla de considerar como ideal la fría imitación del nervioso estilo de Tucídides o de la templada elegancia de Lisias, que preconizaban muchos en Roma con el nombre de *estilo ático* , como si hubiesen tenido los atenienses una sola forma y modo de elocuencia.

Tenemos, pues, un nuevo Cicerón retórico, y éste ciertamentede la especie más alta y noble, grande orador él mismo, y poseedor de todos los secretos de su arte, del cual habla con una magnificencia no alcanzada nunca después de Platón por labios humanos [1] . Y nada se acerca tanto a un diálogo platónico como los tres **[p. 118]** *De Oratore* , aunque les falte la vivísima poesía dramática que alcanza efectos de tragedia en el *Fedon* y efectos de comedia en el *Gorgias* . Añádase a los libros Del Orador, como necesario complemento, la historia de la elocuencia romana trazada en el *diálogo Brutus, sive de claris oratoribus* , y el breve tratado dirigido también a Bruto, donde se trata de determinar en qué consiste la verdadera perfección del orador, y cuál es el óptimo género de oratoria [1] .

[p. 119] De la parte crítica e histórica, que es el mayor encanto de estos diálogos, no incumbe tratar aquí, fuera de que sería temerario hablar de Cicerón y exponer sus ideas con otras palabras que con las propias suyas, inspiradas por la misma Diosa de la persuasión. Lo único que aquí importa notar es que el fondo de las especulaciones artísticas de Cicerón, aunque vago y no bien definido, es académico o más bien platónico puro. Cicerón es, en filosofía, un aficionado o *dilettante* maravilloso, a quien no se han de pedir tanto ideas nuevas cuanto amplificaciones y vulgarizaciones elocuentes de los principios ajenos, cuando éstos se prestan al desarrollo oratorio. Cicerón ha influído poderosamente en la general cultura humana, por el talento, a tan pocos concedido, de hacer sensible y halagüeño lo abstracto, de sacar la filosofía de la escuela y traerla a la plaza pública y a las moradas de los ciudadanos. Sus ideas no son ni muchas, ni muy nuevas, ni muy profundas; pero las fórmulas en que las ha encerrado tienen perpetuidad marmórea. Mil escritores, antes y después que él, han protestado contra la separación de la filosofía y la elocuencia; mil han impugnado la retórica, vulgar; pero no hay quien, al tratar este punto, no recuerde aquellas palabras ciceronianas: «No saqué mi elocuencia de las oficinas de los retóricos, sino de los jardines de la Academia». Nadie inculcó con tanta vehemencia como él que, sin la filosofía, nadie puede ser elocuente, porque nada podrá saber de la vida, de los deberes, de la virtud y de las costumbres, ni tratar con majestad, amplitud y riqueza lo que se refiere a las pasiones y afectos **[p. 120]** del alma. Ni la doctrina platónica del ideal, del tipo o ejemplar preexistente en el entendimiento del artista, ha encontrado nunca, fuera de los escritos del maestro, expresión más monumental y acabada que aquella *species eximiae pulchritudinis* , que imperaba en la mente del artífice de Atenas cuando labraba la estatua de Jove o de Minerva sin

contemplar ningún modelo vivo, sino el dechado de eterna perfección que regía su arte y su mano. Por eso, el orador perfecto, con que Cicerón sueña, todavía no ha aparecido entre los mortales, ni él tiene por tal a Demóstenes ni se tiene a sí mismo [1] .

[p. 121] Lo que son para la oratoria los diálogos de Cicerón, es decir, un código admirable de preceptiva racional y sana, basado en la experiencia más que en la especulación, eso mismo son para la poesía, todavía con menos rigor científico, las ingeniosas y desenfadadas epístolas de Horacio, quizá la parte más genial de sus obras, y la que ostenta mayor variedad y riqueza de tonos, ora ensalce, considerándolas por el lado ético, las excelencias de Homero, «que nos enseña mejor que Crisipo y que Crántor lo que **[p. 122]** es útil y honesto»; ora condene con injusticia notoria la antigua poesía romana, y defienda la causa de la imitación griega, en su último y más refinado período, que no daba ya cuartel a Ennio, ni a Nevio, ni a Lucilo, ni siquiera a las sales de Plauto, cuanto menos al *oprobio rústico* de los versos fescenninos, y a los hórridos metros del *Carmen Saliare* .

Horacio es un tipo de intolerancia estética, un ingenio helenizado que procura arrojar de sí cuanto tiene de romano. ¡Y eso **[p. 123]** que a veces es tan romana la inspiración de sus *Sátiras* . ¡Sus preocupaciones literarias contra todos sus predecesores, sin exceptuar el mismo Catulo, tan idólatra de los griegos como él, no son efecto de **[p. 124]** un humorismo pasajero, sino de una tendencia literaria constante y marcadísima, que no puede llamarse teoría, porque no se presenta con aparato didáctico, sino envuelta en chanzas, pero que indudablemente **[p. 125]** quiere convencer, dogmatizar y hacer escuela, sobre todo en la *Epístola a los Pisones.* No anduvo tan ciega la tradición de los humanistas al llamarla *Arte Poética* , así como fué inocencia **[p. 126]** de algunos echar de menos en ella un orden doctrinal que no viene bien a ninguna composición poética, y que riñe con los giros caprichosos y errabundos del ingenio de Horacio. Pero la doctrina está allí clara y patente, inflexible y severa como en un Código, y reducida a versos de tono axiomático, con su sanción penal al canto, en forma de agudísimos dardos satíricos. Casi todos los preceptos de Horacio son aforismos que corresponden a leyes eternas del espíritu humano.

De la Poética de Horacio se pueden deducir, entre muchas otras, las siguientes verdades estéticas, que presentamos sin más orden que el que el poeta quiso darles.

1.ª *Unidad y simplicidad* de la obra artística:

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Horacio insiste mucho en este precepto capital, y se muestra implacable con las infracciones a la unidad de composición, que él castiga con los sabidos símiles del monstruo de cabeza humana y varias plumas, del retazo de púrpura, del escultor que mora cerca de la escuela de Emilio, hábil en reproducir las uñas y el cabello, pero infeliz en el conjunto de su obra, etc., etc.

[p. 127] 2.ª Libertad relativa de la ficción poética y de la pictórica, siempre que no aúnen elementos discordantes:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas,

Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim
Sed non ut placidis coeant immitia...

Es el mayor derecho que se concede al poeta en esta especie de carta constitucional, y a pesar de ser tan amplio en los términos, todavía ha servido a algunos para reprobar, con autoridad del Venusino, la mezcla de lo trágico y lo cómico.

3.ª Poca estimación merece, y aun puede llamarse vicio, la ausencia de defectos, si carece de arte:

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

4.ª La facundia y el orden lúcido nacerán por sí mismos de la materia, cuando el poeta la escoja acomodada a sus fuerzas:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus .....
..... Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

5.ª Renovación continua de las lenguas, imperio en ellas del uso, y autoridad del poeta para modificarle y estampar su cuño propio en el lenguaje:

Licuit, semperque licebit
Signatum praesente nota producere nomen.

¡Y se cita a Horacio como partidario de la inmovilidad académica, cuando precisamente lo que él hacía en el arte y en la lengua romana era una obra de docta revolución!

6.ª Armonía de las formas métricas con el asunto de la composición. No nacieron del acaso, sino de esa oculta correlación y analogía:

Versibus exponi tragicis res comica non vult...
Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

[p. 128] 7.ª Invasión natural de unos géneros en otros. Horacio no es partidario de los géneros acotados y cerrados sobre sí:

Interdum tamen et vocem Comoedia tollit,
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

8.ª Importancia y necesidad de lo patético. No basta la fría elegancia sin la moción de afectos, ni puede lograrla el artificio sin una pasión real del poeta:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto,

Et quocumque volent, animum auditoris agunto...
. . . . . *Si vis me flere*, etc., etc.

9.ª Importancia de la tradición poética, y respeto que se la debe en los personajes épicos o dramáticos que ella ha creado:

Aut famam sequere...

10. Si el poeta lanza a la escena personajes de su propia invención, *personam novam* , ha de infundirles una lógica interna que determine todas las manifestaciones de su carácter:

Servatur ad imum
Qualis ab incepto proecesserit, et sibi constet.

11. Ventaja (ya reconocida por Aristóteles) de los asuntos tradicionalmente consagrados por el arte homérico, sobre los de pura invención:

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota, indictaque primus.

12. Libertad en la imitación:

Nec circa vilem patulumque moraberis orbem
Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres.

13. Conveniencia entre las partes de la fábula:

Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

[p. 129] 14. El estudio ético de las pasiones, afectos y condiciones humanas, necesario al poeta dramático:

Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

15. Superioridad de la acción respecto del razonamiento en la obra dramática:

Aut agitur res in scenis aut acta refertur
Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator...

16. Significación moral del coro como persona trágica. Pasaje de los más bellos de la Poética y de los menos entendidos hasta nuestros días:

Actoris partes chorus officiumque virile
Defendat .....
Ille bonis faveatque et consilietur amice,
Et regat iratos et amet peccare timentes;
Ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
Iustitiam, legesque et apertis otia portis;
Ille tegat commisa, deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

17. El arte griego, como dechado histórico de perfección, y materia de continuo estudio:

. . . . . *Vos cxemplaria Graeca*
Nocturna versate manu, versate diurna.

18. Ni el arte sin el ingenio, ni el ingenio sin el arte:

Natura fieret laudabile carmen, aut arte,
Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium...

19. Absurdo de la teoría que supone necesario cierto género de insania en el artista, confundiendo la locura o la enfermedad con el estro poético:

. . . . . *Et excludi sanos Helicone poetas*
Democritus .....

[p. 130] 20. Doctrina del buen seso y de la moral filosófica, como verdadera fuente de la materia poética:

Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi socraticae poterunt ostendere chartae,
Verbaque provisam rem non invita sequentur...
. . . . . .

21. Imitación de la vida humana, como único fundamento de la verdad dramática:

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.

22. Espíritu desinteresado, sereno y libre que el arte exige, y su apartamiento de toda utilidad y granjería prosáica:

Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem, nullius avaris...

23. El arte, no obstante, puede tener un fin útil en el alto sentido de la palabra, o bien un fin simplemente estético, o ético y estético a la vez, y esto es preferible, en concepto de Horacio:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,
Aut simul et jucunda et ideonea dicere vitae...
. . . . . .
Omne tulit punctum, etc.

24. Verosimilitud en la ficción:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

25. Comparación ligera de la poesía con la pintura (*Ut pictura poesis*) , interpretada en sentido demasiadamente lato hasta los tiempos de Lessing, que marcó el primero los límites de ambas artes, y destruyó este vicioso *tránsito* . En realidad, Horacio no compara las dos artes, sino bajo un aspecto muy parcial y secundario. Se limita a decir que así como hay pinturas que agradan más de lejos y otras más de cerca, otro tanto acontece con la poesía. ¡A cuántos errores lleva el arrancar una frase de su lugar propio, y prescindir de lo que la antecede y lo que la sigue!

[p. 131] 26. Proscripción absoluta de los poetas medianos, derivada de la excelencia intrínseca del arte que cultivan, en comparación con las demás artes liberales:

Sic animis natum inventumque poema iuvandis,
Si paullum summo discessit, vergit ad imum.

27. Necesidad de severa y rigurosa lima, porque

Nescit vox missa reverti

y de duro y iriril aprendizaje:

Qui studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit, fecitque puer...

28. Importancia y valor de la crítica, y cualidades propias del crítico, personificado en Quintilio y en Aristarco:

Quintilio si quid recitares... [1] .

Tal es esta admirable tabla de derechos y deberes literarios. Su inmortal juventud no la han marchitado diez y nueve siglos, y hoy está tan en vigor como el día en que fué promulgada. Sólo dos artículos de esta Poética han caducado y tienen ya un valor meramente histórico: la regla de los cinco actos y la proscripción del cuarto interlocutor en el teatro. Horacio, como todos los antiguos,

propende al arte docente, y señala a la poesía un fin civilizador, recordando con cierta melancolía, él, poeta de épocas cultas, los triunfos que en las edades primitivas lograba el *vates* , deslindando lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, dictando la ley del matrimonio, levantando los muros de las ciudades, y escribiendo en tabla las primeras leyes. Pero este transcendentalismo social, esta *poesía civil* que le parece la corona más excelsa del arte, no le impide reconocer la legitimidad de aquellos géneros poéticos cuyo solo fin es lo deleitable, como él dice, lo bello como diríamos hoy. En realidad, lo único que imperiosamente **[p. 132]** exige al poeta es el *ingenium* , la mens *divinior* , y el *os magna sonaturum.* Lo demás depende en gran parte del tiempo y de la civilización en que el poeta florece, y lo que fué posible en la remota edad del mítico Orfeo, no lo era ya en la de Horacio [1] .

[p. 133] No hay sistema literario en la *Epístola a los Pisones* , si por sistema se entiende una serie de proposiciones encadenadas por método científico; pero puede decirse que hay un sistema latente más espontáneo que reflexivo, en el cual se combinan algunas tesis a **[p. 134]** *priori* , como el principio de unidad de composición, con muchos datos experimentales depurados por el gusto más exquisito de que hay ejemplo en la historia literaria. Por eso, hasta los lugares comunes han encontrado en Horacio su forma definitiva e imperecedera, propia para vivir como viven en la memoria de todos y **[p. 135]** en todas las escuelas del mundo, gloria no alcanzada por ningún otro legislador literario, ni siquiera por *Boileau* .

Las obras de los hispano-romanos del imperio (que serán materia del primer capítulo de esta historia) y el voluminoso libro **[p. 136]** en que Vitruvio consiguió de una manera exclusivamente histórico-práctica los procedimientos de la arquitectura romana [1], **[p. 137]** completan el desarrollo brevísimo de la técnica artística entre los **[p. 138]** latinos. En cuanto a la metafísica de lo bello, puede decirse, sin mentir, que de todo punto la ignoraron [1] . **[p. 139] [p. 140] [p. 141] [p. 142] [p. 143]**

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 112]. [1] . Casi todo lo poco que sabemos de los orígenes de la Retórica entre los romanos se encuentra en los tratados de Suetonio *De Claris Grammaticis* y *De Claris Rhetoricis.* En uno y otro da testimonio del olvido y menosprecio en que tales artes habían estado durante largos siglos y de la condición extranjera y servil de sus primeros maestros: *«Grammatica Romae ne in usu quidem olim, necdum in honore ullo erat, rudi scilicet ac bellicosa etiam tum civitate necdum magnopere liberalibus disciplinis vacante: initium quoque ejus mediocre extitit, si quidem antiquissimi doctorum qui iidem et poetae et semi graeci erant... nihil amplius quam Graecos intrepretabantur...* » El introductor de la Gramática en Roma fué Crates Mallotes (contemporáneo de Aristarco), que vino de embajador del rey Atalo de Pérgamo al Senado Romano, entre la segunda y tercera guerra púnica: *«Primus... studium Grammaticae in urbem intulit Crates Mallotes, Aristarchi aequalis, qui missus ad senatum ab Attalo rege inter secundum ac tertium bellum punicum... sub ipsam Ennii mortem... nostris exemplo fuit ad imitandum.»* La Retórica pasó por vicisitudes análogas, y por algún tiempo hasta se prohibió su enseñanza: *«Rhetorica quoque apud nos perinde atque grammatica sero recepta est, paulo etiam difficilius, quippe quam constet nonnumquam etiam prohibitam exerceri paulatim et ipsa utilis honestaque apparuit.»* El primero que la enseñó públicamente en lengua latina, parece haber sido L. Plotio Galo (según testimonio de San Jerónimo sobre el *Chronicon* de Eusebio, año 666 de Roma, 88 antes de Cristo): *«Plotius Gallus primus Romae latinam Rhetoricam docuit».* No

sabemos, ni parece verosímil, que este Plotio Galo fuese la misma persona que Vultacilio Ploto, liberto de Pompeyo y profesor también de Retórica que el mismo San Jerónimo cita en distinto año (673 de Roma): *«Vultacilius Plotus, latinus rhetor, Cn. Pompeii libertus et doctor, scholam Romae aperuit.»* Decretos de proscripción, hubo por lo menos dos: uno en el consulado de C. Fannio Strabón y M. Valerio Messala y otro en el año 92 antes de Cristo, por edicto de los Censores Cn. Domicio Aenobarbo y L. Licinio Craso. Los primeros profesores de Retórica eran libertos. Blando, caballero romano fué el primer maestro de condición ingenua, según afirma Séneca el Retórico (*Controv* ., II, 8, 5, *Praef*). *«Blandus Rhetor qui eques Romanus Romae docuit. Ante illum intra libertinos, praeceptores pulcherrimae disciplinae continebantur.»* Más adelante hombres de Estado tales como Catón el Censor y el orador Marco Antonio no se desdeñaron de cultivarla. A Catón cita Quintiliano (lib. III, cap. I) como el más antiguo tratadista latino de esta materia: *«Romanorum primus, quamtum ego quidem sciam, condidit aliquid in hac materia.»* De M. Antonio dice: *«Inchoavit, nam hoc solum opus ejus atque id ipsum imperfectum manet.»* Todavía en tiempo de Cicerón eran preferidos como maestros los retóricos griegos, v. gr., Hermágoras, Molon, Apolodoro de Pérgamo.

El tratado más antiguo de Retórica en la literatura latina son los cuatro libros *Ad* M. *Herennium* , que se imprimen entre las obras de Cicerón, pero que la opinión general de los críticos coloca en la época del dictador Sila (siglo VII de Roma), y atribuye, con autoridad de Quintiliano, a un cierto Cornificio. Cicerón copió largos pasajes de este tratado en sus libros *De inventione* , y a esta circunstancia se debe el que por mucho tiempo se le haya atribuído. Este manual, claro y completo, ha sido en nuestro tiempo objeto de extremados elogios. Chaignet (*La Rhétorique et son Histoire* , pág. 63) le declara superior a las mismas *Instituciones* de Quintiliano, lo cual nos parece en extremo hiperbólico, puesto que Cornificio, según confesión propia, no hizo más que extractar a los retóricos griegos, dejando las cuestiones que la severidad romana tenía por inútiles y añadiendo ejemplos originales, con lo cual pretendió dar cierto carácter nacional a la obra, *«Quas ob* res (por los peligros de la Retórica mal aplicada y dirigida), *illa quae* Graeci *scriptores inanis arrogantiae causa sibi assumpserunt reliquimus. Nam illi ne parum multa scisse viderentur, ea conquisierunt, quae nihil attinebant, ut ars difficilior cognitu putaretur: nos autem ea quae videbantur ad rationem dicendi pertinere sumpsimus»*. El autor declara con arrogancia romana que no escribe por afán de lucro como los retóricos de profesión, sino por complacer a su amigo Herennio (*non enim spe quaestus aut gloria commoti venimus ad scribendum, sed ut industria nostra tuae morem geramus voluntati*), e indica en otra parte que de mejor grado hubiese dedicado sus ocios a la Filosofía. Así define el oficio del orador: *«De iis rebus posse dicere, quae res ad usum civilem moribus ac legibus constitutae sunt.»* Entre los ejemplos los hay muy curiosos de Ennio, Accio, Pacuvio y otros antiguos poetas. Es también interesante el tratado de Mnemotécnica que se halla al fin del libro III. El estilo de esta Retórica, en medio de los esfuerzos que el autor hace para acomodar al latín el tecnicismo de los retóricos griegos, es claro y enérgico. Algunas ideas generales están muy felizmente expresadas: *«Docet, ergo, se natura vulgari et usitata re non exuscitari, novitate et insigni quodam negotio commoveri. Imitetur ars igitur naturam, et, quod ea desiderat, inveniat: quod, ostendit, sequatur. Nihil est enim, quod aut natura extremum invenerit aut doctrina primum, sed rerum principia ab ingenio profecta sunt et doctrina comparantur»*.

En cuanto al plan, esta Retórica no ofrece novedad alguna. El libro I trata de los géneros de causas, de las partes del discurso, de las maneras del exordio y de los estados de la causa. Es asunto principal del libro II el estado *conjetural* , y la *invención* de los argumentos en toda especie de causas *judiciales* , sin olvidar la controversia de leyes escritas. El libro III trata de los géneros deliberativo y

demostrativo, de la *disposición* , de la *pronunciación* y de la *memoria* . El libro IV, que es el más agradable de todos, está dedicado a las formas o *figuras* de *elocución* , y todavía interesaría más si el autor, en vez de presentar ejemplos propios y casi siempre de causas fingidas, hubiese formado un ramillete de los mejores trozos de los oradores latinos. Es de ver con cuán enrevesadas y sofísticas razones quiere justificar su método. Las *figuras* que explica son innumerables, y algunas están evidentemente repetidas, aunque con nombres diversos. Otras son adornos pueriles, como todas las que se fundan en aliteraciones o en juegos y sonsonetes de palabras. Entre los ejemplos hay algunos de verdadera elocuencia, como la descripción de la muerte de Tiberio Graco, y otros muy amenos, v. gr., el de la figura llamada *notación* , que es legítima escena de comedia urbana o menandrina, y que tampoco parecería mal entre los *Caracteres* de Teofrasto o cualquier otro ingenioso moralista de la antigüedad.

Es muy apreciable la edición crítica que de esta *Retórica* ha publicado Kayser: *Cornificii Rhetoricorum ad C. Herennium, libri quatuor; recensuit et interpretatus est C. L. Kayser:* Leipzig, 1854. T. Mommsen, en el tomo II de su *Römische Geschichte* , ha expuesto, sobre el libro de Cornificio, consideraciones originales y dignas de su penetrante espíritu. Hace resaltar, sobre todo, la independencia relativa del preceptista latino frente a frente de los modelos griegos; su menosprecio de las sutilezas dialécticas, su afán por huir de la terminología de escuela, y la preferencia que da a la vida política y de acción sobre la especulación ociosa. En los ejemplos fingidos cree percibir un eco de los discursos que durante las décadas anteriores habían resonado con más aplauso en el foro romano.

Van Heusde, crítico holandés, ha querido atribuir esta obra a L. Elio Stilon (Vid. *Disquisitio de L. Aelio Stilone, Ciceronis in Rhetoricis magistro* Utrecht, 1834).

Se han perdido los escritos del gran polígrafo Varron concernientes a la Retórica y a la historia literaria. Entre ellos había tres libros De *Proprietate scriptorum;* una obra extensa *De Poetis;* tres libros *De Lectionibus,* que algunos creen concernientes a la declamación; uno *De Compositione Saturarum,* tres *De Originibus Scenicis;* tres *De Scenicis Actionibus* (si es que no se trata de la obra anterior); tres *De Personis,* esto es, de las máscaras teatrales; cinco de *Cuestiones* sobre Plauto, y quince de *Imagines* o *Hebdomades,* colección de biografías de personajes célebres griegos y romanos, acompañadas de sus retratos. Compuso además una enciclopedia *De Disciplinis,* en nueve libros, cuyo plan parece haber sido análogo al que hoy vemos en las *Etimologías* de San Isidoro. El libro III de esta compilación versaba sobre la Retórica, de la cual parece que Varron compuso además un tratado aparte, que cita Prisciano. Es de presumir que en todos estos libros dominase el carácter arqueológico y bibliográfico, conforme a las aficiones de su autor, y que en ellos se manifestase cierto movimiento de reacción contra el helenismo. (Véase la tesis de Gaston Boissier, *Etude sur la vie et les ouvrages de Varron* : París, 1861).

Es libro útil y bien hecho la *Histoire de l'eloquence latine depuis l´origine de Rome jusqu'à Ciceron,* de Adolfo Berger (París, 1872, dos volúmenes).

[p. 115]. [1] . El pasaje es muy conocido; pero tiene tanta importancia en la historia de la Estética, que sería imperdonable su omisión en una obra del carácter de la presente. *«Crotoniatae quondam,*

cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primis beati numerarentur, templum Iunonis, quod religiosissime colebant, egregiis picturis locupletare voluerunt. Itaque Heracleotem Zeuxim, qui tum longe ceteris excellere pictoribus existimabatur, magno pretio conductum adhibuerunt. Is et ceteras complures tabulas pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostram memoriam propter fani religionem remansit; et ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in sese imago contineret, Helenae pingere se simulacrum velle dixit; quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe accepissent, libenter audierunt. Putaverunt, enim, si, quo in genere plurimum posset, in eo magno opere elaborasset, egregium sibi opus illo in fano relicturum. Neque tum eos illa opinio fefellit. Nam Zeuxis illico quaesivit ab eis quasnam virgines formosas haberent. Illi autem statim hominem deduxerunt in palaestram atque si pueros ostenderunt multos, magna praeditos dignitate. Et enim quodam tempore Crotoniatae multum omnibus corporum viribus et dignitatibus antesterunt atque honestissimas ex gymnico certamine victorias domum cum laude maxima retulerunt. Cum puerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur: horum, inquiunt illi, sorores sunt apud nos virgines. Quare, qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari. Praebete igitur mihi, quaeso, inquit, ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur. Tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori, quam vellet, eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit; quarum nomina multi poetae memoriae prodiderunt, quod eius essent judicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum iudicium debuisset. Neque enim putavit omnia, quae quaererent ad venustatem, in corpore uno se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit...» (Ed. Orelli y Baiter: Zurich, 1845, pág. 128).

Fuera de esta leyenda artística que no está alegada por Marco Tulio (como pudiera creerse) para fundar en ella doctrina literaria alguna, sino para explicar el método seguido por él en la compilación de esta Retórica tomada de diversos autores (*«omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere videbatur, excerpsimus et ex variis ingeniis excellentissima quaeque libavimus»*) el tratado *De Inventione* no es más que un extracto de la *Retórica a Herennio,* copiada a voces literalmente de las obras de Hermágoras, si hemos de creer a Quintiliano *(In Rhetoricis Hermagoram est secutus).* Hay una disertación de A. Knackstedt, útil para el estudio de estas fuentes: *De Ciceronis Rhetoricis libris ex rhetoribus latinis emendandis* (Gottinga, 1873).

Por lo demás, nadie ha sido más severo con estos primeros ensayos de Cicerón que Cicerón mismo (*«quoniam quae pueris aut adolescentulis nobis ex commentariolis nostris inchoata et rudia exciderunt vix hac aetate digna et hoc usu quem ex causis quas diximus tot tantisque consecuti sumus»,* dice en el *De Oratore, 1*). Quintiliano (lib. III) confirma este durísimo juicio: *«Sunt velut regestae in hos commentarios quos adolescens deduxerat scholae, et si qua est in his culpa, tradentis est».*

Algo hay, sin embargo, en estos borrones infantiles que anuncia al futuro Marco Tulio. ¿Quién puede dejar de adivinarle en el proemio, tan lleno de majestad y elevación? Aquella duda prudentísima de «si trae mayores males que bienes a los hombres la facultad de hablar y el estudio desmedido de la elocuencia», confesión preciosa en boca de un hambre que iba a consagrar a ella lo más granado de su vida; la descripción del nacimiento de las sociedades, cuando, rendidos los hombres, antes duros y selváticos, a la elocuente palabra de un varón *grande sin duda y sabio , se* congregaron, saliendo de las selvas, y levantaron las primeras ciudades; la pintura del estado de la elocuencia cuando sólo se

empleaba para el bien y la justicia (fabulosa edad de oro del arte de la palabra), y su degeneración súbita así que la oratoria se divorció de la sabiduría y de la virtud, comenzando a preferir el pueblo a los más osados y locuaces, al mismo tiempo que los sabios, *como refugiándose de la tempestad al puerto,* se daban a estudios más tranquilos; la exhortación que el retórico les hace para que no dejen abandonada la República en poder de necios y malvados, recordándoles los nobles ejemplos de Catón, de Lelio y de los Gracos... todo esto es Cicerón puro, y nada debe a Hermágoras ni a Cornificio. Basta un trozo de este valor para hacer olvidar la sequedad de estilo, la abundancia de divisiones y subdivisionea, las cuestiones escolásticas y formalistas, y el empeño de reducirlo todo a reglas menudas que cansan y hastían. Baste decir, por ejemplo, que Cicerón emprende reducir a catálogo todos los recursos que pueden mover a indignación o lástima al oyente, y saca nada menos que *diez y seis* , clasificados y distinguidos.

[p. 117]. [1] . Jungmann (y baste este ejemplo para calificar el valor de sus citas) pone en boca de Cicerón las siguientes palabras: «La belleza espiritual es una misma cosa con la virtud, y entre ambas sólo existe una diferencia de mero concepto... Es hermoso lo que se conforma con la natural excelencia del hombre, en lo que éste según su naturaleza se diferencia de los otros animales». Acude uno al libro I, capítulo XXVII *De Officiis,* citado por Jungmann, y no encuentra una sola palabra que se refiera a la belleza. Cicerón habla en todo el capítulo de la virtud o conveniencia moral llamada *decoro* : *«Sequitur ut de una reliqua «parte honestatis» dicendum sit, in qua verecundia et quasi quidam ornatus vitae temperantia et modestia, omnisque sedatio perturbationum animi et rerum modus cernitur. Hoc loco continetur id quod dici Latine «decorum» potest, graece enim* prž pon *dicitur.»* Este decoro, templanza, sosiego y modestia es del que dice Cicerón que no puede separarse de la honestidad moral: *Huius vis ea est ut ab honesto non queat separari* . El *venustas* y el *pulchritudo* aparecen sólo en una comparación: *«Ut venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine, sic hoc de quo loquimur decorum, totum illud quidem est cum virtute confusum, sed mente et cogitatione distinguitur»* .

Entre los pasajes aislados de Cicerón sobre materias estéticas, es muy notable el siguiente acerca de la universalidad del juicio-sentimiento de lo bello: *«Illud autem ne quis admiretur, quonam modo haec vulgus imperitorum in audiendo notet, cum in omni genere, tum in hoc ipso magna quaedam est vis incredibilisque naturae. Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava dijudicant; idque qum faciunt in picturis et in signis et in aliis operibus, ad quorum intelligentiam a natura minus habent instrumenti tum multo ostendunt magis in verborum, numerorum vocumque iudicio; quod ea sunt in communibus infixa sensibus nec earum rerum quemquam funditus natura esse voluit expertem. Itaque non solum verbis arte positis moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paullum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant... Mirabile est cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando. Ars enim cum a natura profecta sit, nisi naturam moveat ac delectet, nihil sane egisse videatur. Nihil est autem tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque voces...»* (*De Oratore* , lib. III, cap. 50).

[p. 118]. [1] . Mucho sentimos diferir de la opinión de Mommsen, historiador tan grande como apasionado y en quien no es acaso el sentido de lo bello la cualidad dominante. Sea por exaltado

cesarismo, que llega a considerar a los enemigos del Dictador como enemigos personales suyos, sea por amor a la paradoja, o por mera antipatía de gusto individual, o por afán de buscar en la historia armas para la polémica contemporánea, Mommsen se ha ensangrentado con la memoria de Cicerón, negándole, no sólo toda fortaleza moral y política, sino hasta el talento literario, del cual la humanidad entera le ha considerado siempre como uno de los tipos más perfectos. A los ojos de Mommsen, Cicerón no es más que un abogado y «un periodista, en el peor sentido de la palabra». Clasifica sus diálogos literarios entre las obras de entretenimiento, y los declara inferiores en precisión de estilo y de pensamiento a la *Retórica a Herennio* . La injusticia no puede ser más palpable: lea cualquier hombre de gusto, por prevenido que esté contra los actos políticos de Cicerón y contra el lujo exuberante de sus discursos, los tres diálogos *De Oratore* o el *Bruto* , y lea después el árido manual técnico que Mommsen se atreve a preferirlos, y se asombrará de las ceguedades y extravíos a que puede llevar a los hombres de más entendimiento eso de *tomar partido* en historia y en crítica, como si se tratase de tomarlo en alguna asamblea deliberante. Si hay algún periodista en este negocio, el periodista no es ciertamente Marco Tulio, sino Teodoro Mommsen, que con toda su enorme ciencia y su peregrino talento de adivinación y de reconstrucción, no se ha librado muchas veces de la común calamidad moderna de escribir la historia en estilo de periódico y de mirar lo pasado con los ojos de lo presente.

[p. 120]. [1] . Son interlocutores en el primer diálogo *De Oratore* el Pontífice Scévola, su yerno Craso, el orador Antonio, y los dos jóvenes de grandes esperanzas Publio Sulpicio Rufo y C. Aurelio Cotta, reunidos a la sombra de un plátano, en la granja de Craso. En el segundo diálogo falta Scévola; pero aparecen dos nuevos interlocutores, P. Lutacio Cátulo y C. Julio César Estrabón, tío del Dictador. La acción de este diálogo ficticio puede colocarse, a juzgar por sus alusiones históricas, hacia el año 663 de Roma. El libro primero trata de los estudios necesarios al orador; el segundo versa sobre la *invención y disposición* ; el tercero sobre la *elocución* . El principio del diálogo tiene alguna semejanza con el del *Fedro* platónico.

En el primer libro se señala un pomposo encarecimiento del poder de la elocuencia, puesto en boca de Craso: *«Neque vero mihi quidquam... praestabilius videtur quam posse dicendo tenere hominum coetus, mentes allicere, voluntates impellere quo velit; unde autem velit, deducere. Haec una res in omni libero populo, maximeque in pacatis tranquillisque civitatibus, praecipue semper floruit, semperque dominata est... Quae vis alia potuit aut dispersos homines unum in locum congregare, aut a fera agrestique vita ad hunc humanum cultum civilemque deducere, aut jam constitutis civitatibus leges, judicia, jura describere?»*

Cicerón, por boca de Craso, exige del orador conocimientos casi enciclopédicos, y propende a ensanchar los límites de la elocuencia hasta tocar con los de la filosofía ética y política, como lo había hecho Aristóteles. Por otra parte, se manifiesta muy escéptico en cuanto a la existencia separada de un arte de hablar que tenga verdadero carácter científico, y basa la mayor parte de sus preceptos en la observación empírica: *«Nam si ars ita definitur... ex rebus penitus perspectis, planeque cognitis, atque ab opinionis arbitrio sejunctis, scientiaque comprehensis; non mihi videtur ars oratoris esse ulla. Sunt enim varia et ad usum vulgarem popularemque sensum accommodata omnia genera hujus forensis nostrae dictionis. Sin autem ea quae observata sunt in usu ac ratione dicendi, haec ab hominibus callidis ac peritis animadversa ac notata, verbis designata generibus illustrata, partibus distributa sunt (id quod fieri potuisse video) non intelligo quamobrem non, si minus illa subtili definitione, at hac vulgari opinione, ars esse videatur. Sed sive est ars, sive artis quaedam similitudo,*

non est quidem ea negligenda, verum intelligendum est alia quaedam ad consequendam eloquentiam esse majora... Ego hanc viam intelligo esse in praeceptis omnibus, non ut ea secuti oratores, eloquentiae laudem sint adepti, sed, quae sua sponte homines eloquentes facerent, ea quosdam observasse atque id egisse: sic esse non eloquentiam ex artificio, sed artificium ex eloquentia natum: quod tamen ut ante dixi, non ejicio: est enim, atiamsi minus necessarium ad bene dicendum, tamen ad cognoscendum non illiberale.»

El orador Antonio, respondiendo a Craso, concede mucho más al arte de la retórica, y en cambio desconfía de la instrucción enciclopédica que Craso impone al orador: *«Oratorem autem quoniam de eo quaerimus, equidem* non *facio eumdem quem Crassus, qui mihi visus est omnem omnium rerum atque artium scientiam comprehendere uno oratoris officio ac nomine; atque eum puto esse, qui et verbis ad audiendum jucundis et sententiis ad probandum accommodatis uti posset in causis forensibus atque communibus. Hunc ego appello oratorem, eumque esse praeterea instructum voce, et actione et lepore quodam volo. Crassus vero mihi noster visus est et oratoris facultatem non illius artis terminis, sed ingenii* sui *finibus inmensis pene, describere... Neque vero istis tragoediis tuis quibus uti philosophi maxime solent, Crasse, perturbor... quorum ego copiam, magnitudinemque cognitionis atque artis non modo non contemno, sed etiam vehementer admiror: nobis tamen qui in hoc populo foroque versamur, satis est ea de moribus hominum et scire, et dicere, quae non abhorrent ab hominum moribus... Neque vult* (orator) *ita sapiens inter stultos videri, uti qui audiant... illum ineptum et Graeculum putent... Sed ita peragrat per animos hominum, ita sensus, mentesque pertractat ut non desideret philosophorum descriptiones... Sed aliud quiddam longe aliud, Crasse, quaerimus: acuto homine nobis opus est, et natura usuque callido, qui sagaciter pervestiget, quid sui cives, iique homines, quibus aliquid dicendo persuadere velit, cogitent sentiant, opinentur, expectent... Is* (orator) *autem concludatur in ea, quae sunt* in usu *civitatis vulgari ac forensi, remotisque ceteris studiis, quamvis ea sint ac praeclara, in hoc uno opere, ut ita dicam, noctes et dies urgeatur.»*

La forma del diálogo, que en manos de Platón fué poderoso instrumento de indagación filosófica poniendo de manifiesto los diversos lados de cada problema metafísico, sirve al espíritu retórico de Cicerón para encubrir muchas timideces y vacilaciones. No sin razón se le ha acusado (vide Teuffel, Histoire de la littérature romaine, trad. Bonnard y Pierson, tomo I, pág. 305) de haber caído por odio al doctrinarismo abstracto y a las fórmulas vacías de la retórica de escuela, en el extremo contrario, es a saber: en un puro eclecticismo, falto de precisión y fijeza. Pero tal defecto está compensado por las singulares magnificencias de su estilo, por la nobleza de afectos que todo el tratado rebosa (recuérdese especialmente el prefacio del libro tercero, en que conmemora el sangriento fin de casi todos los interlocutores del diálogo), y por el cúmulo de anécdotas históricas, de rasgos ingeniosos y de lecciones prácticas de buen gusto que amenizan estas incomparables conversaciones reflejo de la urbanidad patricia. Muchos pasajes han quedado proverbiales y vienen esmaltando todas las Retóricas. La definición de la historia, *«testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis...»* ; el saludable consejo de penetrarse (con calor verdadero o ficticio) de los mismos afectos que se quiere trasladar al alma del oyente (*«Neque fieri potest ut doleat is qui audit ut oderit, ut invideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes ii motus, quos orator adhibere volet judici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur. Quod si fictus aliquis dolor suscipiendus esset, et in ejusmodi genere orationis nihil esset nisi falsum atque imitatione simulatum, major ars aliqua forsitan esset requirenda»*)...; ciertas consideraciones sobre el chiste y lo ridículo, materia tratada extensamente y con mucha copia de ejemplos (algunos bien

insulsos) en el diálogo segundo; y sobre todo, la viril y enérgica protesta contra la separación y divorcio entre el arte de bien pensar y el de bien decir (*«Nam vetus quidem illa doctrina eadem videtur et recte faciendi et bene dicendi magistra, neque disjuncti doctores, sed idem erant vivendi praeceptores atque dicendi, ut ille apud Homerum Phoenix, qui se a Peleo patre Achilli juveni comitem esse datum dicit ad bellum, ut illum efficeret «oratorem verborum actoremque rerum»... Haec autem, ut ex Apennino fluminum, sic ex communi sapientium jugo sunt doctrinarum facta divortia, ut philosophi, tanquam in superum mare Jonium defluerint, Graecum quoddam et portuosum: oratores autem in inferum hoc Tusculum et barbarum, scopulosum atque infestum laberentur; in quo etiam ipse Ulixes errasset»*); alguna delicada observación sobre la importancia de la *novedad* como elemento estético (lib. III); la teoría del ritmo y del número oratorio (*haec igitur duo, vocis dico moderationem, et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati possi, a poetica ad eloquentiam traducenda)...* : todos estos y otros rasgos, si no por la novedad, a lo menos por la felicidad incomparable y eterna de la expresión, añaden el precio de la materia al precio del estilo, tan grande en estos diálogos, que algunos no dudan en considerarlos como la obra maestra de la prosa latina.

Entre las innumerables disertaciones de que han sido objeto, tienen interés para nuestro propósito la de G. E. Gierig, *Von ästhetichen Werthe der Bücher de Oratore* (Fulda, 1807), y la de Bruckner, Quid *Cícero in libris de Oratore ex Isocrate et Aristotele mutuatus sit* (1849). Análoga materia tratan, pero con relación al conjunto de las obras retóricas de Cicerón, y aún algunas de las filosóficas, Bontoux (*Aristotelis et Ciceronis praecepta rhetorica inter se invicem comparata:* París, 1840), y Baumhauer (*De Aristotelis vi in Ciceronis scriptis:* Utrecht, 1841).

El *Brutus sive de claris Oratoribus*, compuesto en 707 o en 708, después de la batalla de Farsalia, es un diálogo tenido en Túsculo, del cual son interlocutores el mismo Cicerón, Bruto y T. Pomponio Attico. Es una galería o museo de admirables retratos históricos, acercándose mucho a doscientos los oradores griegos y romanos de quienes se hace juicio o mención en éste libro, cuya importancia como documento iguala a su encanto literario.

El libro titulado *Orator ad M. Brutum* y también *De optimo genere dicendi*, no está en forma de diálogo, y puede considerarse como el testamento oratorio de Cicerón. En él se admiran algunas consideraciones de estética platónica e idealista. *«Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo, qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud quo nihil possit esse praestantius: quod in perpetuitate dicendi non saepe, atque haud scio an nunquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud, ut ex ore aliquo, quasi imago exprimatur, quod neque oculis, neque auribus neque ullo sensu percipi potest: cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus... cogitare tamen possumus pulchriora. Nec vero ille artifex quum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem* e *quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cujus ad cogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt; sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat «ideas» ille non intelligendi solum, sec etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni, negat, et ait semper esse, ac ratione et intelligentia contineri: caetera nasci, occidere,*

fluere, labi, nec diutius esse uno et eodem statu Quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum. Ac video hanc primam ingressionem meam non ex oratoriis disputationibus ductam, sed e *media philosophia repetitam, et eam quidem cum antiquam, tum subobscuram... Ego autem et me saepe nova videri dicere intelligo, cum pervetera dicam, sed inaudita plerisque, et fateor me oratorem, si modo sim, aut etiam quicumque sim, non ex Rhetorum officinis sed ex Academiae spatiis extitisse. Illa enim sunt curricula multiplicium variorumque sermonum in quibus Platonis primum sunt impressa vestigia, sed et hujus et aliorum philosophorum disputationibus et exagitatus maxime orator est et adjutus... Positum sit igitur in primis... sine philosophia non posse effici, quem quaerimus, eloquentem... nam nec latius nec copiosius, de magnis variisque rebus sine philosophia potest quisquam dicere... Nec vero, sine philosophorum disciplina, genus et speciem cujusque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes possumus, nec judicare quae vera, quae falsa sint, neque cernere consequentia, repugnantia videre, ambigua distinguere. Quid dicam de natura rerum, cujus cognitio magnam orationis suppeditat copiam de vita, de officiis, de virtute, de moribus, sine multa earum ipsarum rerum disciplina, aut dici aut intelligi posse? Ad has tot tantasque res adhibenda sunt ornamenta innumerabilia, quae sola tum quidem tradebantur ab iis qui dicendi numerabantur magistri, quo fit ut veram illam et absolutam eloquentiam nemo consequatur, quod alia intelligendi, alia dicendi disciplina est, et ab aliis rerum, ab aliis verborum doctrina quaeritur.»*

El resto del libro no corresponde plenamente a este magnífico preámbulo, y así como Longino, en vez de escudriñar la razón filosófica de lo *sublime* , se contentó con darnos un tratado retórico sobre el estilo *elevado* , así Cicerón en vez de aplicar al sistema general de la Retórica su concepción elevadísima del orador y del artífice perfecto, la deja en las nubes de la abstracción, y se limita a discurrir como uno de tantos preceptistas técnicos (aunque con una pompa y magnificencia de estilo negada a todos ellos) sobre el grado de perfección de que es susceptible cada uno de los tres estilos admitidos por los retóricos antiguos, *sublime* , *medio* y *tenue* . Cicerón deja, pues, sin cumplir verdaderamente su generoso programa, que anunciaba una verdadera filosofía de la elocuencia; *nulla praecepta ponemus... sed excellentis eloquentiae speciem et forman adumbrabimus* 1 [1. El mismo juicio formó Quintiliano (lib. VII, *Proem* .) de este tratado de Cicerón: Unum *modo in illa inmensa vastitate cernere videmus M. Tullium, qui tamen ipse, quamuis tanta atque instructa navi hoc mare ingressus, contrahit vela, inhibetque remos, et de ipso demum genere dicendi quo sit usurus perfectus orator, satis habet dicere* .]

En el capítulo relativo a la pronunciación notaremos un pasaje que ha sido alegado siempre como de capital importancia en todas las cuestiones relativas a la prosodia y al ritmo de las lenguas antiguas: *«Est autem in dicendo etiam cantus obscurior, non hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus, paene canticum, sed ille quem significat Demostenes et Æschines, quum alter alteri objicit vocis flexiones... In quo illud etiam notandum mihi videtur ad studium persequendae suavitatis in vocibus. Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus nec a postrema syllaba citra tertiam.»* (Cf. Dionisio de Halicarnaso, *Tratado de la composición de las palabras,* cuando afirma que los sonidos de la lengua griega recorrían el intervalo de una quinta).

La desproporción entre los grandes propósitos de Marco Tulio y el modo humilde e incompleto con que los realiza, se ve claramente cuando resume su doctrina al fin de este tratado y quiere dar la definición del perfecto orador: *«Non enim eloquentem quaero, neque quidquam mortale et caducum sed illud ipsum cujus qui sit compos, sit eloquens; quod nihil est aliud nisi eloquentia ipsa, quam*

nullis nisi mentis oculis videre possumus. Is erit igitur eloquens... qui poterit parva submisse, modica temperate, magna graviter dicere... Nec enim nunc de nobis sed de re dicimus: in quo tantum abest ut nostra miremur, ut usque eo difficiles ac morosissimos, ut non satisfaciat ipse Demosthenes, qui quanquam unus eminet inter omnes in omni genere dicendi, tamen non semper implet aures meas: ita sunt avidae et capaces, et semper aliquid immensum infinitumque desiderant.

Los demás escritos de Cicerón sobre la Retórica son muy breves y carecen de importancia. Baste mencionarlos: *a) Topica ad C. Trebatium* . Es un extracto muy superficial, hecho de memoria (durante un viaje), de los *Tópicos* de Aristóteles, cuyo valor es imposible comprender aislándolos de las demás partes del *Organon* . Además, la memoria hubo de ser bastante infiel a Cicerón, puesto que no se ajusta al libro original, ni en el orden de materias, ni en las divisiones, ni en la nomenclatura. Boecio comentó en seis libros este extracto ciceroniano, y su comentario alcanzó mucho crédito durante la Edad Media: puede verse en el tomo V de la magnífica edición ciceroniana de Orelli, Baiter y Halm, consagrado todo él a los Scoliastas. *b) De Partitione Oratoria, dialogus.* Es un catecismo bastante árido, en forma de preguntas y respuestas, para instrucción del hijo de Marco Tulio, que salió tan desemejante de su padre. No hay gran método en este opúsculo, que acaba con una exhortación al estudio de la Filosofía académica, por lo muy útil que su parte moral y política puede ser al orador. *c) De Optimo genere oratorum* (no ha de confundirse con el *Orator).* Es meramente un prefacio que Cicerón puso a su traducción hoy perdida de las dos contrapuestas oraciones de Demóstenes y Esquines sobre la *Corona.* En este prefacio trata principalmente del estilo *ático,* y de la vanidad y error de algunos que aspiraban a la gloria del aticismo sólo con mostrarse fríos y correctos, sin vigor ni sangre, y acaba con algunas observaciones sobre los deberes del traductor, encargándole que no cuente las palabras sino que las pese.

Entre las restantes obras de Cicerón ofrecen interés para la teoría e historia del arte la oración *Pro Q. Roscio Comoedo* , que nos suministra curiosas noticias sobre la condición social de los histriones en la antigua Roma; la oración 4.ª de la segunda acción contra Verres, *De Signis* , llena de preciosos datos sobre las obras artísticas (estatuas y pinturas) robadas por Verres durante su pretura en Sicilia; y la oración *Pro Archia poeta* , que contiene un espléndido elogio de la poesía y de las artes liberales, elogio que saben de memoria todos los que han recibido educación clásica.

Las únicas ediciones del texto de Cicerón que hoy tienen verdadero valor crítico, son la ya citada de Orelli, Baiter y Halm (1845-1862), superior a todas por la riqueza de sus ilustraciones, variantes y material filológico; la de R. Klotz, que forma parte de la *Bibliotheca Teubneriana* (2.ª ed. 1863-1871), y consta de cinco partes, en once volúmenes, y la muy manual y cómoda de Baiter y Kayser (1861-1869), editada por Tauchnitz.

[p. 131]. [1] . Entre las innumerables ediciones de Horacio, he escogido para fijar el texto de mis citas la de Stallbaum (Leipzig, 1854), que tengo por de las mas correctas y recomendables.

[p. 132]. [1] . No acertamos a ver en la *Poética* de Horacio nada que arguya conocimiento especial de la de Aristóteles; pero hay un largo pasaje (la descripción de las edades humanas) evidentemente tomado de la *Retórica* . Por lo demás, si hemos de creer al antiguo escoliasta Porfirion, Horacio aprovechó muchas ideas de un libro de Neoptolemo de Parium. (*«Hunc librum qui inscribitur* de *arte poetica, ad L. Pisonem... in quem librum congessit praecepta Neoptolemi* (toå Parianoå) *de Arte*

Poetica, non quidem omnia, sed eminentissima.»)

El título de *Arte Poética* aplicado a esta epístola, es, aunque impropio, muy antiguo. Ya le encontramos en Quintiliano.

Son innumerables los comentarios que de estos 476 versos se han hecho en todas las literaturas del mundo. Ya tendremos ocasión de mencionar muchos de ellos en el curso de nuestra obra. Ahora baste recordar las notables páginas que a Horacio dedica Ed. Müller en su *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* , tomo II, obra de capital importancia, en la cual se trata muy profundamente todo lo relativo a la técnica literaria entre los antiguos. Véase también la disertación de A. Michaelis, *De Auctoribus quos Horatius in libro de Arte Poetica sequutus esse videtur:* Kiel, 1857.

La *Epístola a los Pisones* es, si no la última en fecha, una de las últimas producciones de Horacio, y pertenece, como todas sus epístolas, a la fase más madura, reflexiva, serena y quizá más simpática de su talento. La celebridad universal de esta Poética y el uso continuo que de ella se ha hecho en las escuelas, ha perjudicado sin razón a otras epístolas de Horacio, tanto o más bellas, y no menos ricas en conceptos literarios y en lecciones prácticas de buen gusto y sana filosofía.

Por su relación con nuestro asunto, es imposible omitir la segunda del libro primero que expone la moral de los poemas homéricos:

«Troiani belli scriptorem, máxime Lolli,
Dum tu declamas Romae, Praeneste relegi,
Qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.
. . . . . .
Fabula, quâ Paridis propter narratur amorem
Graecia Barbariae lento collisa duello,
Stultorum regum et populorum continet aestus.»

Esta epístola, mal interpretada, pudo dar ocasión a las extrañas teorías del P. Le Bossu y de Mad. Dacier sobre la moralidad de la epopeya y el sentido político de la *Iliada* y la *Odisea* .

El *o imitatores, servum pecus* pertenece a la epístola XIX, en que Horacio se defiende simultáneamente de sus necios admiradores y de sus enemigos literarios; alega con noble confianza sus títulos a la inmortalidad y a la gloria, y define su poesía lírica como una síntesis armónica de la poesía griega:

«Libera per vacuum posui vestigia princeps,
Non aliena meo pressi pede...
. . . . . parios ego primus iambos
Ostendi Latio, numeros animosque sequutus
Archilochi, non res, et agentia verba Lycamben.
Ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
Quod timui mutare modos et carminis artem.

Temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho.
Temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar
. . . . . .
Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
Vulgavi fidicem...»

Pero las que pertenecen totalmente a la literatura son las dos epístolas del libro II (puede contarse por tercera el *Arte Poética* , y así está en muchas ediciones). La primera, dedicada con toda solemnidad a Augusto:

«Cum tot sustineas et tanta negotia solus...»

plantea la gran cuestión de los *antiguos y los modernos* , que luego veremos reaparecer en el *Diálogo de los Oradores* . La soberbia composición de Horacio puede considerarse como el manifiesto más elocuente de los que en su tiempo eran *modernos* , es decir, de los partidarios de la influencia griega, contra los eruditos de la escuela de Varron, defensores del arcaísmo depositado en las primitivas leyes, en los Anales de los Pontífices y en los fragmentos de antiguos cantos, ya entonces casi ininteligibles:

«... et, nisi quae terris semota, suisque
Temporibus defuncta videt, fastidit et odit:
Sic fautor veterum, ut tabulas peccare vetantes,
Quas bis quinque viri sanxerunt, foedera regum,
Vel Gabiis vel cum rigidis aequata Sabinis,
Pontificum libros, annosa volumina vatum,
Dictitet Albano Musas in monte loquutas.»

Horacio pregunta con sorna que, si es verdad que el tiempo mejora los poemas, como los vinos, cuántos años habrá menester un escritor para ser contado entre los antiguos y buenos:

«Si meliora dies, ut vina poemata reddit,
Scire velim chartis pretium quotus adroget annus.
Scriptor abhinc annos centum qui decidit, inter
Perfectos veteresque referri debet an inter
Viles atque novos? excludat jurgia finis.
«Est vetus atque probus centum qui perficit annos.»
Quid? qui deperiit minor uno mense vel anno,
Inter quos referendus erit? veteresne poetas,
An quos et praesens et postera respuat aetas?
«Iste quidem veteres inter ponetur honeste
Qui vel mense brevi vel toto est iunior anno.»
Utor permisso, caudaeque pilos ut equinae
Paullatim vello et demo unum, demo etiam unum,
Dum cadat elusus ratione ruentis acervi,
Qui redit ad fastos et virtutem aestimat annis,

Miraturque nihil nisi quod Libitina sacravit».

Guardémonos mucho, sin embargo, de tomar al pie de la letra las palabras de Horacio, ni darle absolutamente la razón en su polémica sólo por el ingenio que en ella derrocha. Horacio tiene una estética de artista y cede sin resistencia a las naturales propensiones y antipatías de su gusto. Mira con ceño toda la literatura romana, y sólo en los griegos ve ejemplos y dechados de perfección. Hasta la poesía latina más helenizada le parece ruda y por todo extremo inferior a sus modelos. Podemos ser jueces todavía del intolerante desdén con que trató a Plauto y a Terencio; y aún de Ennio y de Lucilio nos quedan bastantes fragmentos para que con ayuda de ellos podamos protestar del rigor de la sentencia. Ni eran sólo gramáticos y arqueólogos los que en tiempo de Horacio admiraban a estos autores, el pueblo los comprendía aún y se iba tras ellos, según el mismo Horacio confiesa:

Hos ediscit, et hos arto stipata theatro
Spectat Roma potens: habet hos numeratque poetas
Ad nostrum tempus, Livi scriptoris ab aevo».

Parece, no obstante, que esta idolatría por los clásicos muertos se traducía más de una vez, de parte de los críticos, en odio y detracción a los autores vivos, y en ciego empeño de pretender coartar los fueros del ingenio y estrechar los límites del arte, negándole capacidad para mayores empresas.

«Iam Saliare Numae carmen qui laudat, et illud
Quod mecum ignorat, solus vult scire videri;
Ingeniis non ille favet plauditque sepultis,
Nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit.
Quodsi tam Graiis novitas invisa fuisset
Quam nobis, quid nunc esset vetus? aut quid haberet,
Quod legeret tereretque viritim publicus usus?»

El sentido general de esta epístola muestra al poeta venusino como un verdadero revolucionario del arte, como un *romántico* de la antigua Roma. Andando el tiempo, su nombre ha venido a servir de bandera a todas las reacciones literarias, y al preceptismo más exangüe y descolorido. ¡Vicisitudes de las ideas y de las cosas humanas, de que no se reiría poco Horacio con su benévola risa si volviese a la vida! No abandonaremos esta epístola, que es toda ella oro purísimo, sin llamar la atención sobre los divinos versos que describen los beneficios sociales de la poesía como medio de educación y de civilización, materia tratada también, pero quizá no con tanta esplendidez, en la carta a los Pisones:

«Os tenerum pueri balbumque poeta figurat;
Torquet ab obscoenis iam nunc sermonibus aurem
. . . . . .
. . . . . orientia tempora notis
Instruit exemplis; inopem solatur et aegrum.
Castis cum pueris ignara puella mariti
Disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?
Poscit opem chorus et praesentia numina sentit;
Coelestes implorat aquas; docta prece blandus

Avertit morbos, metuenda pericula pellit;
Impetrat et pacem et locupletem frugibus annum,
Carmine Di Superi placantur, carmine Manes.
. . . . . .»

¿Y cómo olvidar tampoco aquel valiente rasgo sobre la conversión del teatro en pantomima y en espectáculo para los ojos:

«... migravit ab aure vuluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana.

En la epístola segunda a Julio Floro aparecen esbozados algunos pensamientos acerca de las innovaciones en el lenguaje, que luego obtienen cumplido desarrollo en el Arte *Poética* :

«Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis,
Nunc situs informis premit et deserta vetustas:
Adsciscet nova quae genitor produxerit usus:
Vehemens, et liquidus, puroque simillimus amni,
Fundet opes, Latiumque beabit divite lingua,
. . . . . .
Ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui
Nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.»

La inspiración crítica se insinúa de mil modos en las poesías de Horacio, ya en forma de censura, como la que ejerce sobre los ensayos de su predecesor Lucilio en las sátiras 4.ª y 10.ª del libro I, ya en forma de entusiasta ditirambo, como en el *Pindarum quisquis studet aemulari* (oda 2.ª del libro IV).

[p. 136]. [1] . La obra de Vitruvio Polion está dividida en diez libros: los siete primeros tratan de la arquitectura de los templos y construcciones civiles, el octavo de los acueductos, el noveno de la gnomónica, y el décimo de las máquinas. En todo procede extractando libros griegos, que enumera en el proemio del libro VII (*quorum ex commentariis quae utilia esse animadverti... collecta in unum coegi corpus*). Por una parte la obscuridad de su estilo, que es sumamente áspero y desaliñado aunque pertenezca a la era de Augusto, y por otra el no existir en ninguno de los dos códices que nos han conservado esta obra las figuras que debían ilustrar el texto, le hacen de más difícil interpretación que ningún otro libro latino. Mucho ha adelantado, sin embargo, la crítica moderna y pueden consultarse con utilidad la edición de Marini (Roma, 1836); la de C. Lorentzen (Gotha, 1856), acompañada de traducción alemana, y mejor que ninguna la de Rose y Müller-Strubing, que forma parte de la *Biblioteca Teubneriana* (Leipzig, 1867), a la cual acompaña un *Index Vitruvianus* , formado por H. Noil.

Rara y muy varia ha sido la fortuna del libro de Vitruvio. En otros tiempos se le tuvo por un código artístico, se le plagió y comentó de mil modos, y de él pretendía descender la llamada arquitectura greco-romana del Renacimiento. En tal sentido, Vitruvio, a pesar de ser (como todos los latinos que

escribieron de materias técnicas) un puro compilador, que a veces comete groseros yerros en lo mismo que traduce, tiene una influencia histórica innegable, aunque esta influencia más bien se ejerce sobre el mundo moderno que sobre el antiguo: es el patriarca del pseudo-clasicismo, y su libro contribuyó más que ninguna otra causa a obscurecer las ideas de los arqueólogos sobre las fábricas antiguas, hasta que se ha podido estudiar directamente el arte griego que él tan inexacta y confusamente describe y explica. La confrontación con los antiguos monumentos ha hecho perder la mayor parte de su crédito a los arbitrarios cánones de Vitruvio, que, desacreditados primero por los artistas, han venido a serlo luego definitivamente por los arqueólogos. El libro, sin embargo, conserva gran valor como fuente histórica, por ser el único de su especie que nos resta de la antiguedad, y porque nos comunica, aunque de una manera imperfectísima, la tradición de los procedimientos técnicos de los arquitectos antiguos, consignados en una numerosa literatura que totalmente ha perecido.

Vitruvio se disculpa con su profesión de la negligencia de su estilo (libro I): *«Peto, Caesar, et a te et ab iis qui ea volumina sunt lecturi ut si quid parum ad regulam artis gramaticae fuerit explicatum, ignoscatur. Namque non uti sumus phisophus nec rhetor disertus, nec grammaticus, sed ut architectus his litteris imbutus haec nisus sum scribere»* . Su estilo es una mezcla de grecismos y de formas populares, inapreciables para el filólogo. Carece de toda razonable defensa la paradoja de Schultz (*Untersuchung über das Zeitalter des Vitruvius* : Leipzig, 1856), que quiere negar la autenticidad de este libro y la existencia de semejante Vitruvio, trayendo su obra al siglo X, y acaso al XIII.

Es muy amplio el concepto que forma Vitruvio de la arquitectura, y grande la variedad de estudios, a la vez prácticos y teóricos, que exige del arquitecto: no sólo instrucción en las Buenas Letras, destreza en el dibujo, inteligencia en la Geometría, en la Aritmética y en la Óptica, sino también singulares conocimientos en Historia, Filosofía natural y moral, Medicina, Jurisprudencia, Astrología y Música: la Historia, para dar razón del sentido de los ornatos; la Filosofía, para regir su ánimo con prudencia y moderación y mantenerse ajeno de soberbia y de codicia, y al mismo tiempo para conocer las leyes de la Física; la Música, para entender *la razón canónica y matemática* y las leyes de la Acústica, que tienen tan forzosa aplicación en las obras de los teatros y otras semejantes; la Medicina, para acomodar los edificios a las condiciones del clima; el Derecho, para ajustarlos a las condiciones de la ley, especialmente en lo que toca a *stilicidios,* medianerías y servidumbres. No pretende, sin embargo, que el arquitecto sea tan gramático como Aristarco, ni tan músico como Aristoxeno, ni tan pintor como Apeles, ni tan estatuario como Miron o Policleto, ni menos tan médico como Hipócrates; pero sí que tenga una tintura de todas estas artes y ciencias. Vitruvio no deja de ostentar oportuna o inoportunamente lo que sabía o alcanzaba de cada una de ellas, especialmente en sus proemios. El libro V es importante para la historia del teatro (capítulos III a IX). Los capítulos del libro VII, referentes a la pintura, a la vez que dan testimonio de la decadencia del gusto y de la invasión del lujo decorativo, prueban lo apocado, vulgar y frío del espíritu de Vitruvio, que en nombre de cierta regularidad seca y prosáica condena lo único original y gracioso que producía el arte de su tiempo, es decir, los brillantes caprichos vulgarmente conocidos con el nombre impropio de grutescos.

Existe un compendio antiguo de Vitruvio, titulado *De diversis fabricis architectonicis* .

[p. 138]. [1] . Para completar, aunque sea brevemente, la indicación de las obras de la latinidad clásica que tienen interés para la crítica literaria o artística, creemos necesario indicar los nombres de los autores siguientes:

a) Q. Asconio Pediano, gramático del primer siglo de nuestra era, de quien tenemos importantes comentarios a varias oraciones de Cicerón reunidos en el tomo V, parte 2.ª, de la edición de Orelli y Baiter. Sobre el valor crítico e histórico de estos comentarios, véase la disertación de Madvig (*Disputatio Critica de Q. Asconii Pediani et aliorum veterum interpretum in Cireronis orationes comentariis, Hafniae* (Copenhague, 1828, con una *Appendix Critica* del mismo año). Así estos comentarios de Asconio, como los llamados *Scholia Bobiensia,* descubiertos por Angelo Mal en un palimpsexto del siglo IV de la Biblioteca Ambrosiana, son para nosotros inapreciables, porque conservan muchos fragmentos de discursos de Cicerón que se han perdido, y además nos dan mucha luz sobre las circunstancias políticas en que se pronunciaron. Consta además que Asconio Pediano había compuesto un tratado *Contra obtrectatores Virgilii* .

b) M. Valerio Probo, célebre gramático de Berito, con el nombre del cual poseemos un comentario a las *Eglogas y Geórgicas* de Virgilio, comentario que muchos creen apócrifo o a lo menos interpolado. (La mejor edición es la de Kell, M. *Valerii Probi in Virgilii Bucolica et Georgica commentarius:* Halle, 1848.) Virgilio tuvo una infinidad de escoliastas, por el grande uso que de sus obras comenzó a hacerse en las escuelas casi inmediatamente después de la muerte del poeta. D. Comparetti, en su admirable libro *Virgilio nel medio evo* (Livorno, 1872, págs. 73 y sigs.), ha tratado mejor que nadie de estas compilaciones informes, de las cuales dice con mucha razón:

«La masa de comentos de Virgilio que hoy poseemos, ha llegado a nosotros como un torrente enturbiado y engruesado por confluentes de diversa naturaleza y origen. Todos son compendios o refundiciones o compilaciones; ninguno poseemos en su forma original. Los que nos quedan con los nombres de Probo y de Asper pueden mostrar hasta qué punto el continuo uso escolástico llegó a empequeñecer y corromper las obras de los mejores gramáticos». Elio Donato, maestro de San Jerónimo, parece haber sido el primero que aplicó a los versos de Virgilio el sentido alegórico, y buscó en ellos profundísimas filosofías, como otros las habían buscado antes en Homero. El único de los comentadores antiguos de Virgilio que nos queda completo es Servio, gramático del siglo IV, muy digno de aprecio por el gran caudal de noticias que nos ha transmitido. Algunas veces acepta las alegorías, otras las rechaza. Vid. Emilio Thomas, *Essai sur Servius et son commentaire sur Virgile* : París, Thorin, 1880. En esta tesis, muy erudita y concienzuda, el autor se esfuerza en desenterrar el verdadero texto de Servio, ahogado bajo la balumba de los escoliastas posteriores, que va examinando uno por uno con diligencia y curiosidad dignas de asunto menos árido. Sus conclusiones son favorables al comentario de Servio, que fué por mucho tiempo una especie de enciclopedia para los gramáticos. «Abraza todo género de asuntos, observaciones literarias, comparación con los griegos y con los latinos antiguos, discusión del texto, métrica, sintaxis, derecho, religión, antigüedades... Aun en las partes más defectuosas de este comentario, encontramos observaciones sensatas y a veces ingeniosas: así sucede con las que conciernen a la edad de algunas palabras, a la forma arcáica o nueva de ciertas expresiones. También ofrece mucho interés la enumeración de las principales críticas dirigidas en la antigüedad contra varios pasajes de Virgilio. Las notas de

antigüedades tienen grandísimo valor, y sobre el derecho pontificio, sobre las reglas y tradiciones de los augures, Servio alcanza verdadera autoridad. Es cierto que no puede reemplazar a los comentarios modernos; pero tiene la ventaja de ser la fuente común, y en muchos casos la fuente única de todos ellos». Desgraciadamente, son pocas las ediciones de Virgilio en que figura: está en la de Burmann (Amsterdam, 1746); la novísima edición crítica de Thilo y Hagen no se ha terminado aún.

Mucha menos utilidad tiene el comentario de Tiberio Claudio Donato, a quien no ha de confundirse con el otro Donato, maestro de San Jerónimo. Este comentario es completamente retórico, y tan inútil, que no ha sido reimpreso desde el siglo XVII. La vida de Virgilio, atribuída al mismo Donato, es un fárrago de anécdotas, frecuentemente absurdas o pueriles, y debió de ser aumentada y retocada muchas veces.

El utilísimo comentario sobre Terencio que lleva el nombre de Donato, pertenece al más antiguo de los dos gramáticos que tuvieron este nombre; pero está interpolado y añadido. Hay en él ciertas consideraciones generales sobre la tragedia y la comedia. Omitimos otros muchos escoliastas de menos cuenta, remitiendo al lector a la obra de Suringar, *Historia Critica Scholiastarum latinorum* (Leyden, 1834), donde podrá satisfacer su curiosidad ampliamente, si le interesa tan enfadoso aunque no despreciable género de literatura.

c) La sátira primera de Persio, poeta estoico, duro y tenebroso, pero de grande audacia y energía de dicción, es toda contra los escritores ineptos y especialmente contra las lecturas y recitaciones públicas. Hay una colección de escolios antiguos a ésta y a las demás sátiras de Persio (que bien los necesitan). Pueden verse en la edición de O. Jahn: Leipzig, 1843.

d) La ingeniosa aunque ferozmente obscena novela atribuída a Petronio y conocida con el nombre de *Satyricon* (obra de autor y de tiempo incierto, pero seguramente anterior al siglo III de nuestra era), está llena de digresiones literarias, en que el autor muestra un gusto muy severo y clásico (que no carece de relaciones con el de Quintiliano), y parece atacar de soslayo la reputación de Séneca y de Lucano. Entre estas digresiones, merecen particularmente señalarse la invectiva contra los declamadores, con que el libro principia. (*«Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent: nunc et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt, ut cum in forum venerint putent se in alium terrarum orbem delatos. Et ideo ego adolescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex iis, quae in usu habemus, aut audiunt, aut vident; sed piratas cum catenis in littoribus stantes, sed tyrannos edicta scribentes, quibus imperent filliis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data, ut virgines tres aut plures immolentur: sed mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa... Pace vestra liceat dixisse (declamatores), primi omnium eloquentiam perdidistis. Levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderent. Nondum juvenes declamationibus continebantur, cum Sophocles atque Euripides invenerunt verba quibus deberent loqui. Nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque Lyrici Homericis versibus canere timuerunt. Et ne poetas quidem ad testimonium citem, certe neque Platona neque Demosthenem ad hoc genus exercitationis accessisse video. Grandis est et ut ita dicam pudica oratio, non est maculosa, nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit. Nuper ventosa isthaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit, animosque juvenum ad magna surgentes, veluti pestilenti quodam sidere afflavit, simulque corrupta eloquentiae regula stetit et obmutuit. Quis postea ad summam Tucydidis, quis Hyperidis ad famam processit? Ac ne carmen*

quidem sani coloris enituit: sed omnia, quasi eodem cibo pasta, non potuerunt usque ad senectutem canescere. Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tan magnae artis compendiariam invenit.») A este razonamiento puesto en boca de Encolpio, héroe principal de la fábula, contesta otro de los personajes, llamado Agamenón, observando que los retóricos no hacen más que seguir el gusto dominante, pues en otro caso quedarían desiertas sus escuelas: atribuye la culpa de todo a los padres que se empeñan en ver sabios y oradores a sus hijos apenas salidos de la infancia: (*«Cruda adhuc studia in forum impellunt, et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus»*), y termina refiriendo en verso las cualidades que ha de tener y los estudios en que debe ejercitarse el joven que se dedica a la elocuencia:

«Det primus versibus annos,
Maeoniumque bibat felici pectore fontem;
Mox, et Socratico plenus inmittat habenas
Liber, et ingentis quatiat Demosthenis arma
. . . . . .
Grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur».

El otro pasaje importante del *Satyricon* , bajo el aspecto de crítica literaria, son las enfáticas y solemnes palabras con que el poetastro Eumolpo anuncia su fragmento de la guerra civil, que Petronio escribió con la declarada intención de emular la *Farsalia* . (*«Multos... o juvenes, carmen decepit; nam ut quisque versum pedibus instruxit, sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse... Ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest, nisi ingenti flumine litterarum innundata. Effugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate, et sumendae voces a plebe submotae, ut fiat: Odi prophanum vulgus et arceo. Praeterea curandum est ne setentiae emineant extra corpus orationis expresae sed intexto versibus colore niteant. Homerus testis, et Lyrici, Romanusque Virgilius, et Horatii curiosa felicitas. Ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad carmen, aut visa timuerunt calcare. Ecce belli civillis ingens opus quisquis attigerit, nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius Historici faciunt, sed per ambages, Deorumque ministeria, et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus ut potius furentis animi vaticinatio appareat, quam religiosae orationis sub testibus fides.»*)

No deja de parecer notable inconsecuencia y falta de arte en Petronio poner tan sabios preceptos y luego tan nobles y robustos versos en boca de un personaje a quien en todo lo restante de la novela se asigna el papel ridículo de coplero silbado y apedreado por los muchachos. Algunos han considerado el fragmento de la Guerra civil como una parodia de la manera de Lucano; opinión análoga a la de don Blas Nasarre, que vela en las comedias de Cervantes parodias de las de Lope de Vega. Con no menor extravagancia suponen otros que todo el *Satiricon* está lleno de parodias de Séneca. Yo creo que el autor, dejándose llevar de la libertad y variedad propia de la *Sátira Menipea* y no de la verosimilitud y lógica que exigimos hoy en la novela, dejó vagar su pluma, entremezclando lo serio con lo jocoso, y aprovechó la ocasión para intercalar, de grado o por fuerza, todos los versos buenos y malos que tenía compuestos.

e) Los libros XXXIV, XXXV, XXXVI y XXXVII de la *Historia Natural* de Plinio el Mayor, comprenden un tratado de historia de las artes plásticas y gráficas con ocasión o pretexto de los

metales, mármoles, colores y demás elementos que emplean. En el preámbulo general de su obra, Plinio indica las fuentes de que se ha valido, y perdidas todas ellas, su trabajo de compilación, por superficial e inexacto que le juzguemos, adquiere para nosotros desusado valor, por ser la única colección de noticias que nos resta sobre los pintores y escultores de la antigua Grecia. Plinio parece haber extractado de los libros griegos que tenía a la vista, no solamente los datos, sino los juicios. Sólo así se explica la extraña mezcla de anécdotas pueriles y de rasgos de alta crítica que en sus catálogos y enumeraciones, por lo general bastante secas, va mezclando. La literatura concerniente a estos libros es innumerable. Véase, entre otras, la monografía de A. Brieger, *De fontibus librorum Plinii XXXIII-XXXVI quatenus ad rem plasticam pertinent* (Greifwald, 1857).

f) La sátira 7.ª de Juvenal:

> «Et spes et ratio studiorum in Caesare tantum».

puede considerarse como un cuadro de las costumbres literarias de Roma en tiempo de Domiciano.

g) Algunas cartas de Plinio el Joven (v. gr., aquella en que describe las estudiosas ocupaciones de su tío el Naturalista) son tan interesantes para la historia literaria, como amenas y deleitosas. Su gusto y sus ideas críticas no difieren de las de Quintiliano, y como él admira apasionadamente a Cicerón y procura remedarle en todo, si bien su índole literaria es muy diversa, y en algunas cosas singularmente moderna, v. gr., en el amor a la naturaleza y en ciertos rasgos de sentimentalismo.

h) Suetonio (que viene a ser un Terencio Varrón de la decadencia), recogió curiosas noticias literarias en su obra de *De Viris Illustribus*, de la cual nos restan, algo mutilados, los capítulos *De Claris Grammaticis* y *De Claris Rhetoribus* , y algunas biografías de poetas (Terencio, Horacio, Lucano...), más o menos abreviadas o alteradas.

i) Las cartas que M. Cornelio Fronton escribía a su discípulo el emperador M. Aurelio; sus tratados *De Eloquentia* y *De Orationibus* , y otros escritos suyos, representan el punto culminante de la reacción arcáica y del anti-senequismo. Fronton, hombre honradísimo, pero soflista de muy mal gusto, no acierta a mantenerse en el justo medio de Quintiliano, y cae en la pedantería gramatical a cada paso. (Vid. el estudio de Gaston Boissier, *La jeunesse de Marc-Aurèle et les lettres de Fronton*, en la *Revue des Deux Mondes:* 1.º de abril de 1868). *Gran padre d'ogni pedantería*, llama a Fronton el sabio Comparetti.

j) Aulo Gelio pertenece a la misma escuela arcáica que Fronton, si bien es más arqueólogo que gramático. Los veinte libros de sus *Noches Aticas* son fuente inagotable de rarísimas curiosidades y anécdotas, no solamente gramaticales, sino literarias, aunque su crítica sea pobre y estrecha, y sus noticias carezcan de todo método, como generalmente acontece en estos libros de misceláneas, que tanto abundan en la decadencia de las dos literaturas clásicas: Usi *autem sumus ordine rerum fortuito quem antea in excerpendo feceramus.*

l) Los dos escoliastas de Horacio, Acron y Pomponio Porfirión, parecen pertenecer a fines del siglo II.

ll) Un fragmento de autor y tiempo desconocidos, que generalmente va al fin del libro de Censorino *De die natali,* contiene algunas ideas teóricas de música y de métrica.

m) El mejor tratado de esta materia que existe en lengua latina es el poemita didáctico (*Carmen de litteris, syllabis et figuris*) de Terenciano Mauro (siglo III), que da a la vez el precepto y el ejemplo de los diversos metros. Conviene compararle con los tratadistas griegos.

n) Mario Victorino, gramático africano del siglo IV, convertido al cristianismo en su vejez, y del cual tenemos una *Ars Grammatica,* que más bien debiera llamarse *arte métrica,* parece persona distinta del Victorino autor de un *Comentario a la Retórica de Cicerón* (es decir, a los dos libros *De Inventione*), que puede verse en la ed. de Orelli, vol. V, parte 1.ª

o) Las compilaciones gramaticales de Charisio y de Diomedes (siglo IV) contienen bastante materia que hoy, más bien que gramatical, llamaríamos retórica (vid., por ejemplo, el libro IV de Charisio, que es un tratado de tropos y figuras). La mejor colección de éstos y de los demás gramáticos es la de T. Keil (Leipzig, 1857).

p) Muchos epigramas de Ausonio sobre objetos de arte son traducciones de los de la Antología griega; otros, imitaciones (v. gr.: LVII, *De Imagine Veneris sculpta a Praxitele;* LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, todos *In buculam aeream Myronis* CVI, *In Venerem Anadyomenem* ; CXXIX y CXXX, *In Medeae Timomachi imaginem*). Para la historia de la Retórica es curiosa la serie de elogios que tituló *Commemoratio professorum Burdigalensium* , en variedad de metros.

q) De Cayo Chirio Fortunatiano, de Sulpicio Victorio, de C. Julio Víctor y de Julio Rufiniano, todos de fines del siglo IV, hay tratados de Retórica nada originales, que pueden verse en la colección de Halm.

r) El libro *De metris* , de Flavio Mallio Teodoro (principios de siglo V), puede leerse con utilidad aún después del de Terenciano Mauro. Hay otro tratado análogo de un Julio Severo (*De pedibus expositio*). Vid Gaisford, *Scriptores latini rei metricae* (1837).

s) Los siete libros de las *Saturnales* o cuestiones *convivales* de Macrobio pertenecen, en su parte más esencial, a la crítica de las obras de Virgilio *«nullius disciplinae expers»*.

t) Es de edad incierta, pero no tan antiguo como se ha supuesto, un poemita de Retórica (*Carmen de figuris*) descubierto en nuestros días por Quicherat, y reimpreso con más corrección por Halm en los *Rhetores Latini Minores* .

u) La extraña novela de Marciano Capela, *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* , imitada (según parece) de Varrón, es, bajo el velo de la alegoría una especie de enciclopedia literaria, que fué muy leída en la Edad Media, y que en el siglo XV inspiró a nuestro Bachiller Alfonso de la Torre su *Visión. Delectable* ; en el XVI, al protonotario Mexía su *Apólogo de la Ociosidad y el Trabajo* , y quizá en el XVII a Saavedra Fajardo su *República Literaria* , y en el XVIII a Forner sus *Exequias de la lengua castellana* . Parece imposible que tan excelentes copias hayan salido de tan perverso

modelo. Y aun no para aquí la influencia de Marciano Capella, puesto que la clasificación hecha por él de las artes liberales, pasó a San Isidoro y por San Isidoro a toda la Edad Media. La obra está parte en verso y parte en prosa, todavía peor que los versos. El estilo arcáico y afectado recuerda la manera de Apuleyo. El libro V de esta compilación se refiere a la Retórica, y el IX a la Música: en esta parte copia mucho del tratado de Arístides Quintiliano.

v) De Boecio, el *último de los romanos* , tenemos un comentario a los *Tópicos* de Cicerón y cinco libros *De Institutione Musica* , que han sido por muchos siglos el manual clásico en esta materia.

x) El libro de Fulgencio Planciades (autor del siglo VI, según la opinión más probable), intitulado *De Continentia Virgiliana* (esto es, del sentido que contienen u ocultan los poemas de Virgilio), es una curiosa muestra de los extremos de insensatez a que en los tiempos de la baja latinidad llegó la superstición alegórica.

y) Las *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* , de Casiodoro, pequeña enciclopedia que parece haber dado a San Isidoro el primer modelo de sus *Etimologías* , cierra la época romana. Proseguir más adelante sería penetrar ya en la literatura de la Edad Media.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

INTRODUCCIÓN.— DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y LATINOS Y ENTRE LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS

[p. 144] V : DE LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS.—SAN AGUSTÍN.—EL PSEUDO-AREOPAGITA.—SANTO TOMÁS.

No vino a enseñar estética ni otra ninguna ciencia humana el Verbo Encarnado; pero presentó en su persona y en la unión de sus dos naturalezas el prototipo más alto de la hermosura, y el objeto más adecuado del amor, lazo entre los cielos y la tierra. Por él se vió magnificada con singular excelencia la naturaleza humana, y habitó entre los hombres todo bien y toda belleza. Ya le había llamado proféticamente el Salmista: «Resplandeciente en hermosura sobre los hijos de los hombres». La revelación por Cristo instauró todas las disciplinas, y también la disciplina de lo bello, aclarando, rectificando y completando lo que entre sombras habían alcanzado por el esfuerzo de su razón los filósofos antiguos; pero esta influencia del Cristianismo en la filosofía del arte se ejerció lenta y calladamente, de tal modo, que por muchos siglos los apologistas, los doctores y los teólogos cristianos apenas fijaron su atención en la categoría de la belleza [1] , y hoy mismo la estética cristiana está latente más bien que escrita, y se saca de los **[p. 145]** Padres de la Iglesia antes por derivación y consecuencia lógica que como sistema ni organismo científico. Los mismos escolásticos no la metodizaron, y todas sus luces estéticas brillan ocasionalmente, en tratados de muy diversa índole.

En los primeros siglos cristianos, aquella misma durísima reacción contra el mundo antiguo y contra la ciencia carnal que hincha y no edifica; aquel mismo exaltado *tradicionalismo,* que hizo prorrumpir a los apologistas de la escuela africana, especialmente a Tertuliano, y aun a Arnobio y Lactancio, y antes de ellos al asirio Taciano, en tan recias invectivas contra la filosofía humana, hasta declararla *falsa y vana, y necias* todas sus especulaciones (*cogitationes omnium philosophorum stultas esse.—Falsam et inanem esse philosophiam.—Philosophis patriarchis haereticorum.—Nobis curiositate opus non est post Christum, nec inquisitione post Evangelium*) [1] , puso en boca del mismo Tertuliano acerbas condenaciones de los espectáculos, las cuales venían a caer de rechazo **[p. 146]** sobre ciertas formas artísticas [1] . Y así como el arte pagano había exaltado y adorado idolátricamente la forma humana, fué empeño de los primeros escritores cristianos el abatirla y vilipendiarla, juntando a veces en una misma absoluta reprobación la carne y las obras carnales. «El Rey a quien veneramos (dice San Justino), **[p. 147]** no tuvo la belleza de la forma (tåpou eåmorf • an). La belleza propiamente dicha (escribe Orígenes), no pertenece a la carne, que no es sino fealdad... Toda carne es como heno.» [1] De aquí la opinión, muy extendida en los primeros siglos (sobre todo en la Iglesia griega), conforme a la cual Nuestro Señor no era hermoso corporalmente. Así lo enseña en términos expresos Clemente Alejandrino, en el *Pedagogo* [2] .

[p. 148] Pero estos extremos, nacidos de una aprehensión vehementísima del valor de la belleza suprasensible, en cotejo con la cual parecen sombras y vanidades las bellezas que con los ojos corporales vemos, habían necesariamente de templarse, andando el tiempo, por una estimación recta y adecuada del valor de todas las criaturas; y así como la escuela catequética de Alejandría (siguiendo

las huellas de antiguos apologistas, tales como San Justino) volvió por los fueros de la razón, y la puso tan alta como cualquier filósofo gentil, afirmando, por boca de Clemente Alejandrino **[p. 149]** y Orígenes, que la filosofía preparaba y purificaba el alma para recibir la fe, y que la ciencia había sido dada a los griegos como una especie de *Testamento* o ley propia, que les preparaba a recibir el Cristianismo, después del cual tampoco había de tenerse la filosofía por inútil, puesto que, si antes era necesaria para la justicia, luego era muy provechosa para la piedad; de la misma suerte comenzó a entenderse que el resplandor de la belleza en las criaturas, y la interpretación artística que el hombre hace de esta belleza, aunque fuesen no más que vestigios y sombras de otra increada hermosura, no eran dignos de anatema, sino antes bien de purificación y cultivo [1] . Así aparecieron bautizados, casi a un mismo tiempo, el arte y la ciencia cristianos.

[p. 150] Leyendo con atención las obras de los doctores eclesiásticos, saltan a cada paso ideas y nociones de materia estética, ya sobre la belleza misma, ya sobre el arte. Con ellas no puede formarse un conjunto razonado; pero son piedras, algunas de ellas magníficamente labradas, para el futuro edificio de la ciencia cristiana. La influencia platónica, que algunos sin fundamento y por vano escrúpulo niegan, penetra donde quiera en las obras de Clemente Alejandrino, y es el alma de las pocas páginas que consagra a lo bello el falso Areopagita. No rechaza el autor de los *Stromata* la enseñanza socrática; al contrario, la invoca, para ponderar y realzar lo que vale la belleza moral [1]; y aun usando de cierto medio apologético, muy común entonces, y peligroso ahora, quiere persuadirnos que Platón tomó estas ideas de los libros santos o de la primitiva revelación. En el *Pedagogo* inculca la necesidad de purificar el espíritu, el hombre interior, lo más bello que el hombre tiene [2] . Y esta es la idea en que continuamente insisten los Padres **[p. 151]** con un fin más bien ético que estético. La estética resulta indirectamente, y sin que ellos la busquen, de la continua exhortación **[p. 152]** a procurar aquella hermosura que resplandece allí donde habita Dios, aquella hermosura de quien «el *Rey se enamora»* [1] .

Exposición de conceptos estéticos propiamente dichos, sólo se encuentra en San Agustín y en los libros atribuídos al Areopagita. Uno y otro continúan la tradición platónica. San Agustín había compuesto un libro especial *sobre lo bello* ; pero él mismo no **[p. 153]** le conservaba [1] , y sólo podemos conjeturar lo que fué por varios pasajes esparcidos en otras obras suyas, v. gr., las *Confesiones,* el tratado *De vera religione,* el *De música,* la *Ciudad de Dios,* la *Doctrina cristiana,* etc. Son ideas y fórmulas sueltas, a las cuales es difícil dar enlace. Enseña, v. gr., que la hermosura del cuerpo consiste en la congruencia de las partes, acompañada de cierta suavidad de color [2] . Otras veces da por forma de la belleza la unidad y la integridad *(omnis porro pulchritudinis forma unitas est)* [3] . **[p. 154]** San Agustín distinguió con claridad varios caracteres de la belleza, incluso el de la armonía *(convenientia, aptum)* , y afirmó que lo bello tenía por sí propio (per *se ipsum*) un valor intrínseco y no dependiente de una relación externa, como lo útil [1] . Las criaturas le sirvieron de escala, como al discípulo de Diótima, para levantarse desde la contemplación de la belleza sensible a la belleza inteligible, rastreando en los cuerpos, en las ideas, en los números el reflejo de la belleza primera [2] . En algunas de sus teorías musicales, reviven las concepciones armónicas de los pitagóricos [3] . Y **[p. 155]** sobre todos estos restos de la sabiduría antigua, trabándolos, enlazándolos y vivificándolos, se levanta la idea cristiana, expresada en este apóstrofe de las *Confesiones* : «Ninguna cosa habría bella, si no hubiese recibido de tí la hermosura» *(Nulla essent pulchra, nisi essent abs te);* lo cual más dogmáticamente repite en otro pasaje: «Toda belleza procede de la belleza suma, que es Dios... Sé muy bien (añade) que todas las hermosas ideas que desde la mente y alma de

los artífices han pasado a comunicarse a las obras exteriores que crean y fabrican las manos artificiosas, dimanan **[p. 156]** y provienen de aquella soberana hermosura, que es superior a todas las almas, y por la cual mi alma suspira continuamente día y noche. Los mismos artífices que fabrican y aman estas obras tan delicadas y hermosas, toman y reciben de aquella hermosura suprema el buen gusto, idea y traza de formarlas... .» [1]

Quoniam pulchra trajecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est. Así venía a decir la estética cristiana su primera y última palabra, de la cual sólo un confuso rumor había llegado a los platónicos, entre las nieblas de la gentilidad [2] . Para San Agustín, como para ellos, aunque **[p. 157]** muchas cosas hermosas sean visibles, no lo es por ningún modo la misma hermosura, propiedad transcendental del ente realísimo [1] . Pero este continuo anhelo a la fuente de eterna vida no arrastra a San Agustín a reprobar como vanidad la hermosura corpórea, antes la reconoce su propia belleza, aunque sea la última: *In suo genere, quamvis extremam,* por más que en otros lugares, usando de la vehemencia del tono oratorio, y atento sobre todo a su fin de moralista cristiano, la llame «belleza mínima, temporal y carnal, que Dios otorga a los malos para que no parezca gran bien a los buenos [2] . Sobre ella pone San Agustín la belleza interior, que **[p. 158]** unas veces define por la justicia, y otras por la virtud inteligible [1] . La mayor parte de los textos suyos que se alegan parecen referirse a esta belleza moral, y sólo tienen sentido dentro de esta idea [2] . Hermoso es para San Agustín «el que es justo, el que no codicia lo ajeno, el que reparte su haber con los pobres, el que es de bueno y recto consejo, el que está dispuesto a entregar por la confesión de la verdad sus miembros al tormento.» Hay, pues, cierta hermosura en la justicia *(quaedam, ergo, est pulchritudo* **[p. 159]** *justitiae)* , y ésta es la que amaban los hombres en los mártires, cuando las bestias destrozaban sus miembros [1] .

Como el lenguaje filosófico de San Agustín está todavía muy distante de la precisión y del rigor de la Escolástica, y además en ninguna parte ha dado una teoría completa de la belleza, no es fácil deducir de sus palabras si consideraba la hermosura como objeto del amor propiamente dicho, o de la inteligencia. Sin embargo, el verbo *amar* vuelve con notable insistencia bajo su pluma. *Amabam pulchra inferiora et ibam in profundum et dicebam amicis meis: num amamus aliquid nisi pulchrum?... Dic, oro te, num possumus amare nisi pulchra?... Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi;* de todo lo cual parece inferirse que San Agustín no distinguía lógicamente el concepto de bien del de belleza, y que consideraba esta última como término de aquella aspiración de la voluntad, que él ha expresado con tan ardorosas y valientes exclamaciones: «Dentro estabas y yo fuera, y allí te buscaba... Conmigo estabas, y yo no estaba contigo, porque me apartaban de tí aquellas cosas que si no existieran en tí, no tendrían existencia». [2]

[p. 160] Sobre toda belleza humana, aun sobre la misma belleza interior, cuya raíz es la justicia, se levanta, en el sistema de San Agustín, la belleza del Dios humanado: «Hermoso como Verbo de Dios, hermoso en el vientre de la Virgen, hermoso en el cielo, hermoso en la tierra, hermoso en los milagros, hermoso en los azotes, hermoso invitando a la vida, hermoso no cuidando de la muerte, hermoso al rendir el alma, hermoso al recobrarla, hermoso en el madero de la cruz, hermoso en el sepulcro, hermoso en el cielo». [1]

Fuera de esta inefable concepción, todo el sistema estético de San Agustín se cifra en esta palabra:

armonía ; armonía en el reposo, armonía en el movimiento. El ha cristianizado la concordia de los números pitagóricos. ¿Qué es para él el universo sino un *inmenso y perfectísimo canto de inefable modulador?* [2] .

Esta nota de armonía supone la de *totalidad sobre el compuesto*, y por eso nos enseña San Agustín que de partes imperfectas puede resultar cierta perfección estética en el conjunto, donde agradan algunos detalles que, mirados aisladamente, nos parecerían defectuosos y hasta feos. Por eso no hemos de considerar en un edificio solamente un ángulo, ni hemos de apreciar sólo por la lindeza de los cabellos la hermosura humana [3] .

[p. 161] Y tan allá lleva San Agustín esta doctrina suya de la armonía y conveniencia, que no duda en afirmar que hasta en nuestros mismos ocios no hay cebo mayor ni más poderoso estímulo que nos encadene al deleite sensual *(Nulla foeditate universa creatura maculari permittitur)* que la congruencia y armonía aparentes [1] ; ni puede hallarse hombre tan pecador y caído que no guarde en el fondo de su miseria algún rastro y efigie de la belleza y la verdad. Para el doctor hiponense, donde quiera que hay orden, hay belleza, hasta en los infiernos, porque todo orden procede de Dios, y toda naturaleza, por extrema, por ínfima que sea, puede llamarse hermosa en comparación con la nada [2] .

[p. 162] Nadie cree hoy en la autenticidad de las obras atribuídas en otras edades a San Dionisio Areopagita; pero el valor propio y la importancia histórica que estas obras tienen en los anales de la teología y de la filosofía, han ido creciendo, lejos de menguar, con el transcurso de los siglos. Nadie, a no ser algún eclesiástico francés, empeñado en sostener la autoridad y el crédito de las *Areopagíticas* y las tradiciones dionisianas de su Iglesia, puede tomar por cosa seria la atribución de tales obras al juez ateniense, contemporáneo de los Apóstoles, que oyó a San Pablo anunciar la resurrección y el beneficio de Cristo. Pero no habrá quien con atención recorra estos libros, ya tan poco leídos, sin admirar con su traductor, el mártir arzobispo de París D'Arboy, la sublimidad de la enseñanza que contienen y lo que valen como cuerpo de doctrina, lo elevado, fervoroso y puro de su teología, la profundidad y audacia de su filosofía, y aun el andar majestuoso y solemne de su dicción y el resplandor platónico de su estilo. *Ave del cielo* le llamó San Juan Crisóstomo, asombrado de lo muy hondamente que desentrañaba el sentido de las Sagradas Escrituras y de la alteza y exactitud con que discurría sobre Dios y su naturaleza y sobre los atributos divinos. Apócrifos y todo, estos libros se remontan a no menor antigüedad que el siglo quinto [1] , y por el método y por las divisiones y por la cantera de ideas que contienen, fueron una de las principales bases de la escolástica. A ellos casi exclusivamente se debe el elemento platónico, que es tan fácil discernir en la filosofía de la Edad Media; a ellos la conservación de las antiguas doctrinas del amor y de la hermosura contenidas en el *Fedro* , y en el *Simposio* , y en las *Enéadas* . Nunca son más platónicos y más alejandrinos los doctores de la Edad Media, que cuando comentan al falso Dionisio. Allí bebieron su inspiración, torciéndola unas veces y acrecentándola otras con los raudales de la ciencia cristiana, **[p. 163]** Escoto Erígena, Gilberto de la Porrée, Juan de Salisbury, Alberto Magno, Santo Tomás y Dionisio Cartujano, de todos los cuales hay o explanaciones o glosas a los escritos de este anónimo griego, llamado recientemente por el Abate Uccelli, *el más sublime y el más metafísico de los Padres* . Estos libros son el *De Coelesti Hierarchia* , el *De Ecclesiastica Hierarchia* , el *De divinis nominibus* , el *De Mystica Theologia* , y algunas *Epístolas* [1] .

En el *De divinis nominibus* está contenida la teoría estética, que el Areopagita considera, no como

ciencia aparte, sino como una derivación de la teoría del bien.

«Los teólogos (dice el pseudo-Areopagita) consideran el bien como cosa hermosa y como hermosura, y como amor y como cosa digna de ser amada, y le dan otros nombres divinos, dignos de aquella suprema hermosura, que es la fuente de todas. En su primera causa, que comprende la universal hermosura, no se dividen ni se distinguen lo bello y la belleza. Pero en las cosas existentes, decimos que es hermoso lo que participa de la hermosura, y llamamos hermosura la que es causa de todo ser hermoso y de todo esplendor y armonía, a la manera de una luz que reparte por todas las criaturas sus rayos, o de una fuente irrestañable que comunica a donde quiera sus aguas. Esta hermosura se llama K¦ l l o j , porque llama hacia sí todas las cosas, congregándolas todas en sí. Y esta belleza es hermosa en todas sus partes; y es más que hermosa, y es hermosa porque es siempre de la misma manera, y ni nace ni muere, ni se aumenta ni se disminuye, ni es en unas partes hermosa y en otras fea, ni hermosa en un tiempo y fea en otro, ni hermosa con relación a unas cosas y fea con relación a otras, ni parece a unos hermosa y a otros fea, sino que ella misma, por sí, y de un modo uniforme, existe siempre hermosa, y contiene en sí de un modo eminente la hermosura de todas la cosas que llamamos hermosas. **[p. 164]** En esa naturaleza simple y excelente preexistió de un modo causal toda belleza, y de ella han recibido cada cual, según su género, todas las cosas el ser bellas, armónicas y ordenadas, porque dependen del principio transcendental de la belleza, que es causa eficiente y movedora de todas las cosas, a quienes contiene y rige por el vínculo del amor de su hermosura, y es a la vez causa igual de todas ellas, puesto que todo se hace por razón y amor de lo bello. Y es causa ejemplar, porque todo se determina conforme a ella».

Enseña terminantemente el Areopagita que lo hermoso es la misma cosa que lo bueno, y que no hay criatura que no tenga parte de lo bueno y de lo hermoso, y no aspire a la bondad y a la belleza, de la cual participan hasta las cosas no existentes y sólo posibles. Esta belleza y este bien, cuya realidad objetiva afirmaron por primera vez los platónicos, residen de un modo sobresubstancial en Dios, y se afirman de él, aunque hagamos abstracción de todas las cosas creadas.

Tal es, en los escritos del Areopagita, la primera constitución algo metódica de la estética cristiana, con formas y tecnicismo platónico. Afirmación de la belleza sobresubstancial como idéntica al bien, y como dechado, prototipo y ejemplar de las cosas creadas; y este arquetipo no en la nebulosa región de las *ideas* académicas, sino predicándose de Dios, como se predican la verdad y el bien [1] .

[p. 165] La confusión, visible en el Areopagita, entre los conceptos de hermosura y de bien, ya identificados o no bien discernidos muchas veces por los platónicos, desaparece o se va aclarando en la escolástica de la Edad Media, principalmente en Santo Tomás. Con declarar que el bien y la belleza aunque sean una misma cosa en el sujeto, se distinguen *racionalmente,* quedaba de hecho consolidada la independencia de la estética como ciencia distinta de la ética. Increíble parece que algunos modernos, que se dicen tomistas, y especialmente un jesuíta alemán, cuyo libro corre con injusto aplauso en nuestras escuelas, hayan mostrado tanto empeño en volver a embrollar lo que Santo Tomás tan admirablemente distinguió, y hayan pretendido escudar con el nombre del Santo ciertas especulaciones sentimentales, reducidas, en último término, a confundir lo bello con lo amable, y a atribuir a la voluntad lo que **[p. 166]** el gran maestro dominico atribuye tan duramente a la potencia cognoscitiva.

Santo Tomás no es autor de estética, en el riguroso sentido de la palabra, y tiene mucho de aventurado y temerario el fervor de sus discípulos por convertirle en maestro de filosofía del arte, cuando casi ninguna de las cuestiones que hoy plantea esta ciencia, y que tanto influyen en la técnica, están resueltas, ni indicadas siquiera, en sus libros. Hay más: si se exceptúa el comentario sobre el Areopagita, Santo Tomás no ha tratado nunca *directamente* ninguna cuestión de metafísica de lo bello, aunque por incidencia, y al hablar de lo *honesto* y procurar discernirlo de otras nociones afines, derrame luz esplendorosísima sobre el primero y capital de sus problemas.

Para llegar a entender algo del pensamiento del egregio Doctor, es muy buen camino dejar aparte las extrañas derivaciones y consecuencias que sacan de él los escolásticos modernos, teólogos peritísimos sin duda, pero ajenos los más de ellos al arte. Formaría muy errada idea de las ideas de Santo Tomás sobre la belleza, quien las conociese sólo por la interpretación de Jungmann, verbigracia. No me lisonjeo yo de acertar a exponerlas, porque el tecnicismo escolástico presenta enormes dificultades para los que nos hemos educado en otro estilo filosófico; pero tengo la esperanza de no torcerle ni alterarle, en apoyo de ningún sistema. Por ahora seré mero expositor [1] .

Pregunta Santo Tomás en la 2.ª 2.ae cuestión 145, *De honestate*, art. 2.º, si lo *honesto* es lo mismo que lo *hermoso* . Parece que no, porque la razón de lo honesto se toma del apetito, y lo hermoso es lo que se apetece por sí. Al contrario, lo bello mira más bien a la potencia cognoscitiva. Además, la hermosura requiere cierta claridad, la cual pertenece a la razón de gloria, al paso que lo honesto **[p. 167]** dice relación de honor. Siendo, pues, cosas diferentes entre sí el honor y la gloria, parece que también lo son lo honesto y lo hermoso. Además, lo honesto es conforme a la virtud, y, por el contrario, hay cierto género de hermosura que se opone a ella; y así dice el Profeta Ezequiel: *Habens fiduciam in pulchritudine tua, fornicata es in nomine tuo* . Contra esto pueden alegarse aquellas palabras del Apóstol (I Cor. XII, 23): *Quae inhonesta sunt nostra, abundantiorem honestatem habent: honesta autem nostra nullius egent* . Parece, pues, que lo honesto y lo hermoso no son la misa cosa; pero a esto se responde, conforme a la autoridad del Areopagita (en el libro *De divinis nominibus),* que para la razón de lo hermoso han de concurrir la claridad y la debida proporción. Por ejemplo, la hermosura corporal estriba en tener el hombre los miembros bien proporcionados, añadiéndose a esto la conveniente claridad de color. Y del mismo modo, la belleza espiritual se funda en que la conversación del hombre, o su acción, sea bien proporcionada, conforme a la espiritual claridad de la razón. Todo esto pertenece a la razón de lo honesto, que, como en otra parte explica Santo Tomás, es la misma que la virtud, la cual, conforme a la razón, rige y modera las cosas humanas. De donde se infiere que lo honesto no es cosa distinta de la hermosura espiritual. Así San Agustín (lib. LXXXIII, quaest. 30) entiende por honesta la hermosura inteligible, que más propiamente se llama espiritual; y luego añade que hay muchas hermosuras visibles que con menos propiedad se llaman honestas [1] .

[p. 168] A lo primero se ha de responder que el objeto que mueve el apetito es el bien aprehendido; pero también la hermosura que aparece en el mismo acto de la aprehensión, se toma en concepto de bien y de cosa conveniente, y por eso enseña San Dionisio que para nosotros es tan amable lo hermoso como lo bueno. De aquí resulta que la misma honestidad, en cuanto tiene espiritual hermosura, se hace apetecible. Por eso dicen Tulio y Platón que si pudiéramos contemplar con los ojos corporales la forma, y, por decirlo así, el semblante de lo honesto, encendería en nosotros ardentísimos amores, que nos excitasen a la sabiduría [1] .

A lo segundo se ha de responder que la gloria es un efecto del honor, por cuanto todo lo que es honrado o alabado, resulta esclarecido a los ojos de los demás hombres. Así como lo honorífico y lo glorioso son una misma cosa, así también lo son lo honesto y lo hermoso.

A lo tercero se ha de responder que esta objeción se toma de la hermosura corporal, y sólo es aplicable a ella, aunque pueda decirse que también por amor a la belleza espiritual peca alguno, especialmente en cuanto se ensoberbece de la misma honestidad, conforme a lo que dice Ezequiel (XXVIII, 17): *Elevatum est cor tuum in decore tuo perdidisti sapientiam tuam in decore tuo.*

En la cuestión 18, *de vita contemplativa*, vuelve a afirmar el **[p. 169]** Santo que la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción, y que una y otra tienen su raíz en la razón, a la cual pertenece la luz manifestante y el ordenar en las otras cosas la proporción debida. Por eso en la vida contemplativa, que consiste en un acto de razón, se encuentra por sí y esencialmente la hermosura; y en las virtudes morales se encuentra la hermosura por participación, es a saber, en cuanto participan del orden de la razón, y principalmente en la templanza, que reprime la concupiscencia, obscurecedora de la lumbre de la razón [1] . La vida contemplativa es, pues, *especiosa* en el ánimo. Y esto se significa en las Sagradas Escrituras por Raquel, de la cual dice el *Génesis* (29), que era *pulchra facie* .

En la primera parte, cuestión 5.ª, art. 4.º, con ocasión de investigar si *el fin tiene razón de causa final* , discute el Santo aquel texto, ya alegado, del falso Areopagita, conforme al cual lo bueno es alabado como hermoso. Pero es así que lo honesto importa razón de causa final; luego lo bello parece que ha de tener también razón de causa final, y no formal.

A esto responde Santo Tomás que *lo hermoso y lo bueno son una misma cosa en el sujeto,* porque se fundan sobre la misma base, es decir, sobre la forma, y por eso lo bueno es alabado como hermoso; *pero que racionalmente difieren. El bien, propiamente hablando, dice relación al apetito,* siendo el bien lo que todas las cosas apetecen, y por *eso tiene razón de fin,* porque el apetito es el movimiento hacia la cosa. Al *contrario: lo hermoso se refiere a la facultad cognoscitiva, y así llamamos cosas hermosas las que vistas agradan* , y lo bello consiste en la debida proporción, deleitándose el sentido en las cosas debidamente proporcionadas, como semejantes a él mismo, por ser también el sentido cierta manera de razón en donde brilla la virtud cognoscitiva. Y como el conocimiento **[p. 170]** se hace por asimilación, y la asimilación se refiere principalmente a la forma, resulta de aquí que *lo hermoso pertenece a la razón de causa formal* [1] .

En la cuestión 27, art., 1.º de la Prim. *Sec.*, se pregunta si el bien es la única causa del amor. Santo Tomás responde que sí, a pesar de la opinión del Areopagita, según el cual, no sólo lo bueno sino también lo hermoso es amable. A esto responde el Santo, lo mismo que en la cuestión anterior, que lo hermoso se diferencia racionalmente de lo bueno, por ser propio de la naturaleza del bien el que sólo en su *posesión* se aquiete el apetito. Por el contrario: a la razón de lo hermoso pertenece el que baste su *aspecto* o conocimiento para aquietar el apetito. Los sentidos que de un modo más principal dicen relación a la hermosura, son los que propiamente se llaman cognoscitivos, es decir, la vista y el oído, los cuales más inmediatamente dependen de la razón. Así llamamos hermosas las cosas visibles, y hermosos también los sonidos. Pero en las sensaciones de los otros sentidos no usamos del nombre de hermosura, y no llamamos bellos ni los sabores ni los olores. De aquí resulta claro que *la belleza*

añade a la bondad algún carácter perteneciente a la facultad cognoscitiva, debiendo llamarse *bien* lo que simplemente agrada al apetito, y *hermoso* aquello cuya simple aprehensión o percepción agrada [2] .

[p. 171] La doctrina de Santo Tomás acerca de la belleza se resume, pues, en tres conclusiones fundamentales. Primera, diferencia racional entre el bien y la hermosura, en cuanto el uno se refiere principalmente a la facultad apetitiva, y la otra a la potencia cognoscitiva: el primero a la voluntad, la segunda al entendimiento. Segunda, el bien es causa final; lo hermoso causa formal. Tercera, la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción.

Veamos ahora la teoría acerca del arte.

En la *Prima Sec.*, quaest. 57, art. 3.º, pregunta el Angélico Doctor si el hábito intelectual que es arte puede llamarse también virtud, y se propone él mismo la siguiente objeción: «Parece que el arte no es virtud intelectual, porque de la virtud no usa mal ninguno, y, al contrario, algunos artífices pueden obrar mal, sin contradecir a la disciplina de su arte; luego el arte no es virtud. Además, las artes liberales son más excelentes que las artes mecánicas, porque las artes mecánicas son prácticas y las artes liberales son especulativas. Si el arte fuese una virtud intelectual, debería contarse entre las virtudes especulativas; pero vemos que el filósofo (es decir, Aristóteles) (*Etica,* lib. VI, capítulos III y IV), dice que el arte es virtud; aunque no le cuenta, sin embargo, entre las virtudes especulativas, de quienes es sujeto la parte científica del alma».

A lo primero se responde que el arte no es más que la *razón recta de alguna obra factible,* [1] y que *el bien de esta obra no consiste en que sea afectado de cierto modo el apetito humano, sino en que la obra hecha por arte sea en sí misma buena. No pertenece a los méritos del artífice, en cuanto artífice, la voluntad buena o mala con que hace la obra, sino cómo es la misma obra que hace* . Así, pues, propiamente hablando, *el arte es un hábito operativo o práctico.* Y, sin embargo, *en algo conviene con los hábitos especulativos, porque también pertenece a los mismos hábitos especulativos lo que vale en sí misma la cosa que se considera, independientemente de la relación que tiene el apetito humano con ella. A la manera que cuando el geómetra investiga la verdad, poco importa cuál sea su* **[p. 172]** *disposición en la parte afectiva, sea ésta alegre o triste; tampoco importa mucho en el artífice* . Y de este modo, el arte tiene razón de virtud, lo mismo que el hábito especulativo.

Y ha de añadirse que, cuando alguno que posee un arte obra un artificio malo, esto no es resultado del arte, sino más bien contra el arte, así como cuando alguien, sabiendo la verdad, miente lo que dice no es según la ciencia, sino contra la ciencia. El arte lo mismo que la ciencia, se refiere siempre al bien, y por eso se le llama virtud. Pero en una cosa difiere de la perfecta razón de virtud, en cuanto el mismo arte no hace el buen uso, sino que para esto se requiere alguna otra condición más, aunque tampoco puede haber buen uso sin arte.

Ha de añadirse también que en las mismas ciencias especulativas hay algo a modo de arte, v. gr., la construcción del silogismo o de la oración congrua, o la obra de contar o de medir [1] . Por eso los hábitos especulativos que se ordenan a obras de esta especie, se llaman por alguna similitud artes, es a saber, artes liberales, a diferencia de aquellas otras que se ordenan para las obras del cuerpo, y que son en cierto modo serviles, en cuanto el cuerpo está servilmente sujeto al alma, y el hombre sólo por

el alma es libre. Pero las ciencias que no se ordenan a ninguna obra de este género, se llaman simplemente ciencias y no artes. Y no porque las artes liberales sean más nobles, les conviene mejor la razón de arte.

En el art. 4.º pregunta el Santo si la prudencia es virtud distinta del arte, y procede de esta manera: «Parece que la prudencia no es virtud distinta del arte, porque el arte es la *razón recta de algunas obras* . Pero el diverso género de obras no hace que algunas cosas pierdan la razón de arte, puesto que hay artes diversas para diversas obras».

A esto se responde que donde se encuentra diversa razón de virtud, allí conviene distinguir las virtudes. Hemos dicho antes que algún hábito tiene razón de virtud, solamente porque tiene la potencia de ejecutar una obra buena; al paso que otros hábitos no sólo tienen la potencia, sino que también la usan. El arte, pues, tiene tan sólo la facultad de la obra buena, porque no mira al apetito; **[p. 173]** pero la prudencia, no sólo tiene la facultad de la obra buena sino también el uso, porque mira al apetito, como presuponiendo su rectitud. Y la razón de esta diferencia está en que el arte es la recta razón de las cosas factibles (*factibilium*), y la prudencia es la recta razón de las cosas ejecutables (*agibilium*). Difieren el *facere* , y el agere, en que, como dice Aristóteles (*Metaph* ., lib. IX), *facere* es un acto transitivo a la materia exterior, v. gr., el edificio y otras cosas semejantes; y *agere* es un acto que permanece y termina en el mismo agente, como el ver, el querer, etc. La prudencia tiene con los actos humanos que consisten en usar de las potencias y de los hábitos, la misma relación que tienen las artes con las operaciones exteriores, en cuanto una y otra son razón perfecta respecto de aquellas cosas a quienes se comparan.

Pero al fin la cosa artificiada no es el bien del apetito humano, sino el bien de la misma obra artificial, y por eso el arte no presupone el apetito recto . Y así es más alabado el artífice que voluntariamente yerra que el que yerra contra su voluntad y propósito; aunque es más contra la prudencia pecar queriendo que no queriendo. *Lo recto de la voluntad pertenece a la razón de prudencia, pero no a la razón de arte* .

En el art. 5.º enseña Santo Tomás que el *bien del arte se ha de considerar, no en el mismo artífice, sino más bien en lo artificiado; porque el acto que pasa a la materia exterior, no es la perfección del que lo hace, sino la perfección de la cosa hecha. Por eso no se requiere para el arte que el artífice obre bien, sino que haga una obra buena.* Pero se requiere que el mismo artificio obre bien, v. gr., que el cuchillo o la sierra corten bien. El arte no es necesario para que viva bien el mismo artífice, sino solamente para que haga bien la obra artificiada; al paso que la prudencia es necesaria a los hombres para vivir bien.

De todos éstos y otros razonamientos más, infiere Santo Tomás que la prudencia es virtud intelectual distinta del arte. Las virtudes intelectuales en su sistema parecen ser cinco: sabiduría, ciencia, entendimiento, arte y prudencia.

La concepción de la idea o ejemplar de la obra artística, viene a ser en el sistema tomista una especie de platonismo mitigado. En cualquier artífice preexiste la razón de las cosas que se constituyen por el arte; en todo gobernante ha de preexistir la razón del orden. Y así como la razón de las cosas que se han de hacer por el **[p. 174]** arte, se llama idea o ejemplar de la cosa artificiada, así también la razón

del orden. Dios, por su sabiduría, es el creador de todas las cosas, con las cuales tiene la misma relación que el artífice con sus artefactos. Y como la divina sabiduría, en cuanto ha creado todas las cosas, tiene razón de arte, o de ejemplar, o de idea, así la razón de la divina sabiduría, que mueve todas las cosas a su debido fin debe considerarse como ley (Quaest. 93, art. 1.º, l.ª 2. e)

La forma artificial es la semejanza del último efecto al cual se dirige la intención del artífice, a la manera que la forma del arte en la mente del arquitecto es principalmente la forma de la casa edificada, y es, de un modo secundario, la forma de la edificación.

La sabiduría, la ciencia y el entendimiento son virtudes intelectuales que versan acerca de lo necesario; el arte y la prudencia convienen en referirse a lo contingente.

La idea fundamental del Santo, la que da más precio a lo que podemos llamar, no su sistema, sino sus ideas estéticas, es la separación profunda que donde quiera establece entre el arte y las demás virtudes intelectuales, mostrando que el arte no implica la rectitud del apetito, y que por eso, para usar rectamente de él, se requiere otra virtud distinta de la virtud moral. Ni indica jamás que el arte tenga otro fin inmediato que el arte mismo, ni otros medios que sus propios medios, de tal modo, que bien puede afirmarse que no le hubiera sonado tan mal como a sus discípulos el concepto de *forma sin uso* , que después de la crítica kantiana venimos aplicando a la forma artística. Dice (en la 2.ª Sec., quest. 47, art. 4.º) que toda aplicación de la razón recta a algo factible corresponde al arte; pero que a la prudencia sólo pertenece la aplicación de la razón recta a aquellas cosas en las cuales cabe deliberación, es decir, aquellas en que no hay camino determinado y seguro para llegar al fin. Y como la razón especulativa realiza alguna obra de arte, v. gr., el silogismo y las proposiciones, procediendo en ellas según cierto y determinado método, resulta de aquí que, respecto de estas cosas, puede alabarse la razón de arte, pero no la razón de prudencia, y que puede darse algún arte especulativo, pero no alguna prudencia especulativa.

Con ocasión de preguntar (1.ª Sec., quest. 58, art. 5.º) si la virtud intelectual puede existir sin la moral, enseña el Angel de las Escuelas que, para juzgar buenos o malos los principios artificiales, **[p. 175]** no atendemos a la disposición de nuestro apetito, ni los consideramos como fines, y por eso el arte no requiere la virtud de perfeccionar el apetito, del modo que la requiere la prudencia.

Santo Tomás no admite el término de *creación* aplicado a las obras de arte, porque la forma preexiste en la materia en potencia (parte 1.ª, quest. 45, art. 8.º). La operación del arte se funda sobre la operación de la naturaleza, y ésta sobre la creación (1.ª, quest. 45). El arte no puede inducir una forma substancial, sino por virtud de la naturaleza (2.ª 2.ae, quest. 77, art. 2.º). Todas las formas artificiales son formas accidentales, y el arte no puede producir forma alguna verdaderamente substancial.

Las formas artificiales (según leemos en la 2.ª 2.ae, quest. 96, artículo 2.º) no son otras que la composición, el orden y la figura. Es doctrina de Aristóteles.

La razón procede de distinto modo en las obras artificiales y en las morales: en las artificiales, se ordena a un fin particular excogitado por ella misma; en las morales, se ordena al fin común de toda la vida. Pero todo fin particular se ordena siempre, y en último término, al fin común. En el arte se peca, pues, de dos modos: o por desviación del fin particular que se propone el artífice, y éste es

pecado propio del arte, o por desviación del fin común, del fin humano, lo cual propiamente no es pecado del artífice en cuanto artífice, sino en cuanto hombre, al paso que en el primer ejemplo es culpable sólo en cuanto artífice.

Recientemente ha aparecido un opúsculo inédito de Santo Tomás, que arroja nueva luz sobre sus ideas estéticas. El Dr. Pedro Antonio Uccelli, infatigable rebuscador de autógrafos de aquel Santo, encontró el año 1869, en la Biblioteca Nacional de Nápoles, un comentario inédito de los libros *De divinis nominibus* del falso Areopagita, obra que fué interpretada a porfía por los más famosos doctores de la Edad Media, como Scoto Erígena, Alberto Magno y otros.

Por graves indicios, que sería largo exponer aquí, quiere probar Uccelli (y, a nuestro entender, lo prueba) que este comentario, distinto del que anda impreso en las obras del Santo, es trabajo suyo genuino, aunque pudiera inducir a sospechar lo contrario y a tenerle por obra del maestro de Santo Tomás, Alberto Magno, el encontrarse ya impresos, entre las obras de éste (tomo III de la edición **[p. 176]** de Lyon), los comentarios a los otros tres libros de San Dionisio. El códice parece autógrafo de Santo Tomás, y las enmiendas e interlineas, y las adiciones del margen, excluyen la suposición de que sean apuntes de cátedra, tomados por el Santo Doctor de las explicaciones de su maestro. Otro códice del siglo XVI, copia elegante, pero incorrecta, de la Biblioteca Vaticana, presenta el comentario sobre el libro *De divinis nominibus* como anónimo, y los otros como obra de Santo Tomás.

Si la identidad de la doctrina es prueba bastante fuerte para resolver esta cuestión, nadie dudará que nos encontramos en presencia de un texto inédito de Santo Tomás. Así lo ha probado el profesor Signoriello, comparando las ideas de este comentario, del cual ha impreso Uccelli toda la parte relativa a la belleza, con las luces que sobre el mismo asunto esparció el Angélico Doctor en otras obras suyas, y principalmente en el gran monumento de la *Summa.* Mi lector conoce ya las doctrinas del falso Dionisio acerca de la hermosura; sobre ellas ha especulado Santo Tomás, separándose en cosas muy esenciales del texto que comenta. Indicaré sólo las principales ideas del comentador, que, según su costumbre en otras explanaciones y glosas suyas, empieza por dividir el texto, junta luego los miembros dispersos, hace la paráfrasis, y, finalmente, da la solución de las dudas y cuestiones particulares que pueden surgir del texto comentado [1] .

[p. 177] Empieza por preguntar cuál es la razón de haber el Areopagita tratado primero de lo hermoso que de lo amable o bueno, siendo así que lo hermoso añade alguna calidad sobre lo bueno. Y responde que, entre los bienes que proceden de Dios a las criaturas, hay cierto orden que debe observarse cuando de ellos se trata. La primera *procesión formal* que se verifica en el entendimiento es la aprehensión de la verdad; después, lo que se conoce como verdadero enciende la voluntad y se recibe como bueno y mueve al deseo a dirigirse hacia ello, porque necesariamente el movimiento del deseo enciende una aprehensión doble, una en el entendimiento especulativo, **[p. 178]** otra en el entendimiento práctico. A la verdad absoluta responde la procesión de la luz (intelectual); a la aprehensión de lo verdadero, en cuanto tiene razón de bien, responde la procesión de lo hermoso; al movimiento del deseo responde la procesión de lo amable, y por eso se trata primero de la luz, en segundo lugar de lo hermoso, y en tercero de lo amable. Y aunque lo simple sea antes que lo compuesto en el orden real, nada impide que lo compuesto cuando se toma en razón de verdad, anteceda a lo simple que se toma en razón de bien, tan sólo en cuanto al movimiento del deseo,

puesto que aquí se atiende sólo al orden de su procesión en el alma.

[p. 179] Y lo honesto, ¿es lo mismo que lo hermoso? El Areopagita parece confundir la belleza con el bien, aunque no con el bien útil, ni tampoco con el bien deleitable, sino con el honesto. Su comentador responde que lo hermoso, en razón de tal, comprende muchas cosas; es a saber: en primer término, el esplendor de la forma substancial o actual sobre las partes de la materia proporcionadas y determinadas; así el cuerpo se dice hermoso por el resplandor del color sobre los miembros proporcionados. Esta es la diferencia específica que abraza la razón de lo hermoso. La segunda cosa que se encierra en la noción de hermosura es la propiedad de arrastrar **[p. 180]** tras de sí el deseo, y esto en cuanto es bien y en cuanto es fin. La tercera excelencia que posee, es congregarlo todo y hacerlo hermoso mediante el resplandor de la forma. Por lo que hace a la primera propiedad, la razón de lo hermoso se distingue de la razón de lo honesto y bueno; en cuanto a la segunda y a la tercera, no se distinguen en cierto modo, porque ni una ni otra de estas dos propiedades constituyen la esencia de la belleza, sino que la una se refiere a ella, en cuanto forma, por ser propio de la forma congregar en una muchas *posiciones* de la materia y servir de lazo de unidad; y la otra se refiere a la misma belleza, en cuanto es fin. **[p. 181]** Decimos, pues, que lo bello y lo honesto son una misma cosa en el sujeto; pero se diferencian en la razón, porque la razón de la belleza universal consiste en el esplendor de la forma sobre las partes de la materia proporcionadas, o sobre las diversas facultades y acciones, al paso que la razón de lo honesto consiste en atraer hacia sí el deseo. *Lo hermoso se dice según la proporción de la potencia al acto; de donde se sigue que lo bello añade a lo honesto cierta diferencia, y ésta no consiste en los elementos componentes, como sucede en las cosas materiales, sino en el resplandor de la forma* . Lo hermoso nunca se separa de lo bueno; v. gr., la hermosura del cuerpo considerada **[p. 182]** en el sujeto, no es cosa distinta del bien del cuerpo, y la hermosura del alma no es cosa distinta del bien del alma; pero con todo eso, la hermosura del cuerpo se dice alguna vez vana y falaz, no respecto del bien del cuerpo, sino respecto del bien del alma.

Enseña el Areopagita que la causa primera no se distingue de la hermosura y de lo hermoso: la primera causa lo comprende todo, por un acto simplicísimo. Pero en las cosas existentes, es decir, en las que han recibido el sér de otra cosa, la belleza es como una participación, o un don recibido de la causa primera. Puede objetarse que, consistiendo la razón de la hermosura en la proporción, **[p. 183]** y no teniendo lo simple proporción respecto de sí mismo, porque toda proporción requiere dos términos cuando menos, parece que en la causa primera y simplicísima no puede haber hermosura. Pero Santo Tomás responde que la belleza está en Dios, que es la belleza suma y la primera belleza, de la cual emana la participación de lo bello en todas las cosas que llamamos hermosas. Es condición del primer agente el obrar por su propia esencia, pero de un modo ejemplar, en todas las otras cosas; y aunque Dios sea simple en substancia, es también múltiple en los atributos, y por eso, de la proporción del movimiento al acto resulta la suprema hermosura.

[p. 184] De Dios se dice con verdad que es hermoso y que es la hermosura, aunque estas dos cosas no difieren realmente, sino sólo en cuanto a la manera de significar. Para significar la perfección de la causa primera, decimos que es hermosa; y para significar su simplicidad, decimos que es la misma hermosura, esto es, la forma de las cosas hermosas, de la cual participa el sér de todas las cosas bellas, como de la blancura participan todas las cosas blancas.

La naturaleza de la hermosura, que es una en sí, como fluyendo de un principio, se hace propia de cada uno de los seres, según su género. Y no se ha de entender que la hermosura se dice de Dios **[p.**

185] sólo en cuanto Él crea toda hermosura, sino en cuanto es autor de ella por su esencia, y como causa unívoca. De lo cual se infiere que su esencia, que es Él mismo, es la suma belleza, y la primera.

Pregúntase después si es condición de la hermosura producir hermosura, y responden algunos que no, porque ninguna cosa obra, si no es una cualidad activa; y así, v. gr., la blancura no hace la cosa blanca, sino que más bien la hace el color, disgregando las partes de la materia para la recepción de la luz. Pero la belleza, como hemos visto ya, no es una cualidad activa, ni tiene cualidades activas. A esto se responde que San Dionisio habla de la naturaleza **[p. 186]** de la hermosura universalmente considerada, como algo que es común a todas las cosas bellas, y como forma de estas cosas, aunque se distingue y es más o menos apetecida según la naturaleza de aquellas otras a las cuales se comunica. A la primera belleza corresponde el hacer bellas todas las cosas como causa efectiva formal, pero no a la belleza formal de las cosas bellas, cuando se consideran en sí, puesto que la primera causa es la que produce toda hermosura, haciendo que resida en uno u otro sujeto. Ha de decirse, pues, que aquella hermosura que es fauna de las cosas hermosas, produce la hermosura de un modo formal, aunque no efectivamente; **[p. 187]** pero que la hermosura que es la forma del primer agente, produce la hermosura *efectivamente,* no por una acción física, sino obrando por su esencia.

Si la hermosura es una forma simple, ¿cómo concurren a ella la claridad y la consonancia? Así como para la hermosura del cuerpo se requiere que haya debida proporción en los miembros y que resplandezca en ellos el color, y si alguna de estas cosas faltase, no sería hermoso el cuerpo, así para la razón de universal hermosura se exige la proporción de algunas partes o principios, sobre los cuales resplandezca la claridad de la forma. Es cierto que lo simple no puede constar de cosas simples, como de partes materiales o esenciales; pero puede proceder *efectivamente* (esto es, como efecto) de cosas diversas, sin menoscabo de su simplicidad, no de otro modo que la forma de un cuerpo mixto es algo simple que emana de cosas diversas. Pueden, además, concurrir en el ser simple dos cosas, una de las cuales sea como el sujeto, y la otra como la esencia de la cosa. Así, a la razón de hermosura concurren la consonancia como sujeto y la claridad como su esencia.

[p. 188] Enseña Dionisio que la belleza se llama bien sobresubstancial, en cuanto atrae todas las cosas a sí. Pero alguien objetará que ésta no es condición de la hermosura, sino del bien, dado que lo que la voluntad desea es el bien y no es la hermosura. Y si esta propiedad conviene a lo hermoso y también a lo bueno y a lo honesto, parece que las tres cosas han de hacer substancialmente una misma, ya que convienen en su ser substancial. A esto se contesta que este carácter no conviene a lo hermoso, según su propia diferencia, sino en razón de sujeto, en cuanto comunica con el bien por naturaleza de género; a la manera que el hombre y el asno se apartan en la última diferencia, aunque convengan en el género. Lo honesto añade a lo bueno el llevar los deseos tras de sí por su propia fuerza de dignidad; y lo hermoso añade a una y otra cosa cierto esplendor y claridad sobre lo proporcionado, es decir, sobre el orden.

Otro carácter de la belleza es el congregarlo todo. A primera vista parece que esto no debe de ser condición de la hermosura, porque de dos cosas diferentes no puede resultar un solo acto substancial. Es así que la luz (intelectual) y la hermosura son diferentes, porque si no, estarían sujetas a una misma y simultánea determinación; luego siendo el congregar acto esencial de la luz, no parece que es acto de la hermosura. Pero a la manera que el atraer hacia sí conviene a la hermosura en cuanto es fin y bien, así el congregar conviene a la hermosura en cuanto es forma, y, según esto, no conviene a

la luz del bien, porque de nadie es propio congregar sino de la forma, que reduce a una sola muchas *posiciones* de la materia. Y aunque la luz sea de la esencia de lo bello, lo bello añade sobre la luz una diferencia específica, por la cual se distingue de ella. La luz indica sólo emisión del rayo de la fuente luminosa; lo hermoso añade el esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia. La razón de la hermosura es proporción que requiere en sí alguna diversidad. A la hermosura le conviene algo según su esencia, y algo según su género, ya en cuanto es forma, ya en cuanto es fin. En cuanto es forma, le conviene el congregar; en cuanto es fin, le conviene el atraer hacia sí. También la esencia puede considerarse de dos modos: o absolutamente, y así le convienen la claridad y la consonancia; o en cuanto es condición suya hacer partícipes a otras cosas de su hermosura, y así conviene a la primera belleza el ser causa de toda belleza.

[p. 189] Ocho modos de hermosura señala Santo Tomás, siguiendo al Areopagita, y otros ocho defectos contrapuestos. Los modos se determinan así: la causa de la perfecta hermosura puede considerarse, o absolutamente en la cosa que la posee, o por comparación con otra. Si se considera en la misma cosa absolutamente, puede estimarse, o por parte de la misma forma que resplandece sobre las partes, hermoseándolas, o según la parte hermoseada. Según la forma, puede considerarse de dos modos: ora se atienda a la identidad de la misma forma, ora a su diversidad. Porque aquello cuya hermosura depende tan sólo de una forma, es de más perfecta hermosura que aquello cuya hermosura resulta de muchas formas.Y cuantas menos cosas le bastan para la perfección, tanto más noble es, y la que recibe siempre igual esplendor de la forma sobre sí, es de más perfecta hermosura. Si se la considera según las partes, puede atenderse a la colocación de las partes en el todo; y así, lo que es hermoso en el todo, es de más perfecta hermosura que lo que es hermoso en una parte solamente. O puede atenderse al tiempo; y así, lo que no siempre es hermoso, es de inferior hermosura a lo que es hermoso siempre. La comparación con otra cosa puede ser comparación respecto de la causa, o respecto del efecto. Conforme a la causa, lo que no procede de otra cosa que produzca su hermosura, es de hermosura perfecta y no deficiente, y lo que no sufre aumento ni disminución, es también de hermosura perfecta. Respecto de los efectos, es decir, según que su efecto sea hermoso para unos y no para otros. También puede hacerse la comparación de dos modos: o se comparan cosas diversas en especie, o cosas diversas en número, aunque sean de la misma especie. Parece a primera vista que lo hermoso no lo es respecto de todas las cosas. Entre las cosas hay algunas más cercanas al agente, y algunas más próximas a la materia; las que son más cercanas a la materia, están mezcladas de fealdad, porque nada es causa de torpeza sino la materia con privación; pero las más próximas al agente son más hermosas. Siendo la causa de las unas y de las otras la hermosura sobresubstancial, que es Dios, parece que si respecto de la una es hermoso, respecto de la otra debe de ser feo. O se reducen las dos causas a un sólo principio, que es Dios, o no. Si no se reducen, no tendrá Dios relación alguna con lo torpe como efecto suyo, y entonces no se podrá decir que lo hermoso sobresubstancial **[p. 190]** sea hermoso respecto de lo hermoso y de lo feo; pero si se reducen a Dios como a su causa, no pudiendo ser Dios causa de nada cuyo ejemplar no esté en Él, es preciso que la idea ejemplar de lo feo esté en Él, y así debe llamarse feo, por la misma razón que siendo idea ejemplar de lo hermoso, puede llamarse hermoso.

A esto se responde que en Dios no puede caber ninguna fealdad, ni en sí mismo ni por comparación con algún efecto, porque, comparado con todas las cosas que proceden de Él, tiene hermosura, ya sean ellas hermosas, ya nos parezcan feas. Pues así como resplandece su gloria por comparación con la gloria de los Santos, así resplandece la hermosura de su justicia por comparación con la injusticia de los réprobos. Y aunque todas las formas procedan de la primera, cuando se juntan a la materia

decaen y se obscurecen, al modo de la luz que resbala sobre lo negro y se confunde con las tinieblas, no por culpa de la luz del sol, sino por ser opacos los cuerpos que la reciben. Lo mismo acontece con las formas del arte, porque en la materia más vil se hacen menos claras, y en la más digna resplandecen más. Además, lo feo, en cuanto tiene apetito de lo hermoso, participa algo de la hermosura, y en lo que es apto para recibir una forma, ya hay principio de esta forma, según dice Avicena: pero lo feo, en cuanto es cosa torpe, no tiene idea ejemplar, porque la fealdad es un defecto del cual Dios no es causa, como tampoco lo es del mal en cuanto mal, aunque lo sea de la cosa que es torpe y mala. Y no decimos que toda luz y toda vida está en Dios porque todas las cosas procedan de Él, como vivas o lúcidas (aunque todas tengan luz, en cuanto participan de la forma, si bien no todas tengan vida), sino que lo decimos por el principio eficiente y cognoscitivo. Según la potencia eficiente, por virtud de la cual induce la materia en la forma, se dice que en él está la vida.

Defiende Santo Tomás, siguiendo al Areopagita, la uniformidad de la belleza en el entendimiento divino, y responde, entre otras, a la objeción de haber en el entendimiento divino muchas ideas y muchas razones, y a la de que las criaturas no están en el Criador. A la primera contesta que las razones de las cosas que proceden de Dios comparadas con la causa eficiente son una sola, según su ser y según su esencia, porque la misma divina esencia es la razón y la idea de todas las cosas creadas; pero según su relación con las **[p. 191]** diversas cosas creadas, tienen alguna diferencia, así como el centro, uno en esencia, tiene relación con muchas líneas como principio de ellas. Si las ideas fuesen *simplemente* muchas, lo cual es falso, tampoco se seguiría que no fuese una sola la belleza, porque ésta implica el concepto de una sola forma como principio de todas, y por eso no es múltiple según sus diversas obras, ya que no dice especial relación a ésta o a aquella.

La razón y la idea, con relación a la diversidad de las cosas, pueden llamarse muchas, aunque no existe pluralidad alguna en la esencia que las contiene, y hasta podríamos decir que hay muchos principios, pero en la relación y no en el sujeto. Además, la hermosura dice participación, y lo hermoso dice participante. Y como la ejemplaridad de las cosas formadas es respecto de la forma tan solo, lo hermoso no tiene ejemplar en la causa primera sino según su hermosura, y por eso la belleza, trascendentalmente considerada, es uniforme, aunque en el sér de las cosas aparezca dividida.

La suprema hermosura es causa ejemplar, porque según ella se determinan todas las cosas bellas, y cuanto más tengan de hermosura tanto más tienen de ser.

Además, nadie desea alguna cosa por su operación, sino por la semejanza que tiene con la divina hermosura, y por eso, hasta el fornicario obra por el ansia del deleite, el cual, propia y verdaderamente, sólo reside en Dios.Y aunque no todas las cosas desean la divina hermosura según que está en el mismo Dios, la desean por semejanza y la buscan entre sombras, y así no llegan a ella.

Todo está en lo hermoso como en causa eficiente, final y ejemplar, y bajo este aspecto, lo hermoso es la misma cosa que lo bueno. Todas las cosas desean el bien y la hermosura según la causa universal. Y como nadie desea ninguna cosa sino por ser en cierto modo semejante a él, algo ha de haber en todas las criaturas semejante a lo bueno y a lo hermoso por participación de ellos, y de aquí se sigue que no hay ninguna cosa de las existentes en acto, es decir, que tenga el sér completo, que no participe de lo hermoso y de lo bueno.

Parece, no obstante, que esto es insuficiente para establecer la identidad de lo hermoso y de lo bueno. *Lo bueno tiene razón de causa final; lo hermoso tiene razón de causa formal, porque sólo indica* **[p. 192]** *esplendor de la hermosura sobre las partes* . Es así que el fin y la forma implican diversa intención; luego lo bueno y lo hermoso no son deseados por la misma razón. Además, el deseo es siempre de cosa perfecta, y sólo la causa eficiente es causa perfecta como forma y como fin, porque nadie da el sér a otra cosa si no es perfecto en sí mismo. Añádase a esto que nadie desea lo que tiene por participación substancial, porque el deseo es de cosas que no se tienen. Es así que todas las cosas tienen lo bueno y lo hermoso por participación substancial; luego no todas las cosas desean lo bueno y lo hermoso. A estas objeciones se responde que aunque la intención de las causas sea diversa, no es inconveniente que una causa según su intención se ordene a la intención de otra causa, aunque una causa no sea causa de otra según su sér. La materia no es causa de forma, ni la forma causa de materia; pero una y otra son causa del compuesto. Hemos de decir también que algunas cosas participan de lo hermoso y de lo bueno, perfecta y simplemente, y otras relativa e imperfectamente. Cuando participan imperfectamente, es claro que desean la perfección en lo hermoso y en lo bueno. Cuando participan sencilla y perfectamente, pueden considerarse de dos modos: o absolutamente en sí, o según su capacidad respecto de la idea ejemplar. Absolutamente, no desean lo que ya tienen; pero según su capacidad, pueden adelantar en hermosura y en bondad, conforme se acerquen más al ejemplar, y por eso desean siempre lo perfecto en hermosura y en bondad [1] .

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 144]. [1] . Uno de los primeros pasajes (si no el primero) de la más antigua literatura cristiana, donde empieza a notarse la influencia del helenismo literario, a la vez que se desarrolla un concepto de índole estética (el de orden y armonía), es aquella hermosa digresión de la primera *Epístola* de San Clemente a *los Corintios* (XIX-XX) sobre los beneficios de la paz revelados por las armonías del mundo físico, pasaje que tan admirablemente imitó nuestro Fr. Luis de León en sus *Nombres de Cristo* .

La tendencia a revestir de formas literarias y amenas la enseñanza teológica se remonta a los primitivos tiempos de la Iglesia, y de ella son testimonio, además de la inmensa colección de Evangelios y Actas apócrifas, la novela de las *Recognitiones Clementinae* ; las visiones simbólicas del *Pastor* de Hermas, cuya relación con el arte incipiente de las Catacumbas es innegable, etc., etc.

El himno de Clemente Alejandrino nos puede dar una muestra de lo que fué la poesía lírica en las primeras escuelas cristianas.

[p. 145]. [1] . Muy diverso fué siempre el sentir de los Padres griegos, aun de los más antiguos. Recuérdese la hermosa doctrina de San Justino (Apol. II, cs. 8-10), sobre el lÕgoj spžrmatikoj o spžrmatoã lØgou , derramado por la Sabiduría Absoluta en todos los espíritus para que puedan elevarse, aún por las solas fuerzas naturales, a un cierto conocimiento de lo divino. San Justino concede expresamente a los filósofos antiguos, sobre todo a los platónicos y a los estóicos, y aún a los poetas, una intuición o conocimiento parcial del Verbo que lo penetra todo. Cada uno de los sabios gentiles dijo verdad en aquella medida en que participó del Verbo diseminado en el mundo. Y

aún va más allá San Justino: «Todos los que han vivido según el Verbo pueden llamarse cristianos, aunque hayan sido tenidos por ateos, como lo fueron Sócrates y Heráclito entre los griegos. Pero ninguno de ellos conoció el Verbo sino en parte. La completa comunicación y manifestación del Verbo por obra de gracia sólo se cumple en el cristianismo.» Esta doctrina se encuentra expresada con la misma energía en otros Padres muy posteriores, aun en los de la Iglesia latina. «Nadie nace sin Cristo (dice San Jerónimo): *Ex quo perspicuum fit, natura omnibus Dei inesse notitiam, nec quemquam sine Cristo nasci et non habere semina in se sapientiae et justitiae reliquarumque virtutum unde multi absque fide et Evangelio Christi, vel sapienter faciunt aliqua vel sancte* .» (*Comm. in Epis. ad Galatas,* lib. I., cap. I, v. 15).

No hay nada más destituído de autoridad y de verdadera tradición en la filosofía cristiana que el *tradicionalismo* . Hasta el más ilustre, vehemente y extremoso de los apologistas africanos tuvo que invocar el *testimonium animae naturaliter christianae* .

[p. 146]. [1] . Véase especialmente, como manifestación crudísima de antagonismo contra la cultura estética de los antiguos, el tratado de Tertuliano *De Spectaculis: Hoc igitur modo etiam a theatro separamur, quod est privatum consistorium impudititiae ubi nihil probatur, quam quod alibi non probatur. Ita summa gratia ejus de spurcitia plurimum concinnata est, quam Atellanus gesticulator, quam mimus etiam per mulieres repraesentat, sexum pudoris exterminans ut facilius domi quam in scena erubescant... Ipsa enim prostibula publicae libidinis hostiae in scena proferuntur... Taceo de reliquis ea quae in tenebris et in speluncis suis delitescere decebat, ne diem contaminarent. Erubescat senatus, erubescant ordines omnes... (Cap. XVII.) Avertat Deus a suis tantam voluptatis exitiosae cupiditatem. Quale est, enim, de Ecclesia Dei in diaboli ecclesiam tendere, de coelo, quod aiunt, in coenum? Illas manus, quas ad Deum extuleris, postmodum laudando histrionem fatigare? (Cap. XXV.) An ille recogitabit eo tempore de Deo, positus illic ubi nihil est de Deo? Pudicitiam ediscet, attonitus in mimos? Imo in omni spectaculo nullum magis scandalum occurret quam ille ipse mulierum et virorum accuratior cultus; ipsa consensio, ipsa in favoribus aut conspiratio aut dissensio inter se de commercio scintillas libidinum conflabellant... Si scenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est, satis versum, est satis sententiarum, satis etiam canticorum, satis vocum; nec fabulae, sed veritates, nec strophae, sed simplicitates. (Cap. XXIX)*

El desprecio por todo género de literatura está acentuado de un modo todavía más enérgico, por no decir bárbaro, en otro pasaje: *Doctrinam saecularis litteraturae ut stultitiae apud Deum deputatam aspernamur. (Cap. XVIII)* Bien dice Ebert *(Historia de la literatura latina cristiana),* que esta sola frase compendia toda la tendencia literaria de Tertuliano, el cual, para apartar a los cartagineses de los espectáculos del teatro, les convida con otros más gloriosos y magníficos, v. gr., el del sol y la luna, y, por último, *el juicio final. «Quae tunc spectaculi latitudo! quid admirer! quid rideam! ubi gaudeam! ubi exultem, spectans tot ac tantos reges, qui in coelum recepti nunciabantur, cum ipso Jove et ipsis suis testibus in imis tenebris congemiscentes? Huc magis trageodi audiendi, magis scilicet vocales in sua propria catamitate: tunc histriones cognoscendi, solutiores multo per ignem: tunc spectandus auriga in flammea rota rubens...» (Cap. XXX)*

La extraña sustitución de los juegos escénicos por el terrible espectáculo del fin del mundo, se prestaba admirablemente a aquel juego de antítesis en que tanto se complacía el gusto retórico de Tertuliano, a quien muchos, en tono de admiración, llaman *sublime bárbaro* , confundiendo sin duda

los procedimientos ingenuos de la barbarie con los procedimientos decrépitos del arte de las escuelas de declamación, realzados y transfigurados, eso sí, en este maravilloso escritor por la grandeza divina de los dogmas, de los cuales es vigorosísimo, aunque no siempre fiel, intérprete. En cuanto al arte su posición está fielmente determinada por estas palabras suyas: *Tot sunt artium quot hominum concupiscentiae* .

Para ver hasta qué extremos arrastró a Tertuliano su intransigente y fogoso ascetismo (que le fué conduciendo por pasos rápidos a la herejía montanista), hay que cotejar la doctrina de este tratado con los *De Idolatria* , *De Virginibus velandis* y *De Habitu muliebri et de cultu feminarum* . No puede darse más amarga y pesimista concepción de la vida.

Mucho más dulce y humana es la de San Cipriano en el *De Habitu Virginum*, obra llena, como todas las de su autor, de suave y persuasiva elocuencia. No podemos decir otro tanto del tratado *De Spectaculis*, que los mejores críticos, y entre ellos Moehler, excluyen del número de las obras auténticas del grande Obispo de Cartago.

[p. 147]. [1] . *Qui autem mente conceperit quae sit illius sponsae pulchritudo quam sponsus, qui est Dei Verbum, amat, animae inquiam ex pulchritudine florentis, quae et coelum et mundum ipsum excedit, eum pudebit eodem pulchritudinis nomine corpoream ornare pulchritudinem sive mulieris, sive pueri seu viri, cum verae pulchritudinis caro non sit capax, sed tota sit turpitudo. Omnis enim caro foeni instar est, ejusque gloria, quam oculis exhibet illa quae mulierum aut puerorum dicitur pulchritudo, flori comparatur, juxta Prophetae sermonem dicentis: «Omnis caro foenum, et omnis gloria ejus quasi flos foeni. Aruit foenum et flos cecidit: verbum autem Domini manet in sempiternum.» (Origenis Opera Omnia quae Graece vel Latine tantum extant et ejus nomine circumferuntur... Opera et studio Domini Caroli de la Rue... Parisiis, typis Iacobi Vincent* , 1733, tomo I, pág. 229).

[p. 147]. [2] . ›All›oà tÕ k§lloj tÐj sarkØj to fantasiastikØn, tØ d¡ §lhqinon kaˆ tÎj yuchj ka‡ toå sêmatoj ¡nede‡xato k§lloj thj mžn to žuerghtikon, to dž ªq§naton tÑj sarkoj . «No era hermoso con la fantástica hermosura de la carne, sino con la verdadera belleza del alma, que es la caridad, y con la verdadera belleza del cuerpo, que es la inmortalidad.» (*Paedag* ., I, 3, cap. I). En los *Stromata* (lib. VI, cap. XVII) repite la misma idea, dando por razón que el Señor no quiso que distraídos nosotros con la belleza de su aspecto exterior, dejásemos de dar oídos a sus palabras, y atentos a lo visible y fugitivo, olvidásemos lo absoluto y lo eterno.

Aún es más violenta la expresión del mismo concepto en Orígenes (*Contra Celsum* , lib. VI): *Constat quidem Scripturis Jesu corpus fuisse aspectu deforme* (Pág. 689 de la ed. de San Mauro, tomo I). El pasaje único de las Escrituras en que tal imaginación se fundaba, era un texto profético de Isaías (53, 2, 3). *«Non est species ei neque gloria, et vidimus eum, et non habebat decorem neque pulchritudinem: sed species ejus indecora et deficiens prae filiis hominum.»* Nuestra Vulgata actual lee: *«Vidimus eum, et non erat aspectus, et desideravimus eum, despectum et novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatum, et quasi absconditus vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum»* , lo cual da un sentido muy diverso. San Jerónimo y la mayor parte de los intérpretes lo entienden de la Pasión: *«despectus erat et ignobilis, quando pendebat in cruce et factus*

pro nobis maledictus, peccata nostra portabat» . El texto hebreo, literalmente traducido, dice: «No aspecto en él y no esplendor: lo vimos, y no vista para codiciarle: Menospreciado y desechado de varones, varón de dolores y usado a la aflicción: y como encubierta a nosotros la faz de él, despreciado por nosotros y no estimado».

En una nota de la magnífica ed. de Orígenes hecha por los Benedictinos de San Mauro (tomo I, pág. 689), pueden verse reunidos los pasajes de los antiguos Padres que más o menos favorecen la opinión, hoy abandonada, de Orígenes y de Clemente. No hay que decir que Tertuliano la llevó a los últimos extremos con toda la vehemencia de su temperamento africano: *«Adeo nec humanae honestatis corpus fuit, nedum coelestis claritatis, tacentibus apud nos quoque Prophetis de ignobili adspectu ejus, ipsae passiones, ipsaeque contumeliae loquuntur: passiones quidem humanam carnem: contumeliae vero inhonestam. An ausus esset aliquis ungue summo perstringere corpus novum? sputaminibus contaminare faciem nisi merentem?»* (*De Carne Christi*). San Cirilo de Alejandría llega a afirmar con la misma resolución, que el aspecto de Cristo era deforme: *«Filius enim in specie adparuit admodum deformi.»* A igual parecer se inclinan San Basilio (in Psal. 44), San Cipriano (libro II, *adversus Iudaeos*) y otros muchos. Todavía persisten huellas de esta opinión en San Agustín, influído sin duda por los apologistas africanos. *«Ut homo non habebat speciem, neque decorem sed speciosus forma, ex eo quod est prae filiis hominum* (*in Psal* . 44). *Non carne, sed virtute formosus* (*in Psal* ., 118). *Ergo persequentibus foedus apparuit. Et nisi eum foedum putarent, non insilirent, non flagellis caederent, non sputis inhonestarent. Non enim habebant oculos unde Christus pulcher videretur* (*in Psal* . 127)». Al frente de los sostenedores de la opinión contraria, debe ponerse, además de San Jerónimo, a San Juan Crisóstomo (Hom. 27, *ad Mattheum*), comentando aquellas palabras del salmo XLIV: *Speciosus forma prae filiis hominum.* La opinión de estos Padres es la que finalmente prevaleció, por fortuna del arte cristiano, y es la que inspira las descripciones que de la belleza exterior del Salvador hacen San Juan Damasceno o quienquiera que sea el autor de la carta a Teófilo, Nicéforo, Teófanes y otros bizantinos.

Nos hemos detenido tanto en esta cuestión, porque no es meramente arqueológica, sino capitalísima en el desarrollo del ideal estético dentro del Cristianismo.

[p. 149]. [1] . Léase, por ejemplo, el poético preámbulo de Clemente Alejandrino a su logoj protreptikoj *(cohortatio ad Gentes*), que parece la invitación de un mistagogo a los catecúmenos de una nueva Eleusis, «para que vengan a escuchar un canto más bello y poderoso que aquel con que Anfión levantó los muros de Tebas, y Arión encantó a los delfines, y Orfeo domó las bestias feroces: a oír una música nueva que transforma en hombres los animales y las piedras, un cántico que resucita los muertos; y es el cántico que el Verbo ha venido a enseñar a la tierra, el Verbo cantor celestial que ordenó el mundo con número, peso y medida, e hizo del Universo un todo armónico, concertando los elementos discordes, semejante al músico que con el modo lidio templa la austeridad del modo dórico. Este es el canto inmortal que el Universo repite, y el que imitó David, intérprete de las voluntades divinas. Es el canto que restablece la armonía entre el mundo y el hombre, que es pequeño mundo, y concierta el cuerpo y el alma en el hombre mismo, haciéndole lira viviente, instrumento de mil cuerdas para cantar la gloria del Señor. Este canto nuevo, este canto levítico, que disipa la tristeza y enfrena la cólera e infunde dulce olvido de los males, no está sujeto al modo de Terpandro, ni al de Capitón, ni al modo frigio, ni al dórico, ni al lidio, sino al eterno modo de la nueva armonía, al modo que toma su nombre de Dios. No viene del Helicón ni del Citerón; de Sión viene la Ley, de Jerusalén

el Verbo del Señor. No allí los poetas ceñidos de la yedra de Baco, ni los coros de sátiros, ni el ebrio furor de las Bacantes, sino el coro sagrado de los profetas y los resplandores de la sabiduría y de la verdad, que ilumina a todo hombre que viene a este mundo. Para escuchar este canto no es precisa larga iniciación ni coronas de laurel, ni el tirso en la mano, ni vendas de púrpura, sino la corona de la justicia y el ceñidor de la templanza. Las puertas del Verbo son espirituales, y están abiertas siempre para todos. Desde que el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, todo el mundo es Atenas, todo el mundo es Grecia.» La teoría de la iluminación por el Verbo es en Clemente Alejandrino idéntica a la que San Justino expuso, y que, transmitida de los antiguos Padres a la Escolástica, admiramos en la *participatio luminis increati* de Santo Tomás. *(Hujusmodi autem rationis lumen quo principia... sunt nobis nota, est nobis a Deo inditum, quasi quaedam, similitudo increatae veritatis in nobis resultantis* .)

[p. 150]. [1] . TÂn g§r §ret¿n to kalloj tÅj yucÇj ™fh (Sócrates) e‡nai kat§ dž to ¡nant‡on t¿n kakˆan a • jcroj yucÅj (*Stromata*, libro V, cap. 14). No se puede llevar a mayores extremos la confusión entre el bien moral y la belleza, confusión que se inicia ya en la escuela platónica, y se revela en la habitual sinonimia de kaloj y ¦g-qoj .

[p. 150]. [2] . ›Andri dž boulomžnJ e‡nai kalü to k§lliston ¡n ©nqrëpJ t¿n di¦noian, kosmhtžon (*Paed.*, lib. III, cap. 3). Las mismas ideas, aunque con un objeto puramente moral, repite e inculca Clemente en aquel célebre pasaje del *Pedagogo*, sobre el adorno de las mujeres, tan bellamente traducido por Fray Luis de León en *La Perfecta Casada* : «Las que hermosean lo que se descubre, y lo que está secreto lo afean, no miran que son como las composturas de los egipcios, los cuales adornan las entradas de sus templos con arboledas y ciñen sus portales con muchas columnas, y edifican los muros dellas con piedras peregrinas, y los pintan con escogidas pinturas, y los mismos templos los hermosean con plata y con mármoles traídos desde Etiopía, y los sagrarios de los templos los cubren con planchas de oro; mas en lo secreto dellos, si alguno penetrare allá, y si con priesa de ver lo escondido buscare la imagen del Dios que en ellos mora, y si la guarda dellos o de alguno otro sacerdote con vista grave, y cantando primero algún himno en su lengua, y descubriendo un poco del velo, le mostrase la imagen, es cosa de grandísima risa ver lo que adoran, porque no hallaréis en ellos algún Dios como esperábades, sino un gato o un cocodrilo, o alguna sierpe de las de tierra u otro animal semejante, no digno de templo, sino dignísimo de cueva o de escondrijo o de cieno... Tales, pues, me parecen a mí las mujeres que se visten de oro y se componen los rizos, y se untan las mejillas, y se pintan los ojos, y se tiñen los cabellos, y que ponen toda su mala arte en este aderezo muelle y demasiado, y que adornan este muro de carne, y hacen verdaderamente como en Egipto, para atraer así a los desventurados amantes. Porque si alguno levantase el velo del templo, digo, si apartase las tocas, la tintura, el bordado, el oro, el afeyte, esto es, el velo y la cobertura compuesta de todas aquestas cosas, por ver si hallaría dentro lo que de veras es hermoso, abominaríalas, a lo que yo entiendo, sin duda. Porque no hallara en su secreto dellas por moradora, según que era justo, a la imagen de Dios, que es lo digno de precio; mas hallara que en su lugar ocupa una fornicaria y una adúltera lo secreto del alma... Mas las miserables no ven que con añadir lo postizo destruyen lo hermoso, natural y propio... y vienen a deshonrar al fabricador de los hombres, como a quien no repartió la hermosura como debía... Mas ¿qué desconcierto tan grande que el caballo y el pájaro y todos los demás animales de la yerba y del prado salgan alindados cada uno con su propio aderezo, el caballo con crines, el pájaro con pinturas diversas y todos con su color natural, y que la mujer, como de peor condición que las bestias, se tenga a sí misma en tanto grado por fea, que haya menester

hermosura comprada y sobrepuesta? Preciadoras de lo hermoso del rostro, y no cuidadoras de lo feo del corazón, porque, sin duda, como el hierro en la cara del esclavo muestra que es fugitivo, así las floridas pinturas del rostro son señal y pregón de ramera... Sólo es Ester la que hallamos haberse aderezado sin culpa, porque se hermoseó con misterio y para el rey su marido, demás de que aquella su hermosura fué rescate de toda una gente condenada a la muerte.»

He abreviado este trozo larguísimo, que todo el mundo puede leer con singular deleite en uno de los libros españoles más populares. Clemente Alejandrino, dejándose llevar de sus aficiones retóricas y haciendo alarde de su riquísima erudición clásica, amplifica y corrobora sus enseñanzas morales con muchas citas de poetas cómicos, que hacen el trozo sumamente ameno, y le dan un carácter menos teológico que literario. La conclusión es enteramente platónica e idéntica a la doctrina que hemos visto en los *Stromata* : « Cr¿ g§r e • nai kosmˆaj ™ndoqen, ka‡ tÂn tón ™sw cunaika deiknÝnai kal¿n: en monV gªr tV yucV katafaˆneisqai kai to kalloj kai to aiscroj dio kai monoj o spou×aioj kaloj k§gaqoj Ùntwj ¡sti ». *Paedag* ., 2, cap. 12).

[p. 152]. [1] . En el *Hexaemeron,* o colección de Homilías de San Basilio sobre la Creación, se encuentran algunas consideraciones de Física estética, que fueron bellamente traídas a nuestra lengua por Fr. Luis de Granada en la parte primera de su *Introducción del Símbolo de la Fe,* donde asimismo se valió del otro *Hexaemeron* de San Ambrosio y de los sermones de Teodoreto sobre la *Divina Providencia.*

También San Gregorio Nisseno, en el *De hominis opificio,* expone algunas ideas estéticas para mostrar cómo la naturaleza humana conviene con su original y arquetipo y de todas maneras le simboliza y manifiesta.

Merece recuerdo, como imitación cristiana del *Simposion* platónico el *Convite de las diez vírgenes,* diálogo brillantísimo compuesto por San Metodio, Obispo de Tiro, a fines del siglo III de nuestra Era. Cada una de las diez vírgenes que en este *Banquete* intervienen, hace un discurso sobre las excelencias de la virginidad, considerada como la más alta perfección de la naturaleza humana, terminando toda la obra con un himno sublime, en el cual (como dice sin hipérbole Moehler en su *Patrología*) ha derramado el autor todas las magnificencias de la lengua griega. San Metodio es uno de los Padres de la Iglesia griega que tienen más lozanía y brillantez de forma, compitiendo en esto con el mismo Clemente Alejandrino. Quizá Clemente es un espíritu más helénico, al paso que San Melodio ostenta todo el lujo de la imaginación asiática.

Lactancio, en su tratado *De opificio Dei ad Demetrianum* (uno de los primeros ensayos de psicología cristiana), concede grande espacio a la consideración estética en el organismo humano, manifestando un vivo sentimiento de la belleza plástica.

El *Hexaemeron* de San Ambrosio, colección de nueve sermones imitados en parte de San Basilio y en parte (según refiere San Jerónimo) de libros hoy perdidos de Orígenes y San Hipólito, es el primer ensayo de Física estética en lengua latina, y por sus ejemplos y moralidades sacados de la vida de los animales, influyó mucho en la literatura de la Edad Media.

«San Jerónimo (dice Ebert) es la representación del sabio cristiano, que posee una educación estética y es, al mismo tiempo, el antecesor o patriarca de los humanistas, a quienes nos hacen recordar muchos rasgos de su vida y escritos; por ejemplo: sus viajes, su extensa correspondencia, sus polémicas encarnizadas...»

Véase especialmente su epístola LXX al orador Magno, justificando las citas que San Jerónimo tomaba de los autores paganos. «Trátase aquí (añade Ebert) de la asimilación por el cristianismo de la cultura filosófica y estética de la antigüedad: San Jerónimo la acepta, pero con las reservas que imponen el cristianismo y la época actual, reservas que han determinado la originalidad de la literatura de la Edad Media. (Compárese con la homilía de San Basilio, sobre la utilidad que puede sacarse de los autores profanos.) El genio cristiano se une tan estrechamente con la cultura antigua en las cartas de San Jerónimo, que se puede decir que su estilo ofrece ya un carácter moderno.»

[p. 153]. [1] . *Quid est enim pulchrum, et quid est pulchritudo? Quid est quod nos allicit et conciliat rebus quas amamus? Nisi enim esset in eis decus et species nullo modo nos ad se moverent. Et animadvertebam et videbam in ipsis corporibus aliud esset quasi totum, et ideo pulchrum, aliud autem quod ideo deceret, quoniam apte accommodaretur alicui, sicut pars corporis ad universum suum, aut calceamentum ad pedem et similia. Et ista consideratio scaturivit in animo meo ex intimo corde meo, et scripsi libros «de pulchro et apto», puto duos aut tres. Tu scis Deus: nam excidit mihi. Non enim habemus eos, sed aberraverunt a nobis, nescio quomodo.* (*Confess*, lib. IV, cap. XIII.)

[p. 153]. [2] . *Quid laudant in corpore? Nihil aliud video quam pulchritudinem. Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate)* Ep. 3 *ad Nebridium).*

El origen inmediato de este concepto, que de San Agustín pasó, como tantas otras cosas, a Santo Tomás, parece que ha de buscarse en las *Cuestiones Tusculanas* de Cicerón (lib. IV, cap. XIII, n. 31), donde se define la belleza corpórea: *«Et, ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate; eaque dicitur pulchritudo:...»*

Por lo demás, este concepto era vulgarísimo entre los antiguos: summetria mžrñn kai mžlón met› eucroiaj define Clemente Alejandrino la belleza corporal (*Paedag* , 3, c. II).

[p. 153]. [3] . *In omnibus artibus convenientia placet: qua una, salva et pulchra sunt omnia, ipsa vero convenientia aequalitatem unitatemque appetit (De Vera* Religione, cap. XXX, párr. 55).

[p. 154]. [1] . *Pulchrum per se ipsum consideratur atque laudatur, cui turpe ac deforme contrarium est. Aptum vero, cui ex adverso est ineptum, quasi religatum pendet aliunde, nec ex semetipso, sed ex eo cui connectitur, judicatur* (Ep. 138 *ad Marcellinum, Cap* . I 5.)

[p. 154]. [2] . *Ratio sentit nihil aliud sibi placere, quam pulchritudinem, et in pulchritudine figuras, et in figuris dimensiones, et in demensionibus numeros* (*De Ordine* , I, 8). *Haec igitur pulchra numero placent* (*De Musica* , VI, 13).

[p. 154]. [3] . Acerca de las teorías musicales de San Agustín, pueden consultarse con fruto unos excelentes estudios de Fr. E. Uriarte, de la Orden de aquel Santo, insertos en la *Revista Agustiniana* de Valladolid, tomos IX, X y XI (1885 y 1886).

Mucho se engañaría el que esperase encontrar en los seis libros *De Musica* de San Agustín un tratado estético. El autor se propuso tratar únicamente del ritmo, reservando para un tratado posterior el estudio de la melodia: *«Initio nostri otii, cum a curis maioribus magisque necessariis vacabat animus, volui per ista, quae a nobis desiderasti, scripta proludere, quando conscripsi de solo ritmo sex libros, et de melo scribere alios forsitan sex, fateor disponebam, cum mihi otium futurum sperabam: sed posteaquam mihi curarum eclesiasticarum sarcina imposita est, omnes illae deliciae fugere de manibus.»* (Ep. 101 *ad Memorium*).

La Música tiene para San Agustín el valor de una doctrina rítmica general, distinta del arte métrica enseñada por los gramáticos: *«Sed tamen cum videas innumerabilia genera sonorum in quibus certae dimensiones observari possunt, quae genera fatemur Grammaticae disciplinae non esse tribuenda, nonne censes esse aliam aliquam disciplinam, quae quidquid in hujusmodi sit vocibus numerosum artificiosumque contineat? Nam opinor non tibi novum esse omnipotentiam quandam canendi Mussis solere concedi. Haec est, nisi fallor, illa quae Musica nominatur.» (Lib. I. Cap. I, I)* En otra parte la define: *Scientia bene modulandi*, entendida la palabra *modulación* en su sentido más lato. Esta definición fué repetida hasta la saciedad por los tratadistas posteriores.

El Santo, en su primer libro, emprende mostrar en forma de diálogo, entre Maestro y Discípulo, *primum quid sit modulari, deinde quid sit bene modulari... postremo etiam quod ibi scientia posita est, non est contemnendum (Lib. I. Cap. II, 3)* Una cosa es modular; otra, modular bien: sólo la buena modulación pertenece a esta disciplina liberal que llamamos Música: « *Musica est scientia bene movendi: sed quia bene moveri iam dici potest quidquid numerose, servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur; iam enim delectat, et ob hoc modulatio non incongrue iam vocatur: fieri autem potest ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est; ut si quis suavissime canens et pulchre saltans, velit eo ipso lascivire cum res severitatem desiderat, non bene utique numerosa modulatione utitur, id est ea motione quae iam bona, ex eo quia numerosa est, dici potest, male ille, id est incongruenter utitur. Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum: bona verum modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id est, ad musicam, pertinere arbitranda est». (Lib. I. Cap. III. 4)*

San Agustín afirma repetidas veces el carácter científico y especulativo de la Música: *Vides igitur nomen scientiae definitioni pernecessarium.* Tres grados hay para el Santo Doctor en el ejercicio de la Música: el de los cantores que modulan suave y numerosamente, sin reglas de arte, y guiados por un instinto semejante al de los pájaros; el de los tañedores de cítara, flauta u otro cualquier instrumento, que proceden por razones de arte y no por mera imitación de sonidos, y, finalmente, el de los que poseen la teoría especulativa de la Música, júntenla o no con la práctica. Esta ciencia es claro que no se adquiere por el sentido del oído, ni por la memoria de los sonidos, ni por el ejercicio, sino que pertenece pura y exclusivamente a la razón. Estos conceptos de San Agustín pasaron sin diferencia notable a San Isidoro, al Venerable Beda y a la mayor parte de los tratadistas de la Edad Media.

Más importancia tiene (aunque no está expuesta en estos libros, sino incidentalmente en las *Confesiones, X,* 33) la doctrina de la correspondencia y conformidad de los modos musicales con los varios afectos de nuestra alma; doctrina que tiene por base otra aún más filosófica, la de un *sentido musical innato* (« *sensus musices inest naturae...». Natura id fieri puto, quae omnibus dedit sensum audiendi quo ista judicantur*).

En el capítulo VI es muy digna de notarse la encarecida recomendación de cultivar el arte por su propia y natural hermosura, y no por miras bastardas de interés o vanagloria. Para comprender la intensidad con que San Agustín sentía los efectos de la Música, hay que leer algunos pasajes de sus Confesiones y el prólogo de las *Enarrationes in Psalmos,* donde la atribuye poder para unir las almas por la consonancia de las voces y variedad concorde de las modulaciones, para ahuyentar a los demonios y atraer a los Angeles, y la llama «escudo en los terrores nocturnos, descanso de las fatigas diarias, amparo y tutela para los niños, ornato para los jóvenes, consuelo para los ancianos, y para las mujeres ocupación la más propia, y, finalmente, ejercicio de espíritus bienaventurados».

Acerca de las ideas retóricas de San Agustín, véase la tesis de A. Sadous, *Sancti Augustini de Doctrina Christiana libri expenduntur, seu de Rhetorica apud Christianos disquisitio* : París, 1847.

[p. 156]. [1] . Cito por la excelente traducción del P. Ceballos, tan vulgar entre nosotros.

[p. 156]. [2] . *«Restat voluptas oculorum istorum carnis meae... Pulchras formas et varias, nitidos et amoenos colores amant oculi. Non teneant haec animam meam; teneat eam Deus, qui haec fecit, bona quidem valde, sed ipse est bonum meum, non haec. Et tangunt me vigilantem totis diebus, nec requies ab eis datur mihi, sicut datur a vocibus canoris aliquando ab omnibus in silentio. Ipsa enim regina colorum lux ista, perfundens cuncta quae cernimus, ubi per diem fuero, multimodo allapsu blanditur mihi aliud agenti et eam non advertenti. Insinuat autem se ita vehementer, ut si repente subtrahatur cum desiderio requiratur, et si diu absit, contristat animum. O lux, quam videbat Tobias, cum claussis oculis istis filium docebat vitae viam, et ei praeibat pede caritatis nusquam errans! Aut quam videbat Isaac, praegravatis et opertis senectute carneis luminibus, cum filios non agnoscendo benediceret, sed benedicendo agnoscere meruit! Aut quam videbat Jacob cum et ipse praegrandi aetate captus oculis, in filiis praesignata futuri populi genera, luminoso corde radiavit... Ipsa est lux, una est, et alia non est, et unum omnes, qui vident et amant eam. At ista corporalis, de qua loquebar, illecebrosa ac periculosa dulcedine, condit vitam saeculi caecis amatoribus. Qui autem de ipsa laudare te norunt, Deus creator ommium, absumunt eam in hymno tuo, non absumuntur ab ea in somno suo. Sic esse cupio... Quam innumerabilia variis artibus et opificiis, in vestibus, calceamentis, vasis et hujuscemodi fabricationibus, picturis etiam, diversisque figmentis atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus, addiderunt homines ad illecebras oculorum! foras sequentes quod faciunt; intus relinquentes, a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt. At ego, Deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum, et sacrifico laudem sanctificatori meo, quoniam pulchra trajecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. Sed pulchritudinum exteriorum operatores et sectatores inde trahunt approbandi modum, non autem inde trahunt utendi modum. Et ibi est, et non vident eum, ut non eant longius, et «fortitudinem suam ad te custodiant» nec eam spargant in delitiosas lassitudines.»* San Agustín hace después una confesión

preciosa que por su mismo candor da doble fuerza al sublime arranque místico que la precede: *«Ego autem haec loquens atque discernens, etiam istis pulchris gressum inecto.» (Confess.*, lib. X, capítulo XXXIV). ¡Alma grande y verdaderamente nacida para comprender y sentir toda belleza!

[p. 157]. [1] . *Quamquam sint multa pulchra visibilia, quae minus proprie honesta appellantur, ipsa tamen pulchritudo ex qua pulchra sunt quaecumque pulchra sunt, nullo modo est visibilis. Item multa utilia visibilia, sed ipsa utilitas, ex qua nobis prosunt quaecumque prosunt, quam divinam Providentiam dicimus, visibilis non est* (*De diversis quaestionibus* , LXXXIII).

[p. 157]. [2] . *Pulchritudo ima, extrema... Bonum minimum, temporale, carnale, infimum, quod bonum Dei quidem donum est, sed propterea id largitur etiam malis, ne magnum bonum videatur bonis (De Civitate Dei*, lib. XV, cap. XXII). Pero esta belleza, que es don de Dios, nunca puede ser vana por sí misma, sino por la perversión del sentido de los hombres vanos y carnales, según el mismo Doctor lo aclara: *«Hac ergo perversitate animae, quae contingit peccato atque supplicio... quia si vanitantes detrahas, qui tamquam prima sectamur extrema, non erit corpus vanitas, sed in suo genere, quamvis extremam, pulchritudinem sine ullo errore monstrabit»* (*De vera Religione* , capítulo XXI). Es más: aun los que parecen amar cosas deformes, no aman realmente la fealdad, sino un grado inferior de hermosura: *«Nam etsi quidam videntur amare deformia... interest tamen quanto minus pulchra sint quam illa quae pluribus placent. Nam ea neminem amare manifestum est, quorum foeditate sensus offenditur»* (*De Musica* , 6, cap. XIII, n. 38).

[p. 158]. [1] . *«Quid est autem aliud justitia, cum in nobis est, vel quaelibet virtus qua recte sapienterque vivitur, quam interioris hominis pulchritudo? Et certe secundum hanc pulchritudinem magis quam secundum corpus facti sumus ad imaginem Dei... Profecto ipsius Dei qui nos formavit et reformat ad imaginem suam, non aliqua mole corporea, suspicanda est pulchritudo, eoque justorum mentibus credendus est incomparabiliter pulchrior, qui est incomparabiliter justior»*. (Ep. 120 *ad Conssentium*).

«Totum quod pulchrum est in anima virtus et sapientia est.» (In Psalm. 58, serm. I, n. 18).

[p. 158]. [2] . *Habes duos servos, unum deformem corpore, alium pulcherrimum; sed deformem fidelem, alium infidelem. Dic mihi, quem plus diligas: et video te amare invisibilia. Quid ergo, quando plus amas servum fidelem, licet corpore deformem, quam pulchrum infidelem, errasti et foeda pulchris praeposuisti...? Interrogasti oculos carnis, et quid tibi renuntiaverunt? Iste pulcher est, ille foedus. Repulisti eos, eorum testimonia reprobasti: erexisti oculos cordis in servum fidelem et in servum infidelem: istum invenisti, foedum carne, illum pulchrum sed pronuntiasti et dixisti: Quid fide pulchrius? quid infidelitate deterius»?* Con estos textos conviene en lo esencial otro de San Ambrosio (*De Isaac et anima*, cap. VIII. 78): *«Pulchritudo autem animae, sincera virtus, et decus, verior cognitio supernorum.»*

Pero en su obra de *De Officiis* (lib. I, cap. XIX) reconoce expresamente el valor de la hermosura corpórea: *«Nos certe in pulchritudine corporis locum virtutis non ponimus, gratiam tamen non excludimus... Ut enim artifex inmateria commodiore melius operari solet, sic verecundia in ipso*

quoque corporis decore plus eminet.» Y en el *De bono mortis* (cap. VII), marca con precisión, y siempre con intenciones de moralista, la relación armónica entre el cuerpo y el espíritu: *«Anima in hoc corpore tamquam in fidibus musicis, tamen summis ut ita dicam digitis, velut nervorum sonos ita pulsat carnis istius passiones, ut consonum reddat morum atque virtutum consentientemque concentum, ut in omnibus cogitationibus suis, in omnibus operibus id custodiat, ut omnia consilia et facta sibi concinant. Anima est ergo quae utitur, corpus quod usui est, ac per hoc, aliud quod in imperio, aliud quod in ministerio, aliud quod sumus, aliud quod nostrum non est. Si quis animae pulchritudinem diligit, nos diligit: si quis corporis decorem diligit, non ipsum hominem, sed carnis diligit pulchritudinem, quae tamen cito marcescit et defluit.»*

[p. 159]. [1] . *«Habes foris oculos unde videas marmora et aurum: intus est oculus unde videatur pulchritudo justitiae. Si nulla est pulchritudo justitiae unde amatur justus senex? Quid affert in corpore quod oculos delectet? Curva membra, frontem rugatam, caput canis albatum, imbecillitatem undique querelis plenam. Sed forte quia tuos oculos non delectat senex iste decrepitus, aures tuas delectat: quibus vocibus? quo cantu? etsi forte adolescens bene cantavit, omnia cum aetate defecerunt. An forte sonus verborum ejus delectat aures tuas qui verba vix plena enuntiat lapsis dentibus? Tamen si justus est, si alienum non concupiscit, si de suo quod habet erogat indigentibus, si bene monet et rectum sapit, si integre credit, si paratus est pro fide veritatis etiam ipsa confracta membra impendere... Unde illum amamus? quid in eo bonum videmus oculis carnis? Nihil. Quaedam ergo est pulchritudo justitiae, quam videmus oculo cordis, et amamus et exardescimus, quam multum dilexerunt homines in ipsis martyribus quum eorum membra bestiae laniarent. Nonne quum sanguis foedaret omnia, quum morsibus belluinis viscera funderentur, non habebant oculi nisi quod horrerent? Quid ibi erat quod amaretur, nisi quia erat in illa foeditate dilaniatorum membrorum integra pulchritudo justitiae?»* (Enarrat. in Psalm. 64, n. 8).

[p. 159]. [2] . *«Et ecce intus eras, et ego foris, et ibi te quarebam, et in ista formosa quae fecisti, deformis irruebam. Mecum eras, et tecum non eram. Ea me tenebant longe a te, quae si in te non essent, non essent. Vocasti, et clamasti, et rupisti surditatem meam. Coruscasti, splenduisti et fugasti caecitatem meam. Fragrasti, et duxi spiritum, et anhelo tibi. Gustavi, et esurio et sitio. Tetigisti me, et exarsi in pacem tuam.»* (*Confess* ., lib. X, cap. XXVIII).

[p. 160]. [1] . *«Pulcher Deus, Verbum apud Deum: pulcher in utero Virginis, ubi non amisit divinitatem et sumsit humanitatem: pulcher natus infans... pulcher ergo in coelo, pulcher in terra, pulcher in utero, pulcher in manibus parentum, pulcher in miraculis, pulcher in flagellis, pulcher invitans ad vitam, pulcher non curans mortem, pulcher deponens animam, pulcher recipiens: pulcher in ligno, pulcher in sepulchro, pulcher in coelo».* (In Psalm. 44, n. 3).

[p. 160]. [2] . *«...Donec universa saeculi pulchritudo cujus particulae sunt quae suis quibusque temporibus apta sunt, velut magnum carmem cujusdam ineffabilis modulatoris excurrat, atque inde transeant in aeternam contemplationem speciei qui Deum rite colunt».* (Ep. 138 *ad Marcellinum* , n. 5).

[p. 160]. [3] . *«Ita ordinantur omnes officiis et finibus suis in pulchritudinem universitatis, ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus, plurimum placeat: quia nec in aedificio judicando unum tantum angulum considerare debemus, nec in homine pulchro solum capillos, nec in bene pronuntiante solum digitorum motum, nec in lunae cursu aliquas tridui tantum figuras. Ista enim quae propterea sunt infima, quia partibus imperfectis tota perfecta sunt, sive in statu sive in motu pulchra sentiantur, tota consideranda sunt, si recte volumus iudicare».* (*De Vera Relig* ., c. XL, n. 76).

En el libro *De Ordine* establece una distinción muy profunda entre la belleza del mundo sensible y la del mundo inteligible. En el primero, una parte puede desagradar si no se considera el todo. En el segundo, cada parte, aisladamente considerada, es hermosa y perfecta. *Quod offendit in parte, perspicuum sit homini docto, non ob aliud offendere nisi quia non videtur totum cui pars illa mirabiliter congruit: in illo vero mundo intelligibili quamlibem partem, tanquam totum, pulchram esse et perfectam.*

[p. 161]. [1] . *«Quid igitur restat unde non possit anima recordare primam pulchritudinem quam reliquit, quando de ipsis suis vitiis potest? Ita enim Sapientia Dei pertendit a fine usque ad finem fortiter: ita per hanc, Summus ille Artifex opera sua in unum finem decoris ordinata contexuit: ita illa Bonitas a summo usque ad extremum nulli pulchritudini, quae ab ipso solo esse posset, invidit, ut nemo ab ipsa veritate dejiciatur, qui non excipiatur ab aliqua effigie veritatis. Quaere in corporis voluptate quid teneat, nihil aliud inveniens quam convenientiam. Nam si resistentia pariant dolorem, convenientia pariunt voluptatem. Recognosce igitur quae sit summa convenientia. Noli foras ire: in te ipsum redi: in interiore homine habitat veritas.»* (*De Vera Relig* ., cap. XXIX, n. 72).

[p. 161]. [2] . *«Defectu autem suo in pulchritudines corruptibiliores, id est poenarum, ordinem praecipitatur. Nec miremur quod adhuc pulchritudines nominor: nihil est enim ordinatum quod non sit pulchrum: et, sicut ait Apostolus, «omnis ordo a Deo est». Necesse est autem fateamur meliorem esse hominem plorantem quam laetantem vermiculum, et tamen vermiculi laudem sine ullo mendacio copiose possum dicere, considerans nitorem coloris, figuram teretem corporis, priora cum mediis, media cum posterioribus congruentia, et unitatis appententia pro suae naturae humilitate servantia: nihil ex una parte formatum, quod non ex altera parili dimensione respondeat... Cineris et stercoris laudem verissime atque uberrime plerique dixerunt. Quid ergo mirum est si hominis animam, quae, ubicumque sit et qualiscumque sit, omni corpore est melior, dicam pulchre ordinari, et de poenis ejus alias pulchritudines fieri... Omnis autem natura, quamvis extrema, quamvis infima, in comparatione nihili jure laudatur.» (De Vera Religione,* cap. XLI, números 77-78).

Es, sin duda, el mismo sentido con que Clemente Alejandrino dijo en el *Pedagogo* que toda cosa tenía la hermosura que conviene a su naturaleza.

Para terminar lo concerniente a San Agustín, recordaré la invención del nombre de *Philocalia*, que él usa para designar lo que hoy llamamos ciencia estética (Lib. II, Contra *Acad* ., cap. 3; *Ret* ., lib. I, cap. I). *«Quid est Philosophia? Amor sapientiae. Quid est Philocalia? Amor pulchritudinis.*

Philocalia et Philosophia prope similiter cognominatae sunt. Si propterea est hoc Philocaliae nomen honorandum, qui latine interpretatum amorem significat pulchritudinis, et est vera ac summa Sapientiae pulchritudo, eadem est ipsa in rebus incorporalibus atque summis Philocalia quae et Philosophia».

[p. 162]. [1] . La primera mención que se encuentra de ellos es en 532. El autor parece contemporáneo de los últimos filósofos de la escuela de Atenas.

[p. 163]. [1] . *Beati Dionysii (Aeropagitae) Martyris Inclyti, Athenarum episcopi et Galliarum Apostoli opera... Lugduni, apud Gulielmum Rovillium*, 1572, 16.º, 690 pp. (Van unidas las epístolas de San Ignacio, San Policarpo y San Marcial, y el *Commonitorium* de Vicente Lerinense).

Oeuvres de Saint-Denys l'Aréopagite, traduits du grec: précedes d'une Introduction où l'on discute l'authenticité de ces livres, et où l'on expose la doctrine qu'ils renferment et l'influence qu'ils ont exercé au moyen âge , par l'abbé D'Arboy... París, 1845, Segnier et Bray.

[p. 164]. [1] A falta del texto griego del Areopagita, que no tengo a mano, copio el texto latino, sobre el cual recayeron los comentarios de los Escolásticos: *«Hoc summum bonum laudatur a Theologis, et ut pulchrum et ut pulchritudo: ut amor, et quod amandum est, et aliis divinis noninibus, quae digna sunt pulchritudine, quae effectrix est pulchritudinis, et venustas est. Pulchrum autem et pulchritudo dividenda distinguendaque non sunt in causa, quae uno comprenhendit omnia. Haec enim in iis quidem quae sunt omnibus, in qualitates quae recipiuntur, et in ea quae illas capiunt dividentes, pulchrum quidem dicimus esse eum qui praeditus est pulchritudine: pulchritudinem autem eius, quod causa est omnium quae pulchra sunt, et pulchritudinem efficit. Quod autem pulchrum essentias superat, pulchritudo quidem dicitur ex pulchritudine, quae ab eo cum iis quae sunt omnibus pro captu cuiusque communicatur, et quod omnium concinnitatis et splendoris causa sit, quae lucis instar omnibus impertiat pulchritudinis effectrices primi radii effusiones, quodque ad se* « K§lei » *id est, vocet omnia, ex quo* « K§lloj ,» *id est pulchritudo dicitur, et tota in totis se colligat. Pulchrum autem appellatur, ex eo quod omni ex parte pulchrum sit, et plus quam pulchrum, sitque pulchrum, quod eodem modo semper se habet, ita ut nec oriatur, nec intereat, nec augeatur, neque minuatur, nec partim pulchrum, partim turpe sit, neque hoc tempore pulchrum sit, illo non ítem: nec ad hoc quidem pulchrum sit, ad illud autem turpe: nec quod hic quidem pulchrum sit, illic non item: nec quod aliquibus pulchrum sit, nonnullis autem non pulchrum: sed quod ipsum per se, secum unius modi pulchrum sit semper, quodque omnium quae pulchra sunt, primam pulchritudinem eximie in se prae omnibus contineat. In simplici enim praestantique omnium quae pulchra sunt, natura, pulchritudo omnis, et quidquid pulchrum est, uno modo ante causae vi ac nomine constitit. Ab hoc ipso quod pulchrum est, habent, pro suo quidque captu, ut pulchra sint omnia: eoque quod pulchrum est, cohaerentiae omnium contrahuntur, amicitiae, societates: atque eo quod pulchrum est, conjuncta sunt unumque facta onmia. Principium est etiam id quod pulchrum, ut causa efficiens, et motum affert rebus omnibus, easque continet pulchritudinis suae amore, omniumque finis: dignum est etiam amore, ut causa perficiens, eius enim quod pulchrum est causa fiunt omnia: et exemplaris, quod ex eo*

omnia definiantur. Itaque pulchrum idem est quod bonum, quia pulchrum et bonum quavis de causa omnia expetunt, nec quidquam est eorum quae sunt, quod boni et eius quod pulchrum est, non sit particeps. Nec vero hoc dubitabimus dicere, id etiam quod non est, particeps esse pulchri et boni. Tum enim denique est ipsum quod pulchrum est ac bonum, cum in Deo omnium rerum negatione, atque detractatione modo quodam qui essentias superat, ornatur laudibus. Hoc autem unum et bonum et pulchrum, unius vi ac nomine omnium multorum et pulchrorum causa est, et bonorum.» (Cap. IV, pág. 235. *De bono, luce, pulchro, amore*).

Este brillante pasaje, sembrado, como se ve, no ya de conceptos platónicos, sino de frases literalmente tomadas del razonamiento de Diótima, puede pasar por la más cabal expresión de la estética platónico-cristiana. El P. Nieremberg lo comenta admirablemente en el cap. XVII, libro I de su tratado *De la Hermosura de Dios* .

[p. 166]. [1] . La edición de la *Summa* que manejo siempre es la que lleva por señas de impresión: S. *Thomae Aquinatis Summa Theologica diligenter emendata, Nicolai, Sylvii, Billuart et C. J. Driux, notis ornata Barri-Duci, ex typis RR. PP. Celestinorum, Ludovici Guérin editoris, successorum,* 1874.

Véase además:

Del bello questione inedita di S. Tommaso d'Aquino, con notizie storico-critiche de'codici... Napoli (articoli estratti dalla Raccolta religiosa La Scienza e la Fede) , 1869, 4.º, 70 páginas.

[p. 167]. [1] . *«Ad rationem pulchri sive decori concurrit et claritas et debita proportio. Dicit enim* (Dionysius) *quod Deus dicitur pulcher, sicut universorum consonantiae, et claritatis causa. Unde et pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debiti coloris claritate. Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem. Hoc autem pertinet ad rationem honesti, quod diximus idem esse virtuti, quae secundum rationem moderatur omnes res humanas. Et ideo «honestum» est idem «spirituali decori». Unde Aug. dicit in lib. 83, q. 30... «Honestum voco intelligibilem pulchritudinem quam spiritualem nos proprie dicimus.» Et postea subdit quod «multa sunt pulchra visibilia quae minus proprie honesta appellantur.»* Los conceptos de claridad y debida proporción se repiten en otras cuestiones de la *Summa: «Nam ad pulchritudinem tria requiruntur: Primo quidem integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt; et debita proportio sive consonantia; et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.»* (1.ª Pa. q. 39, art. 8.º).

Es idea profundísima de Santo Tomás la comparación de la categoría de belleza con las propiedades del Verbo Divino: *«Species autem sive pulchritudo habet similitudinem cum propriis Filii... Quantum vero ad secundum convenit cum proprio Filii, in quantum est imago expresa Patris. Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem.»* (En la misma cuestión).

Esta última sentencia legitima admirablemente las representaciones artísticas de lo feo, y el valor

estético de la expresión, independientemente de la cosa expresada.

[p. 168]. [1] . *«Ad primum ergo dicendum, quod objectum movens appetitum est bonum apprehensum. Quod autem in ipsa apprehensione apparet decorum, accipitur ut conveniens et bonum. Et ideo dicit Diony. de div. nom... quod «omnibus est pulchrum et bonum amabile». Unde et ipsum honestum, secundum quod habet spiritualem decorem, affectibile redditur. Unde et Tullius dicit in I. de officiis: Formam ipsam et tanquam faciem honesti vides, quae si oculis cerneretur mirabiles amores, ut ait Plato, excitaret sapientiae.»*

[p. 169]. [1] . *Ad tertium dicendum quod pulchritudo... consistit in quadam claritate et debita proportione. Utrumque autem horum radicaliter in ratione invenitur: ad quam pertinent et lumen manifestans, et proportionem debitam in aliis ordinare. Et ideo in vita contemplativa, quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo... In virtutibus autem moralibus invenitur pulchritudo participative, in quantum scilicet participant ordinem rationis, et praecipue in temperantia quae reprimit concupiscentias maxime lumen rationis obscurantes.»* (1.ª *Secundae* , q. 182, (?) art. 2.º, ad. 3).

[p. 170]. [1] . *«Ad primum ergo dicendum, quod pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem; quia super eamdem rem fundantur, scilicet super formam: et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum: sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt: et ideo habet rationem finis; nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent: unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva: et quia cognitio fit per assimilationem, assimilitudo autem respicit formam; pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis».*

[p. 170]. [2] . *«Ad tertium dicendum, quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus. Sed ad rationem pulchri pertinet quod in ejus adspectu seu cognitione quietetur appetitus; unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes. Dicimus enim «pulchra visibilia» et «pulchros sonos». In sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis;* non *enim dicimus «pulchros sapores» aut «odores». Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam: ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cujus ipsa apprehensio placet».*

[p. 171]. [1] . *Ratio recta aliquorum operum faciendorum.*

[p. 172]. [1] . De aquí el nombre de *artes* dado en la enseñanza antigua a la Gramática, a la Retórica, a la Aritmética y a la Geometría.

[p. 176]. [1] . Siendo este comentario la exposición más metódica que Santo Tomás nos ha dejado de sus ideas estéticas, conviene reproducir íntegramente los principales pasajes:

«Circa primum sic proceditur. Videtur quod prius determinandum esset de diligibili, quam de pulchro. Simplex est enim ante compositum: sed pulchrum habet intentionem compositam, quia, sicut dicitur infra in littera, ratio pulchri consistit in quadam consonantia diversorum, diligibile autem habet intentionem simplicem: ergo prius esset determinandum de diligibili, quam de pulchro.

»Ad idem: quod se habet ex additione ad alterum, posterius est, sicut homo ad animal; sed honestum addit super bonum, et terum pulchrum super honestum, ut infra patebit: ergo pulchrum est posterius bono. Diligibile autem dicit ipsum bonum; ergo *prius debuit determinari de diligilili, quam de pulchro. «Solutio». Dicendum quod ea de quibus intendit determinare in opposito Dionysius, sunt quaedam processiones divinae, id est quaedam bona procedentia a Deo in creaturis, quibus proficiuntur in divinam assimilationem, cum procedunt formali processione... Et ideo secundum ordinem processionis debet attendi ordo istorum de quibus hic agitur. Prima autem processio quae est in mente, est secundum apprehensionem veri, deinde illud verum excandescit et accipitur in ratione boni, et sic deinde movetur desiderium ad ipsum; oportet enim motum desiderii accendere duplicem apprenhesionem, unam, quae est in intellectu speculativo, quae est ipsius verbi absolute: alteram autem, quae est in intellectu practico per extensionem de vero in ratione boni, et tunc primo erit motus desiderii ad bonum... Igitur ipsi vero absolute respondet processio luminis, apprehensioni autem veri secundum quod habet rationem boni respondet processio pulchri, motui vero desiderii respondet processio diligibilis; et ideo primo de lumine, secundo de pulchro, et tertio de diligibili erit dicendum.*

»Ad primum ergo dicendum quod licet simplex sit ante compositum quantum ad ordinem rei, nihil tamen prohibet compositum, secundum quod accipitur in ratione veri, antecedere simplex quod accipitur in ratione boni tantum secundum motum desiderii, quantum ad ordinem processionum in animam. . . . . .

»Circa secundum sic proceditur. Videtur enim quod pulchrum sit idem quod honestum. . . .

Dionysius infra dicit quod pulchrum est idem bono: non est autem idem bono utile, quia utile non est finis sicut pulchrum nec iterum bono delectabili, quod frecuenter turpe est, ergo cum bonum tripliciter tantum dicatur, relinquitur quod sit idem bono quod est honestum. Ad idem: pulchritudo corporalis consistit in corporum commensuratione; sed animae compositio consistit in modo virtutis; ergo in virtute consistit spiritualis pulchritudo; virtus autem est species honesti, secundum Tullium: ergo pulchrum est idem honesto.

. . . . . .

»Ad oppositum: quorum opposita differunt, ipsa quoque differunt, sed oppositum pulchri est turpe,

honesti autem malum; et haec differunt: ergo pulchrum et honestum differunt... Ad idem: quaecumque separantur secundum esse sunt etiam separabilia secundum essentiam; sed pulchrum separatur ab honesto secundum esse. Potest enim alicuando esse pulchrum sine bono sicut dicitur in «Proverb.»: fallax gratia et vana est pulchritudo: ergo sunt diversa secundum essentiam. «Solutio.» Dicendum quod pulchrum in ratione sui plura concludit: scilicet splendorem formae substantialis vel actualis supra partes materiae proportionatas et terminatas, sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris supra membra proportionata, hoc est quasi differentia specifica complens rationem pulchri. Secundum est quod trahit ad se desiderium, et hoc habet in quantum est bonum et finis. Tertium est quod congregat omnia, et hoc habet ex *parte formae cuius resplendentia facit pulchrum. Quartum est ipsius pulchritudinis primae, quae per essentiam suam causa est pulchritudinis, scilicet omnem pulchritudinem facere. Quantum igitur ad primum separatur ratio pulchri a ratione honesti et boni: quantum vero ad secundum, non separantur aliquo modo, quia illud accedit pulchro secundum quod est in eodem subjecto in quo est bonum: quantum vero ad tertium, convenit quidem quantum ad subjectum, quia et pulchro et bono accidit secundum quod est forma utriusque. Omnis enim cognitio pertinet ad formam, quae est determinans materiae potentiarum multiplicitatem; differt autem ratione, quia secundum quod forma est finis materiae, sic bonum accipit rationem congregandi. Secundum autem quod resplendet super partes materiae, sic est pulchrum habens rationem congregandi. Sic igitur dicimus quod pulchrum et honestum sunt idem in subjecto. Differunt autem in ratione, quia ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires vel actiones: honesti autem ratio consistit in hoc quod trahit ad se desiderium: decus vero dicitur secundum proportionem potentiae ad actum...*

«Addit pulchrum differentian quandam quam complet ratione ipsius.

«Ad secundum dicendum, quod quamvis pulchrum sit idem honesto, non tamen oportet quod secundum rationem, sed subjecto tantum.

«Ad tertium dicendum, quod pulchritudo non consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae sicut in formali; unde ex hoc non sequitur quod sit idem honesto, nisi in subjecto.

«Ad quartum dicendum, quod non oportet quod quaecumque habent eandem passionem sint eiusdem rationis, nisi illa sit propria passio. . . . . .

«Sicut honestum et pulchrum sunt idem in subjecto, et differunt in ratione, ita etiam eadem possunt esse species utriusque secundum subjectum, sed ratione differenti. . . . . .

«Pulchrum nunquam separatur a bono, sicut pulchrum corporis a bono corporis et pulchrum animae a bono animae, et sic semper accipiendo circa idem: pulchritudo corporis autem dicitur quandoque vana, non respectu boni corporis, sed respectu boni animae. . . . . .

«Deinde dicit (Dionisyus) quod in causa prima non sunt separanda pulchritudo et pulchrum, tanquam sit ibi aliud pulchrum et aliud pulchritudo: ipsa enim propter hoc quod prima est, uno

simplici comprehendit tota, id est omnia, secundum influentiam et continentiam. Sed in existentibus, id est in his quae ex alio sunt vel aliis habent esse (dicitur enim existens quasi ex alio sistens, secundum Richardum de S. Victore), dicit in his, scilicet in causatis, dividentes supradicta duo secundum participans et participationem ipsam sive participatum, quod pulchritudo dicitur ipsa participatio, sive donum participatum a primo. Pulchrum autem dicitur ipsum participans.

Videtur autem quod in primo non sit pulchritudo quae sit eadem pulchritudo Ratio enim pulchritudinis consistit in proportione... Sed simplex non habet proportionem ad seipsum, quia omnis proportio est in duobus ad minus: cum igitur primum sit omnino simplex, videtur quod in ipso non possit esse pulchritudo...

«Solutio» Dicendum quod pulchritudo est in Deo, et est summa, et prima pulchritudo, a qua emanat natura pulchritudinis in omnibus pulchris, quae est forma pulchrorum... Est enim sua pulchritudo, et haec est conditio primi agentis, quod agat per suam essentiam, sed exemplariter in omnibus aliis.

«Ad primum igitur dicendum, quod Deus quamvis sit simplex in substantia, est tamen multiplex in attributis; et ideo ex proportione motus ad actum resultat summa pulchritudo, quod sapientia non discordat a potentia, et sic de aliis. . . . . .

«Ad secundum dicendum quod vere dicitur de Deo quod est pulchrum et quod est pulchritudo, non tamen oportet quod differant re, sed tantum secundum modum significandi... Oportet enim quod in causa prima sit simplicitas et perfectio, si prima est. Id autem quod significatur in abstracto, non significatur ut ens perfectum; quia vero dicit aliquid in se perfectum, et ideo ad significandam prefectionem causae primae, quae vere est in ipsa, oportet dicere de ipsa pulchrum, et ad significandum eius simplicitatem oportet dicere quod est pulchritudo Pulchrum enim non importat simplicitatem, sed ipse terminat modum cognitionis. Simplicitas etiam eius exigit, ut haec duo sint eadem res in ipso: «participationem causae facientis pulchra, tota pulchra, id est omnia pulchra». Hoc itelligitur de natura pulchritudinis, quae est forma pulchrorum, quae participatur ad esse omnium pulchrorum, et facit ea pulchra, sicut albedo alba... Si vero intelligatur de prima causa effectiva, sicut particulari, intelligetur per effectum ipsius: «supersubstantiale vero pulchrorum». . . . . .

«Natura pulchritudinis quod est una in se, sicut fluens ab uno principio, efficitur propria uniuscujusque secundum propriam naturam suam. Non autem intelligendum est quod dicatur de Deo tantum pulchritudo, quia facit pulchritudinem, sed quia facit per essentiam suam sicut causa univoca, unde sequitur quod sua essentia, quae est ipse, sit summa pulchritudo et prima.

«Dubitatur autem hic utrum pulchritudinis sit facere pulchritudinem; et videtur quod non. Nihil enim agit nisi qualitas activa, vel qualitatem activam habens: unde albedo non facit album, sed potius color disgregando partes materiae ad receptionem luminis... Sed pulchritudo, ut jam patet, non est qualitas activa nec qualitatem activam habens; ergo eius non est pulchritudinem facere.

«Si dicatur quod non facit pulchritudinem sicut agens, sed sicut forma.

«Contra: id ad quod non terminatur motus sed consequitur ad motum, non facit esse formae, quia

forma est terminus motus naturae; sed pulchritudo non est terminus motus, sed consequens motum; ergo non facit esse formae, et sic non est eius formaliter facere pulchritudinem. . . . . .

«Solutio». Dicendum quod Dionysius hic loquitur de natura pulchritudinis in universali, quae est communis omnibus pulchris, ut forma eorum, quamvis appetitur secundum naturam eorum, in quibus recipitur, secundum quod procedit a pulchritudine quae est in primo effectu pulchritudinis, per suam formam quae pulchritudo est sicut agens in motum. Unde pulchritudini quae est in causa convenit facere pulchritudinem omnium, sicut effectivum formale, non autem pulchritudini quae est pulchritudo formalis pulchrorum prout in se considerantur: facit omnia pulchra, et facit omnem pulchritudinem, secundum quod facit hanc vel illam pulchritudinem esse in hoc vel in illo.

»Ad primum ergo dicendum, quod pulchritudo quae est forma pulchrorum facit pulchritudinem vel pulchra formaliter, licet non effective: pulchritudo vero quae est forma primi agentis, facit pulchritudinem etiam effective: primum autem pulchrum effective efficit pulchritudinem, non actione physica, sed agendo per suam essentiam.

»Ad secundum dicendum, quod quamvis pulchritudo non sit terminus motus per se, est tamen terminus motus per accidens...

»Ad tertium dicendum, quod formae comparatio ad materiam non sufficit ad rationem pulchritudinis, ubi imitatur forma luminis per quod resplendeat super partes materiae, et ideo habet per se processionem pulchritudo. . . . . .

»In his enim duobus completur ratio pulchritudinis ad similitudinem luminis cum fulgore, immittens pulchrum universis rebus... Id est sicut lumen, quod est causa pulchri, per emissionem radiorum a causa efficit omnia luminosa, ita etiam secundum emissionem fulgoris a fonte pulchritudinis omnia participant de ipsius pulchritudine; et propter hoc dicitur in causa pulchritudo per immissionem claritatis.

»Dubitatur autem hic de hac secunda conditione pulchritudinis. Unum enim simplex non consistit ex duobus. Sed pulchritudo est quaedam forma simplex: ergo non videtur quod ad esse eius concurrat claritas et pulchritudo.

»Praeterea, claritas est in tertia specie qualitatis: consonantia autem cum sit qualitas circa quantitatem, qualitas est in quarta specie qualitatis; ex distantibus autem tantum non potest formari unum simplex: maxima ergo ratio pulchritudinis non conficitur ex his duobus...

«Solutio.» Dicendum quod sicut ad pulchritudinem corporis requiritur quod sit proportio debita membrorum, et quod color supersplendeat eis, quorum si altera deesset, non esset pulchrum corpus: ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem, vel partium, vel principiorum, vel quorumcumque, quibus supersplendeat claritas formae.

Ad primum igitur dicendum, quod simplex non potest constare ex omnibus simplicibus, quasi ex partibus materialibus, aut quasi ex partibus essentialibus: potest tamen ex diversis effluere, quasi

effetive aliquid unum simplex, sicut forma mixti corporis est unum simplex quae manat ex diversis. Potest etiam esse quod ad esse simplicis concurrant duo, quorum alterum sit sicut subjectum, et alterum sicut essentia rei... Similiter ad rationem pulchritudinis concurrit consonantia sicut subjectum, et claritas sicut essentia ejus. . . . . .

«Supersubstantiale bonum dicitur pulchritudo sicut vocans omnia ad seipsum... Sed videtur quod hic non sit conditio pulchritudinis, sed potius boni. Illud enim, quod onmia exoptant, bonum est et non pulchrum, Praeterea si hoc etiam pulchro conveniat cum etiam conveniat bono et honesto, videtur quod haec tria substantialiter unum sint, quia conveniunt in eo quod substatialiter inest eis.

«Solutio.» Dicendum quod hoc non convenit pulchro secundum propriam diferentiam qua completur sua ratio, sed ratione subjecti sui, in quo communicat cum bono quasi ex natura generis: et ideo non sequitur quod sit in eo quod dividatur ab ipso per differentiam aliam quae est ultima conditio; sicut homo et asinus separantur in ultimis differentiis, quanvis conveniant in eo quod est natura generis. Unde sciendum est, quod de ratione boni est quod sit finis desiderii movens ipsum ad se, et ideo deffinitur a Philosopho, quod bonum est quod omnia optant. Honestum vero addit supra bonum hoc scilicet quod sua vi et dignitate trahat desiderium ad se: pulchrum vero ulterius super hoc addit resplendentiam et claritatem quandam super quaedam, proportionata.

»Deinde ponit quartam conditionem... «Congregans tota,» id est omnia.

»At videtur, quod haec non debeat esse conditio pulchritudinis. Duorum enim differentium non debet esse unus actus substantialis: sed lumen et pulchrum sunt differentia, alioquin simul de eis determinaretur; cum igitur congregare sit essentialis actus, videtur quod non sit actus pulchritudinis.

»Praeterea, cum congregata non sint simpliciter unum, sic esset enim simpliciter unus actus; pulchritudo autem est splendor ipsius formae; videtur quod pulchritudinis potius sit unire quam congregare...

«Solatio.» Dicendum quod sicut vocare ad se, convenit pulchritudini in quantum est finis et bonum, sic etiam congregare convenit sibi in quantum est forma, et secundum hoc non convenit lumini. Nihil enim proprii congregare habet nisi forma, quae multiplices positiones materiae concludit in uno, secundum quod terminat ad ipsum.

»Ad primum igitur dicendum, quod lumen est de essentia pulchri; tamen pulchrum addit super lumen differentiam specificam, per quam diversificatur ab ipso. Lumen enim non dicit nisi emissionem radii a fonte luminis:. «pulchrum vero dicit splendorem ipsius super partes materiae proportionatas: et ideo non est inconveniens, si idem actus attribuitur utrique.Ad secundum dicendum: quod ratio puchritudinis est proportio, quae requirit in se diversitatem aliquam; et ideo si dixisset unio, esset contra rationem pulchritudinis,

»Ad tertium dicendum, quod pulchritudini convenit aliquid secundum essentiam suam, et aliquid ex natura generis. Natura autem generis est dupliciter aut in quantum est forma, aut in quantum est finis. Si in quantum est forma, convenit sibi congregare: si in quantum finis, sic sibi convenit vocare ad se. Essentia vero ipsius potest considerari duobus modis: aut absolute, et sic convenit sibi claritas

et consonantia, quae hic est propria ratio ejus; aut in quantum participatur ad rem pulchri, et sic convenit primae pulchritudini omnem pulchritudinem causare. . . . . .

. . . . . .

»In prima ponit (Dionysius) acto modos, secundum quos est pulchritudo, sine defectu sumptos; per oppositum octo modos, quibus causatur defectus in pulchritudine... Modi autem sic sumuntur. Causa enim perfectae pulchritudinis potest considerari vel in re absolute, cui inest pulchritudo, vel secundum comparationem ad aliud. Si in re ipsa absolute: aut ex parte ipsius formae, quae superfulget partibus pulchrificans eas, aut secundum partes pulchrificatas. Si secundum formam, dupliciter: aut secundum idemptitatem ipsius formae, vel diversitatem. Illud enim cujus pulchritudo dependet tantum ab una forma, est perfectioris pulchritudinis quam illud, cuius pulchritudo conficitur ex pluribus formis... Et quanto aliquid paucioribus acquirit perfectionem suam, nobilius est, aut secundum modum eundem, vel diversum ipsius formae: quod enim aequalem semper recipit resplendentiam formae super se, est perfectioris pulchritudinis. Si autem secundum partes, aut hoc erit secundum situm partium in toto, et sic quod secundum totum pulchrum est, perfectioris pulchritudinis est, quam quod est secundum unam partem tantum; aut secundum partes temporis mensurantis extra, et sic quod non semper pulchrum est, posterioris est pulchritudinis eo, quod, alio non pulchrum est. Si autem secundum comparationem ad aliud; aut secundum comparationem ad causam, aut ad effectum. Si secundum comparationem ad causam essendi, aut ad causam augmenti, et secundum principium dicit, quod illud quod non habet aliam causam facientem suam pulchritudinem est perfectae pulchritudinis, et quod vere *se habet non deficientis: quantum vero ad secundum dicitur, quod id cuius pulchritudo non augmentatur vel diminuitur est perfectae pulchritudinis. Si autem in comparatione ad effectum, id est secundum quod suum effectum sit pulchrum secundum unum, et secundum alium non, nec secundum omnes, hoc dupliciter: quia aut comparatur ad diversa in specie, aut ad diversa in numero quae sunt eadem in specie; et utroque modo dicitur perfectioris pulchritudinis, quia respectu omnium pulchrum est his habitis».*

(Hasta aquí el códice de Nápoles, que resulta incompleto; lo que a continuación se extracta pertenece al códice del Vaticano.)

«Videtur autem quod non respectu onmium sit pulchrum. Inter formas enim sunt quaedam propinquiores agenti, et quaedam propinquiores materiae: quae vero propinquiores materiae sunt turpitudine admixtae, quia nihil est causa turpidinis, nisi materia cum privatione: secundum vero propinquitatem ad agentem sunt pulchrae. Cum igitur utrorum haec causa sit, supersubstantiale pulchrum, quod est Deus, videtur quod sicut respectu illorum est pulchrum, ita respectu aliorum sit turpe... Aut igitur utrumque reducitur ad unum principium, quod est Deus, aut non: si non, ergo ipsum non comparabitur ad turpe sicut ad effectum; et sic nihil est quod dicit, quod respectu pulchrorum et turpium est pulchrum: si autem reducitur utrumque in ipsum sicut in causam, cum non sit causa alicuius, cujus exemplar non sit in ipso, oportet quod exemplar turpis sit in ipso; et sic debet dici turpe, sicut propter exemplar pulchritudinis pulchrum. Praeterea cum ipse causa sit tam turpis quam pulchri, aut ostendit turpe in se ipso, aut non; si non, ergo ratio turpis non est in ipso, et sic non erit causa turpis, quia nullius est causa cujus ratio non sit in ipso: si autem ostendit, non ostendit nisi per exemplar turpis quod in ipso est: ergo exemplar sicut et exemplatum debet dici turpe respectu eius. . . . . .

»Dicendum quod in Deo nulla valet cadere turpitudo, nec secundum se, nec in comparatione ad aliquem effectum, quia ad omnia comparatus, quae ab ipso sunt, pulchritudinem habet, sive sint pulchra sive turpia. Sicut enim pulchre apparet secundum comparationem ad gloriam sanctorum, ita etiam pulchritudo sive iustitia apparet secundum comparationem ad iniustitiam reproborum. »Ad primum ergo dicendum, quod quamvis omnes formae sint a primo, quod sint propinquae materiae non habent a primo, sed a natura recipientium; sicut quod lumen occubat in nigro et propinquum efficiatur tenebrae, non est a luce *solis sed ab opacitate recipientis; quod tamen causa fulgoris in nigro est, a luce solis est: et similiter est de forma artis, quia in viliori materia minus clara efficitur, et in digniori magis.*

. . . . . .

»Ad tertium dicendum quod turpe in quantum habet aptitudinem ad pulchrum aliquid participat de pulchro: quia in eo quod est aptum ad formam, iam est inchoatio formae, ut dicit Avicenna... In quantum vero est turpe, non habet exemplar in ipso, quia turpido defectus est, cuius Deus causa non est, nec mali in quantum malum, sed tantum eius quod est turpe...

»Ad sextum dicendum, quod non dicimus omnia lux et vita esse in Deo, quia omnia procedunt ab ipso ut viventia vel lucentia, quamvis lucem omnia habeant in quantum participant de forma, etsi vitam non omnia habeant, sed dicitur per principium effectivum et cognoscitivum. Secundum enim potentiam effectivam, per quam inducit materiam ad formam, dicitur vita in ipso, quia vita dicitur secundum id quod est principium activum. . . .

. . . . . .

»Dicendum quod omnia pulchra uniformiter sunt in Deo.

»Ad primum vero dicendum, quod rationes rerum quae sunt a Deo, secundum comparationem ad efficiens, sunt unum, et secundum esse et secumdum essentiam; quia ipsa divina essentia ratio et idea est omnium causatorum; sed tantum secundum respectus ad diversa causata habent quandam diferentiam; unde simpliciter unum sunt, secundum quid vero plura; sicut centrum, unum in essentia, habet relationem ad plures lineas, ut principium eorum. Si tamen rationes essent simpliciter plures, quod falsum est, adhuc non sequeretur quod non esset una pulchritudo, quia ratio dicit dirigens in uno actu, pulchritudo vero dicit formam unam, ut principium respectu omnium, et ideo non multiplicatur secundum diversa opera, quia non dicit specialem respectum ad hoc vel illud, sed tenet se magis ex parte ipsius effectus quam ratio.

»Ad secundum dicendum, quod ratio et idea de intellectu sui habent respectum ad rem: ideo propter diversitatem rerum dicuntur plures ideae, nulla existente pluralitate in essentia quae habet illos respectus, sicut si diceretur plura principia, ut esset numerus tantum in relationibus, et non in subjecto. . . . . .

. . . . . .

»Ad quartum dicendum, quod, sicut supra dictum est, pulchritudo dicit participationem, et sic formam, pulchrum autem dicit participans, et sic nihil addit sini maiorem recipientem. Et quia exemplaritas rerum formatarum est respectu formae tantum, ideo pulchrum non habet exemplar in primo nisi secundum pulchritudinem; et ideo omnia uniformiter sunt in ipso pulchrum, et pulchritudo, quamvis in esse rei dividantur. . . . . .

. . . . . .

»Et est causa exemplaris, quoniam secundum ipsum, scilicet pulchrum, cuncta determinantur sicut exemplar: quantum enim unumquodque habet de pulchritudine, tantum habet de esse. . . . . .

. . . . . .

»Ad tertium dicendum quod nihil desiderat aliquid per suam operationem, nisi secundum similitudinem quam habet divinae pulchritudinis: unde et fornicator desiderat delectationem, quae proprie et vere in solo Deo est. Et ideo quanvis non omnia pertingant ad divinam pulchritudinem, vel desiderent eam, secundum quod est in ipso Deo, desiderant tamen eam in ipsa similitudine, et tamen non perveniunt ad eam... Turpe, etiam in quantum turpe, desiderat pulchrum, ut dicitur in primo Physicorum, non tamen sequitur quod desiderat suam destructionem; quia turpe non habet destructionem, cum sit privatio sed potius per pulchrum est sua constitutio, et hinc desiderat sicut imperfectum perfectionem...

»Diximus quod omnia sunt in pulchro sicut in causa efficiente, finali et exemplari: propter quod et pulchrum est idem bono. Cuncta desiderant bonum et pulchrum secundum omnem causam, id est secundum universalem causam... et quia nihil desiderat aliquid nisi aliquo modo sit simile sibi...; aliquid autem simile bono et pulchro est per participationem eorum, et ideo sequitur quod non est aliquid de numero existentium actu, quo scilicet habeat esse completum, quod non participet pulchro et bono.

»Videtur autem quod insufficienter per hoc ostendatur identitas pulchri et boni... Bonum se habet in ratione causae finalis, pulchrum in ratione formali, quia dicit splendorem formae super partes proportionatas: finis autem et forma habent diversas inventiones, unde ex opposito dividuntur: unde bonum et pulchrum non desiderantur secundum eamdem rationem... Praeterea, desiderium semper est perfecti, sed causa efficiens perfecta causa est, sicut forma et finis, quia nihil dat esse alteri nisi in se perfectum sit... Praeterea, nihil desiderat illud quod per substantialem participationem habet, quia desiderium est rei non habitae... Sed omnia habent bonum et pulchrum per participationem substantialem...; ergo non omnia desiderant bonum et pulchrum.

. . . . . .

»Dicendum, quod quamvis intentiones causarum sint diversae, et ex opposito divisae, non est tamen inconveniens quod causa una secundum intentionem suam ordinetur ad intentionem alterius causae; quamvis una causa non sit causa alterius secundum suum esse... Materia enim non est causa formae, aut et converso, sed utrumque est causa compositi.

. . . . . .

»Ad quartum dicendum quod quaedam participant pulchrum et bonum perfecte et simpliciter, quaedam vero secundum quid et imperfecte. Cum quidem imperfecte participant, non est dubium quia desiderant perfectionem in pulchro et bono: quod vero simpliciter et perfecte participant, possunt dupliciter considerari: aut absolute in se, et sic non desiderant cum habeant; aut secundum capacitatem ad exemplar, et sic semper possunt proficere in pulchritudine et bonitate, secundum accessum ad exemplar, et ideo semper desiderant perfectum in pulchro et bono.»

[p. 192]. [1] . Diversos libros se han publicado en nuestro tiempo con la pretensión mejor o peor fundada de exponer las doctrinas estéticas de Santo Tomás. Entre estos libros merecen principalmente recuerdo el del P. Tapparelli, S. J., *Delle Ragioni del Bello secondo la dottrina di Santo Tommaso d'Aquino*, 1859-1860, impreso en la *Civilita Cattolica*, y también por separado; el del P. Vicenzo Marchese, de la Orden de Santo Domingo, *Delle benemerenze di S. Tommaso d'Aquino verso le Arti Belle* (Génova, 1874); el de los hermanos Juan y Miguel Menichini, *Del vero, del Bueno e del Bello secondo le dottrine de 'Patri e D ottori della Chiesa, specialmente di S. Tommaso d'Aquino* (Nápoles, 1879); el de P. Vallet, profesor de Filosofía en el Seminario de Issy, *L'Idée du Beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin* (1883); y el del teólogo calabrés Domingo Valensise, publicado en 1888 con el título *Dell'Estetica del Bello secondo i principii di S. Tommaso* . De todos ellos se hablará oportunamente.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

[p. 193] CAPÍTULO I.—IDEAS LITERARIAS DE LOS ESCRITORES HISPANO-ROMANOS. SÉNECA EL RETÓRICO.—SÉNECA EL FILÓSOFO.—QUINTILIANO.—MARCIAL.— CARÁCTER DE LA LITERATURA HISPANO-ROMANA DEL IMPERIO.—NOTA SOBRE PORCIO LATRÓN Y OTROS RETÓRICOS MENORES.—IDEAS LITERARIAS DE MARCO ANNEO SÉNECA, EXPUESTAS EN LOS PRÓLOGOS DE SUS *CONTROVERSIAS Y SUASORIAS.*— PENSAMIENTOS ESTÉTICOS DE SÉNECA EL FILÓSOFO.—EXPOSICIÓN DE LAS *INSTITUCIONES ORATORIAS* DE QUINTILIANO.—NOTA SOBRE SUS FUENTES.—EL *DIÁLOGO DE LOS ORADORES.*— MARCIAL EN SUS RELACIONES CON LA CRÍTICA LITERARIA

TÁCHASE generalmente a los retóricos y preceptistas españoles que florecieron en el primer siglo del Imperio romano, y sobre todo a la familia de los Sénecas, de corruptores de la elocuencia, y aun de todo buen gusto literario, y es común afirmar que por ellos se enervó y decayó el antiguo vigor de la oratoria, imperando triunfante en las escuelas el gusto declamatorio, que llegó a infestar a la larga la poesía y todas las manifestaciones del arte, hasta torcer los vuelos del genio de Lucano y envilecer el estro festivo de Marcial. Si hemos de creer a ciertos críticos, las cualidades nativas de aquellos retóricos, derivadas en gran parte de propensiones del ingenio español, máxime en algunas regiones de la Península, tiraron fatalmente, por un lado, al énfasis y a la vana pompa de las palabras; por otro, a la sutileza, ingeniosidad y refinados conceptos, marcándose así desde los primeros pasos de nuestra historia literaria, o, por mejor decir, cuando la literatura española propiamente dicha aún no había nacido, los dos grandes y opuestos vicios que, andando los siglos, habían de enturbiarla y traerla a menoscabo, es decir, el abuso de color y de recursos pintorescos, y el abuso de ciertos elementos intelectuales que se designan con el nombre algo vago de ingenio o ingeniosidad. Píntase a los **[p. 194]** retóricos cordobeses, a los Sénecas y Latrones [1] como una turba de aventureros literarios, que, venidos de su provincia, y ávidos de halagar los oídos, mal avezados ya, de sus dominadores, hicieron torpe granjería con el arte de la palabra, rebajándole, en prosa y en verso, a ser dócil instrumento de la adulación y de la servidumbre, o bien a simulacros estériles de causas fingidas. De aquí las invectivas que por tradición se repiten, no tanto contra Séneca el Filósofo, que en todos tiempos fué tenido generalmente por escritor profundo y de extraordinario brío de expresión, aun en medio de su manera afectadamente sentenciosa, cuanto contra su padre Séneca el Retórico, cuyas *Controversias* y *Suasorias* son eterna piedra de escándalo y dan cada día motivo a declamaciones no menores que las que aquel ingenio cordobés recogió y nos conservó en su libro.

[p. 195] Acúsase, pues, a Marco Séneca, el Viejo, primer individuo de la *gens Annea* que aparece en la historia, de haber sido, juntamente con su paisano Latrón, si no el inventor, a lo menos el propagandista incansable y afortunado de aquellos ejercicios de esgrima oratoria, cuyo solo título indica la aberración de los argumentos: *la sacerdotisa prostituída; El tiranicida puesto en libertad por los piratas; La incestuosa precipitada desde una alta peña; El sepulcro encantado; El varón fuerte sin manos; El raptor de dos mujeres; La casa abrasada juntamente con el tirano; El padre arrebatado del sepulcro, La cruz del siervo,* y otras tales aún más estrambóticas, verdadero mundo de fantasmas en que vagaba el espíritu de los jóvenes romanos, perdiendo míseramente los años de su mocedad entre tiranos y piratas, verdaderas sombras como las que, según ficción mitológica,

poblaban los campos Cimmerios. *Ibant umbrae tenues, simulacraque luce carentum* . Pesa, pues, en la general opinión sobre el nombre del más viejo de los Sénecas el cargo gravísimo de haber falseado la base misma del arte oratorio, y aun de todo arte literario, haciéndole pasar de la realidad de la oda al tenebroso país de los sueños, y corrompiendo a un tiempo la materia y la forma, el asunto y el estilo, hasta reducir a juego pueril lo que antes había sido aquella magna *et oratotia eloquentia*, que vibró y fulminó en el ágora de Atenas y en el foro romano.

A esto se responde, en primer lugar, que la corrupción no viene **[p. 196]** en las literaturas por voluntad de un hombre solo ni de muchos, sino por algún vicio interior y orgánico que ellas traen en sí. Traíalo la literatura latina del tiempo del Imperio, no sólo por ser literatura artificial y de imitación griega, si bien esta imitación hubiese alcanzado el punto de perfección que admiramos, en los escritores de la era de Augusto, sino además porque, apenas llegada a la cumbre, le faltó materia viva en que ejercitarse, silencioso como estaba el foro y *pacificada* la elocuencia, lo mismo que todos los demás tumultos de la antigua vida republicana, por la omnipotente voluntad del César. A esto se agregaba el no quedar ya ni vestigios de lo que podo ser la primitiva poesía del pueblo romano, el cual ciertamente tuvo algo a modo de arte, siquiera fuese elemental y rudo, y le encarnó a veces con hondo sentido hasta en sus fórmulas legales. Es más: ni el pueblo romano existía ya, imperando en su lugar una mezcla confusa de advenedizos, llegados de los últimos confines del Imperio, y desligados de toda relación con las creencias, con el régimen y con las costumbres antiguas. Galos, españoles, africanos lo invadían todo, unos como parásitos, histriones, sacerdotes de divinidades asiáticas e iniciadores en cultos misteriosos, mientras los otros penetraban en el Senado, regían las provincias, llegaban a la dignidad consular, y obtenían los honores del triunfo. Reducida a fórmulas oficiales la antigua religión romana, su virtud había huído de los espíritus, y sólo quedaba en ellos una mezcla confusa de supersticiones orientales y de teosofías, y en los hombres de más robusto pensar cierta austeridad de principios éticos y una vaga dirección espiritualista, que los mejor inclinados pedían a la filosofía de los estóicos, único sostén entonces de las almas bien templadas. Por lo mismo que el Imperio romano tendía providencialmente a la unidad, borraba, aun sin quererlo, las diferencias locales, acabando por inmolar la misma ciudad romana en aras del culto y difusión cosmopolita del numen de Roma. Así se explica la esterilidad y decadencia del arte en época de monstruosa unidad, cuando ya los gérmenes de cultura indígena que podía haber en las regiones sometidas a Roma habían sido violentamente ahogados por la universal señora, y a ella misma la debilitaba en fuerza interior lo que ganaba en extensión, cruzando y bastardeando de mil modos su raza, dilatando a otros pueblos los beneficios de sus instituciones, arrancándose, por decirlo **[p. 197]** así, del recinto sagrado de su *urbs*, y convirtiéndose en inmensa y confusa hospedería, abierta a todas las gentes. Todo el mundo era extranjero en Roma, sin tener a pesar de eso otra patria ninguna. Y lo que acontece con la nacionalidad política, viene a reflejarse en la nacionalidad literaria. Ya hemos indicado que Roma no tuvo ni realizó otra gran poesía que su historia y su derecho, en cuya parte simbólica hay sin duda elementos estéticos singularmente admirables. Los restos informes de la poesía escrita, apenas inteligibles ya en tiempo de Horacio, perecieron bajo los desdenes de los poetas cultos, y la literatura fué en Roma flor trasplantada y que sólo duró una aurora, aunque durase lo bastante para difundir inmortal aroma en la historia de nuestra Madre. Pero la decadencia debía venir rápida y fatal, como en todo arte que no es espontáneo ni popular, y que por ningún lado echa raíces en la fantasía colectiva, sino que se contenta con halagar los oídos de muy pocos y selectos jueces. Fué, pues, la literatura latina la más breve en su desarrollo y en su producción de cuantas la historia recuerda, y al mismo tiempo la más aristocrática y la más independiente del pueblo, o más bien de la masa enorme y confusa de hombres en medio de los cuales se desarrolló. En cuanto a la elocuencia, que sólo crece

con la lucha política y el tumulto exterior, de hecho estaba muerta, así que esta ocasión y estímulo faltaron, por haber asumido en su persona Augusto todas las magistraturas. No volvió a resonar la voz de los tribunos, y la ensangrentada cabeza de Cicerón, clavada en los *Rostros,* fué advertencia elocuentísima para reprimir a los que pudieran aspirar a recoger su herencia.

En tales circunstancias, poca influencia podía ejercer la venida de unos cuantos retóricos de la Bética, aun suponiendo que las obras de estos retóricos hubiesen tenido la importancia y trascendencia que se les quiere dar [1] . A lo sumo puede decirse que sustituyeron **[p. 198]** una corrupción con otra, poniendo el énfasis y la esplendidez hueca, o, al contrario, las sentencias agudas, nerviosas y vibrantes, donde Ovidio había puesto la amplificación desleída y palabrera y todas las elegantes lascivias de su estilo muelle y femenino. Diríase a lo sumo que cierta especie de corrupción férrea y varonil, cierto estoicismo académico y teatral venía a sustituir a otro género de corrupción lánguido y sin nervio, e indigno hasta de varones nacidos en servidumbre. Y por lo que hace a Séneca el Retórico, nada más vulgar que el yerro de los que, sin haber leído sus declamaciomes, le tienen por autor de todas las extravagancias, frialdades y miserables inepcias que hay derramadas en ellas. Marco Anneo Séneca, el Viejo, no es orador, ni autor de *Controversias* ni de *Suasorias;* es simplemente el colector de los documentos literarios de una época infeliz, y el crítico de ella. Las obras suyas, que algo mutiladas han llegado a nosotros, no son más que una colección de trozos de discursos que había oído en su juventud, es decir, en tiempos muy próximos a Cicerón, de boca de los más famosos retóricos que entonces tenían escuela en Roma. Ya era muy anciano Séneca, cuando, a ruego de sus hijos (Lucio Anneo, llamado el Filósofo; Novato, el que más adelante fué adoptado por Galión, y vió a San Pablo ante su tribunal en la Acaya, y Mela, padre de Lucano), emprendió, ayudado por su portentosa memoria, trasladar por escrito todos estos fragmentos, y dándoles **[p. 199]** cierto orden, formó con ellos un libro, en que solamente los prólogos son obra suya, y sólo por ellos puede juzgársele [1] .

La impresión que la lectura de estos prólogos deja es enteramente contraria a la idea de que el vulgo de los humanistas se forma del primero de los Sénecas [2] . Lejos de aparecer como fautor de **[p. 200]** los vicios literarios de su siglo, es, al contrario, censor vehementísimo de ellos; y en teoría y en crítica, parece un preceptista de la edad anterior, educado en los Diálogos Ciceronianos. No sólo escribe el latín con extraordinaria pureza, siendo en esto superior a su hijo; no sólo traza retratos de oradores que sólo con los del *Bruto* de Cicerón pueden compararse, sino que siente y deplora la decadencia, y la combate en todas sus formas y modos, como verdadero predecesor que es de las empresas críticas de Quintiliano. Así, v. gr., en el libro II de las *Controversias,* le vemos reprender a Aurelio Fusco, y a su discípulo el filósofo Fabiano, por la cultura demasiado exquisita de la dicción y por la composición muelle de las palabras, sin nada agudo, sin nada sólido, sin nada enérgico: oración elegante sin duda (dice), pero más lasciva que elegante; faltábales a entrambos declamadores la robustez oratoria, y no eran sus brazos capaces de sostener el hierro de la pelea (*pugnatorius mucro*). De igual modo, en el libro III reprueba en Albucio el exceso de ornamentos; lo desproporcionado de los miembros de la oración y el nimio estudio de los pormenores, sentando el principio de que ningún miembro es bello si no es proporcionado al cuerpo a que pertenece. Del retórico Musa dice en el libro V que tuvo mucho ingenio, pero ningún juicio, y que por eso llevaba todas las cosas a la última hinchazón, de tal suerte que parecía contradecir a la misma naturaleza. Esto no es ciertamente de escuela cordobesa, y Séneca lleva tan allá su odio al estilo figurado, que reprende en Musa algunas frases que hoy nos parecen tan corrientes y sencillas como *odoratos*

imbres, celatas sylvas, nemora surgentia .

En general, los juicios de Séneca el Retórico sobre los oradores de su tiempo son de una severidad extraordinaria. Sólo el fuerte y agreste modo de decir del español Porcio Latrón alcanza indulgencia a sus ojos. Recoge todos los cuentos que pueden poner en ridículo a los declamadores, y además los condena directamente en el prólogo del libro IV, con estas palabras que pone en boca de Montano Votieno: «Llevan al foro los declamadores el vicio de abandonar lo necesario, buscando solamente lo especioso. Añádase a esto el que se fingen unos adversarios fatuos, y les responden lo que quieren y cuando quieren. Además, como los errores en las escuelas quedan impunes, su necedad jamás obtiene el condigno **[p. 201]** castigo. Los ingenios se crían, en el ocio escolástico, tan lejos del mundo, que luego no pueden sufrir el clamor, el silencio, la risa, ni siquiera la luz del cielo. No hay más ejercicio útil que el que se parece mucho a la obra real en que finalmente nos hemos de ejercitar. Y así como el fulgor de la luz clara ciega a los que salen de un lugar oscuro y tenebroso, así a los que pasan de la escuela al foro, todo les perturba como nuevo e inusitado; y no llegarán a adquirir robustez oratoria hasta que, domados a fuerza de afrentas, hayan endurecido con el verdadero trabajo su ánimo pueril, que languidece en las delicias escolásticas». [1] Ni Petronio ni Quintiliano han dicho nada mejor, y, sin embargo, este trozo es de Séneca el Retórico, a quien tanto se infama, sin leerle. Él mismo parece que se avergüenza, en el prólogo del libro V, de un trabajo que no le parece cosa seria [2] , y suspira por la grande y verdadera elocuencia. Y por eso, cuando al fin de sus declamaciones sobre asuntos relativos a la vida de Cicerón, interrumpe los trozos retóricos, para insertar los de historiadores, se regocija de haber encontrado algo *sólido y verdadero* . Y en el prólogo general de las *Controversias* alaba a sus hijos, porque, no contentos con los ejemplos oratorios de su siglo, quieren conocer el gusto del anterior.

«Así podréis entender, añade, cuánto va degenerando cada día el ingenio, y no sé por qué fatal influjo de la naturaleza, va retrocediendo la elocuencia. Lo poco que los romanos pueden oponer o anteponer a la insolente facundia de los griegos, floreció en la época de Cicerón. Todos los ingenios que han dado luz a estos estudios nacieron entonces. Después las cosas han ido cada día de mal en peor, ya por culpa de los tiempos, porque nada hay tan mortífero para el ingenio como la corrupción de costumbres, ya porque ha faltado todo premio para un arte tan laudable, trasladándose toda la emulación a las cosas torpes, únicas que granjean honores y dignidades, o quizá por alguna oculta disposición del **[p. 202]** hado, cuya maligna y perpetua ley en todas las cosas humanas quiere que, así que han llegado a la perfección, desciendan a lo ínfimo, todavía con más rapidez que ascendieron. Mirad cómo degenera torpemente el ingenio de esta desidiosa juventud, y cómo no vigilan en ningún trabajo honesto. El sueño, el abandono, y, lo que es peor que el abandono y que el sueño, la industria aplicada al mal, se han apoderado en breve tiempo de los ánimos. Sólo les halaga el afeminado estudio del canto y de la danza lasciva, y el rizar de mil modos los cabellos, y el dar a la voz inflexiones blandas y mujeriles, y el competir con las mujeres mismas en lo muelle y regalado del cuerpo. Tal es la vida de nuestros adolescentes. ¿Quién de vuestros contemporáneos puede llamarse, no ya ingenioso, sino ni siquiera varón de veras? Lascivos, enervados, expugnadores de la honestidad ajena, negligentes de la propia, ¡no consientan los dioses que en tales manos caiga jamás la elocuencia! Id y buscad un orador entre esos que no se muestran hombres sino en la lujuria». [1] Este trozo parece arrancado del *Diálogo sobre las causas de la corrupción de la elocuencia* , y no resplandece en Séneca el Retórico menos imperio del sentido moral que en Quintiliano. De todos los prólogos de las *Controversias* y de las Suasorias pueden sacarse muy firmes doctrinas literarias. Así,

verbigracia, Séneca se declara contra la imitación de un solo autor por excelente que sea, y aun contra el principio mismo de la imitación, entendida del modo grosero que la entendían los retóricos, **[p. 203]** porque nunca (dice) llega el imitador a donde llegó su modelo, y, es ley de la naturaleza que el traslado quede siempre inferior al original. Lo que aconseja, pues, es el estudio asiduo de los modelos, cuantos más mejor, sin esclavizarse servilmente a ninguno. No es de los preceptistas que quieren someterlo todo a reglas y medidas inflexibles; antes se declara partidario de la libertad literaria, y opina que hay que conceder muchas cosas a los ingenios, siempre que la audacia no degenere en monstruosidad. (*Multa donanda ingeniis, sed donanda vitia, non portenta*).

No es esto decir que carezca Séneca de algunos errores literarios, debidos a su educación retórica. Tal es, por ejemplo, su doctrina sobre las palabras nobles y bajas, censurando a Albucio, que, por huir de la excesiva pompa oratoria y del vano esplendor, no dudaba en usar una porción de vocablos que Séneca declara sordídisimos, entre los cuales pone estos dos: *acetum* y *spongias* . Pero, si bien se mira, su verdadera censura contra Albucio no se funda en que éste huyera de las afectaciones retóricas, sino en que quería aparentarlo sin conseguirlo, porque nada quitaba del estruendo vano de las palabras, y sólo de vez en cuando intercalaba estas otras de baja ralea, para que sirviesen como de patrocinio y defensa a las demás.

Cualquiera que sea el juicio que formemos sobre los tristes fragmentos de oratoria académica recogidos por Séneca el Viejo, siempre habrá que salvarle a él y dejarle fuera de cuenta, puesto que como crítico ha protestado siempre contra la materia que coleccionaba [1] . Y así, en los *Excerpta* de los libros perdidos, le **[p. 204]** vemos repetir con fruición estas palabras de Casio Severo, que encierran la más terrible condenación del arte declamatoria: «¿Qué cosa hay que no sea inútil en este ejercicio escolástico, si la misma **[p. 205]** escolástica es inútil? Cuando hablo en el foro, tengo algún propósito; cuando declamo, me parece trabajar en sueños. Si conducís a esos declamadores al senado, al foro, apenas se encontrará uno que sepa sufrir el sol ni la lluvia. Es imposible que salga un orador de tan pueril ejercicio. Es como si quisiéramos juzgar de las condiciones de un piloto haciéndole navegar en un estanque». [1]

De Lucio Anneo Séneca, el Filósofo, dice muy lindamente su antiguo traductor D. Alonso de Cartagena, «que puso tan menudas y juntas las reglas de la virtud, en estilo elocuente, como si bordara una ropa de argentería, bien obrada de ciencia, en el muy lindo paño de la elocuencia.» Entre estas sentencias menudas que caen como granizo sobre los lectores del más popular de los moralistas antiguos, hay algunas que pertenecen al arte, y que son vislumbres y ráfagas de la futura ciencia estética. Séneca el Filósofo no trata directamente de teorías oratorias, por lo menos en los libros suyos que hoy se conservan; tampoco ha discurrido de propósito sobre el amor y la hermosura; pero es condición de sus escritos ser más admirables por las sentencias de que están esmaltados que por el plan, la consecuencia y el método, y encontrarse con frecuencia en ellos lo que menos se esperaba. Como son en su mayor parte tratados de dirección espiritual para sus amigos, epístolas o exhortaciones consolatorias, escritos de ocasión, en una palabra, y en los cuales se trata de aplicar medicina a algunas enfermedades del ánimo, más bien que exponer un sistema ético, procede Séneca con estilo y forma oratoria, y pasa rápidamente y sin gran rigor de un asunto a otro. No hay escritor de quien puedan entresacarse tantas páginas bellas, tantas sentencias nobles y tantas máximas felices. No hay otro tampoco cuyas obras, en conjunto, resistan menos la prueba de la lectura seguida. Donde quiera se encuentran joyas: fáltales el primor del engarce. Tratemos de congregar las ideas artísticas

que en todos sus libros fué derramando [2] .

[p. 206] Séneca tenía verdaderamente el sentido de lo bello. En el libro *De vita beata,* dedicado a su hermano Galión, enseña que el filósofo ha de ser artífice de la vida, buscando como sumo bien la perpetua euthymia, es decir, la concordia del ánimo [1] . El libro *De la tranquilidad del ánimo, a Sereno,* no es más que el desarrollo de este principio y la condenación, así del humorismo sarcástico que toma la vida por objeto de irrisión y de burla, como del negro pesimismo que tanto se había desarrollado en los tiempos de la decadencia romana, y que absolutamente desesperaba del precio y del valor de la existencia [2] .

[p. 207] Hay en Séneca, por lo que toca a las materias especulativas, un fondo de ideas platónicas o académicas innegable, pero modificadas profundamente por el rigorismo ético de los estóicos, verdaderos kantianos de la antigüedad. No tenían los estóicos doctrina alguna del ideal artístico, y por eso Séneca, con su habitual tendencia ecléctica, va a buscar la metafísica donde la hay, es decir, en los platónicos y en los peripatéticos, y combinando hábilmente la doctrina de unos y de otros, como siglos adelante lo hicieron León Hebreo y Fox Morcillo, expone, en su epístola 65, a Lucilio, las dos teorías combinadas de la forma y de la *idea,* dándonos nuevo testimonio de la manera recta e idealista con que todos los filósofos antiguos entendieron la *mimesis* aristotélica. «Toda arte (dice Séneca) es imitación de la naturaleza [1] . La estatua supone **[p. 208]** materia capaz de recibir el artificio y artífice que trabaje la materia. En la estatua, pues, la materia es el bronce: la causa el artífice. La *forma* que se aplica a la estatua, es la misma que llamamos *eidos* . El bronce es la primera causa de la estatua, porque nunca hubiera podido existir ésta sin materia de donde fundirla o sacarla. La segunda causa es el artífice, porque no hubiera podido el bronce convertirse en estatua, si no le hubiese ayudado la mano del arte. La tercera causa es la forma, porque no llamaríamos a aquella estatua *doryphoros* o *diadumenos* , si no se le hubiese impreso la forma de tal. La cuarta causa es el propósito de hacer; y ¿qué es el propósito? Lo que invita y mueve al artífice a producir.Unas veces es el dinero, si fabrica para vender sus obras; otras veces la gloria, si trabaja para su buen nombre, o la religión, si trata de adornar un templo. Y todavía a estas causas añade Platón **[p. 209]** otra quinta, que es aquel ejemplar que llama *idea,* conforme a la cual el artífice realiza lo que tiene en su mente. Poco nos importa averiguar si tiene fuera de sí ese ejemplar, en el cual fija los ojos, o si le lleva en su interior, y él mismo le concibe y pone ante su vista. Estos ejemplares, Dios los contiene en su mente, y abraza los números y los modos de todas las cosas que han de ser hechas. Cinco son, pues, las causas en una estatua; es a saber: el bronce o la materia, el artífice, la forma que el artífice impone a la materia, y el ejemplar que el artífice imita en su obra». Esta muchedumbre de causas, imaginadas por Aristóteles y por Platón, le parecen a Séneca, o muchas, o demasiado pocas. «Nosotros (añade) buscamos una causa primera o general; esta causa debe ser simple, como lo es la materia. La razón agente es Dios, y todas dependen de ella; la forma que el artífice impone a la obra, no es propiamente causa, sino parte. El ejemplar no es causa, sino instrumento necesario de la causa. El propósito del artífice, sí es causa, pero no eficiente, sino ocasional, o, como dice Séneca: *Sobreviniente* .

En un punto importante se aparta Séneca de los platónicos. Niega la verdad del axioma:

Gratior est pulchro veniens a corpore virtus,

y afirma que la virtud ninguna belleza de forma exterior necesita, porque ella es la mayor hermosura,

y consagra el cuerpo en quien reside, hermoso o feo. Tal era el sentido de los estóicos, y tal fué el de los primeros cristianos, y el que llevó a algunos a defender hasta la fealdad física del Redentor.

A la teoría de las ideas vuelve en la ep. 58, exponiendo el sentir de Platón: «Las ideas son inmortales. La idea es el ejemplar eterno de las cosas que la naturaleza ejecuta, inmutables, infalibles. Si quiero hacer tu imagen, te tomaré por ejemplar de la pintura, y así recibirá mi mente ciertos hábitos que aplicará luego a su obra. Lo mismo acontece con la idea. Cuando el pintor quería representar con colores a Virgilio, contemplaba su persona. La idea era el rostro de Virgilio, ejemplar de la obra futura. De allí nacía la forma que el artífice aplicaba luego a su obra. ¿Y qué diferencia hay entre las dos formas? me preguntarás. El ser la una, forma ejemplar, y la otra, forma tomada del ejemplar, e impuesta **[p. 210]** a la obra; el artífice imita la una, pero crea la otra... Son, pues, la misma cosa idea y forma; pero la llamamos *forma (eidos)* cuando está en las cosas creadas; *idea*, cuando está fuera de la obra, y no tanto fuera de la obra como antes de ella». [1] Séneca, como se ve, es partidario de la conciliación platónico-aristotélica entre el *Eidos* y la Idea, con el mismo sentido y alcance que el insigne filósofo de nuestro siglo de oro, Fox Morcillo. A tal punto son viejas las tradiciones de la ciencia española.

Séneca, no sólo admite la belleza moral como sinónimo de virtud, abstracción hecha de la forma; no sólo confunde a cada paso el criterio ético con el estético, sino que parece no reconocer otra cosa que con rigor pueda llamarse bella sino la virtud humana, tan admirablemente ensalzada por él en la ep. 41, como espiritual y muy digna de los dioses, y tal, que nos mueve a creer que un espíritu sagrado mora en las almas de los justos, las cuales debemos venerar piadosamente, no de otro modo que celebramos con veneración religiosa la espesura de los bosques sagrados, las profundas cavernas, las fuentes de los ríos, etc., por suponerlos llenos de un espíritu divino. El ánimo excelso y sagrado, el ánimo del sabio conversa con nosotros; pero nunca se desprende de su divino origen. Este exclusivismo del sentido moral hace a Séneca menospreciar, en la ep. 88, las artes liberales, que llama *pueriles* y lúdicras porque no se encaminan de un modo inmediato a la virtud, y condenar absolutamente, en la epístola 116, el uso de las pasiones y de los afectos, aun templados, como los admitían los peripatéticos.

La belleza y el bien moral son siempre términos idénticos para Séneca. Si nos fuera lícito, escribe en la ep. 115, contemplar el alma del varón justo, ¡cuán hermoso rostro, cuán sagrado, cuán **[p. 211]** magnífico, plácido y resplandeciente le veríamos! Nadie dejaría de arder en amores de él, si pudiese contemplarle cara a cara [1] .

De esta elevación moral del pensamiento de Séneca nace su desdén hacia el aplauso del vulgo y los juicios de la muchedumbre. Las artes que se dirigen a procurar ese aplauso le parecen ínfimas y de baja ralea. «Busquemos lo mejor (dice en el libro *De vita beata*) , no lo más usado; lo que nos ponga en posesión de la felicidad eterna, no lo que parezca bien al vulgo, pésimo intérprete de la verdad. Y adviértase que llamo vulgo a muchos que visten clámide. Yo tengo un criterio mejor y más cierto para distinguir lo verdadero de lo falso... Aspiremos a algo sólido y verdadero e intrísecamente hermoso». [2] Y esta hermosura no puede ser otra que la del ánimo que desprecia las cosas fortuitas y con la virtud se alegra, libre, altivo, señor de las cosas y, a un tiempo mismo, **[p. 212]** plácido en el modo, invencible en el fondo. No es carácter de esta belleza moral una apagada y vil tristeza, sino, al contrario, una hilaridad de alma continua y una alegría profunda y que viene de lo alto, como que

encuentra en sí misma el principio de su regocijo, y no desea mayor riqueza que la que tiene en su casa. En vez de los deleites; en vez de los bienes perecederos y frágiles, o del punzador remordimiento, reina eternamente en esas almas un goce perfecto e inconmensurable, paz y concordia del ánimo, y gracia y mansedumbre. Entonces puede decirse que el hombre reconquista su libertad por el restablecimiento de la armonía, y nace aquel inexplicable bien que los griegos llamaron *Sophrosyne*, el reposo y la elevación del alma, puesta en lugar seguro, y el gozo grande e inconmovible que nace del conocimiento de lo verdadero todas las cuales cosas deleitan el alma, no como bienes ajenos y extrínsecos, sino como nacidos de su propio bien interior. La belleza moral es algo excelso, real, invicto, infatigable; y, por el contrario, el deleite es humilde, servil, deleznable, caduco e indigno de quien conserva algún vestigio de hombre [1] .

El sumo bien (y ya hemos dicho que Séneca confunde bajo este nombre la suma belleza) no tiene su razón fuera de sí propio, ni deja nada que apetecer, ni tolera hastío ni remordimiento. «El deleite no es premio, ni causa de la virtud, sino algo extrínseco que a la virtud misma se le agrega. Por el contrario, el sumo bien consiste en el recto juicio y en el hábito del entendimiento sano; y cuando llena el alma y alcanza sus últimos límites, puede decirse que está perfecto el sumo bien y que nada más desea, porque nada cabe fuera del todo, ni nada se extiende más allá del fin. Y así, cuando no procuramos la virtud por la virtud misma, sino que preguntamos a qué fin se encamina la virtud, buscamos vanamente algo superior al bien sumo. Si me preguntas qué busco en la virtud, te diré que ninguna otra cosa, sino la virtud misma, porque nada hay mejor que ella, y ella es precio de sí propia. Y ¿te parece pequeño precio?»

[p. 213] Esta especie de moral desinteresada, sin consideración al premio ni a la pena, es el alma de los escritos de Séneca y la nota característica de su originalidad como escritor ético. *Lo honesto por lo honesto, apetecible por sí mismo y por su propia dignidad,* es su fórmula, en el libro IV *De beneficiis* y en todas partes. El sentido estético yace siempre ahogado por esta intransigencia ética; y cuando leemos en algún libro senequista la palabra *pulchrum,* entiéndase siempre *bonum;* y entiéndase además que, para Séneca, el bien ontológico no es cosa distinta del bien moral, único punto luminoso que para él queda en medio de la incertidumbre de su filosofía, y única tabla de refugio para los pensadores de aquella edad en medio del abandono de los principios metafísicos.

Séneca, como todos los hispano-romanos del imperio, tiene la gloria de haber condenado con acerbas, elocuentes y varoniles palabras los extravíos literarios de su tiempo, la retórica fría, convencional y amanerada, el arte que hoy llamaríamos *de salón,* las lecturas públicas, los espectáculos, el histrionismo declamatorio de los poetas, todo empleo innoble y bajo del arte y don divino de la poesía. «Enemiga del reposo del sabio (dice en la ep. 7.ª) es la conversación de muchos. Cada cual imprime en nosotros alguno de sus vicios. El ánimo endeble y poco firme en el camino de lo recto, fácilmente se contagia con el ejemplo de muchos. Retírate dentro de tí mismo cuanto puedas; no te lleve la ostentación del ingenio hasta el punto de recitar o disputar ante muchos. No te diría yo que no lo hicieras, si tuvieses auditorio digno de tu entendimiento. Pero nadie hay en este pueblo que pueda entenderte. Y si te entiende uno, será porque antes hayas tenido que formarle y educarle. Y créeme: no temas haber perdido el tiempo si, en vez de enseñar o otros, has aprendido para tí». [1]

[p. 214] Este amor verdadero o aparente al arte reposado, sereno, solitario, apartado del tumulto y de la influencia corruptora del público; esta especie de aristocracia intelectual que Séneca quiere

establecer; y, por otra parte, la intransigente rigidez de su criterio ético, le hacen condenar acerbamente toda recreación popular, y combatir con encarnizado rigor el teatro, usando argumentos no muy distintos de los de la famosa paradoja de Rousseau. «Nada hay tan dañoso para las buenas costumbres, escribe en esta misma ep. 7.º, como contemplar algún espectáculo. Por medio del deleite se deslizan más fácilmente los vicios. No sólo vuelvo del espectáculo avaro, ambicioso, lujurioso, sino que me hago más cruel y más inhumano, *porque al fin he estado entre hombres* ».

No es rara en Séneca esta desalentada misantropía, y aun puede añadirse que respira toda su doctrina moral una íntima tristeza que toca en los lindes del pesimismo. Vanidad es para él la gloria; vanidad, el arte mismo que cultiva hasta con afectación de estilo; vanidad, la ciencia humana [1] ; sólo el mundo moral se salva de la **[p. 215]** ruina. Y, sin embargo, en estos escritos tan tétricos y desconsolados se encuentran las afirmaciones más rotundas que en la antigüedad encontramos, del progreso del género humano, en todas sus actividades, sin excluir la artística y la científica. «A todos está abierta la verdad: nadie la ocupó todavía; mucho queda de ella a los venideros. **[p. 216]** Ya vendrá tiempo en que salgan a luz las cosas que ahora se ocultan, y en que la diligencia de otro siglo las extraiga de las entrañas de la tierra; no basta una sola edad para la investigación de tantas cosas.» [1]

Puede decirse que la lectura de Séneca, sin dejar un fondo de ideas muy rico, ni tampoco muy claro y terminante, produce el efecto general de vigorizar, templar y levantar el ánimo, más que la de ningún otro autor antiguo. Esta oculta virtud suya hizo exclamar con hipérbole a Gaspar Barthio, que el libro *De Vita beata* era el más excelente, después de las Sagradas Escrituras. Y por eso Séneca, que fué filósofo relativamente mediano en otras esferas, y no autor de ninguna de esas grandes concepciones y sistemas que llevan los nombres de Platón y de Aristóteles, de Leibnitz y de Hegel, ha ejercido una influencia tan profunda, con sentencias y moralidades sueltas, y ha sido uno de los principales educadores del mundo moderno, y especialmente de la raza española.

En cuanto al estilo, Séneca, como teórico, está en contradicción con lo que él mismo practica. Sólo admira los escritos de *composición viril y santa* , y él teje los suyos de antítesis, de simetrías y de conceptos. Llama *exangües* a los libros de los filósofos, porque, instruyendo, disputando, cavilando, no encienden ni enfervorizan el alma, ni ellos mismos la tienen. Tacha el nimio cuidado de las palabras, y se ve que él mide y pesa las suyas, y que huye continuamente de las expresiones naturales. Reduce toda su doctrina acerca del estilo a esta máxima: «Decir lo que sentimos; sentir lo que decimos; concordar las palabras con la vida;» y cifra la perfección de la elocuencia en mostrar las cosas, y no en mostrarse a sí misma. ¡Y precisamente su defecto capital es la nimia ostentación del ingenio propio!

Séneca ha expuesto su doctrina acerca de la imitación en la ep. 84. «Debemos imitar a las abejas que vagan entre las flores **[p. 217]** útiles para la composición de la miel. Así nosotros debemos convertir en un solo y propio sabor lo que recibimos de las varias lecturas, de tal manera que, aunque se conozca de dónde se tomó, parezca cosa nueva y distinta. Y aunque se advierta en tí impresa la semejanza del autor que más te admire, quiero que seas semejante a él como hijo y no como imagen, porque la imagen es cosa muerta. ¡Cómo! (me preguntarás): ¿no se ha de conocer a qué orador imito, qué argumentos, qué sentencias? No se conocerá, ciertamente, si has logrado imprimir tu forma y sello en lo que tomas del ejemplar que imitas, por tal arte que lo reduzcas todo a unidad. ¿No ves de

cuántas voces consta un coro? Pues de todas ellas resulta un conjunto armonioso». [1]

Para Séneca la corrupción de la oratoria es completamente inevitable, desde que se ha consumado la ruina de las costumbres. Pregúntale Lucilio a qué atribuye esta ruina, y Séneca contesta (epístola 114), que la elocuencia en los hombres es tal como su vida. Si la disciplina civil y el régimen de la república caen por tierra; si lo inunda todo la codicia desenfrenada de deleites, será argumento e indicio de la pública lujuria la lascivia de la oración. No puede tener un color el ingenio, y otro el alma. Si ésta es sana, grave y templada, el ingenio será casto y sobrio; la afeminada elegancia es signo de que hay en el alma algo de femenil y endeble [2] .

[p. 218] Pero entre los retóricos hispano-latinos del primer tercio del Impeno, ninguno resistió con tan brioso empeño y sabia doctrina a la invasión del mal gusto, cifrando, por decirlo así, en su persona aquella reacción contra las novedades literarias, y en pro de la antigua y clásica literatura griega y romana (reacción tan visible en tiempos de los emperadores Flavios y Antoninos), como el insigne preceptista calagurritano Marco Fabio Quintiliano [1] , declamador **[p. 219]** insigne entre los más famosos de su tiempo, aunque muy rara vez contagiado en sus escritos teóricos por el mal gusto de la declamación. Perdidas hoy sus oraciones, que tanto celebraron sus contemporáneos, la gloria de Quintiliano, defensor de la reina Berenice, preceptor de los sobrinos de Domiciano, y primer maestro de retórica asalariado por el erario público de que nos dan noticia los anales literarios de Roma, descansa tan sólo en los doce libros de su tratado magistral *De la educación del orador,* fruto de veinte **[p. 220]** años de enseñanza pública, y obra que puede considerarse a la vez como un curso pedagógico, como un tratado de gramática, y como un libro de preceptiva literaria. Sólo bajo este último aspecto tiene interés para nosotros; pero, al analizarle, vamos a prescindir cuidadosamente de todas las menudencias técnicas propias de la retórica vulgar, y a fijarnos tan sólo en aquellos principios que, por su carácter necesario, universal y transcendente, entran con pleno derecho en la filosofía del arte, y son como las primeras razones **[p. 221]** estéticas, en las cuales estriba la concepción que los antiguos llegaron a formarse del arte de la palabra. Quintiliano, precisamente por ser el último en fecha entre los legisladores de la oratoria, y por el carácter vasto, comprensivo y casi de enciclopedia literaria que dió a sus *Instituciones,* es, si no el más original, el más copioso de los expositores de esta especie de filosofía oratoria. Y aunque sea verdad que los principios de que es intérprete simpático y elegante, estaban ya contenidos en el *Gorgias* de Platón, en los libros de algunos retóricos griegos, tales como Hermógenes, en la admirable retórica de Aristóteles, en los diálogos oratorios de Cicerón, y de fijo en otros libros que hemos perdido, no ha de negarse con todo eso, que, además del arte de exposición que se asimila **[p. 222]** y hace suyos los conceptos de los filósofos y retóricos anteriores, cuyas huellas parece seguir con veneración casi religiosa y tendencias siempre arcaicas, y además de las sagacísimas observaciones críticas con que ha remozado la letra muerta de los preceptos vence a los antiguos, no ciertamente por la originalidad ni el vigor de pensamiento que descubre nuevos rumbos, sino por el método, por la trabazón y el enlace; en suma, por haber formado un cuerpo de doctrina mucho más completo que cuantos se habían conocido hasta entonces; por haber congregado en uno los elementos dispersos, examinándolos y concertándolos en vasta síntesis, y levantando así un verdadero monumento, que no sólo es por el estilo la obra más pura, elegante y sencilla de su tiempo, dechado de modestia no afectada y de elevación moral; y no sólo ha de estimarse como última protesta del buen gusto, sino que merece a toda luz el nombre de código literario, y la general estimación que le ha rodeado, sobre todo desde el renacimiento de las letras, llegando a introducirse en las escuelas como pasto y manjar de la adolescencia y aun de la

niñez, juntamente con los diálogos de Cicerón y los exámetros didácticos de Horacio. ¡Rara fortuna para alcanzada por un libro de decadencia, el que pueda hombrearse sin desdoro con las producciones de los siglos clásicos! Y no la debe sólo Quintiliano a la corrección esmerada de su latinidad, y al acicalamiento y limpieza de su estilo, que se acerca mucho a la perfección sostenida, sino también al carácter eminentemente conservador y tradicionalista que ostenta su obra, y al gusto y a la moderación que en ella campean.

La índole literaria de Quintiliano, poco inventiva y audaz y muy enamorada del orden, de la mesura y de la disciplina, se apacentaba y detenía con fruición en las producciones de los siglos clásicos; no iba él, como Frontón y otros retóricos del tiempo de los Antoninos, a desenterrar las primitivas riquezas de la lengua latina en los monumentos ya casi ininteligibles de las primeras edades de Roma, buscando con especial amor lo más vetusto y arqueológico. Complacíale más admirar y gozar lo que ya estaba reconocido y consagrado por la admiración general, siendo sus modelos predilectos Homero y Demóstenes entre los griegos, y Cicerón y Virgilio entre los latinos. A éstos estudiaba incesantemente; de éstos casi solos toma ejemplos, y de continuo inculca a la juventud **[p. 223]** la conveniencia de limitarse a pocos libros, y éstos selectos; el odio a toda falsa brillantez y a la novedad que no tiene más mérito que el ser nueva; y la veneración de la forma antigua, sobria y serena. No nos es dado hoy juzgar del efecto que en una época de tan manifiesta decadencia, pudo hacer la enseñanza oral de aquél a quien el poeta celtíbero llamó *moderador sumo de la vaga juventud y gloria de la toga romana* [1] ; pero sí podemos juzgar del valor intrínseco de su enseñanza escrita, transcripción fiel, y sin duda perfeccionada, de sus lecciones.

Ante todo, Quintiliano, como la mayor parte de los retóricos de la antigüedad, tiene tanto de moralista como de maestro; y uno de los rasgos más simpáticos de su fisonomía es la nobleza y majestad del sentido ético, que por todas partes penetra su crítica. Y no se diga que Quintiliano favorece en demasía la confusión de los dos conceptos de belleza y de bien moral, puesto que sus preceptos no se refieren al arte en general, ni a la metafísica de lo bello, sino que tienen casi exclusiva aplicación a un arte intermedio y mixto de bello y de útil, el cual por los intereses sobre que versa, por los afectos que quiere excitar, por las resoluciones a que se encamina y por las verdades que se propone inculcar, traspasa los términos de la literatura, y se convierte en obra directamente política y social. De aquí que la consideración del elemento ético no deba apartarse un punto de los ojos de quien trata de dar lecciones al orador, y de investigar los ocultos resortes del poder de la palabra.

Aplaudimos, pues, en Quintiliano el no haber mirado nunca la oratoria sino como servidora de la verdad y de la justicia, afirmando desde las primeras páginas de su libro que la condición de orador perfecto era inseparable de la de hombre de bien, y que no sólo debía exigirse al orador la facultad de hablar, sino todas las virtudes intelectuales y morales [2] . No faltaba entonces quien sostuviese **[p. 224]** que tales facultades debían relegarse a los filósofos; pero Quintiliano se indigna ante el pensamiento de que pueda haber alguien en la escala moral más alto y perfecto que el orador, varón verdaderamente *civil*, nacido para la administración de la cosa pública y privada, y para regir con sabias leyes y administrar con prudencia y justicia la ciudad. Es cierto que la doctrina moral necesariamente ha de tomarse de los filósofos, y Quintiliano anuncia que se valdrá ampliamente de sus libros, pero no como de cosa prestada, sino trasladando al arte oratoria lo que legítimamente y de derecho le pertenece. ¿Qué cuestión oratoria puede haber en que no ocurra hablar de la justicia, de la fortaleza, de la templanza y de otros lugares comunes, todos de ética especulativa? Oficio del orador

será aplicar a esta materia que la filosofía le ofrece, los procedimientos de invención y de elocución. Y hubo tiempos (conforme Cicerón había enseñado ya) en que la profesión de los filósofos y la de los oradores anduvieron a la par, siendo unos mismos los varones reputados por sabios y los que eran tenidos por elocuentes. Cambiaron las edades, y cumpliéndose lo que llamamos hoy división del trabajo, se partió la ciencia primera en muchas ciencias y artes particulares. Quintiliano lamenta esta separación; y la lamenta, sobre todo, por amor a la elocuencia misma, que perdió entonces alguna parte de su dignidad y grandeza, por faltarle el jugo de las ideas madres y de los principios necesarios y universales, trocándose en granjería el arte de la elocución, y rompiéndose el antiguo parentesco que tenía con la ciencia ética. Lo mismo aconteció a la filosofía: destituída del adorno de la elocuencia, cayó como presa vil en manos de los ingenios inferiores que, despreciando el arte de la palabra, trataron de educar el ánimo y de fijar las leyes de la vida, y se arrogaron el nombre de filósofos, como si ellos fuesen los únicos estudiosos de la sabiduría, aunque es verdad que se ejercitaban en su parte más noble y substancial.Quintiliano no disimula su mala voluntad hacia los llamados *filósofos* de su siglo, y pone de manifiesto la vana e hipócrita ostentación de sus doctrinas y actos, y los grandes vicios, que, so capa **[p. 225]** de virtud, ocultaban, al revés de los antiguos profesores de sabiduría, cuya vida fué el comentario perpetuo de su doctrina. Por el contrario, los sofistas que Quintiliano conoció, y que venían a ser en la enseñanza filosófica lo que los declamadores en la oratoria, sólo en el rostro triste y macilento y en el roto y andrajoso vestido, contrario al hábito común, ponían su vana y ridícula singularidad, no de otro modo que aquellos infames histriones de la virtud, *atentos al aplauso común,* que viven estigmatizados en los versos de nuestro estóico poeta. Para Quintiliano, como para todos los latinos, no hay más filosofía útil y digna del hombre que la ética: por eso se indigna de que los filósofos quieran atribuirse, como dominio propio, las cuestiones de lo justo, de lo útil y de lo bueno. «Ciertamente (añade) si el orador perfecto existiese, no tendría que ir en busca de preceptos de virtud a las escuelas de los filósofos; y si hoy acudimos a ellas, no es más que para reclamar lo que es nuestro *(nostrum reposcere)».* Ha de ser, pues, el orador varón verdaderamente sabio, y no sólo perfecto en costumbres, sino también en toda ciencia y en toda facultad de hablar; tal, en suma, como el ideal modelo que Cicerón había trazado en el *Bruto* , y como Quintiliano confiesa que todavía no ha aparecido en el mundo. Pero no porque esta perfección ideal esté tan lejos, hemos de desesperar, sino, al contrario, tender con mayores bríos a realizarla; pues aunque la elocuencia perfecta parezca que excede los límites y condiciones del ingenio humano, siempre ascenderá más el que ponga los ojos en el punto más alto, que el que, por desesperación de superar la cumbre, se detenga al pie del cerro.

No se ha de confiar demasiadamente en los preceptos del arte, si se carece del fundamento de la naturaleza. Cuando el ingenio falta, aprovechan tan poco todos los preceptos que aquí y en otros libros se escriben, como poco aprovechan a las tierras estériles todas las teorías acerca del cultivo y la labranza. No tengamos a Quintiliano por un preceptista árido y descarnado, ni imaginemos que confía demasiado en la virtud de su arte y en la importancia de sus disquisiciones pedagógicas; al contrario, tiene tal fe en la naturaleza y tal aborrecimiento a los malos retóricos, que, según él, el arte sutil y seco gasta y malea todo lo que en el orador hay de generoso y vivo, y agota todo el jugo de su ingenio.

Como la obra de Quintiliano no es sólo una teoría literaria, **[p. 226]** sino un tratado pedagógico que guía al orador por todo el curso de su vida, desde la cuna al sepulcro, no abarca el libro primero de las *Instituciones* otra cosa que preceptos sobre la educación, desde la elección de nodriza y de ayo hasta los elementos de las artes preliminares a la retórica o auxiliares de ella. Pero no creamos, por eso, que

la educación que Quintiliano recomienda sea pueril, solitaria y umbrátil. Tratándose de formar al orador para las tormentas del foro y de la vida pública, hay que avezarle a todos los soles, como quien ha de vivir *in média reipublicae luce* [1] . Para que no le hiera de súbito y le deslumbre por la novedad el resplandor vivísimo del sol, es preciso que el candidato de la oratoria no languidezca en el retiro, sino que eleve y fortifique su alma con la contradicción y el numeroso concurso, en escuela pública y abierta a todos, donde no nazcan en su ánimo, por falta de comparación, pensamientos de hinchada y estéril vanagloria. ¿Cómo ha de ser orador quien no ha visto el mundo y no sabe percibir las imágenes de las cosas, y transformarse en cierto modo conforme a la naturaleza de ellas? Cuanto más generoso y excelso es el ánimo que se consagra a la elocuencia, con tanto más vigor siente todo género de impresiones, y conforme arrecia la lucha, crece él en ansia de gloria, y con el ímpetu aumenta sus fuerzas, y no se deleita nunca sino en aspirar a cosas grandes. No cabría la elocuencia en el mundo, si no tuviéramos más plática que el trato familiar.

Quintiliano concede grande importancia a la gramática, y la trata de propósito como preliminar a la retórica; pero la gramática para él, como para todos los antiguos, no comprende sólo la *scientia* recti loquendi, sino que es una verdadera enciclopedia literaria y filológica, en que entra el juicio y crítica de los historiadores, de los poetas y de todos los escritores memorables por la belleza de su estilo, y exige además, como conocimientos auxiliares y secundarios, el de la historia, el de la fábula, el de la filosofía, el de la astronomía (en cuanto todas estas ciencias contribuyen a la más cabal inteligencia de los textos clásicos) y, finalmente, hasta el de la música, para las cuestiones del metro y del ritmo.

[p. 227] Quintiliano era enemigo de toda afectación en el lenguaje. «Nada es más odioso que la afectación (escribe): la suma virtud del discurso es la claridad, y debe tenerse por viciosa toda oración que necesite intérprete. Por eso ha de usarse con sobriedad de las palabras arcaicas, aunque comuniquen cierta majestad y no pequeño deleite al discurso por la autoridad que trae consigo lo antiguo y por la gracia de la novedad y de lo insólito». [1]

Grande y admirable arte es, sin duda, el del estilo, y muy raro y delicadísimo el amor a la belleza de la palabra; pero Quintiliano reprueba el nimio y sutil estudio que en esto habían puesto sus contemporáneos, reduciéndose a la corteza, olvidados del jugo y médula del discurso, que es el vigor de las sentencias. Aconseja, pues, que no se tomen de los antiguos las palabras solas, que son vacías y estériles cuando la luz del pensamiento no las ilumina; sino que principalmente se los imite en aquella *santidad* y virilidad del estilo, tan opuesta a los que nuestro preceptista llama *deliciosos vicios modernos* . Con la sublimidad del canto heroico de Homero y de Virgilio ha de irse robusteciendo el ánimo de la juventud desde que comienza a ejercitarse en las letras, para que, imbuído su espíritu en cosas grandes, adquiera lo magnánimo al mismo tiempo que lo diserto [2] .

[p. 228] Hay increíble variedad de ingenios, y tanto distan entre sí unos de otros los oradores, que no es fácil hallar entre los modelos dos enteramente semejantes, por más que la turba de imitadores se parezcan siempre entre sí, por la ausencia de toda cualidad superior y por haberse reducido a la imitación de un mismo modelo. Debe cada cual ejercitar y enriquecer con severa doctrina aquellas dotes que recibió de la naturaleza, no contrastándola, pero sin dejarse arrastrar tampoco de las propensiones nativas hasta el punto de olvidar el cultivo armónico de todas las facultades del espíritu. De esta suerte, aunque la naturaleza le lleve más a un género de locución que a otro, quizá consiga, a fuerza de arte, sobresalir en aquello mismo para que parecía menos idóneo.

Cierto que la imagen del orador perfecto es un tipo ideal, no realizado nunca en el mundo; pero tampoco encierra imposibilidad metafísica, ni hemos de creerlo pura abstracción, vacía de sentido. «La naturaleza (dice Quintiliano) no prohibe que el orador perfecto exista, y no hemos de desesperar torpemente de lo que no es imposible. Cuanto más altas sean las aspiraciones y más excelsa la idea que nos formemos del arte, mayor será el triunfo».Y «el que con mente casi divina (prosigue Quintiliano) contemple la imagen de la elocuencia, reina de todas las cosas, como dijo el trágico, y la traiga siempre delante de los ojos, apacentando su espíritu en la contemplación de su ideal hermosura, obtendrá larguísimo fruto no en el aplauso de sus clientes, sino en el ánimo propio y en la misma contemplación, entendiendo que tal hermosura es perpetua y no sometida a mudanzas de la fortuna».

Por incidencia ha tratado Quintiliano, en este primer libro, de la Música, repitiendo las doctrinas corrientes entre los pitagóricos, que concebían el mundo como un todo armónico, numeroso y ordenado *(de números concordes)* , y miraban la armonía como una propiedad de todas las cosas, regulada por el movimiento de las esferas y la música que producen, inaccesible a nuestros sentidos. El alma misma es, en la doctrina pitagórica, un número que se mueve a sí mismo, y la virtud una armonía de las facultades y actos humanos, que se conserva por medio de la música y de la **[p. 229]** gimnasia. Tal era la doctrina de Aristoxeno, y de él parece haberla tomado Quintiliano, que más de una vez le cita. Para Quintiliano hay oculto parentesco entre la música y el conocimiento de las cosas divinas: el mundo mismo está compuesto con una razón musical, a cuya imitación se ordenó la música de la tierra. Admite Quintiliano la distinción, establecida por Aristoxeno, entre el ritmo y la melodía métrica, y pondera la utilidad de una y otra para el orador, pues aunque el ritmo en la prosa sea más libre y vago que el de los versos, se requiere, con todo eso, una oculta correlación y armonía entre el período oratorio y el sentimiento que en él se expresa; lo mismo que acontece en la música. ¿En qué otra cosa consiste la excelencia de este arte, sino en combinar la voz y la modulación con los afectos que se quieren expresar, dulce si dulce, grave si grave, triste si doloroso? [1] . Hasta en el gesto, en el ademán, en la mirada, cabe cierta *euritmia*, necesaria al orador, y que no puede aprenderse en otra arte que en el arte armónica, única que conoce los misterios de la interpretación de los movimientos y de los sonidos en sus relaciones con el mundo interno de las pasiones y de las ideas.

En el libro II comienza a tratar Quintiliano de lo que propiamente entendemos por *retórica* . Pero antes de llegar a la definición y concepto del arte, todavía tiene que decir algo del ejercicio de la lectura y de la composición.

El alimento más sano y robustecedor para quien, como el orador, ha de descender a la arena de la vida, es la verdad: por eso **[p. 230]** Quintiliano le recomienda el estudio severo de la historia, más bien que el de los poetas, y procura, singularmente, precaverle contra los peligros de la declamación; pues aunque no rechaza en absoluto este ejercicio, quiere, sin embargo, que la declamación se acerque a la verdad de las cosas humanas en cuanto pueda, abandonando las eternas e insulsas cuestiones de mágicos, de pestilencias y de sepulcros encantados, dulce estudio de los sofistas de entonces [1] .

«Una de las principales causas que han corrompido la elocuencia (escribe Quintiliano con igual calor que Petronio), es la licencia y la ignorancia de los declamadores. Sean los asuntos conformes a la realidad humana y corresponda a ellos la locución, no crespa, no hinchada, no ridícula, porque será

difícil desterrar esa vana locuacidad, una vez adquiridos tales resabios, cuando se llegue a los discursos de veras. Si este ejercicio no educa para el foro, ¿ha de practicarse para ostentación escénica o vociferación furiosa? ¿De qué sirve captarse la benevolencia del juez, cuando no hay juez; de qué sirve confirmar lo que todos saben que es falso; a qué viene argumentar sobre una causa en la cual nadie ha de dar sentencia, y quién no ha de reírse de esas tentativas para promover la indignación o el llanto, las cuales sólo pueden ser tolerables si consideramos que esos simulacros sirven (aunque por tiempo breve y cuando no se hace larga parada en ellos) para disponer al verdadero certamen y a la pelea trabada?». [2]

Todavía se ha explicado Quintiliano con más claridad y decisión **[p. 231]** acerca de este punto en un lugar del libro V, que presenta extraña semejanza con la célebre invectiva de Petronio que abre la parte hoy conservada del *Satirycon* . «Las declamaciones (dice Quintiliano) han degenerado, mucho tiempo hace, de toda verdadera imagen de oratoria forense; y compuestas para el solo deleite, han perdido el nervio, semejantes en esto a aquellos niños a quienes los mercaderes de esclavos despojan de sus órganos viriles, para hacerlos más blandos y delicados». [1]

No trata Quintiliano de contrariar las cualidades espontáneas ni de poner trabas a la generosa y bien nacida índole del orador; antes quiere que se desarrolle con ímpetu y libertad, favorecida por el calor de la lucha no menos que por la disciplina austera. Parécele bien en los principiantes la lozanía y la abundancia, y aun casi no le ofende que haya algo de superfluo y de redundante, y que la juventud se arroje a nobles audacias, y se deleite en buscar y encontrar nuevos caminos, más bien que en la imitación seca y severa. Fácil remedio tiene la abundancia, al paso que la esterilidad no tiene ninguno; y poca esperanza de ser aventajado en la oratoria da la naturaleza en quien, ya desde los primeros años, tiene a raya el ingenio. Vale más que haya cantera de donde tajar para esculpir; que lo que sobre, la razón lo limará y el tiempo lo irá moderando. No prefiramos una lámina ligera que a la primera cinceladura un poco profunda se rompa. No es perfección el carecer de defectos, cuando al mismo tiempo se carece de virtudes [2] .

[p. 232] El mejor ejercicio para fortificar el ingenio nativo es la lectura; pero ¿qué autores deben leerse primero, los más fáciles, los más amenos? Quintiliano declara que al principio y siempre deben leerse los mejores, evitando principalmente dos escollos: el primero, convertirse en ciego admirador de la antigüedad, y envejecer, por decirlo así, en la lectura de los Gracos, de Catón y de otros tales escritores vetustos y arcaicos, porque así se hace el imitador hórrido y seco, quedando, por otra parte, inferior a los antiguos aun en la locución, que para aquel tiempo era excelente, pero que es ajena del nuestro. El otro defecto, contrario a éste, es dejarse seducir por las lascivas flores de la elocuencia moderna, y movidos de cierto malsano deleite que en ella se encuentra, preferir este género de locución dulce y sin nervio, y, por esto mismo, más grato al paladar juvenil. Sólo el entendimiento ya formado desde la niñez con la lectura de las obras del tiempo clásico, puede leer después, sin temor y con provecho, así los autores más antiguos como los más modernos, en los cuales confiesa Quintiliano que hay grandes excelencias, aunque la imitación sea peligrosa [1] . De los antiguos no han de tomarse afectadamente las palabras, sino aquella viril fuerza de ingenio, que aún brillará más unida a la cultura de nuestro tiempo y depurada de la ruda escoria de su siglo. Cada cual debe usar las palabras de su tiempo, y ¡ojalá (añade Quintiliano) tuviéramos menos temor a las que cada día empleamos en el trato familiar!

Sostienen algunos que el ingenio rudo e indocto logra mayores **[p. 233]** ventajas y se eleva a alturas no sospechadas siquiera por los doctos y estudiosos. Imaginan que tienen mayor fuerza los que no tienen arte, y que es cosa más robusta romper que desatar, quebrantar que abrir, arrastrar que mover. Es cierto que a veces consigue más el que aspira sistemáticamente a lo excesivo; pero esto sucede rara vez, y no compensa las desventajas del desaliño continuo. Las mismas sentencias parece que brillan más cuando todo, alrededor de ellas, es sórdido y abyecto, porque son como una luz que arde, no entre las sombras, sino enteramente en las tinieblas, y que por eso resplandece más. Pero esto no ha de llamarse fuerza, sino violencia [1] .

Toda arte oratoria está encerrada para Quintiliano en estos dos puntos: *Quid deceat, quid expediat* . De la naturaleza de las causas dependerá sólo la distribución de las partes, la extensión relativa de ellas, etc. Y aun muchas veces conviene alterar algo del orden enseñado por los preceptos de la retórica, a la manera que en las estatuas y en las pinturas vemos que varían los rostros, las actitudes, los ademanes. De otra suerte, las obras artísticas resultarían inflexibles, rígidas y privadas de movimiento; como sometidas a un canon invariable. Las llamadas reglas del arte no son *rogaciones* ni plebiscitos. En el discurso, como en las estatuas, caben mil formas distintas: muestran unas el ímpetu de la acción, otras la apacible serenidad; unas están desnudas, otras veladas. Nadie tachará por ser torcido el admirable *Discobolo* de Myron, y si alguien se atreviera a censurar al escultor por no haber preferido la posición recta, mostraría con esto solo ser enteramente ajeno a la inteligencia del arte estatuaria, en la cual es digna de singular alabanza aquella misma novedad difícil. El apartarse algo de lo que parece recto, de lo que está impuesto por los preceptos, de lo que **[p. 234]** la costumbre vulgar autoriza, muestra ya cierta virtud de ingenio no pequeña. Presentan la mayor parte de los pintores el rostro de sus personajes descubierto; Apeles, sin embargo, veló en parte la imagen de Antígono, pintándole de perfil, para que no se conociera la deformidad del ojo que había perdido. De la misma manera, en los discursos conviene velar algunas partes que no es prudente mostrar o que no pueden expresarse conforme a su dignidad. Así lo hizo Timantes en el cuadro que le sirvió para vencer en certamen a Colotes de Teos. Había pintado el sacrificio de Ifigenia, haciendo triste la figura de Calcas, más triste la de Ulises, y habiendo añadido todavía un rasgo más de pesadumbre a la fisonomía de Menelao, y agotados así todos los recursos del arte para la expresión de afectos, no encontró modo digno de presentar la fisonomía del padre, y entonces veló su cabeza, y dejó que cada cual interpretase a su manera aquel inmenso dolor. «Por eso (prosigue Quintiliano, y son de admirar tales palabras en un preceptista tan rígido y sutil en otros casos), nunca me ha parecido bien ligarme a esos preceptos que llaman universales y perpetuos, porque apenas se encuentra un asunto donde no claudiquen, y al cual puedan aplicarse en todo su rigor». Ni mucho menos consiente que los jóvenes se den ya por instruídos cuando han aprendido cualquiera de esos librillos técnicos, llenos de preceptos menudos. Sólo con mucho trabajo, con asiduo estudio, con vario ejercicio con muchos experimentos de prudencia y maduro seso, se adquiere el arte de bien decir. Por más que los preceptos sean de algún auxilio, es obra inmensa y múltiple la del arte; casi todos los días se encuentra algo nuevo, sin que jamás se agote cuanto hay que decir sobre él [1] .

[p. 235] Después de esta afirmación expresa del contenido inagotable del arte y del progreso que es evidente, si no en su ejecución, por lo menos en su conocimiento, empieza Quintiliano a declarar el concepto de la retórica, que él, lo mismo que todos los antiguos, define *ciencia de bien decir* .

Pero esta definición requiere explanarse, y Quintiliano dedica a esto la mayor parte del segundo libro.

No faltaban entre los antiguos quienes declarasen que la retórica no merece el nombre de ciencia (ocupación la más alta y noble de la vida), sino que es sólo una facultad, un ejercicio, un arte, llegando algunos a considerarla como ocupación prava y pecaminosa, visto que su fin único es el persuadir, o el decir de un modo acomodado a la persuasión, y ésta puede ejercitarla hasta el varón que no fuere virtuoso.

Definían, pues, la retórica, *una fuerza o capacidad de persuadir,* siguiendo en esto las huellas de Isócrates, no en las obras que hoy tenemos suyas, sino en cierto arte de retórica, que a su nombre corría entre los antiguos, y de cuya autenticidad dudaba ya el mismo Quintiliano.

Había dicho Isócrates, sin ánimo de infamar la oratoria, que la retórica era *demiurgo* de persuasión, lo cual conviene en substancia con la teoría que sostiene *Gorgias* en el diálogo de Platón que lleva el nombre de aquel sofista. Pero a este concepto de persuasión, repetido también en los primeros libros oratorios de Marco Tulio, responde Quintiliano con las mismas razones platónicas, argüyendo que también persuaden el dinero, y la hermosura, y la autoridad, y la dignidad, y, finalmente, la elocuencia del silencio y el ademán mismo sin la voz, ya por el recuerdo de los méritos de un personaje, ya por lo miserable y abatido del aspecto del reo. De todo lo cual se vieron ejemplos en la defensa de Marco Aquilio, hecha por Antonio; en la que de sí propio hizo Servio Galva, y en la que Hipérides hizo de Friné. Si todas estas cosas son idóneas para la persuasión, no puede esta persuasión ser el último, supremo y propio fin del arte. Por eso algunos modificaron la definición, enseñando **[p. 236]** que la retórica era arte de persuadir con palabras. Esta es la segunda posición de Gorgias, enfrente de los argumentos de Sócrates, y a la misma doctrina parecía inclinarse Teodectes en el libro de retórica que corría bajo su nombre, y que algunos atribuían a Aristóteles. Decíase en él que el fin de la oratoria consiste en llevar a los hombres, por la palabra, a aquel punto a donde el orador desea conducirlos. Pero tampoco esto es característico del arte, ya que también persuaden con palabras los aduladores y las meretrices, y, por el contrario, el orador no siempre persuade; de donde vendría a resultar que a veces el persuadir no es el propio fin de la oratoria, y que otras veces es un fin común a diversas artes.

Otros, como Apolodoro, parecen dar a entender que si el orador no alcanza el fin de la persuasión, no merece su nombre; y Aristóteles prescinde del éxito inmediato, y define la retórica: *facultad de inventar todos los motivos de persuasión que puedan ocurrir en un discurso* .

Pero esta explicación adolece de todos los vicios que hemos señalado en las anteriores, y, por otro lado, no abarca más que una de las partes de la retórica, la invención, siendo así que el discurso no existe sin la locución.

En cuanto a la materia de la retórica, dijeron unos que versaba sobre todas las cosas humanas y divinas; otros quisieron limitarla a los negocios civiles. De la primera opinión fué Aristóteles, que parece hablar siempre de la invención tan sólo. Opinaron otros que la retórica no era facultad, ni ciencia, ni arte, definiéndola Critolao *práctica de decir* , y Ateneo *artificio de engañar* .

Quintiliano reproduce todas las protestas del *Gorgias* y del *Fedro* , contra los que en algún modo separan la oratoria de la ciencia de la justicia, tomada esta palabra *ciencia* en el sentido ideal y platónico, como en oposición a lo meramente opinable y creíble. De aquí la definición, enteramente

académica o platónica, que Quintiliano da de la retórica, tratándola, no como arte, sino como ciencia de bien decir. Este concepto científico (inspirado en el optimismo socrático) abarca, según él, no sólo todas las virtudes de la oración, sino hasta las costumbres mismas del orador y su carácter ético, puesto que, siendo la ciencia una virtud, excluye de la oratoria a los malos, y no la deja encerrarse tampoco en los estrechos límites de las cuestiones civiles y forenses.

[p. 237] Del fin de la retórica se deduce su utilidad, como civilizadora de las sociedades primitivas, como salvadora de la república en tremendos conflictos (recuérdense, v. gr., los ejemplos de Apio el Ciego y de Cicerón), y como maestra y preceptora de la vida, pues nunca se graba tan profundamente en el ánimo la voz de la sabiduría como cuando la claridad del discurso ilumina la hermosura de los conceptos. Y es tal la excelencia que Quintiliano reconoce en el don de la palabra, que en ella, aún más que en el entendimiento y en la cogitación, pone la diferencia que media entre el hombre y el resto de los animales, pues de poco nos serviría la razón, por la cual somos partícipes en algún modo de la naturaleza de los dioses inmortales, si no pudiésemos expresar por medio de la voz los conceptos que ella elabora.

Y ¿cabe arte en la retórica, o es toda ella obra de la naturaleza? ¿Quién ha de imaginar (pregunta Quintiliano), por remoto que esté de toda erudición, que sea arte el de edificar y el de tejer y el de hacer vasos de barro, y que, por el contrario, una obra tan grande y excelente como la retórica haya podido llegar a su perfección sin arte alguno? Es cierto que algunos oradores, y entre ellos el mismo Lisias, llegaron a creer que la elocuencia era sólo una disposición natural, acrecentada por el ejercicio. En apoyo de esta sentencia, decían que los mismos bárbaros y los siervos, cuando hablan entre sí, emplean algo que parece exordio, y acaban con una especie de deprecación y de epílogo; y añadían a esto que la elocuencia fué antes que los retóricos, como que se encuentra ya en el mismo Homero, y que, por consiguiente, no es arte.

A esto responde Quintiliano, que todo lo que el arte perfecciona tiene su principio en la naturaleza, y que si se admitiera lo que los adversarios dicen, la arquitectura misma no sería arte, puesto que sin arte se edificaron las primeras casas; ni lo sería tampoco la música, puesto que todas las naciones conocen alguna manera de canto y de danza. Por lo tanto, si convenimos en llamar retórica a un discurso cualquiera, podemos confesar que la retórica es anterior al arte. Pero si es verdad que no todo el que habla es orador, y que los antiguos no hablaban como oradores, necesariamente hemos de afirmar que el orador lo es por el arte y que no existía la oratoria antes del arte. Cierto que el continuo ejercicio es un medio poderosísimo de aprender, y suple otros; pero este **[p. 238]** mismo ejercicio es una parte del arte, la única que poseen esos oradores semi-incultos, y a la cual deben sus triunfos innegables.

Otro argumento contra el arte retórica se toma de su materia. Dicen, pues, sus adversarios que todas las artes tienen determinada materia, lo cual es verdad, y añaden que la retórica no tiene materia propia, lo cual es falso, como iremos viendo. Añaden que ninguna arte se constituye por opiniones falsas, mientras que la retórica es muchas veces instrumento para defender grandes falsedades.

«Yo confieso (responde Quintiliano) que la retórica alguna vez dice lo falso por lo verdadero; pero no por eso hemos de creer que versa sobre opiniones falsas, porque es muy distinto que al orador le parezca falsa una cosa, o que quiera persuadirla como tal a los demás». [1] No es que él tenga

opiniones falsas, sino que trata de engañar a otros, así como el pintor no ignora que la superficie es plana, cuando presenta algunos objetos como eminentes y otros como deprimidos. Prosiguen diciendo los adversarios que todo arte tiene un fin particular, y que, por el contrario, la retórica no tiene ninguno, y aun muchas veces no suele conseguir los efectos que el orador desea. Pero ni el orador que nos imaginamos, ni el arte cuyos confines trazamos, dependen en modo alguno del éxito. El orador tiende a la victoria por medio de la persuasión; pero, aunque no la logre, consigue el fin del arte cuando habla conforme a él, porque la oratoria tiene su fin en sí misma, el cual no es otro que el bien decir. Por donde no se ha de creer que el arte consiste en el efecto, sino en el acto mismo del arte. Añaden que la retórica, además de persuadir lo falso, trata de mover los afectos. Pero el mover los afectos no es cosa torpe en sí, cuando procede de alguna razón, ni ha de tenerse por vicio, y mucho menos en el concepto **[p. 239]** de Quintiliano, que al cabo, y a pesar de todas sus austeridades morales, no duda en admitir la licitud de la mentira en algunos casos, cuanto más la perturbación de afectos, siempre que pueda influir en la decisión de los jueces o del pueblo. Todavía se objeta que ningún arte es contraria a sí misma, ni puede destruir su propia obra. Es así que la retórica enseña a defender los dos lados o aspectos de la causa; luego no debe ser arte. Pero esto ha de entenderse de la mala retórica, de la que es indigna de un varón honrado, e indigna de la virtud misma, del arte vanísima de los sofistas. La retórica nunca puede ser contraria de sí misma; la causa riñe con la causa, pero no el arte con el arte, como no deja de ser arte el de las armas cuando combaten entre sí dos gladiadores educados por el mismo maestro. Aún se presentan otros reparos: dícese que el arte es sólo de las cosas sabidas, mientras que la acción del orador se ejercita muchas veces sobre cosas que él ignora, y sus espectadores también. Quintiliano responde (con evidente inconsecuencia y total olvido del amplio y generoso concepto de la Retórica que ha sentado al principio) que la retórica es arte de bien decir, y que esto es lo que el orador sabe, aunque ignore si es verdad lo que dice; porque, en realidad, lo que persigue siempre todo arte no es otra cosa que *lo verosímil* .

Probemos ahora directamente que la retórica es arte. Según la definición de Cleantes y de los estóicos, el arte es una potencia que procede por orden y método. Es así que hay en el buen decir orden y camino, y que consta la retórica de prescripciones enlazadas entre sí y enderezadas juntamente a un fin útil para la vida humana; luego la retórica es arte. Y no puede dejar de ser arte, si lo es la dialéctica, que difiere de ella en especie más bien que en género. Y es arte, además, porque se constituye mediante los dos procedimientos de inspección y de ejercicio. Las artes se dividen en dos géneros: consisten las unas en la *inspección* , esto es, en el conocimiento especulativo y estimación absoluta de las cosas, y éstas, que se llaman artes *teoréticas,* no exigen acto alguno, sino que terminan y se perfeccionan en el conocimiento de la cosa cuyo estudio hacen; y hay otras que consisten en la acción, y que en la acción misma se perfeccionan, sin que reste nada que hacer después de su propio acto, y éstas se llaman artes *prácticas,* como es la *saltación* . Hay otras que reciben su fin del efecto, es decir, de la **[p. 240]** existencia separada del objeto que ellas crean o ponen a la vista. Y éstas se llaman artes *poéticas,* como es, v. gr., la pintura. La retórica pertenece al género de las artes que terminan en su propio acto; pero es verdad que toma mucho de las demás artes, y que algunas veces puede contentarse con la mera contemplación y especulación. En este caso se puede decir que cabe retórica en el orador hasta cuando está callado. Porque hay en estos estudios secretos un deleite, quizá el mayor de todos, y es más pura la fruición cuando se detiene en los límites de la contemplación, y no se llega al acto, es decir, a la obra.

Preguntan algunos si la naturaleza contribuye a la elocuencia más o menos que la doctrina artística. Quintiliano, ecléctico siempre, cree que el orador consumado sólo puede resultar de la unión de

entrambos. Mucho puede la naturaleza sin doctrina; pero la doctrina nada puede conseguir sin la naturaleza. Y con todo eso, los oradores perfectos deben más a la doctrina que a su propia naturaleza. En tierra estéril nada logrará el más excelente agricultor; en tierra fértil nacerá algo, aun sin cultivo; pero en suelo fecundo más hará el cultivador que la misma bondad del suelo. La naturaleza da la materia del arte y tiene, aun sin el arte, su precio la materia; al paso que el arte sin la materia ni siquiera existe. Pero no ha de confundirse el arte ni con la *cacotechnia,* que es el uso depravado de él, ni con la *mataiotechnia,* que es una vana y estéril imitación del arte, v. gr., el ejercicio de los que consumen toda su vida en la declamación de las escuelas.

La retórica es una virtud enlazada con la prudencia. Y las semillas de ella están impresas en nosotros *ab initio,* como lo está la semilla de la justicia, de la cual aun los mismos pueblos rústicos y bárbaros llegan a contemplar alguna imagen. Y es la retórica además de arte de la justicia, virtud disputadora, del mismo modo que la dialéctica; viniendo a ser la una *oración perpetua* y la otra *oración concisa,* por lo cual Zenón comparaba la dialéctica con el puño cerrado y la oratoria con la mano abierta. ¿Cómo ha de ser el orador discreto en la alabanza, si no sabe la ciencia de lo honesto y de lo torpe; cómo ha de ser hábil para persuadir, si no conoce el principio de utilidad; cómo ha de triunfar en los juicios, si es ignorante de la justicia? Requiérese además en el orador altísima fortaleza, para que resista a las turbulentas amenazas del pueblo, **[p. 241]** al despotismo de ciudadanos poderosos, y algunas veces, como aconteció en el juicio de Milon, a las armas de los soldados puestos en torno de la tribuna. Es, pues, la elocuencia una de las más excelentes virtudes. Se dirá que a veces un hombre perverso puede hacer un buen exordio o una buena narración; pero también el ladrón pelea a veces esforzadamente, y no por eso deja de ser virtud la fortaleza; y si un siervo vil sufre impávido el tormento, la tolerancia del dolor no carece en él de cierta gloria.

La materia de la retórica, dijeron algunos, y entre ellos Gorgias, que era la *oración* ; pero si entendían por oración un razonamiento artificioso sobre cualquier asunto, no podemos decir que la oración sea materia de la retórica, sino que es la obra misma de ella, como la estatua es la obra del escultor. Y si entendían por oración las palabras mismas, nada valen las palabras sin la substancia de las cosas. Creen otros que la materia son los argumentos persuasivos, los cuales, en realidad, no son más que una parte de la obra oratoria. Otros opinan que la materia son las cuestiones civiles, y éstos yerran, no en la calidad, sino en el modo, porque esas cuestiones son alguna materia de la retórica, pero no la sola materia. Algunos, fundados en que la retórica es una virtud, la extienden a toda la vida humana. Otros la señalan aquel empleo que en la ética se llama *negocial* o *pragmático* . Quintiliano, de acuerdo con otros autores, opina que la materia de la retórica son todas las cosas que están sujetas a la palabra, porque la oratoria, conforme a la doctrina de Platón en el *Gorgias,* no consiste tanto en las palabras, cuanto en las cosas. Y el mismo filósofo añade en el *Fedro,* que la retórica no se ejercita sólo en el juicio y en la plaza, sino también en los negocios privados y domésticos. No puede decirse que esta materia sea infinita (aunque si es múltiple), porque otras artes menores hay que tienen materia múltiple, v. gr., la arquitectura, la escultura y el arte de cincelar. «Y no es obstáculo el que algunos tengan por oficio propio de la filosofía el disertar sobre lo bueno, lo útil y lo justo, si es que por filósofo entienden un hombre de bien, porque nosotros no separamos la bondad moral de las cualidades propias del orador». Y además, teniendo los dialécticos por materia propia el disputar sobre todas las cosas, y no siendo la dialéctica más que una oración concisa, ¿porqué la oración perfecta no ha de disfrutar de la misma amplitud **[p. 242]** de materia? Todas las cosas pueden caer, más o menos fortuitamente, bajo la jurisdicción del orador. No hay nada que no pueda entrar en causa o en cuestión.

Discernida así la noción de la retórica, y aprovechadas y rectificadas las ideas de los preceptistas antiguos, entre los cuales enumera a Córax, Tisias, Gorgias, Trasímaco, Prodico, Protágoras, Hipias, Alcidamas, Antifon, etc., hace Quintiliano profesión de eclecticismo literario, declarándose no sujeto a ninguna secta, ni imbuído en superstición alguna; y sin empeñarse en investigar cuál pudo ser el origen de la retórica, afirma que la naturaleza le dió principio y las observaciones y los hábitos constituyeron el arte. La divide, como todos los restantes preceptistas, en *invención, disposición, elocución, memoria, pronunciación* y *acción* , versando necesariamente todas estas partes, o sobre las cosas, o sobre las palabras. Tres han de ser los fines que se proponga el orador: enseñar, mover, deleitar. Acerca de la invención, y la disposición, y la doctrina de las partes del discurso (contenidas en los libros III, IV y V), no se aparta nuestro autor en cosa notable de lo corriente entre los retóricos, y hace oficio de compilador, más bien que de inventor, como él mismo lealmente lo confiesa. Por ser, además, esta parte de todo punto técnica, tiene escaso interés en la historia de las grandes ideas artísticas. Sólo advertiremos que Quintiliano, con el buen sentido que no le abandona casi nunca, tiene en poca estima, aunque no los desprecia enteramente por inútiles, los llamados *tópicos* o lugares comunes, a donde se iban a buscar argumentos. «No se aprende el oficio de la palestra (añade) por preceptos y reglas teóricas, sino fortaleciendo el cuerpo con ejercicios, con la continencia, con la calidad de los alimentos, y sin empeñarse, además, en pelear contra la naturaleza, cuando ella se nos resiste. Otro tanto acontece con la oratoria. Pero estos ejercicios no han de ser los muelles y afeminados de la declamación escolar; no los que halaguen libidinosamente las malas pasiones del auditorio, sino los que muestren en sí carácter másculo e incorrupto, digno, en suma, de un varón austero y grave. ¿Quién dirá que la hermosura de un eunuco sea mayor que la de un hombre? ¿Quién contará la endeblez y afeminación entre las virtudes del discurso? Nunca los pintores ni los estatuarios, cuando quisieron representar lo más ideal y perfecto de la figura humana, buscaron **[p. 243]** por modelo a un Bagoas o a un Megabiso, sino que escogieron el Doriforo, apto para la milicia y la palestra, o imitaron cuerpos de jóvenes belicosos y de atletas. Y nosotros, los que pretendemos trazar la imagen del orador, ¿hemos de dar a la elocuencia, por armas, tímpanos resonantes? [1] . Aun en sus ejercicios juveniles ha de ajustarse el orador cuanto pueda a la más exacta imitación *de la verdad* . La elocuencia debe ser rica y espléndida. No vaya, como tímido arroyuelo, serpenteando por amenos prados; no vaya, como la fuente, encerrada en estrecho cauce, sino que, extendiéndose como río caudaloso por los valles, ábrase violentamente camino, cuando los obstáculos se le opongan. Parezca, en suma, hija de la naturaleza y no del arte».

El libro VI es una especie de psicología oratoria, o tratado de las pasiones y de la moción de afectos. Quintiliano enseña, contra el parecer del vulgo de los retóricos, que no hay lugar especial para los afectos en la oración, sino que pueden excitarse en todos los momentos de la causa. El arte de moverlos no se enseña en ningún libro, ni la naturaleza de ellos es simple, sino muy complexa. Un orador mediocre y de escasa vena puede, a fuerza de doctrina o de hábito, obtener algún fruto en las otras partes de la oratoria; pero son muy raros los que han sabido arrastrar a los jueces y moverlos al llanto o a la indignación. Si las pruebas hacen que nuestra causa parezca a los jueces mejor que la de los adversarios, sólo el afecto consigue que los jueces lleguen a querer lo mismo que nosotros, y que lo quieran vehementísimamente. Y así como los amantes no pueden juzgar de las formas del sér que aman, porque su pasión pervierte el juicio de sus ojos, así el juez abandona el cuidado **[p. 244]** de indagar la verdad, ocupado por el afecto, y se deja llevar como de un rápido y encendido torrente. Aquí debe concentrar, pues, sus esfuerzos el orador; ésta es su obra principal, éste el trabajo, sin el cual todo lo demás resulta desnudo, seco, débil, ingrato. El espíritu y el aliento mismo de la obra

consisten en los afectos.

Quintiliano admite la célebre distinción entre el *ethos* y el *pathos* (costumbres y pasiones). El *pathos* excita, y el *ethos* suele mitigar. El *ethos* requiere un modo de decir blando, sereno, plácido y humano, amable y gracioso a los oyentes, como que es retrato y espejo fiel de las costumbres y de la vida. Al contrario, el *pathos* tiene por dominio propio la ira, el odio, el miedo, la envidia, la compasión, en suma, todos los afectos trágicos; guardando el *ethos* y el *pathos* la misma relación entre sí que la tragedia y la comedia.

El principio capital de la psicología oratoria de Quintiliano no es otro que aquel famoso axioma: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* . Sin embargo, Quintiliano le da como doctrina y observación propia, y aun le anuncia con una solemnidad de tono en él desusada.

«Es mi propósito (dice) mostrar lo más íntimo de este santuario, donde he logrado penetrar, no por enseñanza ajena, sino por experiencia propia, y guiado por la misma naturaleza. Todo el poder de excitar los afectos consiste, a lo que yo entiendo, en que primero nos hayamos conmovido nosotros mismos. Ridícula sería la imitación del llanto, de la ira y de la indignación, si acomodásemos sólo a los afectos las palabras y el semblante, y no el ánimo. ¿Cuál otra es la causa de que el que llora por algún dolor reciente, parezca siempre expresarse con elocuencia, y de que la ira ponga a veces elocuentísimas palabras en boca de los más indoctos? Es que hablan por su boca la fuerza del alma y la verdad misma de las pasiones. Si buscamos lo verosímil, procuremos imitar a los que padecen verdaderos afectos, y sea tal la disposición de nuestro ánimo como la que nosotros queremos infundir en el juez. Si yo no siento el dolor de que hago alarde, ¿cómo he de esperar que el juez llore, viéndome con los ojos secos? Nada enciende sino el fuego, nada moja sino el agua, y no ha de esperarse de cosa alguna que dé a otra el color de que ella carece. Afectémonos, pues, antes de **[p. 245]** tratar de afectar a los jueces. Y ¿cómo hemos de mover en nosotros los afectos? ¿Por ventura están las pasiones bajo nuestra potestad? Trataré de explicarlo. Todo el que conserva fácilmente y puede reproducir las imágenes de los objetos que los griegos llaman *fantasmas* , y traerlos, por decirlo así, a nueva vista interior, será poderosísimo en la moción de afectos. Le rodearán, como en sueños, las imágenes, pareciéndole que peregrina, que navega, que combate, que arenga a los pueblos, que hace uso de las riquezas que no tiene, y no le parecerá que lo piensa, sino que realmente lo ve y lo hace. Esta segunda vista interior, esta facilidad de renovar las especies adquiridas, esta *fantasía* o *imaginación* , en suma, es cualidad principalísima del orador, y aunque sea estimada por defecto de temperamento, puede convertirse en utilidad grande de su arte. De aquí la energía que Cicerón llama *ilustración* y *evidencia* , con la cual no parece que se dicen las cosas, sino que se *muestran,* produciendo en todos tal tumulto de afectos como si asistiésemos a las mismas escenas que se describen. ¿No concebía el poeta la imagen del último trance, cuando decía: *Et dulces moriens reminiscitur Argos* ? No procedamos como en causa ajena, sino como en dolor propio, y digamos siempre lo que en un caso personal diríamos». Y añade Quintiliano que a él le dió grandes triunfos en el foro su sensibilidad y poder en la moción de afectos, de la cual todavía nos quedan muestras en algunos trozos de su libro didáctico, v. gr.; en la lamentación sobre la muerte de su hijo, donde se ve apuntar ya un exceso de sentimentalismo enteramente moderno. A la doctrina de lo patético sigue la de la risa y lo ridículo. Declara difícil su empleo en la oratoria. Lo primero, porque la mayor parte de las veces es falso y discordante; lo segundo, porque siempre es humilde; lo tercero, porque depende en gran parte de la variedad de los gustos humanos, y de un cierto criterio fluctuante y apenas discernible, y no de ninguna razón propia e intrínseca suya. Podemos decir que Quintiliano ha visto

con claridad algunos de los caracteres y notas de lo cómico especialmente su carácter subjetivo, relativo e inarmónico, señalándolos con palabras precisas y nada anfibológicas. También ha intentado, aunque sin fruto, penetrar en su esencia, investigando las causas de la risa; pero termina por declarar el problema insoluble, no sin haber recogido de paso curiosas y exactas observaciones. Dice, pues, que la risa **[p. 246]** y el efecto de lo cómico no se producen sólo por alguna acción, sino a veces por la más ligera torpeza, y que no solamente es cómico lo agudo y gracioso, sino la necedad, la timidez y la iracundia. Reconoce, siguiendo a Cicerón y a Aristóteles, que la esencia de lo cómico reside en alguna torpeza o deformidad leve y no dañosa; y hace notar la fuerza imperiosísima con que lo cómico nos arrastra, aun en sus grados inferiores, aun en boca de los bufones, de los *mimos* y de los ignorantes. La naturaleza y la ocasión son para él fuentes abundantísimas de efectos cómicos inesperados. Como cualidades análogas a lo cómico, pero distintas, define y explana lo que ha de entenderse por *venustum, salsum et facetum* . Por *venustum* entiende lo gracioso. Por *salsum,* cierto condimento de la oración, que ocultamente excita el paladar y evita el tedio del prolongado razonamiento. Por caracteres de lo *facetum* señala el decoro y la exquisita elegancia [1].

[p. 247] En el libro VIII comienza el tratado de la elocución, que aún es más técnico y menudo que los anteriores. Quintiliano le da grande importancia; pero censura el vano estudio de los que piensan sólo en las palabras, olvidando las cosas, que son el nervio de la oración, y así envejecen en un vano y estéril amor a los vocablos (*quodam inani circa voces studio senescunt*). En la forma externa del discurso ha de reflejarse su belleza interior; los cuerpos sanos e íntegros, y fortalecidos por el ejercicio, reciben hermosura del mismo principio de que reciben fortaleza. Si el cuerpo de un atleta se tiñe con afeites al modo femenino, parecerá horrible. Y no es que la gala espléndida y viril deje de añadir autoridad a los hombres, como dice el proverbio griego; es que el ornato mujeril y lujurioso, no sólo no exorna el cuerpo, sino que desnuda y deshonra el alma. Del mismo modo, la locución que pudiéramos llamar translúcida y *diversicolor* , afemina la materia a que tal vestidura se aplica. Recomienda Quintiliano el cuidado en las palabras; pero en las cosas, todavía más que cuidado, recomienda enérgica solicitud. Las más hermosas formas de estilo están, por decirlo así, adheridas al pensamiento, y en su propia luz se ven; pero no las busquemos lejos de allí, ciegos y desatentados, como si yaciesen muy ocultas y huyesen de nuestra inspección. Con mayor ánimo se ha de acometer la elocuencia; y si todo el cuerpo es robusto, poco cuidado nos dará el pulir las uñas y aderezar el cabello. Antes al contrario: sucede muchas veces que esta diligencia echa a perder la oración, porque las cosas más excelentes son, quizá, las menos rebuscadas, las que se parecen más a la verdad misma. Pero todo **[p. 248]** lo que indica cuidado nimio, y lo que parece fingido y sobrepuesto, ni obtiene gracia ni merece fe, y como hierba exuberante, ahoga y consume los sembrados. Por no decir las cosas rectamente, buscamos largos rodeos y nos dilatamos morosamente en las palabras, y repetimos lo que está dicho hasta la saciedad, y recargamos con infinitas frases lo que pudiera declararse con una sola, y muchas veces preferimos dar a entender de lejos las cosas, antes que decirlas clara y perspicuamente. Nada propio nos agrada; pedimos prestadas a los poetas figuras y traslaciones, y a todo costa queremos mostrarnos ingeniosos, huyendo de lo que la naturaleza nos dicta. No pensemos en los ornamentos, sino en los afectos. ¡Como si las palabras tuviesen por sí mismas alguna virtud, fuera de la cohesión íntima con el pensamiento que expresan! Sólo así pueden ser propias, claras, oportunas y elegantes. Si toda la vida hubiéramos de trabajar en buscarlas artificiosamente, vano y pueril sería el fruto de los estudios. A muchos veréis inciertos y tímidos en cada palabra, buscándolas primero, y, después de buscadas, pesándolas y midiéndolas. Aunque tuvierais la fortuna de encontrar siempre la mejor, más conveniente sería renunciar a este infeliz cuidado, que entorpece el curso de la oración y extingue el calor del pensamiento con la tardanza y la timidez. Miserable y pobre orador es

el que no puede sufrir con resignación la pérdida ni elolvido de una sola palabra. Pero no las perderá ni olvidará ciertamente el que haya aprendido antes la razón entera del discurso, y con mucha e idónea lectura haya adquirido copiosa mies de palabras, y sepa el arte de colocarlas, y haya fortalecido luego con el ejercicio todas estas cualidades suyas, de tal modo, que tenga siempre el recurso a mano, y, por decirlo así ante los ojos. Este afán de buscar, de juzgar, de comparar, ha de tenerse cuando aprendamos, no cuando lleguemos al foro. Las palabras han de seguir al pensamiento como la sombra al cuerpo, e ir ceñidas siempre al sentido; y aun en esto ha de haber moderación [1] . Cuando **[p. 249]** las palabras son latinas, claras, elegantes, acomodadas al fin que nos proponemos, ¿qué más podemos desear? Algunos, sin embargo, no hallan término en lo de corregirse a sí mismos, estudiando cada sílaba, y cuando han encontrado ya la expresión propia y única, todavía buscan algo que sea más antiguo, más remoto, más inopinado, y no se cuidan de que haya o no sentido en la oración, a trueque de poder aplicar esas palabras. «No repruebo yo el cuidado de la locución; pero entiendo que nada ha de hacerse por causa de las palabras solas, puesto que las palabras se inventaron para declarar las cosas, y son entre todas preferibles las que mejor descubren nuestro pensar y las que hacen en el ánimo de los jueces el efecto que nos proponemos. Estas serán sin duda las que hagan deleitosa y admirable la oración; pero no admirable como admiramos un prodigio, ni deleitosa con deleite infame, sino con dignidad y grandeza».

La primera virtud del discurso ha de ser la claridad, la propiedad de las palabras, el orden recto. El ornato debe ser varonil, fuerte y sano; resplandezca por la sangre y por el nervio, y no por la ligereza afeminada, ni por el color postizo. «Nadie me tenga (añade Quintiliano) por enemigo del modo de decir culto: no niego **[p. 250]** que tal estilo sea virtud; pero no concedo esa vitrud a los que hablan así. ¿He de tener yo por más cultivado un jardín donde aparezcan lirios, violas, anémonas y apacibles fuentes, que una heredad donde crecen copiosas mieses o vides abrumadas por el fruto? ¿Cómo he de preferir el estéril plátano o el mirto de Venus, al olmo fecundo y a la fértil oliva? ¿Es esto negar que a las tierras más fructíferas les esté bien la hermosura? Y ¡cómo no! Yo colocaría mis árboles en orden y a cierta distancia; podaría con el hierro las ramas que se alzasen desmedidamente, y entonces el árbol se extendería más hermoso en círculo, y dilatando sus ramas, producirían todas regalado fruto. ¿Quién más hermoso de aspecto que el atleta cuyos miembros ha endurecido el ejercicio disponiéndole para el certamen? Nunca la verdadera hermosura es cosa distinta o apartada de la utilidad [1] . Es verdad que cabe más ornato en el género demostrativo que en el deliberativo y judicial, porque cuando se trata de cosas verdaderas y el combate lo es también, poco lugar queda para la vanagloria, ni debe nadie, cuando se discuten cosas de tanto momento, ser demasiado solícito acerca de las palabras».

Dos diversos pareceres hay en cuanto a las sentencias: unos **[p. 251]** las buscan con esmero nimio y nada quieren decir sin ellas; otros las condenan en absoluto. Quintiliano no aprueba ninguno de los dos pareceres extremos. Cuando las sentencias son densas, al modo de Séneca, muchas veces se estorban unas a otras, así como en los sembrados y entre los árboles nada puede crecer hasta la justa proporción, si falta lugar donde crezca. Ni agrada la pintura en que no hay sombras. Si en pos de una sentencia, y sin descanso alguno, viene otra, el discurso, compuesto, no ya de miembros, sino de pedazos, carecerá de estructura interna y de rotundidad y plenitud, y el color del estilo aparecerá como salpicado de manchas brillantes. Parecen tales sentencias relámpagos que brillan y se disipan como el humo. «Por el contrario, cuando toda la oración es brillante, su claridad ofusca el resplandor de las sentencias, así como el sol impide que se vean los demás astros. A esto se añade, que el que busca por sistema las sentencias, ha de caer forzosamente en muchas frialdades, ligerezas e inepcias.

Contraria a ésta es del todo la opinión de algunos que huyen y temen todo agrado en el decir, no aprobando sino lo más llano y humilde, y lo que indique menos esfuerzo. Y así, por temor a la caída, permanecen siempre en el suelo. Se dirá que éste era el estilo de los antiguos; pero ¿de qué antiguos, ya que Demóstenes intentó muchas cosas no usadas antes por nadie? Yo creo que estas lumbres y matices de la oración son como los ojos de la elocuencia: y así como no quisiéramos que los ojos estuviesen esparcidos por todo el cuerpo, quitando a los demás miembros su oficio, así preferimos aquellas antiguas y hórridas locociones a esta nueva licencia; pero creemos que entre las dos hay un justo medio y un camino recto».

Rara vez vuelve a encontrar Quintiliano la elocuente expresión de estos dos trozos, en que le ha sostenido la indignación contra los vicios literarios de su época. Piérdese luego en menudencias técnicas, tratando largamente la teoría de los tropos y de las figuras o *esquemas* de dicción. Atribuye el origen de los tropos, ya a la claridad *(significatio)*, ya a la hermosura *(decus)*, y los define «palabra o razonamiento trasladado de su natural y propia significación a otra, para ornato del discurso; o bien, dicción trasladada del lugar en que es propia a otro en que no lo es. Por el contrario, la figura o *esquema* es cierta forma del discurso remota de la forma común y de la que primero se nos ofrece». Todo razonamiento **[p. 252]** tiene su forma propia; pero no en todos caben las figuras. Estas pueden ser, o de sentido o de palabras.

Hay algunos que, desdeñando la substancia de las cosas y el vigor de las sentencias, se creen sumos artífices con amontonar varias figuras de palabras, no advirtiendo que es tan ridículo buscar las palabras sin substancia, como buscar el hábito y el gesto sin el cuerpo. El nimio cuidado de las palabras y el deleite que con ellas se procura, quitan fuerza a los afectos, y donde quiera que el arte se ostenta, parece que la verdad se oculta. Pero no por eso hemos de caer en el extremo opuesto, de aquellos que condenan todo arte de composición, y sostienen que es más natural y también más varonil aquel modo de decir hórrido que primero espontáneamente se ocurra. Si fuera verdad que no hay modo de decir preferible al que la naturaleza inspira antes de toda educación, no tendría absolutamente razón de ser esta arte oratoria. Pero ¿qué arte hay que sea perfecto desde su principio y que no brille más con la cultura? ¿Ni por qué hemos de decir que dejen de ser naturales las modificaciones que la naturaleza nos consiente hacer en ella? Así como es más rápido el curso del río por cauce fácil y sin tropiezo que cuando quebranta sus ondas entre los peñascos, así el discurso que corre enlazado, y congregando todas sus fuerzas en un punto, es mejor que la oración fragosa e intemperante. ¿Por qué hemos de creer que la elegancia matará la fuerza, cuando no hay cosa alguna que sin el arte tenga todo su precio, y la hermosura acompaña siempre al arte? [1] . Y prosigue Quintiliano, corroborando esta doctrina en su pintoresco estilo con los símiles del tirador de lanza y de arco, y del movimiento rítmico y ordenado del certamen y de la palestra. Hasta para mover los afectos importa mucho la elegante composición, porque nada puede entrar en el alma sin detenerse antes en el vestíbulo de los oídos, y, además, porque la naturaleza nos inspira el número y la armonía. De aquí la importancia de la música entre los pitagóricos, para domar y purificar las pasiones. Hay en el número y en el ritmo cierta oculta **[p. 253]** fuerza, la cual aún es más vehemente en la palabra. Esta sola virtud basta para hacer recomendables escritos pobres en la sentencia y endebles en la elocución. Y cuanto más hermosa por las sentencias y por las palabras sea la oración, tanto más deforme resultará si la composición es viciosa, porque la negligencia de la composición se advierte más entre la luz de las palabras. Así, en Herodoto, tan notable por su dulzura, el dialecto mismo tiene cierto agrado, y hasta parece contener una música latente. «De todas suertes, yo (dice Quintiliano) preferiría la composición áspera y dura a la afeminada y enervante que hoy usan muchos, la cual, hasta por su

manifiesta afectación y monotonía, engendra tedio y saciedad, y cuanto es más dulce, tanto más amengua el prestigio del orador, y más extingue el ardor de los afectos que se propone excitar».

El libro X trata de los ejercicios de composición, de lectura y de imitación, inculcando siempre el principio de leer y oir lo mejor *(optima legendo atque audiendo)* , y de enriquecer la memoria con tanta variedad de palabras, porque todas, como Quintiliano nos enseña, fuera de las que expresan ideas vergonzosas, pueden tener su propio y adecuado lugar en la oración. En los poetas aprenderá el orador la viveza de los pensamientos, la sublimidad de las palabras, el encendido movimiento de los afectos y el decoro en las personas; pero no ha de imitarlos ni en la libertad de las palabras ni en la licencia de las figuras, porque el poeta busca lo primero deleitar, y el orador mezcla este fin con el de utilidad. [1] Ni ha de consentir por desidia el orador que las armas adquiridas con el estudio se cubran de moho y de herrumbre; arda siempre en ellas fulgor como de hierro, que hiera a la vez la mente y la vista, no como el resplandor del oro y de la plata, riqueza peligrosa e inútil para la defensa [2] . También la historia puede dar al orador abundante y **[p. 254]** gustoso alimento; pero debe leerse sin olvidar que muchas de las virtudes del estilo histórico no son propias del orador. La historia está mucho más cercana de la poesía, y en cierto modo puede decirse que es un poema no ligado a números, y se escribe para narrar y no para probar, y va encaminada, no al acto presente, ni a la lid del momento, sino a la memoria y posteridad y a la fama del ingenio del escritor, y por eso con palabras más remotas del uso común y con más libres figuras evita el tedio de la narración [1] . Por lo cual no son de imitar en la oratoria, ni la brevedad de Salustio, ni la abundancia láctea de Tito Livio. No olvidemos nunca que hemos de pelear con músculos de soldados y no de atletas, y que el vestido de vanos colores que solía usar Demetrio Falereo, no parece bien entre el polvo forense [2] .

Y aquí comienza el trozo más interesante y más bello de las *Instituciones oratorias* , y el que para nosotros conserva mayor interés histórico; es decir, la crítica de los principales autores griegos y latinos, en cuanto pueden ser útiles al orador. Los símiles (tomados generalmente de la naturaleza y de la agricultura) se amontonan bajo la mano del preceptista, y son en general admirablemente adecuados a las condiciones del estilo y a la belleza interna de la forma en cada uno de los autores que va sometiendo a juicio, con rasgos e iluminaciones súbitas de crítica, que sólo en **[p. 255]** Longino, o en el diálogo *De Claris Oratoribus* de Marco Tulio, pueden encontrar parangón en todo lo que conocemos del mundo antiguo. Homero, es, para el retórico español, a modo de un inmenso Océano, de donde toman su principio las fuentes y los ríos, y debe servir de ejemplo y dechado para todas las partes de la elocuencia [1] .Quintiliano condena la poesía didáctica, en los *Fenómenos* de Arato porque la matena carece de movimiento y porque no tiene variedad alguna en los afectos, ni caracteres humanos, ni nada, en suma, que pueda servir a la oratoria [2] . Píndaro suministrará felicísima abundancia de cosas y de palabras. Stesicoro mezcla lo épico con lo lírico, y sostiene con la lira el peso y gravedad del canto épico [3] . **[p. 256]** Quintiliano, con su culto y poderoso sentido estético, no cae en el vulgar yerro de Dionisio de Halicarnaso, Plutarco y otros, condenando la comedia antigua por motivos éticos vulgares y mal razonados; al contrario, la admira de buen grado, por reconocer que ella sola conserva la gracia nativa y pura de la dicción ática y su libertad elegantísima, siendo a la vez grande, poética y hermosa [1] . No era de esperar que un retórico del primer siglo de nuestra era hiciese completa justicia a Esquilo; bastante es que le reconozca sublimidad y grandeza, aunque le ponga la tacha, para nosotros incomprensible, no solamente de rudo y desaliñado, sino de grandilocuente con exceso [2] . En Eurípides admira la densidad de sentencias **[p. 257]** y el maravilloso poder para excitar los afectos, sobre todo el de la compasión [1] . A

Menandro aplaude por haber trazado en sus comedias una imagen fiel de la vida humana [2] . Semejantes son los juicios que hace de los oradores y de los filósofos. Lisias es más semejante a una pura fuente que a un río caudaloso. En Isócrates están congregadas todas las gracias del decir. Platón no parece ingenio humano, sino inspirado por el oráculo de Delfos. Las gracias educaron el estilo de Xenofonte, y en sus labios moraba la diosa de la persuasión [3] .

[p. 258] De la poesía latina primitiva, Quintiliano nada sabe, o la tiene en poca estima, y comienza su enumeración desde Ennio. «Venerémosle (dice) como a esos bosques sagrados por su antigüedad, en los cuales las altas y robustas encinas no tienen ya tanta hermosura como terror religioso infunden.» Para Virgilio reserva todas sus admiraciones, aunque reconoce en su compatriota Lucano ardor y arranque, y extraordinario brillo de sentencias; en suma, bellezas que tienen todavía más de oratorio que de poético [1] . La comedia latina, aun la de Plauto, aun la de Terencio, le entusiasma **[p. 259]** poco, en comparación con la comedia ateniense. «Apenas hemos conseguido una leve sombra (dice), de tal modo que me parece que basta la misma lengua romana se resiste a recibir aquellas gracias, concedidas sólo a los áticos». No así en la historia, donde opone los narradores latinos a los griegos, sin miedo de quedar vencido, anunciando al fin en términos magníficos el advenimiento de Tácito. «Queda todavía y exorna nuestra edad, con gloria inmensa, un varón digno de eterna memoria, que algún día será nombrado y hoy sólo con aludirlo se entiende quién sea». [1]

[p. 260] Tiénese generalmente a Quintiliano por adversario de Séneca en quien veía, y no sin razón, el más brillante de los escritores de una época de decadencia, y por eso mismo el de más perniciosa influencia para los jóvenes. Quintiliano, órgano de la reacción clásica, pero templada por su habitual moderación, no se propone derribar de su pedestal la estatua de Séneca, sino reducirla a sus justas proporciones, y, sobre todo, apartar a los jóvenes romanos de la imitación exclusiva de un modelo, en quien los defectos, por ser especiosos y llevar apariencias de profundidad, debían atraer con más poderoso halago [1] .

Cuando vemos a Quintiliano señalar tantos autores para la **[p. 261]** lectura del orador, ocurre sospechar si haría consistir todo el arte en la imitación. Pero él se apresura a declararnos en qué términos entiende esta imitación, y dentro de qué canceles ha de encerrarse, para que resulte útil y no perjudicial al desarrollo del estro propio. «No se ha de negar (dice) que gran parte del artificio oratorio consiste en la imitación, porque forzosamente hemos de parecernos a los buenos o ser desemejantes a ellos. La naturaleza rara vez produce dos oradores semejantes; pero si los produce la imitación. Sin embargo, la imitación por sí sola no basta; antes es señal de ingenio perezoso y torpe el no encontrar más que lo que otros inventaron. ¿Qué habríamos conseguido si nadie llegase más allá que el autor a quien imita? Si no nos es lícito añadir a lo inventado, ¿cómo hemos de esperar nunca ningún orador perfecto, cuando, aun entre los que tenemos por mejores, todavía no se ha hallado uno en quien no pueda echarse algo de menos o a quien no pueda añadirse alguna cosa? Hasta los que no aspiran a la cumbre más alta deben guiarse por sí mismos, y no contentarse con seguir las huellas ajenas.

»El que trabaja por ser el primero, quizá, si no vence a los modelos, llegará, por lo menos, a igualarlos. Pero ¿cómo igualar a aquél cuyos vestigios se van siguiendo con adoración supersticiosa? Necesario es que siempre quede detrás el que imita. Añádase a esto que muchas veces es más fácil producir cosas superiores a los modelos, que repetir las mismas que sus autores inventaron. Tanta

dificultad tiene la semejanza, que ni la misma naturaleza ha **[p. 262]** producido nunca dos cosas tan iguales que no pueda descubrirse entre ellas alguna diferencia. Todo el que quiera ser semejante a otro, necesariamente ha de resultar inferior a lo que imita, como es inferior la sombra al cuerpo, y la imagen al rostro, y el arte de los histriones a los verdaderos afectos. En los autores que damos por modelos, imperan las fuerzas naturales; por el contrario, toda imitación es ficticia y violenta. De donde resulta que la declamación tiene menos sangre y fuerza que la oración, porque en la una, la materia es verdadera, y en la otra, fingida. Y todavía puede añadirse que no son imitables las mayores cualidades de un orador, es decir, el ingenio, la invención, la fuerza, la facilidad y todo lo que no enseña el arte. Por eso es vana la pretensión de algunos que, con tomar unas cuantas palabras de las oraciones de los antiguos, pretenden sorprender la esencia de la composición, y creen presentar una imagen fiel de lo que han leído, siendo así que las palabras caen y envejecen con el tiempo, y que por su propia naturaleza no son ni buenas ni malas, puesto que se reducen a un vano sonido. Sólo un juicio muy exquisito y depurado, puede guiarnos en esta parte del estudio.

»Hasta en los autores más excelentes hay algunos pasos viciosos. Y aun evitando esto, no basta pararse en la corteza y producir una imagen de la virtud oratoria apenas semejante a los fantasmas o simulacros que emanan de los cuerpos, según Epicuro; en el cual defecto suelen caer los que, no examinando interiormente las cualidades del estilo, se satisfacen con el primer aspecto de la oración, y contentos con que les haya salido fielmente la imitación de las palabras y de la armonía del período, no alcanzan la fuerza de la invención y de la elocución, y las más veces declinan en algo peor todavía, confundiendo los vicios del estilo con las virtudes a que son más próximos. Si bien lo examinamos, no hay arte alguna que permanezca hoy en el mismo estado en que se inventó, ni que sea conforme a su principio, a no ser que condenemos en absoluto ésta nuestra edad, y la tengamos por tan infeliz que en ella nada original pueda florecer. Y yo os afirmo que con la imitación sola nada crecerá, porque no hay cosa alguna que pueda falsificar su propia naturaleza, ni conozco nada más pernicioso que la sujeción a un solo modelo. Aun los que debemos imitar con preferencia, Demóstenes, v. gr., o Cicerón, no deben ser imitados ellos solos, **[p. 263]** ni en todo; no sólo porque es de varones prudentes elegir de cada cosa lo mejor y convertirlo en substancia propia, si es posible, sino porque en empresa tan difícil como la formación del estilo, si nos empeñamos en contemplar un solo dechado, alcanzaremos muy pequeña parte de él. Y, por lo tanto, siendo negado a las fuerzas humanas el reproducir totalmente las bellezas del modelo que elegimos, vale más poner ante los ojos varios ejemplares, y acomodar distintamente a cada lugar de la oración lo que en estas varias lecturas hayamos recogido.

»¿Y qué (me diréis), no basta decir todas las cosas como Marco Tulio las dijo? Yo creo que bastaría que pudiésemos decirlas todas como las dijo él; pero siendo esto imposible, no estará mal que imitemos en ciertos lugares la fuerza de César, la energía de Celio, la diligencia de Polion, el juicio de Calvo. Cada cual debe consultar su nativa propensión, y escoger los recursos acomodados a sus fuerzas, pero procurando siempre que la imitación no se reduzca a las palabras, sino que abarque las ideas, y la trabazón y disposición de ellas. [1]

[p. 264] »El estilo, según Cicerón, es el mejor maestro del arte del decir, entendiéndose por estilo el hábito frecuente de escribir. Sin este continuo ejercicio, la misma facilidad de la improvisación se convertirá en vana locuacidad, y en palabras que, por decirlo así, no pasan de los labios. No quiso la naturaleza que lo grande se hiciese **[p. 265]** sin grandes esfuerzos, y a la obra más hermosa le antepuso dificultades, y dió por ley a la naturaleza que los animales mayores estuviesen, contenidos

por más tiempo que los menores en las entrañas de sus padres.

»No importa que al principio sea tardo el estilo; lo que conviene es que sea diligente y exquisito: busquemos lo mejor, y no nos contentemos con lo que al principio se nos ofrece. Elíjanse con esmero las cosas y las palabras, pesando cada una de por sí. Más adelante, cuando la composición nos empuje, podremos soltar el vuelo, pero siempre con el temor de que nos engañe la indulgencia respecto de nuestras propias obras. Todo lo nuestro, cuando nace, nos agrada; si no, no lo escribiríamos. Pero apliquemos con severidad el juicio, y contengamos la peligrosa facilidad. La rapidez ya nos la dará el hábito. Y, en suma, escribiendo pronto, no se llega a escribir bien; escribiendo bien, llega a escribirse pronto. Resista la facilidad quien la tenga, como se contiene y enfrena a un caballo fogoso, no para quitarle las fuerzas, sino para darle nuevos ímpetus. No es que yo quiera obligar a los que ya han adquirido algún vigor de estilo al miserable trabajo de corregirse a sí mismos en cada ápice. ¿Cómo ha de bastar a los deberes civiles el que envejece en limar cada una de las partes del discurso? Hay quienes no se cansan jamás de enumerarlo todo, de decir las cosas al revés de como primero se les ocurren, incrédulos siempre y malcontentos con su ingenio, hombres, al fin, que confunden la corrección con la dificultad. Yo no sabré determinar quiénes son los más dignos de censura, los que gustan de todo lo que producen o los que no aprueban nada de lo suyo. No pensemos que siempre es mejor lo más recóndito y difícil». [1]

[p. 266] Quintiliano no es de los que opinan que las composiciones literarias requieren como auxilio externo el retiro en lugar campestre y ameno. La naturaleza antes distrae que convida a la meditación. La amenidad de las selvas, el curso de los ríos, el aura que agita las ramas de los árboles, el canto de las aves y la misma amplitud de horizontes, nos arrastran hacia sí y nos prohiben encerrarnos dentro de nosotros mismos. El silencio, el retiro, el ánimo libre de cuidados, son condiciones más apetecibles, pero muy rara vez suelen hallarse. Por lo cual en los tumultos, en los caminos, en los convites mismos, debe encontrar secreta acogida la meditación [1] .

La improvisación es de absoluta necesidad en la oratoria, y quien no la alcanza debe, en concepto de Quintiliano, renunciar a su oficio civil y emplear en otras obras sus facultades de escritor.

Quintiliano ha penetrado poco en el estudio de los momentos psicológicos de la composición literaria. Dice únicamente que ha de enriquecerse la fantasía con las imágenes de las cosas sobre que **[p. 267]** vamos a hablar, convirtiendo luego las imágenes en afectos. Y después ha de aplicarse el ánimo, no a una sola cosa, sino a muchas en continuidad, contemplando cuanto hay en el camino y alrededor de él, desde el primer objeto hasta el último. Sólo entonces debe atenderse a las palabras, pero sin dejarse arrastrar por su vana corriente.

En el libro XI que, trata principalmente de la memoria [1] , de la pronunciación, del gesto y de la acción, pueden notarse algunas consideraciones atinadas sobre la estética de la declamación. La pronunciación debe acomodarse siempre a las cosas de que se trata. Los afectos verdaderos naturalmente estallan, pero sin arte, y por eso es imposible sujetarlos a disciplina. Al contrario, los afectos fingidos y simulados caen enteramente bajo el dominio del arte. Ni es menor la fuerza del gesto y de la acción, puesto que la misma pintura, arte callado, penetra de tal modo en lo íntimo de los afectos, que en ocasiones parece exceder a la palabra. Por el contrario: si al gesto y al ademán no acampaban las frases, si expresamos tristemente las cosas alegres, o al contrario, no sólo quitaremos

autoridad, sino también crédito a nuestras palabras. Se exige además cierto decoro en el gesto y en el ademán. Mucho debe diferir un orador de un pantomimo, acomodando el gesto más bien al sentido que a las palabras, lo cual suelen ejecutar hasta los histriones de algún mérito. Tres deben ser los efectos de la pronunciación: conciliar, persuadir, mover; a los cuales ha añadido la naturaleza el deleitar por estos medios. Tres han de ser las condiciones de la pronunciación: correcta, clara y elegante [2] .

[p. 268] Quintiliano ha querido cerrar su libro insistiendo en el carácter ético del orador perfecto, y explanando con admirable sentido moral la misma idea de sus costumbres que inculcó al principio. Sea, pues, el orador, según la sentencia de Catón, varón bueno, perito en el decir; pero, ante todo y sobre todo, sea hombre de bien. Si así no fuere, nada habrá más pernicioso para los negocios públicos y privados que su elocuencia. La naturaleza misma, en aquello que nos separa de los demás animales, no debería ser llamada madre, sino antes bien madrastra, si nos hubiera dado la facultad oratoria para auxilio de los criminales, para opresión de la inocencia y para enemiga de la verdad. «Yo no concibo orador alguno sin la rectitud moral, ni aun puedo conceder inteligencia a los que, puestos a elegir entre el camino de lo honesto y el de lo torpe, siguen el peor; ni puedo imaginar prudencia en el que se expone de tal modo a las penas de la ley, y sobre todo a los terrores de la propia conciencia. Y si es verdad, como afirman los estóicos, y no solamente los estóicos, sino el vulgo, que nadie puede ser malo si no es un necio, jamás un necio podrá ser orador. Añádase a esto que a tan hermoso estudio no puede dedicarse sino un entendimiento **[p. 269]** que esté libre de todo vicio: lo primero, porque en un mismo pecho no pueden andar en consorcio lo honesto y lo torpe, ni está en la mano del hombre el consagrarse a un tiempo a lo mejor y a lo peor, como nulo está el ser a la vez bueno y malo; y además, porque es preciso que el que ponga la fuerza de su espíritu en cosa tan alta, se aparte de todos los demás cuidados, aun de los inocentes e inculpables. Entonces solamente, libre e íntegro, no constreñido por ninguna necesidad, ni siervo de ninguna causa exterior, contemplará siempre el alto objeto que enciende sus amores. Y ¿quién no ve, además, que gran parte de la oratoria consiste en el tratado de lo justo y de lo bueno? ¿Podrá hablar de tan altas cosas, en estilo conforme a su dignidad, un varón malo e inicuo? Concedamos, lo cual de ningún modo es posible, que pueda tener igual ingenio, estudio y doctrina un hombre pésimo que uno excelente: ¿quién de ellos será mejor orador? Indudablemente el que sea mejor hombre. Nadie puede ser a un tiempo perverso hombre y orador perfecto. Ninguna cosa es perfecta cuando cabe otra mejor. ¿Quién persuadirá más fácilmente lo verdadero y lo honesto, el bueno o el malo? [1] . Se me dirá que el mismo Demóstenes y el mismo Cicerón **[p. 270]** no fueron moralmente perfectos. Ateniéndome al modo común de hablar, yo he dicho y diré siempre que el perfecto orador es Cicerón. Pero si quiero hablar con propiedad y acomodarme a las leyes de la verdad absoluta, tendré que buscar aquel orador ideal que el mismo Cicerón imaginaba. Concedamos por un momento, aunque es del todo imposible, que haya existido un hombre malo sumamente diserto: así y todo, negaré siempre que haya sido perfecto orador. El que es llamado para la defensa de una causa, ha de ser de tal fidelidad, que no le corrompa la codicia, ni le tuerza el agradecimiento, ni le quebrante el miedo. ¿Daremos al traidor, al tránsfuga, al prevaricador, el sagrado nombre de orador? No escribimos preceptos para el ejercicio forense; no educamos voces mercenarias, sino que trazamos la imagen de un varón excelente por la índole de su ingenio, enriquecida su mente con el tesoro de las artes de lo bello, y tan versado en las cosas humanas como nunca llegó a conocerle la antigüedad; singular y perfecto en todo, pensando y diciendo siempre lo mejor. Sólo persuadirá a los otros quien empiece por persuadirse a sí mismo. El fingimiento se descubre cuando más quiere ocultarse; y nunca ha habido orador tan fácil que no titubee y vacile cuantas veces las palabras riñen con la intención. Un hombre perverso ha de decir por

necesidad lo contrario de lo que siente. En cambio, a los buenos nunca les faltarán palabras honestas, nunca invención de pensamientos honrados, que aunque aparezcan desnudos de los primores del arte, bastante adornados van por su propia naturaleza; y nunca deja de hablar con elegancia quien habla honradamente. ¿Cómo ha de mezclarse la elocuente expresión de las cosas bellas con vicios radicales del entendimiento? Cuando la facultad de decir recae en los malos, debe ser tenida ella misma por un mal, y hace peores a los que la poseen». [1]

[p. 271] Quintiliano, siguiendo a los socráticos, parece considerar la virtud como una *ciencia* que se perfecciona y acrisola con la doctrina. Exige, pues, en el orador, no solamente la que pudiéramos llamar virtud práctica, sino, además, la especulativa y *teorética*, y le impone el conocimiento de la naturaleza humana en todos sus arcanos, y la educación de las costumbres por medio de los preceptos racionales. La facultad de decir brota sólo de las íntimas fuentes de la sabiduría; pero no ha de ejercitarse en la solitaria escuela de los filósofos, a los cuales tiene en menos nuestro preceptista porque se apartan de la vida práctica y activa. «El sabio que yo educo (dice con latina altivez), es un joven romano, varón verdaderamente *civil*, que no se ejercite en secretas disputas, sino en las experiencias y tormentas de la vida. La vida del orador es inseparable de la ciencia de las cosas divinas y humanas. ¡Y ojalá llegue algún día en que el orador perfecto que imaginamos y deseamos, vindique para sí la ciencia filosófica, odiosa a algunos por la arrogancia de su nombre y por los que la han corrompido, y la vuelva a traer al cuerpo de la elocuencia, como quien recobra algo que de derecho le pertenece [1] .

[p. 272] »Ni debe limitarse el orador a estudiar la ética y la lógica, sino penetrar también en la física o filosofía natural. Pero ¿cuál de las sectas filosóficas será la que más convenga al orador?» Quintiliano se declara ecléctico [1] . No es necesario que el orador jure en las palabras de ningún maestro. No ha de ser sectario de ninguna escuela, sino moralista, político y hombre de acción. Al estudio de la filosofía debe añadir el de la historia y el del derecho civil. Pero de poco le serviría todo ello sin la fortaleza de ánimo, que ni se quebranta por el temor, ni se aterra por las aclamaciones, ni se intimida por la autoridad de los oyentes.

El ejercicio de la oratoria ha de hacerse gratis, excepto en el caso de no tener otro medio de vivir que este honestísimo trabajo. Fuera de esta situación extrema, no debe venderse tan noble disciplina, ni quitarse autoridad a un beneficio tan grande hecho al género humano, trocándolo por vilísimo precio [2] . Cuando el orador sea anciano, encontrará honesto retiro en la historia, en el derecho, **[p. 273]** en la filosofía o en los preceptos oratorios, y frecuentarán su casa los jóvenes de esperanzas, conforme a la costumbre de los antiguos, acudiendo a él como a un oráculo.

El libro de Quintiliano acaba con algunas consideraciones (que pudiéramos decir de estética comparada), sobre las variedades del estilo literario y el pictórico. «Hemos dicho que todavía no ha aparecido el orador perfecto, y aun puede decirse que ninguna arte es perfecta, no sólo porque unos sobresalen más que otros en algunas cosas, sino porque han preferido diferente estilo, unos por las condiciones de los tiempos y de los lugares, otros guiados por su propio parecer y juicio [1] . Así en la pintura, unos estiman más a Polignoto y Aglaofon, por su simple y rudo color. Otros a Zeuxis, porque encontró la razón de la luz y de las sombras; otros a Parrasio, por lo sutilmente que diseñó las líneas. Zeuxis atiende más a la musculatura, haciéndola más recia y consistente, siguiendo al parecer a Homero, que puso formas varoniles hasta en sus mujeres. Otros prefieren a Protógenes, a Pánfilo, a

Melantio, por la facilidad en concebir las formas fantásticas; a Teón de Samos, por la gracia y el ingenio; otros a Apeles, etc. La misma diferencia se observa entre los estatuarios. Calón y Hegesias son más duros, menos rígido Calamis, más suave Myrón, Policleto superior a todos en la diligencia y en el decoro. Fidias, sin rival en hacer las figuras de los dioses, cuya hermosura parece haber añadido algo a la religión comunmente admitida, de tal modo que la majestad de la obra puede decirse que igualó a la del dios [2] . Lisipo y Praxiteles son más próximos a la verdad. Demetrio, más **[p. 274]** amigo de la semejanza que de la hermosura. De igual modo en el arte oratoria podemos encontrar tantas formas de ingenio como las hay de cuerpos».

Sobre el aticismo, reproduce Quintiliano las doctrinas de Cicerón. «Nadie dudará (dice) en preferir a todos los estilos el de los áticos; pero en éste, fuera de lo que hay de común a todos los atenienses, y es el juicio, la agudeza y la tersura, en todo lo demás caben muchas y distintas formas de elocución. El que pida a los latinos aquella gracia de la dicción ática, tiene que empezar por conceder a nuestra lengua una suavidad y abundancia que no tiene. Cuanto menos nos ayude la lengua, más hay que fatigarse en la invención de las cosas. Si no podemos ser tan gráciles, seamos más fuertes. Si nos vencen los griegos en sutileza, aventajémosles en madurez; si la propiedad es dote suya, venzámoslos en la abundancia. Los ingenios de los griegos, aun los mayores, tienen sus conocidos puertos; nosotros, la mayor parte de las veces, tenemos que movernos a toda vela: un viento más fuerte debe hinchar nuestras lonas. No conviene, con todo esto, navegar siempre en alta mar; a veces debemos ir siguiendo la costa». [1]

[p. 275] Las *Instituciones* terminan con la misma elevación de juicio moral y el mismo desinterés estético con que comenzaron. «La naturaleza (dice Quintiliano con simpático optimismo) nos creó para el bien, y por eso nos causa asombro el contemplar tantos malvados como existen. Mucho más fácil es vivir conforme a la naturaleza que contra ella. Nadie busque las ventajas externas que la elocuencia trae consigo: el trato y la posesión de esta arte hermosísima es premio cumplido de su estudio. Tendamos, pues, con todas las fuerzas de nuestro espíritu a las cumbres en que mora la majestad oratoria, don el más precioso que los dioses inmortales hicieron a los hombres, y sin el cual todo permanecería mudo y en tinieblas, y nada llegaría a la memoria de la posteridad. Aspiremos siempre a lo mejor, y, si no lo conseguimos, por lo menos veremos a muchos debajo de nosotros».

Siempre he creído que el verdadero autor del *Diálogo de las causas de la corrupción de la elocuencia* , llamado comunmente *Diálogo de los oradores*, no es otro que Quintiliano. El autor del *Diálogo*, sea quien fuere, declara haber oído esta conversación siendo muy joven. ¿Quién era este adolescente? Los manuscritos, sobre todo el famoso códice de los Spiras, dicen que Tácito. Beato Rhenano, a quien siguen Enrique Stéfano, Justo Lipsio, Ménage, Grevio y otros de no menor autoridad, defienden la parte de Quintiliano. Luis Vives, Pedro Pitou y el biógrafo de Quintiliano, Dodwell, persisten en atribuírselo a Tácito. [1]

[p. 276] En favor de Quintiliano militan las siguientes razones. Primera, la semejanza del estilo, que, aunque sea superior en belleza al que habitualmente se usa en las *Instituciones*, pertenece a la misma familia en lo rotundo, animado y pintoresco, y difiere en todo de la severa austeridad y concisión de Tácito, inclinándose manifiestamente a la imitación de los periódicos ciceronianos. Segunda, la semejanza o más bien identidad de doctrina literaria entre este *Diálogo* y las *Instituciones.* Tercera, y que, a nuestro entender, decide la cuestión, el citar Quintiliano mismo una obra que había compuesto

con el título *De Causis corruptae eloquentiae* [1] . A estas razones contesta Dodwell que Quintiliano no podía ser muy joven cuando el *Diálogo* se tuvo, es decir, en el año VI de Vespasiano, como de su contexto parece inferirse. Entonces contaba Tácito veintisiete años, según Justo Lipsio, y quince, según Dodwell. Quintiliano, por el contrario, según la cronología de su biógrafo, tenía ya treinta y dos años. Pero yo no veo que deba tenerse por artículo de fe semejante cronología. Las otras razones de Dodwell son todavía más débiles. Así, v. gr., aduce como prueba que Quintiliano escribió, según se presume, su libro de *Causis* en el año 89, y que el *Diálogo* se tuvo en tiempos de Vespasiano. Pero como no se escribió entonces, sino muchos años después, y el autor confiesa haberlo oído *admodum juvenis,* esta razón no hace fuerza. Por otra parte, nadie sabe a punto fijo el año del nacimiento de Quintiliano, y sólo consta la fecha en que Galba le condujo a Roma. El mayor argumento contra Quintiliano es que falte en el *Diálogo* un **[p. 277]** capítulo de la hipérbole, a que él en sus *Instituciones* se refiere. Pero como el *Diálogo* ha llegado a nosotros incompleto y con muestras evidentes de mutilación en algunos pasajes, podemos creer que ésta es una de las lagunas que en él se advierten.

Todo lo expuesto nos obliga a tratar aquí (separándonos de la moderna costumbre de los editores y críticos de Quintiliano) de este admirable *Diálogo* que (como dijo Quevedo) «con nombre de Quintiliano abulta las obras de Tácito». Una breve exposición de su doctrina comunicará quizá a nuestros lectores, que ya conocen las teorías éticas y estéticas de Quintiliano, la seguridad y convicción moral con que hemos afirmado que este *Diálogo* debe volver a la casa paterna, y estimarse por el mejor y más elocuente corolario del libro inmortal, en que el preceptista de Calahorra trazó los cánones del arte oratoria. Nunca, ni aun en lo más didáctico, es árido y descarnado el estilo de Quintiliano. Nunca se parece al de los meros retóricos, sin imaginación ni entusiasmo. Abunda siempre en símiles o comparaciones de gran belleza, y hasta en movimientos apasionados, y generosos arranques de indignación contra los declamadores que hacen torpe granjería de la palabra. Pero en ninguna parte como en este *Diálogo,* obra más artística que un tratado pedagógico, brilla, centellea y fulmina aquel ardor oratorio que en Quintiliano hubo, según refieren unánimes sus contemporáneos, y que le hizo apellidar «gloria de la toga romana». Nadie descubrirá en este *Diálogo* la más leve huella de decadencia literaria, y si él mismo, por los asuntos de que trata y por el mal que intenta remediar, no llevase ya escrita su fecha, sería difícil traerle más acá de la era en que Cicerón, en el *Bruto,* en los *Diálogos del orador,* o en el *De natura Deorum,* renovó en parte la gracia ática y la culta urbanidad de los diálogos de Platón. Y aun puede añadirse que este opúsculo de Quintiliano, por la mezcla singular de sencillez y grandeza, de tono familiar unas veces y magnífico y espléndido otras, es como un eco lejano del *Gorgias* o del *Fedro* . Son interlocutores de este diálogo Marco Aper, Curiacio Materno, Vipstano Mesala y Junio Segundo, todos los cuales personajes, aun en el breve espacio en que se mueven, tienen carácter propio, y no son nombres vanos, como suelen ser los de los personajes dialogísticos, aun en Cicerón.

Tres cuestiones se agitan en este diálogo: primera, si la oratoria **[p. 278]** es superior a la poesía; segunda, si los oradores antiguos son superiores a los modernos; tercera, cuáles son las causas de la decadencia de la oratoria. En la primera parte, Aper ataca la poesía; Curiacio Materno, autor de tragedias hoy perdidas, la defiende; Junio Segundo sirve de árbitro y juez.

Comienza Aper encareciendo el poder de la elocuencia, de la cual es propio oficio defender a los amigos, enlazar con vínculos de paz las naciones y las provincias, siendo a un mismo tiempo defensa y arma ofensiva *(praesidium simul et telum).* Probada su utilidad, muestra el deleite singular de su

estudio y las ventajas materiales y honoríficas que trae siempre el arte del orador. La poesía, al contrario, no da utilidad ni prestigio alguno al poeta, sino a lo sumo vanagloria y un frívolo y pasajero deleite *(gaudium volucre)* que se marchita en flor. A los poetas medianos nadie los conoce; a los buenos muy pocos. «Y todavía (dice a Materno) si hubieses nacido en Grecia, donde es lícito gloriarse de las artes del deleite, y los dioses te hubieran concedido la robustez y las fuerzas de Nicostrato, no me parecería bien que aquellos músculos nacidos para la pelea los empleases en el vano ejercicio de arrojar el disco. Por eso ahora, desde el auditorio y desde el teatro, te llamo al foro, a las causas y a la verdadera pelea».

Pero Materno, lleno de entusiasmo artístico *(concitatus et velut instinctus... pro carminibus suis),* le responde: «Los bosques, los campos, esa misma solitaria esquivez que Aper reprendía tanto, me infunden tan gran placer, que, entre los principales frutos de la poesía, cuento éste, es a saber: que ni en el estrépito, ni cuando los litigantes están sentados ante la puerta, ni entre las lágrimas y las miserias humanas, se escribe y compone, sino retrayendo el ánimo a lugares puros e inocentes y gozando de cierto misterioso y sagrado retiro. Estos fueron los orígenes de la elocuencia; éstos son sus templos más arcanos: en este hábito y manera se presentó por primera vez a los mortales, infundiendo su aliento en los pechos castos aún y no contaminados por ningún vicio; así hablaban los oráculos. El uso de esa otra elocuencia interesada y sanguinosa es reciente, y nacido de malas costumbres e inventado cuando se inventaron las armas mortíferas. ¡Cuánto fué el honor y gloria de la poesía entre los dioses y los hombres, cuando la cultivaban los semidioses Orfeo y Lino! Y, por ventura, ¿se encierra en más estrechos **[p. 279]** límites la fama de Eurípides y de Sófocles, que la de Lisias o la de Hipérides?» [1] Quintiliano deja sin resolución esta contienda entre el arte mezclado de elementos útiles y bellos y aplicado a la utilidad inmediata de la vida pública y forense, que Aper, como buen romano, proclama y ensalza, y el arte puro y desinteresado que Curiacio Materno, con entusiasmo poético, defiende.

Tampoco deja resuelta la cuestión entre los oradores antiguos y los modernos, contentándose con proponerla, y esforzar las razones que militan por una y otra parte. Vipstano Mesala defendía a los oradores antiguos; Aper a los modernos. Y ante todo pregunta Aper: «¿A quiénes llamáis antiguos?» Divide la historia de la literatura latina en tres edades: primera, antes de los Gracos; segunda, la de los Gracos; tercera, la de Cicerón. «Con los tiempos se mudan las formas y el estilo y la manera de decir: no es uno solo el semblante de la elocuencia, y aun en los mismos que llamáis antiguos se pueden encontrar muchas diferencias de estilos, sin que podamos afirmar desde luego que es peor ni más corrompido el que es diverso; pero es tal la condición humana, que las cosas antiguas obtienen siempre alabanza y las presentes fastidio. Si los contrarios opinan que desde el tiempo de Casio Severo empezó a degenerar la elocuencia, no se ha de creer que esto fué por falta de ingenio, ni por ignorancia de las letras, sino por haber comprendido aquel orador de tan buen juicio y entendimiento que, con las condiciones de los tiempos y la diversa educación de los oyentes, debían cambiarse también las formas y estilo de la oración. A nuevas costumbres, nuevo estilo. Fácilmente sufría aquel primitivo pueblo nuestro, imperito y rudo, la prolijidad de oraciones complicadísimas, y aun se tenía por materia de grande alabanza el pasar **[p. 280]** un día entero pronunciando un discurso. Toda esa larga preparación de los exordios, y las narraciones eternas traídas desde muy lejos, y la ostentación de muchas divisiones, y la gradación de mil argumentos, y todos los preceptos que se contienen en los aridísimos libros de Hermágoras y de Apolodoro, estaban en gran crédito; y si algún aficionado a la filosofía se atrevía a insertar en su oración algún lugar común tomado de ella, todos le ensalzaban hasta los cielos, con desmedidas alabanzas. Y nada de esto debe admirarnos, porque todas estas cosas

eran entonces nuevas e incógnitas, y muy pocos, entre los mismos oradores, habían llegado a aprender los preceptos de la retórica ni las sentencias de los filósofos. Pero ahora que todo está ya divulgado, menester es que la elocuencia proceda por nuevos caminos, en los cuales el orador consiga evitar el fastidio de los oyentes.» [1] Así como Materno censura a los que anteponen Lucilio a Horacio y Lucrecio a Virgilio, Aper condena a los oradores que imitan a los antiguos, porque los oyentes no los aman, y el pueblo no los entiende, y ni siquiera sus mismos clientes los sufren.

Contesta Mesala, no discutiendo sobre la cuestión de tiempo, pero haciendo constar que la elocuencia decae rápidamente. Confiesa que hay muchas formas y maneras de decir; pero aunque sean distintos los oradores antiguos, en todos ellos presenta la elocuencia el mismo carácter de salud y robustez. «Si prescindiéramos de aquel género perfectísimo de elocuencia, cuyo dechado vemos en Marco Tulio, yo preferiría de buen grado los ímpetus de Cayo Graco, o la madurez de Lucio Craso, a la rizada cabellera de Mecenas, o a la lasciva flojedad de Gallón; y prefiero siempre **[p. 281]** al orador con la toga mal compuesta, antes que verle con vestidos femeniles y meretricios. Semejante hábito no es oratorio, ni varonil siquiera. Y no se peca sólo por la lascivia de las palabras, sino por la ligereza de las sentencias y por la licencia de la composición, de cuyos vicios dió el primer ejemplo Casio Severo». [1]

Las causas de la ruina de la elocuencia, según Mesala, se reducen a tres: primera, vicios de la educación; segunda, torpeza de los maestros; tercera, degeneración de las costumbres antiguas. «En otro tiempo (dice Mesala), el hijo nacido de honestos padres no se educaba en la falda de asalariada nodriza, sino en el gremio y seno de su madre, cuya gloria principal era guardar la casa y servir a sus hijos. Brillaban la santidad y la honesta vergüenza aun en los juegos de la infancia, y era la educación sincera e íntegra, y no contaminada por ninguna perversidad. Así educaba a sus hijos Cornelia, la madre de los Gracos. Pero hoy los niños caen en las manos de esclavas griegas, que los corrompen desde la cuna, habituándolos a la lascivia y a la *dicacidad.* Y los que podemos llamar ya vicios propios y peculiares de nuestra raza, parece como que se conciben en el mismo útero materno, es decir, el amor a los histriones y la afición a los gladiadores y a los caballos. Añádase a esto la ambición y adulación de los preceptores y retóricos [2] .

[p. 282] »Segunda causa de ruina para la oratoria es, sin duda, la torpeza de los maestros que ejercitan a sus discípulos en controversias fingidas, en vez de llenar su espíritu con aquellas artes en que se disputa sobre lo bueno y lo malo, sobre lo honesto y lo torpe, sobre lo justo y lo injusto. Nadie puede hablar con elocuencia, sino quien conozca la naturaleza humana y el valor de las virtudes y la torpeza de los vicios. De estas fuentes nace todo el poder oratorio.El orador educado en estas artes, podrá guiar a su antojo las riendas de los ánimos, y tendrá en la dialéctica, ya académica, ya peripatética, un instrumento preparado para todo combate. Y ¿quién podrá ser elocuente de veras, sin una erudición inmensa adquirida en muchas artes y en la ciencia de todas las cosas, de la cual, por decirlo así, resuda y brota aquella admirable elocuencia, que no se encierra, como las demás artes, en breves y angostos términos, sino que puede sobre toda cuestión discurrir con hermosura y ornato, según la dignidad de las cosas y la utilidad de los tiempos, con deleite de los oyentes y de un modo acomodado a la persuasión? De aquí que se le exijan al orador conocimientos en todas las disciplinas, desde la música y la geometría, hasta el derecho civil. Este conocimiento de muchas artes realza la elocuencia, y por eso conviene bajar al foro armado de todas armas, y no al modo de los oradores modernos, de quienes se puede decir que ignoran las leyes y los decretos del Senado y el derecho

civil, y que menosprecian el estudio de la ciencia y los preceptos de los sabios, confinando el artificio oratorio en pocas y estrechas sentencias, y arrojándole, por decirlo así, de su reino, de tal modo, que la que antes era dueña y señora de todas las artes, y de ellas se servía como de hermosísimas esclavas, y con sus tesoros enriquecía las almas capaces de comprenderla, ahora aparece mutilada, sin aparato, sin honor, sin ingenuidad, como si fuese un arte torpe, miserable y bajo. [1] **[p. 283]** »La tercera causa es la degeneración de las costumbres antiguas. En otros tiempos, se llevaba a los jóvenes a casa del orador más ilustre, varón insigne en el gobierno de la república; y a su lado aprendían a pelear en verdaderos combates, y se imbuían cada día y a cada momento en la elocuencia legítima e incorrupta, y así ni les faltaba un preceptor óptimo y excelente que les mostrara el verdadero rostro de la elocuencia, y no su imagen, ni tampoco adversarios y émulos que peleasen con hierro agudo y no con floretes de esgrima; y tenían un auditorio siempre lleno, y siempre nuevo, de favorecedores y de envidiosos. Ahora, por el contrario, se lleva a los jóvenes a las escuelas de los retóricos, verdaderas escuelas de impudencia, no conocidas en la antigua Roma, y prohibidas en algún tiempo por los Censores. Con tal ejercicio se forman histriones, no oradores».

Pero hay otra causa de ruina para la oratoria, mucho más profunda, y en cierto modo raíz y fuente de las otras, la cual nunca fué señalada por Quintiliano en sus *Instituciones*, quizá por haberlas dedicado a la enseñanza de los parientes de un tirano, pero que está indicada, aunque misteriosamente, en este diálogo; y no es otra que la ruina de la antigua libertad romana, con la cual enmudeció y quedó desierto y solitario el foro.

[p. 284] Obsérvese con qué grandeza solemne y melancólica llora el autor del diálogo sobre estas ruinas. Habla Materno, y dice:

«La grande y verdadera elocuencia, así como la llama, se alimenta con la materia y se excita con el movimiento, y quemando brilla y resplandece. En nuestra ciudad esta misma causa elevó a la cumbre de lo bello la elocuencia de los antiguos. Y aunque algunos oradores de nuestro tiempo hayan conseguido todo lo que podía lograrse en una república *quieta y feliz*, ¿cuánto más hubieran logrado en medio de aquella antigua perturbación y licencia, en que se mezclaban todos y no estaban sometidos, como ahora, a un común imperante? Valía tanto cada orador cuanto podía persuadir al pueblo, siempre inconstante y vario en sus amores y en sus odios. Añádanse a esto las leyes asiduas y el aura popular, la elección de los magistrados (que casi pernoctaban en los *Rostros*), las acusaciones de reos poderosos, las enemistades de familias contra familias, las facciones de los próceres, las frecuentes luchas del Senado contra la plebe, todo lo cual, aunque quebrantaba las fuerzas de la República, ejercitaba extraordinariamente la elocuencia de aquellos tiempos. Júntese a esto el esplendor de las cosas que se trataban, y la grandeza de las causas, que ya por sí misma es gran ventaja para la elocuencia, porque la fuerza del ingenio crece con el ímpetu de la materia, y nadie puede hacer un discurso magnífico y sublime, si no encuentra una causa que sea digna de tal estilo. Mejor es la paz que la guerra; pero con todo eso, muchos más combatientes esforzados ha producido la guerra que la paz: condición muy semejante es la de la oratoria». [1]

[p. 285] Con la exposición de este admirable diálogo, que firmemente tenemos por obra del preceptista de Calahorra, podríamos dar por terminado el cuadro de las ideas literarias entre los españoles de la Roma de los Césares, si no nos pareciera conveniente investigar hasta qué punto los ejemplos y las ideas de los retóricos influyeron en el arte hispano-romano de aquella fecha. Pero

¿quién no ve claro en el genio hirviente y tumultuoso, a la vez que pesimista y sombrío, de Lucano; en aquella época tan rica de color, y al mismo tiempo tan abstracta y tan triste; en aquel poema sin Dioses ni ciudad romana, pero henchido de moralidades y presentimientos, y alumbrado de vez en cuando por la misteriosa luz de las supersticiones druídicas y orientales; en aquella entonación solemne y enfática, una especie de eco del imperativo categórico de Séneca que Lucano aplica a la poesía, para levantarla con empuje extraordinario y darle la única vitalidad que entonces podía tener, si bien luchando con los resabios de escuela, que obligan a ser falso al poeta hasta en la expresión de lo verdadero? ¿Y quién no ve en la ligereza calculada de Marcial, perpetuo adulador de su siglo, la última y menos equívoca señal de postración? Todas las literaturas decadentes se parecen en esto de no tomar el arte por lo serio. ¿Qué estética profesaba Marcial? Fácil es sacarla del inmenso fárrago de sus epigramas (tantas veces elegantes y donosos), donde se habla de todo, y también algo de arte y de moral artística. Cuando se hacía cargo al poeta por la licencia de sus epigramas, respondía: «Así escribió Catulo, así Pedon, así Getulio, así todos los autores que son leídos... Los epigramas se escriben para los que asisten a los juegos de Flora. No entre Catón en nuestro **[p. 286]** teatro, si no quiere escandalizarse; pero una vez entrado, quédese en él. [1] «Por lo demás, ¿quién hace caso de versos, aunque sean lascivos, si la vida del poeta es buena?»

Innocuos censura potest permittere lusus,
Lasciva est nobis pagina, vita proba est.
(Lib. I, ep. 5.)

Pertrechado con la amplísima licencia, que, en virtud de estos principios, se otorgaba a sí mismo, [2] no hay inclinación perversa de la naturaleza humana caída, no hay bestialidad de la carne que el poeta bilbilitano no haya convertido en materia de chistes, sin intención de justificarlas, es verdad, sin hermosearlas tampoco, pero con la malsana curiosidad de quien reúne piezas raras para un museo secreto. En esta exhibición de torpezas; en este inmenso periódico satírico, o álbum de caricaturas de la Roma de Domiciano; en esta inagotable crónica escandalosa, recogida al pasar en el foro, en el baño, se desbordan el ingenio y la agudeza; sólo una cosa se echa de menos: el respeto del poeta a sí mismo, a su arte y a la posteridad. Su poesía es casi siempre arte de parásito, arte de spórtula, aunque refinado e ingeniosísimo. Marcial no trabaja para la gloria:

Cineri gloria sera venit.
(Lib. I, ep. 26.)

Sabe que vive en tiempo estéril para la poesía (lib, I, ep. 108), [3] y atribuye, con criterio de hambriento, esta decadencia de las letras a la falta de protección:

Accipe divitias, et vatum maximus esto.

(Lib. VIII, ep., 56.)

[p. 287] Para obtener, si no *divitias*, a lo menos moderada granjería, honores de caballero romano, y alguna invitación a cenar, el poeta ha encontrado en la lujuria una mina inagotable:

At mea, luxuria, pagina nulla vacat.

(Ep. 69. lib. III.)

Su musa, tras el vino y las rosas, depone el pudor (ep. 68, libro III). A falta de otro mérito, tendrán sus versos el de la verdad histórica. Conoce que es el único poeta sincero, el único poeta *contemporáneo* (digámoslo así) de la edad en que vive. Quizá era su poesía la única posible entonces; de aquí su popularidad:

Teritur noster ubique liber.
(Lib. VIII, ep. 3.ª)

Por eso trata con tanto desdén a los poetas graves y severos, autores de epopeyas y tragedias de gabinete. El, poeta del día, copiará con exactitud fotográfica lo que sus ojos ven, y condimentará con romana sal sus libelos, para que Roma reconozca su propio retrato:

At tu Romano lepidos sale tinge libellos:
Agnoscat mores vita legatque suos.
(Ibid.)

Esta verdad humana, no universal y profunda, sino histórica y relativa, del lugar y del momento, es la única ley del arte de Marcial. El sabe que los grandes tiempos de la musa épica y trágica han pasado; y burlándose de los retóricos que tenían la miserable pretensión de rehacer el *Edipo* o el *Tiestes* , se proclama abiertamente *realista,* esto es, pintor de la vida:

Qui legis Oedipodem, caligantemque Thyestem...
Hoc lege quod possit dicere vita: meum est.
(Ep. 4.ª, lib. X.)

No pintará Centauros, Harpías ni Gorgonas; todas sus páginas tendrán sabor de humanidad:

Hominem pagina nostra sapit.
(Ibid.)

En suma: la doctrina de Marcial es antitradicionalista, revolucionaria y (si tal palabra vale dentro del arte antiguo) romántica, **[p. 288]** puesto que el poeta celtíbero llega a burlarse de los grandes mitos consagrados ya por la poesía: Edipo, Scila, el robo de Hilas, Hermafrodito, Atis... Todo esto lo encuentra viejo, ininteligible y agotado:

...Quid nisi monstra legis?. . . . .
Quid tibi dormitar proderit Endymion?
(Ibid.)

No entiende de más arte que el de retener el rasgo fugaz de costumbres:

Ars utinam mores, animumque effingere posset!
(Ep. 32, lib. X.)

En Marcial, ingenio elegante, culto, urbano, capaz de extraordinarias delicadezas artísticas, y émulo a veces de Horacio en la sobriedad, la corrupción no está en el estilo ni en la lengua; está más adentro, en la esencia misma de su poesía, atada al suelo por la frivolidad y el abandono. Marcial es capaz de entusiasmo por todo lo grande y bello; ha execrado en dos versos, que no perecerán, al asesino de Lucano [1] . Cultivador exquisito de la pureza de la forma, se subleva contra el mal gusto, llama *difficiles nugas y stultus labor ineptiarum* a los versos retrógrados y circulares, y guarda los más agudos dardos de su aljaba para los poetas aquejados de la comezón de las lecturas públicas.

In thermas fugio, sonas ad aurem.
(Lib. III, ep. 44.)

Ama y siente la naturaleza como muy pocos antiguos: las *fuentes vivas* y la *hierba ruda* (lib. II, ep. 90), la *viva y no lánguida quietud del mar, los rosales de Pesto dos veces floridos en el año,* la *ávida piel que embebe por todos sus poros el calor del sol,* las *ecuóreas ondas del espléndido Anxur* (lib. X, ep. 51), el *arduo monte de la estrecha Bílbilis,* y las aguas del Jalón que dan tan recio temple a las espadas, tienen en sus versos un hechizo casi virgiliano. Su sincero *hispanismo,* el sentimiento de raza, y el amor mezclado de orgullo con que habló siempre de su patria celtíbera y del municipio que él iba a hacer glorioso; la delicada galantería **[p. 289]** enteramente moderna, de algunos epigramas a Marcela, y de aquel otro madrigal insuperable, a Pola:

A te vexatas malo tenere rosas;
(Lib. XI. ep. 89.)

aquella índole de poeta, tan sencilla y tan candorosa en el fondo como Plinio el Joven reconoció (nec *candoris minus);* cierta honradez nativa, y serenidad y templanza en los deseos, son parte, sin duda, no para absolver a Marcial, sino para mirar con menos enojo aquella sección demasiado voluminosa de sus obras, donde su descompuesta musa hizo resonar con tanta algazara las castañuelas tartesiacas:

Et Tartessiaca conorepat aera manu.
(Lib. XI, ep. 16.)

¡Lástima de poeta!. [1] A lo menos, no le faltó nunca la *mica salis,* ni la gota de amarga hiel, ni, en sus momentos más felices, la nerviosa elegancia del estilo. Es natural que, al compararse con Valerio Flaco, o con Silio Itálico, o con Estacio, o con los demás llamados poetas épicos de entonces, él, poeta-verdadero, aunque en un género que los preceptistas declaran inferior, sintiese su enorme superioridad, y con justa arrogancia exclamase:

Illa, tamem, laudant omnes, mirantur, adorant;
Confiteor: laudant illa; sed ista legunt. [2]

[p. 290]

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 194]. [1] . Porcio Latrón (que contó entre sus discípulos a Ovidio), si hemos de atenernos a la brillante semblanza que de él hace Marco Anneo Séneca en el prólogo-dedicatoria de sus *controversias*, más bien se nos presenta como una naturaleza artística robusta e indómita, que, no encontrando para espaciar sus alas el aire libre de la verdadera elocuencia, tuvo que consumirse y gastar estérilmente sus fuerzas en la triste y caliginosa atmósfera de las escuelas. Más que corruptor hubo de ser corrompido: *«Nihil illo viro gravius, nihil suavius, nihil eloquentia sua dignius. Nemo plus ingenio suo imperavit, nemo plus indulsit. In utraque parte vehementi viro modus deerat: nec intermittere studia sciebat, nec repetere. Cum se ad scribendum concitaverat, jungebantur noctibus dies, et sine intervallo gravius sibi instabat, nec desinebat nisi defecerat. Rursus cum se demiserat, in omnes lusus et in omnes jocos se resolvebat. Cum vero se sylvis montibusque tradiderat, omnes illos agrestes in sylvis ac montibus natos, laboris patientia ac venandi solertia provocabat; et in tantam sic vivendi pervenerat cupiditatem, ut vix posset ad priorem consuetudinem retrahi... Quoties ex intervallo dixerat, multo acrius violentiusque dicebat. Exultabat enim novato et integrato robore; et tantum a se exprimebat, quantum concupierat. Nesciebat dispensare vires suas, sed immoderati adversum se imperii fuit. Ideoque studium ejus prohiberi debebat, quia regi non poterat. Itaque solebat et ipse, cum se assidua et nunquam intermissa contentione fregerat, sentire ingenii lassitudinem, quae non minor est quam corporis, sed occultior. Corpus illi erat et natura solidum et multa exercitatione duratum; ideoque nunquam ardentis impetus animi deseruit. Vox robusta, sed sordida lucubrationibus; et negligentia, non natura, infuscata... Nulla unquam illi cura vocis exercendae fuit. Illum fortem, agrestem, et Hispanae consuetudinis morem non poterat dediscere: utcumque res tulerat, ita vivere: nihil vocis causa facere...»* ¡Qué genialidad tan española la que en estas líneas se describe!

Lo poco que se sabe de Latrón, tomado especialmente de las *Controversias* y *Suasorias* de Séneca, que están llenas de fragmentos suyos, y de Quintiliano que le llama «el primer profesor de esclarecido renombre», *primus clari nominis professor*, fué recogido por los PP. Mohedanos en el tomo V de su *Historia literaria de España*, y luego, y con más crítica, por G. Lindner, *De M. Porcio Latrone commentatio* : Breslau, 1855.

Muy distinto parece haber sido el carácter oratorio de L. Junio Galión, a quien generalmente se supone hijo de la Bética, por llamarle M. Séneca *Gallio noster* , y por haber adoptado a uno de los hijos de aquel Retórico (el cual hijo fué, andando el tiempo, pro-pretor en Acaya y juez de San Pablo, y es el único español mencionado en el *Nuevo Testamento*). Quintiliano atribuye al Galión padre una obra de Retórica: *«Scripsit de eadem materia non pauca Cornificius, aliqua Sterninius, non nihil pater Gallio...»* (Lib. III, I. 21.). Los antiguos pintan la elocuencia de Galión el padre como lánguida y afeminada. *«Tinnitus Gallionis,» «remissius et pro suo ingenio pater Gallio,»* son las expresiones de que usan. Sobre este Retórico han escrito el ya citado F. G. Lindner *(De Junio Gallione commentarius* (Hirschberg, 1868), y B. Schmidt, *De L. Junio Gallione rhetore* (Marburgo, 1866).

[p. 197]. [1] . En rigor, la historia de las letras españolas en Roma debe empezar con C. Julio Higino, bibliotecario y liberto de Augusto; pero Higino fué un erudito y un gramático semejante a Varrón, y no ejerció influencia directa en la literatura de su tiempo. Escribió un extenso comentario a Virgilio, que citan repetidas veces Aulo Gelio, Macrobio y Servio. Este comentario debía de tener grande importancia, no sólo por ser de un contemporáneo, sino porque el comentador se había valido, para

fijar el texto, de un códice que había sido *ex domo atque familia Virgilii*. (Vid. Aul. Gell. *Noct. Att.*, lib. I, cap. 21). Ninguna de las observaciones que nos quedan a nombre de Higino es de crítica literaria, sino histórica, geográfica o gramatical. Se le atribuye una preciosa colección de fábulas mitológicas (277), en el género de la *Biblioteca* de Apolodoro. La importancia del manual de Mitología que lleva el nombre de Higino, consiste en habernos conservado los argumentos de un gran número de tragedias griegas hoy perdidas. El autor explotó además otras fuentes poéticas, tales como Homero, Hesiodo, los poetas cíclicos y los alejandrinos. La rudeza y barbarie del estilo de estas fábulas no permite atribuírselas a Higino en su estado actual; pero es muy verosímil la opinión de los que ven en ellas un extracto de la obra de aquel mitógrafo, hecha en tiempos muy posteriores, para uso de las escuelas. Véase la disertación de C. Lange, *De nexu inter C. Julii Hygini opera mythologica et fabularum qui nomen ejus prae se fert librum...* (1865). La edición más estimable de las *Fábulas* es la de Moritz Schmidt: Jena, 1872. Sobre las obras de J. Higino escribieron muy bien para su tiempo nuestros PP. Mohedanos en el tomo V de su *Historia literaria de España* (1777).

[p. 199]. [1] . La fortuna, que tan caprichosamente suele proceder con los documentos literarios, a la vez que ha salvado las *Controversias* y *Suasorias* , cuyo valor es tan relativo, ha dejado perecer una grande obra histórica de M. Anneo Séneca, desde el principio de las guerras civiles hasta su tiempo *(«ab initio bellorum civilium paene usque ad mortis suae diem»),* obra recordada con grande elogio por su hijo Séneca el Filósofo.

Séneca pinta a su padre como varón de carácter rígido y muy apegado a las costumbres antiguas: *«Patris mei antiquus rigor...» «Pater majorum consuetudini deditus.»* Habla de él varias veces en la *Consolatio ad Helviam matrem* .

[p. 199]. [2] . El prólogo de las *Controversias* manifiesta claramente los propósitos de su autor y el verdadero carácter de su obra: *«Jubetis enim,* (dice a sus hijos) *quid de his declamatoribus sentiam, qui in aetatem meam inciderunt indidicare; et si qua memoriae meae nondum elapsa sunt, ab illis dicta colligere... Sed cum multa jam mihi ex me desideranda senectus fecerit, oculorum aciem retuderit, aurium sensuum hebetaverit, nervorum firmitatem fatigaverit: inter ea quae retuli, memoria est, res ex omnibus partibus animi maxime delicata et fragilis: in quam primam senectus incurrit. Hanc aliquando in me floruisse, ut non tantum ad usum sufficeret, sed in miraculum usque procederet, non nego. Nam et duo millia nominum recitata, quo ordine erant dicta, reddebam, et ab his qui ad audiendum praeceptorem nostrum convenerant, singulos versus a singulis datos, cum plures quam ducenti efficerentur, ab ultimo incipiens usque ad primum recitabam. Nec ad complectenda tantum, quae vellem, velox erat mihi memoria; sed etiam ad continenda quae acceperat. Nunc autem, et aetate quassata, et longa desidia, quae juvenilem quoque animum dissolvit, eo perducta est, ut etiam si possit aliquid praestare, tamen promittere non possit: et diu ab illa nihil repetivi. Solebat bonae fidei esse. Nunc quia jubetis, quid possit experiar; et illam cum cura scrutabor. Ex parte enim spero bene. Nam quaecumque apud illam aut puer, aut juvenis deposui, quasi recentia et modo audita, sine cunctatione profert. At si qua illi intra proximos annos commissi, sic perdidit et amissit, ut etiam si saepius ingerantur, toties tanquam nova audiam. Itaque ex memoria, quantum vobis satis sit, superest. Neque enim de his interrogatis quos ipsi audistis, sed de his qui ad vos usque non pervenerunt. Fiat quod vultis, mittatur senex in scholas... Necesse est ergo me ad delitias componam memoriae meae, quae mihi jam olim precario paret...»*

La colección de Séneca el Retórico ha llegado a nosotros sumamente mutilada. De los diez libros de las *Controversias,* sólo tenemos cinco, y no seguidos, el I, el II, el VII, el IX y X. Aun de éstos falta mucho: pero ciertas lagunas pueden suplirse con ayuda de un epítome formado en el siglo IV o V de nuestra Era.

[p. 201]. [1] . *Itaque velut ex umbroso et obscuro prodeuntes loco, clarae lucis fulgor obcaecat: sic istos a scholis in forum transeuntes, omnia tanquam nova et inusitata perturbant: nec ante in oratorem corroborantur, quam multis perdomiti contumeliis, puerilem animum scholasticis deliciis languidum vero labore durarunt.* (Lib. IV, *Praef* .)

[p. 201]. [2] . *Deinde jam pudet quasi non seriam rem agam... scholastica studia leviter tractata delectant, contrectata et proprius admota, fastidio sunt.*

[p. 202]. [1] . *Non unus, quamvis praecipuus sit, imitandus: quia nunquam par fit imitator auctori. Haec natura est rei; semper citra veritatem est similitudo. Deinde, ut possitis aestimare, quantum quotidie ingenia decrescant, et nescio qua iniquitate naturae, eloquentia se retro tulerit: quidquid romana facundia habet, quod insolenti Graeciae aut opponat aut praeferat, circa Ciceronem effloruit... In deterius deinde quotidie data res est, sive luxu temporum: nihil est enim tam mortiferum ingeniis quam luxuria, sive cum praemium pulcherrimae rei cecidisset, translatum est omne certamen ad turpia, multo honore quaestuque vigentia; sive fato quodam, cujus maligna perpetuaque in omnibus rebus lex est, ut ad summum perducta, rursus ad infimum velocius quidem quam ascenderant, relabantur. Torpent ecce ingenia desidiosae juventutis, nec in ullius honestae rei labore vigilatur... Quis aequalium vestrorum, quid dicam satis ingeniosus, satis studiosus, immo quis satis vir est?... In hos nec Dii tantum mali ut cadat eloquentia: quam non mirarer nisi animos, in quos se conferret, eligeret... Ite nunc, et in istis vulsis atque expolitis, et nusquam nisi in libidine, viris, quaerite oratorem.* (*Cont.,* Iib. I, *Praef* .)

[p. 203]. [1] . Sin duda por su calidad de español, ha merecido Marco Séneca no vulgares comentadores entre los nuestros: tales son el toledano Juan Pérez *(Petreius)* en los *Scholia* que están al fin de sus *Progymnasmata* o ejercicios retóricos; el Comendador griego Hernán Núñez, que fué el primero que trabajó en la corrección del texto, como lo muestran sus *Castigationes* (Venecia, 1536, y París, 1603); Antonio Covarruvias y Antonio Agustín, de cuyos *Excerpta* se valió Andrés Scotto en su edición de 1604, *ex typographia Commeliniana* . D. Francisco de Quevedo, tan admirador de toda la familia de los Sénecas, a la cual pertenece en algún modo por su estilo, tradujo y continuó dos de las *Suasorias* . Luis Vives había imitado en el siglo anterior las *Controversias* . D. Nicolás Antonio y Rodríguez de Castro, en sus respectivas Bibliotecas, y los PP. Mohedanos, en la *Historia Literaria de España,* dedican largas páginas al colector de las declamaciones, y también le juzga con buen criterio D. José Amador de los Ríos, en la obra que sobre el mismo asunto de historia literaria ha publicado en nuestros días.

El texto de la recensión de Scotto sirvió de base a la edición elzeviriana de 1639, a la de 1672 *cum notis variorum* , y a la Bipontina de 1783. Pero las dos ediciones realmente críticas y dignas de consultarse hoy, son la de Conrado Bursian, Leipzig, 1857, y la de A. Kiessling, que forma parte de

la *Biblioteca Teubneriana*, 1872. Ninguna de ellas puede darse, sin embargo, por cabal y definitiva. Para formar idea de las dificultades críticas que ofrece el texto corruptísimo de Séneca el Retórico, comparado por alguno de sus comentadores con el establo de Augías, basta pasar los ojos por los siguientes opúsculos filológicos, que no son todos los que existen, sino solamente los que tenemos en nuestra colección:

Vahlen: Zur *Kritik des Seneca Rhetor* (son reparos a la edición de C. Bursian): Freiburg im Breisgau, junio de 1858 (extracto del Rheinisches Mus.)

Konitzer (Dr. Clemens): *Beiträge zur Kritik des Rhetors Seneca:* Breslau, 1866.

Waschmuth: *Quaestiones Criticae in Senecam Rhetorem:* Posen, 1867.

Kiessling (Adolfo): *Neue Beiträge zur Kritik des Rhetor Seneca:* Hamburgo, 1871. El mismo autor había tratado antes de Séneca en sus *Beiträge zur Kritik Lateinisches Prosaiker:* Basilea, 1864.

Sander (Max) *Der Sprachgebrauch des Rhetors Anneus Seneca:* Waren, 1877. Antes había publicado en latín un trabajo sobre la Sintaxis de Séneca: Greisfwald, 1872.

Como estudios literarios acerca de Séneca el Retórico, sólo conocemos los siguientes:

Koerber: *Ueber den Rhetor Seneca und die Römische Rhetorik seiner Zeit:* Cassel, 1864.

Gruppe (Otto): *Quaestiones Anneanae: dissertatio inauguralis philologica Sedini:* (Stettin), 1873.

Buschmann: *Charakteristik der Griechischen Rhetoren beim Rhetor Seneca:* Parchim, 1878.—Id.: *Die «enfants terribles» unter den Rhetoren des Seneca:* Parchim, 1883.

Friedlander (L.): *De Senecae controversiis in Gestis Romanorum adhibitis:* Regimonti, 1871.

Esta última (que no tiene más que dos páginas) considera las *Controversias* de Séneca desde un punto de vista muy original y curioso: como fuente para la historia de la novela, puesto que no pocas de aquellas causas fingidas pasaron convertidas en cuentos a la célebre colección *Gesta Romanorum*, y de ella a otras latinas y vulgares. Los progresos de la ciencia de los orígenes literarios van haciendo cobrar inesperado valor a los monumentos de la antigüedad más desdeñados hasta ahora.

[p. 205]. [1] . *Cum in foro dico, aliquid ago: cum declamo... videor mihi in somniis laborare. Age dum, istos declamatores produc in senatum, in forum... non imbrem ferre, non solem sciunt, vix se inveniunt. Non est quod oratorem in hac puerili exercitatione spectes: quid si velis gubernatorem in piscina aestimare?*

[p. 205]. [2] . Prescindiendo de las antiguas innumerables ediciones, entre las cuales merecen especial aprecio la tercera y última de Justo Lipsio (Amberes, imprenta Plantiniana, 1632), la Elzeveriana de 1639, y la Bipontina de 1782 y siguientes, en seis volúmenes, los textos de Séneca que hoy pueden

consultarse con más comodidad y confianza son el de Fickert (Leipzig, 1842, 1845) y el de la recensión de Fr. Haase, que forma parte de la *Bibliotheca Teubneriana* (Leipzig, 1852, tres volúmenes), ediciones que ciertamente no hacen inútil otra nueva recensión, como lo han probado tantos opúsculos de *Adnotationes, Emendationes, Observationes criticae, Lectiones, Adversaria,* etc., publicados posteriormente en Alemania.

Entre las innumerables monografías acerca de Séneca (cuyo catálogo sería impropio de este lugar), no hemos visto ninguna consagrada a la apreciación de sus ideas literarias, a no ser que trate algo de esto un artículo publicado por Volckmann en la Revista de Mager (1857), con el título de *Seneca. Eine literarisch-pädagogische Skizze,* trabajo que no conocemos más que por una cita de Teuffel.

[p. 206]. [1] . *Hanc stabilem animi sedem Graeci* eàqumian *vocant, de qua Democriti egregium volumen est: ego tranquillitatem voco, nec enim imitari et transferre verba ad illorum formam necesse est: res ipsa, de qua agitur, aliquo signanda nomine est, quod apellationis graecae vim debet habere, non faciem. Ergo quaerimus quomodo animus semper aequali secundoque cursu eat, propitiusque sibi sit, et sua laetus adspiciat: et hoc gaudium non interrumpat, sed placido statu maneat, nec attollens se unquam, nec deprimens.*

[p. 206]. [2] . Este admirable tratado pertenece a lo que pudiéramos llamar *higiene del espíritu.* ¡Qué descripciones hay en él de complicados y refinadísimos estados psicológicos que nos parecen enteramente modernos! *«Ut ulcera quaedam nocituras manus appetunt, et tactu gaudent, et foedam corporum scabiem delectat, quidquid exasperat: non aliter dixerim his mentibus, in quas cupiditates velut mala ulcera eruperunt, voluptati esse laborem vexationemque. Sunt enim quaedam, quae corpus quoque nostrum cum quodam dolore delectant: ut versare se, et mutare nondum fessum latus, et alio atque alio positu ventilari... Inde peregrinationes suscipiuntur vagae, et litora pererrantur, et modo mare, modo terra experitur, semper praesentibus infesta levitas. Nunc Campaniam petamus; iam delicata fastidio sunt: inculta videantur. Bruttios et Lucanos saltus persequamur. Aliquid tamen inter deserta amoeni requiratur, in quo luxuriosi oculi longo locorum horrentium squalore releventur. Tarentum petatur, laudatusque portus, et hiberna coeli mitioris, et tecta vel antiquae satis opulenta turbae. Iam fletamus cursum ad urbem, nimis diu aplausu et fragore aures vacaverunt: iuvat iam et humano sanguine frui. Aliud ex alio iter suscipitur et spectacula spectaculis mutantur, ut ait Lucretius:*

Hos se quisque modo semper fugit.

Sed quid prodest, si non effugit? sequitur se ipse, et urget gravissimus comes... Infirmi sumus ad omne tolerandum, nec laboris patientes, nec voluptatis, nec nostrae, nec ullius rei diutius. Hoc quosdam egit ad mortem, quod proposita saepe mutando, in eadem revolvebantur, et non reliquerant novitati locum. Fastidio illis coepit esse vita, et ipse mundus... Quousque eadem?...» De tranq. an. Cap. II.

Véanse las siguientes consideraciones sobre la risa y el llanto.

«Occupat enim nonnumquam odium generis humani, et ocurrit tot scelerum felicium turba, cum

cogitaveris, quam sit rara simplicitas, quam ignota innocentia, et vix unquam, nisi cum expedit, fides, et libidinis lucra damnaque pariter invisa, et ambitio usque eo iam se suis non continens terminis, ut per turpitudinem splendeat. Agitur animus in noctem, et velut eversis virtutibus, quas nec sperare licet, nec habere prodest, tenebrae oboriuntur.. Elevanda ergo omnia et facili animo ferenda: humanius est deridere vitam quam deplorare. Adjice, quod de humano quoque genere melius meretur qui ridet illud, quam qui luget. Ille et spei bonae aliquid relinquit: hic tamen stulte deflet quae corrigi posse desperat; et universa contemplatus, maioris animi est qui risum non tenet, quam qui lacrymas, quando levissimum affectum animi movet, et nihil magnum, nihil severum nec serium quidem, ex tanto apparatu putat... Sed satius est, pùblicos mores et humana vitia placide accipere, nec in risum, nec in lacrymas excidere. Nam alienis malis torqueri, aeterna miseria est: alienis delectari malis, voluptas inhumana». De tranq. an. Cap. XV.

[p. 207]. [1] . Ep. 65: *«Omnis ars naturae imitatio est... Statua et materiam habuit quae pateretur artificium, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua, materia aes fuit, causa artifex... Forma quae uniquique operi imponitur tanquam statuae... hanc Aristoteles «Eidos» vocat... Aes prima statuae causa est:*

nunquam enim facta esset, nisi fuisset id ex quo ea funderetur ducereturve. Secunda causa artifex est: non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma: neque enim statua ista Doryphoros vocaretur aut Diadumenos, nisi haec illis impressa esset facies. Quarta causa est faciendi propositum... Vel pecunia est hoc, si venditurus fabricavit: vel gloria, si laboravit in nomen: vel religio, si donun templo paravit. Ergo et haec causa est propter quam fit... His quintam Plato adjicit; exemplar, quam ipse «ideam» vocat: hoc est enim, ad quod respiciens artifex id, quod destinabat efficit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus quod sibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium Deus intra se habet, numerosque universorum, quae agenda sunt, et modos, mente complexus est... Quinque, ergo causae sunt... tanquam in statua. Id ex quo aes est. Id a quo, artifex est. Id in quo, forma est, quae aptatur illi. Id ad quod, exemplar est, quod imitatur is qui facit. ld propter quod, facientis propositum est. Id quod ex istis est, ipsa statua... Haec quae ab Aristotele et Platone ponitur turba causarum, aut nimium multa, aut nimium pauca comprehendit... Sed nos nunc primam et generalem causam quaerimus; haec simplex esse debet; nam et materia simplex est. Quaerimus quid sit causa: ratio faciens, (id est, Deus). Ista enim, quaecumque retulistis, non sunt multae et singulae causae, sed ex una pendent, ex ea quae facit. Formam dicis causam esse? hanc imponit artifex operi: pars causae est, non causa. Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum, causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artifici, quomodo scalprum, quomodo lima, sine hiis procedere ars non potest, non partes tamen haec artis aut causae sunt. Propositum, equidem, artificis, propter quod ad faciendum aliquid accedit, causa est: ut sit causa, non est efficiens causa, sed superveniens».

[p. 210]. [1] . Ep. 58: *Haec immortales, immutabiles, inviolabiles sunt... «Idea est, eorum quae*

natura fiunt, exemplar aeternum... Volo imaginem tuam facere: exemplar picturae te habeo, ex quo capit aliquem habitum mens, quem operi suo imponat... (Pictor) cum reddere Virgilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Virgilii facies, futuri operis exemplar: ex hac quod artifex trahit, et operi suo imposuit, «eidos» est. Quid intersit quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta, et operi imposita: alteram artifex imitatur, alteram facit... Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit: haec idea est. Etiamnum aliam desideras distinctionem? «Eidos» in opere est: Idea extra opus; nec tantum extra opus est, sed ante opus».

[p. 211]. [1] . *Errare mihi visus est qui dixit:*

Gratior est pulchro veniens a corpore virtus,

Nec enim ullo honestamente eget; ipsa, et magnum sui decus est, et corpus suum consecrat. Certe Claranum nostrum coepi intueri: formosus mihi videtur, et tam rectus corpore, quam est animo... Claranus mihi videtur in exemplar editus, ut scire possemus, non deformitate corporis foedari animum, sed pulchritudine animi corpus ornari (Ep. 66...) Si *nobis animum boni viri liceret inspicere, oh quam pulchram faciem, quam sanctam, quam ex magnifico, placidoque fulgentem videremus!... Nemo, inquam, non amore ejus arderet, si nobis illam videre contingeret... Cernemus pulchritudinem illam quamvis sordido obtectam* (Ep. 115).

[p. 211]. [2] . *Quaeramus aliquid non in speciem bonum, sed solidum et aequabile, et a secretiore parte formosius. Hoc eruamus: nec longe positum est: invenietur: scire tantum opus est quo manum porrigas... Interim, quod inter omnes stoicos convenit, rerum naturae assentior, ab illa non deerrare, et ad illius legem exemplumque formari, sapientia est. Beata est ergo vita, conveniens naturae suae: quae non aliter contingere potest, quam si primum sana mens est, et in perpetua possessione sanitatis suae. Deinde si fortis ac vehemens, tum pulcherrima et patiens, apta temporibus, corporis sui pertinentiumque ad id curiosa, non anxie tamen: aliarum rerum quae vitam instruunt, diligens, sine admiratione cuiusquam: usura fortunae muneribus, non servitura... (Cap. III.) Summum bonum est, animus fortuita despiciens, virtute laetus; aut invicta vis animi, perita rerum, placida in actu, cum humanitate multa... Libet et ita definere, ut beatum dicamus hominem eum, cui nullum bonum malumque sit, nisi bonus malusque, animus: honesti cultor, virtute contentus, quem nec extollant fortuita, nec frangant... Beatam vitam (dicimus) liberum animum et erectum et interritum ac stabilem, extra metum, extra cupiditatem positum». (Cap. V.)*

[p. 212]. [1] . *Laetitia alta, atque ex alto veniens... Ingens gaudium subit, inconcussum et aequabile, tum pax et concordia animi, et magnitudo cum mansuetudine. Ergo exeundum in libertatem est... Tum illud oritur inaestimabile bonum, quies mentis in tuto collocatae, et sublimatas, expulsisque terroribus, ex cognitione veri gaudium grande et immotum.*

[p. 213]. [1] . *Inimica est multorum conversatio. Nemo non aliquod nobis vitium aut commendat, aut imprimit, aut nescientibus allinit. ...Nihil vero est tam damnosum bonis moribus, quam in aliquo spectaculo desidere. Tunc enim per voluptaten facilius vitia surrepunt. Quid me existimas dicere? Avarior redeo, ambitiosior, luxuriosior, immo vero crudelior et inhumanior, quia inter homines fui. ... Subducendus populo est tener animus et parum tenax recti. ...Unum exemplum aut luxuriae aut avaritiae multum mali facit. ...Recede in teipsum quantum potes, cum his versare, qui te meliorem facturi sint: illos admitte quos tu potes facere meliores. ...Non est ergo quod te gloria publicandi ingenii producat in medium, ut recitare istis velis ac disputare: quod facere te vellem, si haberes isti populo idoneam mentem. Nemo est, qui intelligere te possit. Aliquis fortasse unus aut alter incidet: et hic ipse formandus tibi erit, instituendusque ad intellectum tui. Cui ergo inquis ista didici? Non est quod timeas ne operam perdideris: tibi didicisti».*

Como se ve, aquí va envuelta la condenación, no sólo de los espectáculos, sino de las conferencias y lecturas públicas. Pero en cuanto a los espectáculos, conviene advertir, aunque Séneca no hace distinción alguna, que sus anatemas parecen recaer, más que sobre el teatro, sobre los juegos de gladiadores, que él tiene la gloria de haber combatido el primero entre los antiguos.

El elogio de la soledad es uno de los lugares comunes de las epístolas de Séneca.

[p. 214]. [1] . También en el tratado *De Brevitate vitae* manifiesta Séneca el mayor desprecio por el estudio de las letras, tal como le profesaban los gramáticos: *«Nam de illis nemo dubitabit, quin operose nihil agant, qui in litterarum inutilium studiis detinentur... Graecorum iste morbus fuit, quaerere quem numerum remigum Ulyses habuisset prior scripta esset Ilias, an Odyssea: praeterea an eiusdem esset auctoris. ...Ecce Romanos quoque invasit inane studium supervacua discendi». (Cap. XIII.)*

Manifiesta el mismo desdén por el estudio de la historia: *«Nam ut concedas omnia eos* (los historiadores) *bona fide dicere... tamen cuius ista errores minuent? cuius cupiditates prement? quem fortiorem, quem iustiorem, quem liberaliorem facient? Dubitare se interim Fabianus noster aiebat, an satius esset nullis studdis admoveri, quam his implicari». (Cap. XIV.)* Unicamente le parece digno del sabio el estudio de la filosofía; únicamento a este llama *sapientia: «Soli omnium otiosi sunt, qui sapientiae vacant: soli vivunt. Nec enim suam tantum aetatem bene tuentur: omne aevum suo adjiciunt. Quidquid annorum ante illos actum est, illis acquisitum est. Nisi ingratissimi simus, illi clarissimi sacrarum opinionum conditores nobis nati sunt, nobis vitam praeparaverunt. ...Disputare cum Socrate licet, dubitare cum Carneade, cum Epicuro quiescere, hominis naturam cum Stoicis vincere, cum Cynicis excedere, cum rerum natura in consortium omnis aevi pariter incedere... Hos in veris officiis morari licet dicamus, qui Zenonem, qui Pytagoram quotidie, et Democritum, ceterosque antistites bonarum artium, qui Aristotelem et Theophrastum volent habere quam familiarissimos. ... Nobilissimorum ingeniorum familiae sunt: elige in quam adcisci velis». (Cap. XIV.)*

Aun en la misma filosofía no parece estimar más que la parte moral, considerando como *pueriles ineptias* (ep. 48) las cavilaciones de los dialécticos. Para Séneca, la filosofía es una disciplina ética, una dirección espiritual: «Vis *scire quid philosophia promittat generi humano? consilium. Alium mors vocat, alium paupertas urit, alium divitiae vel alienae torquent, vel suae: ille malam fortunam*

horret, hic se felicitati suae subducere cupit: hunc homines male habent, illum dii. Quid mihi lusoria ista proponis? non est jocandi locus: ad miseros advocatus es. ...Sucurre, quisquis eloquentior es, pereuntium poenis. Omnes undique ad te manus tendunt perditae vitae, perituraeque auxilium aliquod implorant ...Rogant... ut disjectis et errantibus clarum veritatis lumen ostendas».

Hasta cuando de soslayo trata una cuestión metafísica, como lo hace con la de las *ideas*, en la ya citada epístola 58, casi solicita perdón por el tiempo perdido, y procura sacar alguna conclusión moral: *«Quid de istis capiam, quae modo tractavimus, remotis a reformatione morum? quomodo meliorem me facere Ideae Platonicae possunt? quid ex istis traham, quod cupiditates meas comprimat? Vel hoc ipsum, quod omnia ista quae sensibus serviunt quae nos accendut et irritant, negat Plato ex iis esse, quae vere sint. Igitur ista imaginaria sunt, et ad tempus aliquam faciem ferunt: nihil horum stabile nec solidum est... Contemnamus omnia, quae adeo pretiosa non sunt, ut, an sint omnino, dubium sit».* (Cf. ep. 65): *«Nec hoc quidem tempus, ut existimas, perdo. Ista enim omnia, si non concidantur, nec in hanc subtililatem inutilem distrahantur, attollunt et levant animum, qui, gravi sarcina pressus, explicari cupit, et reverti ad illa quorum fuit. Nam corpus hoc, animi pondus ac poena est: premente illo urgetur; in vinculis est nisi accesit philosophia, et illum respirare rerum naturae iussit spectuculo, et a terrenis ad divina dimisit. Haec libertas eius est, haec evagatio...»*

[p. 216]. [1] . *«Multa seculis tunc futuris, cum memoria nostri exoleverit, reservantur. Pusilla res mundus est, nisi in illo quod quaerat omnis mundus habeat. Non semel quaedam sacra traduntur: Eleusis servat quod ostendat revisentibus. Rerum natura, sacra sua non simul tradit. Initiatos nos credimus: in vestibulo eius haeremus. Illa arcana non promiscue nec omnibus patent; reducta et interiore sacrario clausa sunt. Ex quibus aliud haec aetas, aliud quae pos nos subibit, dispiciet.»* (*Nat-Quaest.*, libro VII).

[p. 217]. [1] . Aún puede citarse entre las epístolas de Séneca la 40.ª, que trata del género de elocuencia propio del filósofo: *«Pronuntiatio, sicut vita, debet esse composita. ...Sic itaque habe, istam vim dicendi rapidam atque abundantem aptiorem esse circulanti, quam agenti rem magnam ac seriam, docentique... Nec extendat aures, nec obruat... Quae veritati operam dat oratio, incomposita debet esse et simplex. Haec popularis nihil habet veri; movere vult turbam, et inconsultas aures impetu rapere: tractandam se non praebet: aufertur. Multum praeterea habet inanitatis et vani: plus sonat, quam valet... Habeat vires magnas, moderatas tamen: perennis sit unda, non torrens. Vix oratori permiserim talem dicendi velocitatem, irrevocabilem ac sine lege vadentem.»* (Cf. ep. 75)

[p. 217]. [2] . *«Cum assuevit animus fastidire quae ex more sunt, et illi pro sordidis solita sunt, etiam in oratione, quod novum est, quaerit: et modo antiqua verba atque exoleta revocat et profert: modo fingit et ignota deflectit: modo id quod nuper increbuit, pro cultu habetur, audax translatio, ac frenquens... Itaque, ubicumque videris orationem corruptam placere, ibi mores quoque a recto descivisse, non erit dubium. Quomodo conviviorum luxuria, quomodo vestium, aegrae civitatis indicia sunt: sic orationis licentia (si modo frequens est) ostendit animos quoque, a quibus verba exeunt, procidisse.»*

Toda esta epístola 114 contiene mucha doctrina literaria, y curiosos y no siempre benévolos juicios sobre el estilo de Cicerón, Salustio y otros maestros de la prosa latina. Estos y otros juicios de Séneca promovieron la indignación de gramáticos como Aulo Gelio que en sus *Noches Aticas* (libro XII, cap. II) afecta tratar al filósofo cordobés con el mayor desprecio. *«De Anneo Seneca partim existimant ut de scriptore minime utili, cuius libros attingere nullum pretium operae sit: quod oratio eius vulgaris videatur et protrita; res atque sententiae aut ut inepto inanique impetu sint, aut ut levi et quasi dicaci argutia: eruditio autem vernacula et plebeia, nihilque ex veterum scriptis habens neque gratiae neque dignitatis: alii vero elegantiae quidem in verbis parum esse non inficias eunt; sed et rerum, quas dicat, scientiam doctrinamque ei non deesse dicunt, et in vitiis morum objurgandis severitatem gravitatemque non invenustam...»* Después de citar varios pasajes, añade: *«Sed iam verborum Senecae piget: haec tamen et «inepti» et «insubidi» hominis non praeteribo...»* Y acaba condenándole a ser leído únicamente por los muchachos.

El juicio de Aulo Gelio es el de un pedante, y no le va en zaga el de Frontón, retórico gárrulo y vacío, lleno de extravagancias arcaicas, con las cuales intenta suplir su falta de gusto y de criterio. Tal hombre, cuyo solo estudio fueron palabras, debía de mirar con ingénita aversión el ingenio y la manera de Séneca, y ciertamente no le economiza las injurias en sus cartas, que el Cardenal Mai ha desenterrado: *«EIoquentiam... Senecae mollibus et febriculosis prunuleis insitam, subvertendam censeo radicitus... Quid ego verborum sordes et illuvies, quid verba modulate collocata et effeminate fluentia?»*

Tácito y Quintiliano, aunque adversarios de la escuela literaria a que Séneca había dado nombre y dirección, le aprecian de muy diversa manera, haciendo cuidadosa distinción entre las grandes cualidades del escritor y el gusto de su tiempo. *«Fuit illi* viro (dice Tácito con su habitual severa concisión), *ingenium amoenum et auribus temporis eius accommodatum».*

[p. 218]. [1] . El texto de Quintiliano debe consultarse en la ed. de C. Halm (M. *Fabii Quintiliani Institutiones Oratoriae Libri Duodecim. Recensuit Carolus Halm, Lipsiae, Teubner* , 1868-69, 2 vols.), que puede tenerse por la más correcta, sin menospreciar por eso los anteriores y muy útiles esfuerzos de Burmann, Spalding, Wolff, Gerhard, Zumpt, Meyer y Bonnell, autor de un excelente *Lexicon Quintilianeum* , como tampoco los de F. Osann, que ha dedicado seis disertaciones filológicas al estudio del solo libro décimo, donde se contiene el catálogo de autores (*Adnotationes Criticae in Quintiliani Inst. Oral. Iibrum X, Gissae,* 1841-1858). Entre las enmiendas extraordinariamente audaces de este humanista, hay que contar, en primer término, la lectura del célebre pasaje *Superest adhuc et oxornat aetatis nostrae gloriam...* Osann cree que aquí no se alude a Tácito, sino a Cremucio Cordo, y lee de esta manera superior a toda temeridad: *«Superior» adhuc exornat aetatis nostrae gloriam vir seculorum memoria dignus, qui olim «nominabatur» nunc intelligitur. Habet amatores nec inmerito «Cremutii» libertas, quamquam circumcissis»,* etc.

Parece que en algunos códices de Quintiliano persisten vestigios del nombre de Cremucio (*Remuti* en uno, *uti* en otro); pero ¿a qué estropear la primera parte del texto, cuando el *Superest adhuc* puede entenderse de Tácito, a quien no nombra Quintiliano, según su costumbre respecto de los autores

vivos, y el *Habel amatores* debe referirse a Cremucio y de ningún modo a Tácito, a quien no sabemos que perjudicara en nada su libertad de juicio ni que tuviera que cercenar cosa alguna de sus escritos?

Este famoso libro décimo, tan interesante para la historia literaria, ha merecido el honor de ser impreso e ilustrado varias veces aparte, siendo las ediciones más estimadas las de Herzog, Schneidewin, Bonnel, Alberti y Krüger.

Posteriormente a la edición de Halm, han aparecido las *Quaestiones Quintilianeae* de J. Claussen (1873, Lipsiae, Teubner), que enmienda con buen acierto algunos pasajes, reconociendo siempre que a la *egregia industria* de Halm se deben los fundamentos *quibus hodierna operis Quintilianei memoria nititur*. La base de éste y de todos los trabajos modernos son el códice de Berna (siglo X) y el de la Ambrosiana de Milán (siglo XI). J. Staender, en una tesis titulada también *Quaestiones Quintilianeae* (Bonn, 1865), ha procurado ilustrar los pasajes de Quintiliano relativos a la Gramática, que son de los que mayor obscuridad ofrecen.

Sobre la cuestión importantísirna de las fuentes de la obra de Quintiliano, han disertado en dos distintas Universidades (Berlin y Könisberg), y en sendas tesis doctorales Casimiro de Morawski (*Quaestiones Quintilianeae, Posnaniae* , 1874) y Pablo Teichert (*De fontibus Quintiliani, Rhetoricis, Brunsbergae* , 1884). Estos trabajos pueden llamarse definitivos, porque no abarcan la totalidad de la obra de Quintiliano, pero indican ya las principales fuentes. Apurarlas todas es empresa imposible, porque muchos de los libros citados, y sin duda utilizados por Quintiliano, no han llegado hasta nosotros. Para el más aproximado esclarecimiento de este punto, habrá siempre que distinguir cuatro partes en el libro de Quintiliano; 1.ª parte, pedagógica; 2.ª parte, gramatical; 3.ª parte, retórica; 4.ª parte, crítica. El origen de la primera sección es desconocido; mucho debe de haber de propia experiencia de Quintiliano: algo de un texto griego sin duda, a juzgar por el gran número de ejemplos y citas que de aquella nación se incluyen.

En cuanto a la Gramática, Claussen se esfuerza en demostrar que Quinto Remmio Palemon es la principal fuente.

Síguese la parte retórica, cuyas fuentes son muchas y muy diversas. La primera y principal es la Retórica de Aristóteles, aprovechada por Quintiliano con cierta negligencia, y en algunos casos, de memoria o de segunda mano, a no ser que el texto del Estagirita distara mucho entonces del que hoy tenemos, lo cual no parece verosímil. La segunda es la *Retórica a Herennio,* que se atribuye a Cornificio, y de esta *Retórica* sólo o principalmente el libro cuarto, que trata de las figuras. La tercera, los libros retóricos de Cicerón *(De Inventione.—De Oratore.—Brutus.—Orator).* La cuarta, el tratado *de las figuras* de Rutilio Lupo, en texto más extenso que el que hoy tenemos, puesto que no se encuentran en él los ejemplos de *Schemata dianoias* (o *figuras* de pensamiento) que Quintiliano cita. La quinta, algunos libros de Dionisio de Halicarnaso, especialmente el *de la composición de las palabras.* La sexta, cierta Retórica griega atribuída a Cecilio, mencionado también al principio del tratado *de lo sublime* que anda a nombre de Longino). La séptima (y más problemática), un libro de Anneo Cornuto *sobre las figuras de sentencia.* En cuanto a la parte crítica, hay menos complicación de orígenes. Prescinciendo de los críticos alejandrinos cuyas obras no han llegado a nuestros tiempos, y que quizá el mismo Quintiliano no conoció directamente), el principal maestro parece haber sido Dionisio de Halicarnaso (per‹ mim¿sewj); tratado que no existe íntegro, pero del cual nos quedan

largos fragmentos que bastan para dar idea del plan e intento de la obra, especialmente lo que el mismo Dionisio traslada en su carta a Cneo Pompeyo (sobre los historiadores), y cierto epítome del libro segundo, formado por autor anónimo. Claussen, en sus *Quaestiones Quintilianeae*, ha probado matemáticamente la concordancia entre los juicios de Dionisio y los de Quintiliano, si bien este último los ha entreverado con muchos rasgos que toma de Cicerón (especialmente en el diálogo *De Oratore* y en el *Bruto*) y de otros autores y con reflexiones suyas propias. La división en géneros, la elección de los nombres y hasta el orden de su colocación, son casi los mismos en Dionisio y en Quintiliano.

La impresión que todas estas investigaciones dejan, no es ciertamente muy favorable a la originalidad de Quintiliano, aun en aquella parte de su obra que hasta ahora ha sido más leída y estimada, y que se ponderaba como el mejor *specimen* de la crítica romana. Resulta que Quintiliano tomaba las críticas hechas, sin cuidarse más que de formularlas elegantemente en lengua latina. Otros méritos tiene, y no queremos cercenar los elogios que generalmente se le tributan y que en el texto le concedemos; pero como la crítica literaria es una ciencia muy *inexacta* y relativa, en la cual conviene oir a todo el mundo antes de fallar, no podemos prescindir de la opinión de aquellos que apenas quieren ver en Quintiliano más que un compilador diserto, dotado de grande habilidad de estilo para hablar vagamente y sin aventurarse sobre libros que no había leído, y una especie de sofista honrado *(more Isocrático)* que a la larga llega a hacerse tan empalagoso como todos los autores que tienen constantemente razón, y que ni por casualidad resbalan en una imprudencia de pensamiento ni de frase. Su elegancia resulta monótona, su virtud afectada, su sensibilidad sentimentalismo, y él un pedagogo, aunque sea el fénix de la pedagogía. Todo esto puede ser verdad, y lo es de fijo que la sangre española nos llevará siempre a poner el bizarro desenfado y la indómita arrogancia del arte de Séneca y de Lucano sobre el buen sentido algo prosáico, el templado eclecticismo y la corrección un tanto relamida de Quintiliano, cuya honrada y censoria fisonomía parece reproducirse a través de muchos siglos en su casi-paisano don Ignacio de Luzán. Pero el recto juicio también es cualidad harto rara para que pueda menospreciarse, y después de las monstruosidades literarias y morales de la época neroniana, parece que trae reposo y consuelo al ánimo el respirar aquella atmósfera suave y un poco tibia en que imperaron Tito o Nerva, y en que escribió y enseñó Quintiliano (Vid. el ingenioso libro de C. Pilz, *Quintilianus. Ein Lehrleben aus der römischen Kaiserzeit:* Leipzig y Heidelberg, 1863).

[p. 223]. [1] . *«Quintiliane, vagae moderator summe juventae,*
Gloria Romanae, Quintiliane, togae.»
(Mart., lib. II, ep. 90.)

[p. 223]. [2] . Por lo tocante a los estudios del orador, Quintiliano los quiere absolutamente enciclopédicos, según la doctrina que había expuesto Craso en los diálogos *De Oratore* de Marco Tulio. Son notables las razones con que el preceptista español apoya este concepto: *«Natura humani ingenii... ita est agilis et velox, sic, in omnem partem, ut ita dixerim, spectat, ut ne possit quidem aliquid agere tantum unum: in plura vero, non eodem die modo, sed eodem temporis momento, vim suam impendat»*.

[p. 226]. [1] . *«Assuescat iam a tenero non reformidare homines, neque illa solitaria et velut umbratili vita pallescere. Excitanda mens et attollenda semper est, quae in hujusmodi secretis aut languescit, et quemdam velut in opaco situm ducit, aut contra tumescti inani persuasione.»*

[p. 227]. [1] . *«Consuetudo vero certissima loquendi magistra: utendumque plane sermone, ut nummo, cui publica forma est. Verba a vetustate repetita, non solum magnos assertores habent, sed etiam afferunt orationi majestatem aliquam non sine delectatione. Sed opus est modo, ut neque crebra sint haec, neque manifesta: quia nihil est odiosius affectatione, nec ubique ab ultimis et iam obliteratis repetita... temporibus, qualia sunt... Saliorum carmina, vix sacerdotibus suis satis intellecta* (Cf. Horat., ep. I, lib. II). *Sed illa mutari vetat religio, et consecratis utendum est. Oratio vero cujus summa virtus est perspicuitas, quam sit vitiosa, si egeat interprete. Ergo, ut novorum optima erunt maxime vetera, ita veterum maxime nova.»*

[p. 227]. [2] . *Ideoque optime institutum est, ut ab Homero atque Virgilio lectio inciperet, quanquam ad intelligendas eorum virtutes, firmiore iudicio opus esset. Sed huic rei superest tempus: nec enim semel legentur. Interim et sublimitate heroici carminis animus assurgat, et ex magnitudine rerum spiritum ducat, et optimis imbuatur. Utiles tragoedie: alunt et Lyrici: si tamen in his non auctores modo, sed etiam partes operis elegeris. Nam et Graeci licenter multa, et Horatium in quibusdam nolim interpretari. Elegia vero, utique quae amat et hcadecasyllaba, quibus sunt commata setadeorum (nam de sotadeis ne praecipiendum quidem est) amoveantur, si fieri potest: si minus, certe at firmius aetatis robur reservandum. Comoedia, quae plurimum ad eloquentiam conferre potest... cum mores in tuto fuerint, inter praecipua legenda erit».*

[p. 229]. [1] . *«Namque et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit: totaque ars consentit cum eorum quae dicuntur affectibus...»*

Quintiliano, con su habitual escrúpulo de la pureza moral (en lo cual parece sentirse cierta vaga y difusa influencia cristiana), deplora amargamente la corrupción de la Música en su tiempo: *«Non hanc a me praecipi, quae nunc in scenis effeminata et impudicis modis tracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit: sed qua laudes fortium canebantur, nec psalteria et spadica, etiam virginibus probis recusanda...»* Recomienda, no obstante, que se estudie a los cómicos en la pronunciación y el gesto; pero que no los imite servilmente el orador, y sobre todo que disimule el arte: *«Plurimum tamen aberit ab scenico, nec vultu, nec manu, nec excursionibus nimius. Nam si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars esse videatur».* Para adquirir ademanes sueltos y artísticos no conceptúa inútil el ejercicio de la palestra.

[p. 230]. [1] . Las opiniones de Quintiliano acerca de los ejercicios retóricos, hacen inverosímil el que pueda ser suyo el fárrago de *declamaciones mayores y menores* que con su nombre han llegado a nosotros, aunque muy rara vez se reimprimen. A lo sumo podrá haber algún fragmento de su juventud; pero la colección abarca trozos de varios autores y de muy distintos tiempos. Puede considerarse como un suplemento a las *Controversias y Suasorias* de Séneca el Retórico, si bien el

gusto, en las atribuídas a Quintiliano, está todavía mucho más estragado, así en los asuntos como en el estilo. La 1.ª serie de estas declamaciones comprende 21; la 2.ª, 145 (Vid. la tesis de Alberto Trabandt, *De minoribus quae sub nomine Quintiliani feruntur declamationibus: Gryphiswald*, 1883).

[p. 230]. [2] . *«Sint ergo et ipsae materiae, quae fingentur quam simillimae veritati: et declamatio in quantum maxime potest, imitetur eas actiones, in quarum exercitationem reperta est. Nam magos, et pestilentiam, et responsa, et salviores tragicis novercas, aliaque magis adhuc fabulosa, frustra inter spansiones et interdicta quaeremus. Quid ergo? Nunquam haec supra fidem, et poetica (ut vere dixerim) themata, juvenibus pertractare permittemus, ut expatientur, et gaudeant materia, et quasi in corpus eant? Erit optimum. Sed certe sint grandia et tumida, non stulta etiam et acrioribus oculis intuenti ridicula... Alioqui tumor ille inanis primo cujusque veri operis conatu deprehendetur».*

[p. 231]. [1] . *«Declamationes, quibus ad pugnam forensem velut praepilatis exerceri solebamus, olim iam ab illa vera imagine orandi recesserunt, atque ad solam compositae voluptatem, nervis carent: non alio medius fidius vitio dicentium, quam quo mancipiorum negotiatores formae puerorum, virilitate excisa, lenocinantur . Nam ut illi robur ac lacertos, barbamque ante omnia, et alia quae natura propria maribus dedit, parum existimant decora, quaeque fortia, si liceret, forent, ut dura molliunt: ita nos habitum ipsum orationis virilem, et illam vim, stricte robusteque dicendi, tenera quadam elocutionis cute operimus, et dum levia sint atque nitida, quantum valeant, nihil interesse arbitramur».* (Libro V, 12).

[p. 231]. [2] . *«Audeat haec aetas plura, et inveniat, et inventis gaudeat, si licent illa non satis interim sicca et severa. Facile remedium est ubertatis: sterilia nullo labore vincuntur. Illa mihi in juvenis natura minimum spei dabit, in qua ingenium iudicio praesumitur. Materiam esse primum volo, vel abundantiorem atque ultra quam oporteat fusam. Multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut uso ipso deteretur: sit modo unde excidi possit, et quod exculpi. Erit autem, si non ab initio tenuem nimium laminam duxerimus, et quam caelatura altior rumpat. Macies illis pro sanitate, et iudicii loco infirmitas est: et dum satis putant vitio carere, in idipsum incidunt vitium quod virtutibus carent. Quare mihi ne maturitas quidem ipsa festinet, nec musta in laco statim austera sint».*

[p. 232]. [1] . *«Firmis autem iudiciis, iamque extra periculum positis, suaserim et antiquos legere, ex quibus si assumatur solida ac virilis ingenii vis, deterso rudis saeculi squalore, tum noster hic cultus clarius enitescet: et novos quibus et ipsis multa virtus adest. Nec enim nos tarditatis natura damnavit, sed dicendi mutavimus genus, et ultra nobis, quam oportebat, indulsimus: ita non tam ingenio illi nos superaverunt quam proposito».*

[p. 233]. [1] . *Ne hoc quidem negaverim, sequi plerumque hanc opinionem: ut fortius dicere videantur indocti. Primum vitio male judicantium, qui maiorem habere vim credunt ea quae non habent artem: ut effringere, quam aperire: rumpere quam solvere: trahere quam ducere, putant robustius... Inde evenit nonnunquam, ut aliquid grande inveniat qui semper quaerit quod nimium est. Verum et raro evenit, et caetera vitia non pensat... Sententiae quoque ipsae, quas solas petunt, magis eminent, cum omnia circa illas sordida et abjecta sint: ut «lumina non inter umbras» (quemadmodum Cicero dicit) sed plane in tenebris clariora sunt».*

[p. 234]. [1] . *«Nemo autem a me exigat id praeceptorum genus, quod est a plerisque scriptoribus artium traditum, ut quasi quasdam leges immutabili necessitate conscriptas, studiosis dicendi feram... Erat enim Rhetoricae res prorsus facilis, ac parva, si uno et brevi praecepto contineretur. Sed mutantur pleraque causis, temporibus, ocassione, necessitate... Neque enim rogationibus plebisve scitis sancta sunt ista praecepta: sed hoc, quidquid est, utilitas excogitavit. Non negabo autem, sic utile esse plerumque, alioqui nec scriberem: verum si eadem illa nobis aliud suadebit utilitas, hanc, relictis magistrorum auctoritatibus, sequemur... Expedit autem saepe mutari ex illo constituto traditoque ordine aliqua... Propter, quae mihi semper moris fuit quam minime alligari me ad praecepta quae «catholica» vocant, id est (ut dicamus quomodo possumus) universalia vel perpetualia. Raro enim reperitur hoc genus ut non labefactari parte aliqua, aut subrui possit... Multo labore, assiduo studio, varia exercitatione, plurimis experimentis, altissima prudentia, praestantissimo consilio constat ars dicendi... Late fusum opus est et multiplex, et prope quotidie novum, et de quo numquam dicta erunt omnia».*

[p. 238]. [1] . Conviene transcribir a la letra este pasaje eminentemente sofístico y que riñe con el purísimo espíritu moral que resplandece en casi toda la obra de Quintiliano: *«Ergo Rhetoricem non nunquam dicere falsa pro veris confitebor, sed non ideo in falsa quoque esse opinione concedam: quia longe diversum est, sibi ipsi quid videri, et ut aliis videatur, efficere».* ¡Qué razonamiento! Con él viene Quintiliano a dar la razón a los sofistas y a arruinar todo el fundamento y la eficacia de su obra. Otra aberración por el estilo es la célebre máxima: *«Nam et mendacium dicere etiam sapienti aliquando concessum est».*

[p. 243]. [1] . *«Sed mihi naturam intuenti, nemo non vir spadone formosior erit, nec tam aversa unquam videbitur ab opere suo providentia, ut debilitas inter optima inventa sit... Quapropter eloquentiam, licet hanc (ut sentio, enim, dicam) libidinosam resupina voluptate auditoria probent, nullam esse existimabo, quae ne minimum quidem in se indicium masculi et incorrupti, ne dicam gravis et sancti viri, ostendet. An vero statuarum artifices pictoresque clarissimi, quum corpora quam speciossisima fingendo pingendove efficere cuperent, nunquam in hunc inciderunt errorem, ut Bagoam aut Megabyzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed Doriphorum aptum vel militiae vel palaestrae: aliorum quoque iuvenum bellicosorum et athletarum corpora, decora vere existimaverunt: nos qui oratorem studemus effingere, non arma, sed tympana, eloquentiae*

demus?» (Lib. V, 12).

[p. 246]. [1] . *«Affert autem summam rei difficultatem: primum quod ridiculum dictum plerumque salsum est, hoc semper humile, saepe est industria depravatum: praeterea nunquam honorificum: tum varia hominum judicia in eo, quia non ratione aliqua, sed motu animi quodam, nescio an enarrabili, judicatur. Neque hoc ab ullo satis explicari puto, licet multi tentaverint. Unde risus quidem non solum facto aliquo, dictove, sed interdum quodam etiam corporis tactu lacessitur. Praeterea non una ratione moveri solet. Neque enim acute tantum ac venuste, sed stulte, iracunde, timide dicta aut facta ridentur. Ideoque anceps eius rei ratio est, quod a derisu non procul abest risus. Habet enim, ut Cirero dicit, sedem in deformitate aliqua et turpitudine. Quae cum in aliis demostrantur, urbanitas: cum in ipsum dicentum recidunt, stultitia vocatur. Cum videatur autem res levis et quae a scurris, mimis, insipientibus denique saepe moveatur, tamen habet vim, nescio an imperiosissimam, et cui repugnari minime potest. Erumpit enim etiam invitis saepe, nec fultus ope, nec vultus modo ac vocis exprimit confessionem, sed totum corpus vi sua concutit. Rerum autem... ut dixi, maximarum momenta vertit, ut cum odium iramque frequentissime frangat... Verum hoc, quidquid est; ut non ausim dicere carere omnino arte, quia nonnullam observationem habet, suntque ad id pertinentia et a graecis et a latinis composita praecepta: ita plane affirmo praecipue positum esse in natura et in occasione. . . . . .*

»PIuribus autem nominibus in eadem re vulgo utimur; quae tamen, si diducas, suam quandam propriam vim ostendet. Nam et urbanitas dicitur: qua quidem significari video sermonem prae se ferentem in verbis et sono et usu proprium quemdam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem: denique cui contraria sit rusticitas. «Venustum» esse quod cum gratia quadam et venere dicatur, apparet. «Salsum» in consuetudine pro ridiculo tantum accipimus: natura non utique hoc est, quamquam et ridicula oporteat esse salsa... Salsum igitur erit quod non erit insulsum, velut quoddam simplex orationis condimentum, quod sentitur latente iudicio velut palato, excitatque, et a taedio defendit orationem. Sane tamen, ut ille in cibis paullo liberalius aspersus, si tamen non sit immodicus, aftert aliquid propriae voluptatis: ita hi quoque in dicendo habent quiddam, quod nobis faciat audiendi sitim. «Facetum» quoque non tantum circa ridicula opinor consistere. Neque enim diceret Horatius «facetum» carminis genus natura concessum esse Virgilio. Decoris hanc magis et excultae cujusdam elegantiae appellationem puto. «Jocum» vero accipimus, quod est contrarium serio. Nam et fingere, et terrere, et promittere, interim jocus est. «Dicacitas»... proprie tamen significat sermonem cum risu aliquem lacessentem... Proprium autem materiae, de qua nunc loquimur, est ridiculum: ideoque haec tota disputatio a graecis per‡ gelοiou *inscribitur».* (Lib. VI, 3).

[p. 248]. [1] . *«Nam plerumque optima rebus cohaerent et cernuntur suo lumine. At nos quaerimus illa tanquam lateant semper, seque subducant... Maiore animo aggredienda eloquentia est: quae, si toto corpore valet, ungues polire, et capillum reponere, non existimat ad curam suam pertinere. Sed evenit plerumque ut hac diligentia deterior etiam fiat oratio. Primum quia sunt optima minime accersita et simplicibus atque ab ipsa veritate profectis similia. Nam illa, quae curam fatentur, et ficta atque composita videri etiam volunt, nec gratiam consequuntur, et fidem amittunt, propter id quod sensus obumbrant, et velut laeto gramine sata strangulant. Nam et quod recte dici potest, circumimus amore verborum: et quod satis dictum est, repetimus; et quod uno verbo patet, pluribus oneramus; et pleraque significare melius putamus quam dicere... Tum demum ingeniosi scilicet, si ad*

intelligendos nos opus sit ingenio. Atqui satis aperte Cicero praeceperat, in dicendo vitium vel maximum esse, a vulgari genere orationis, atque a consuetudine communis sensus abhorrere. Sed ille durus atque ineruditus: nos melius, quibus sordent omnia quae natura dictavit: qui non ornamenta quaerimus, sed lenocinia: quasi vero sit ulla verborum, nisi rei, cohaerentium, virtus: quae ut propria sint, et dilucida, et ornata, et apte collocentur, si tota vita laborandum est, omnis studiorum fructus amissus est. Atque plerosque videas haerentes circa singula, et dum inveniunt et dum inventa ponderant ac dimetiuntur. Quod etiamsi idcirco fierit, ut semper optimis uterentur, abominanda tamen haec infelicitas erat, quae et cursum dicendi refraenat, et calorem cognitationis extinguit mora et diffidentia. Miser enim, et (ut sic dicam) pauper orator est, qui nullum verbum aequeo animo perdere potest... Ista quaerendi, judicandi, comparandi anxietas, dum discimus adhibenda est, non cum dicimus... Si praeparata vis dicendi fuerit, erunt (verba) in officio, sic ut non ad requisita respondere, sed ut semper sensibus inhaerere videantur, atque ut umbra corpus sequi». (Lib. VIII, *Proem* .)

[p. 250]. [1] . *«Sed hic ornatus... virilis, fortis et sanctus sit: nec effeminatam levitatem, nec fuco eminentem colorem amet: sanguine et viribus niteat... Nemo ex corruptis dicat, me inimicum esse culte dicentibus. Non nego hanc esse virtutem, sed illis eam non tribuo. An ego fundum cultiorem putem, in quo mihi quis ostenderit lilia et violas et amoenos flores surgentes, quam ubi plena messis, aut graves fructi vites erunt? Sterilem platanum, tensasques myrtos, quam maritum ulmum et uberes oleas praeoptaverim? Nullum ergo etiam fructiferis adbibendus est decor? quis negat? Nam et in ordinem certaque intervalla redigam eas arbores... Surgentia in altum cacumina oleae, ferro coercebo: in orbem se formosius fundet: et protinus fructum ramis pluribus feret... Nunquam vera species ab utilitate dividitur».*

Este último principio no puede ser más falso, y en cierto modo lleva consigo la negación de toda estética, a no ser que tomemos la palabra *utilidad* en un sentido muy amplio, porque, en rigor, lo bello es cosa utilísima. La falta de precisión de la lengua latina en toda materia abstracta, y el tecnicismo flotante y poco preciso que Quintiliano y los demás retóricos usan, así como la ligereza con que suelen tratar las cuestiones puramente especulativas, impiden a veces fijar con claridad su verdadero pensamiento, y deben retraernos de darle más generalidad y alcance que el que acaso tendría en el ánimo de sus autores.

[p. 252]. [1] . *«Quod si id demum naturale esse dicunt quod a natura primum ortum est, et quale ante cultum fuit, tota haec ars orandi subvertetur... Verum id est maxime naturale quod fieri natura optime patitur... Cur ergo vires ipsas specie solvi putent, quando nec ulla res sine arte satis valeat, et comitetur semper artem decor?»*

[p. 253]. [1] . *«Plurimum dicit oratori conferre Teophrastus lectionem poetarum: multique eius iudicium sequuntur, neque id inmerito. Namque ab his, et in rebus spiritus, et in verbis sublimitas, et in affectibus motus omnis, et in personis decor petitur... Meminerimus tamen, non per omnia poetas esse oratori sequendos, nec libertate verborum, nec licentia figurarum: totumque illud studiorum genus ostentationi comparatum, praeter id, quod solam petit voluptatem, eamque, fingendo non falsa modo, sed etiam quaedam incredibilia sectatur». (Inst. orat. X. I.)*

[p. 253]. [2] . *«Neque ergo arma squalere situ ac rubigine velim, sed fulgorem his inesse qui terreat qualis est ferri, quo mens simul visusque praestringatur, non qualis auri, argentique, imbellis, et potius habenti periculosus.» (Inst. orat. X. I.)*

[p. 254]. [1] . Nadie, entre los antiguos, ha expuesto con tanta claridad y belleza como Quintiliano el concepto artístico de la historia: «Est *enim proxima poetis, et quodammodo carmen solutum: et scribitur ad narrandum, non ad probandum, totumque opus non ad actum rei, pugnamque praesentem sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur. Ideoque et verbis remotioribus et liberioribuss figuris narrandi taedium evitat.» (Inst. Orat. X. I.)*

Parece increíble que después de este pasaje tan explícito acerca del carácter *siempre* narrativo de la historia, hayan querido algunos preceptistas fundar en la autoridad de Quintiliano, torpe y siniestramente entendida, una distinción entre la historia *ad narrandum* y la que llaman historia *ad probandum*, como si Quintiliano no dijera bien claro que la tal historia *ad probandum* no es ni puede ser nunca verdadera historia.

[p. 254]. [2] . *«Licet tamen nobis in digressionibus uti vel historico nonnunquam nitore, dum in his, de quibus erit quaestio, meminerimus non athletarum toris sed militum lacertis opus esse: nec versicolorem illam, qua Demetrius Phalereus dicebatur uti, vestem bene ad forensem pulverem facere.» (Inst. orat. X. I.)*

[p. 255]. [1] . *«Hic enim (guemadmodum ex Oceano dicit ipse amnium vim, fontiumque cursus initium capere) omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit... Affectus quidem, vel illos mites, vel hos concitatos, nemo erit tam indoctus, qui non in sua potestate hunc autorem habuisse fateatur.» (Inst. orat. X. I. 46 y 47)*

Para estimar debidamente los juicios de Quintiliano acerca de los poetas, hay que tener en cuenta que no los estudia sino en relación con la oratoria. Sólo así se comprende este juicio tan precipitado y falso acerca de Hesiodo: *«Raro assurgit Hesiodus, magnaque pars eius in nominibus est occupata: tamen utiles circa praecepta sententiae, levitasque verborum et compositionis probabilis: daturque ei palma in illo medio dicendi genere.» (Inst. orat. X. I. 52)*

Es de sospechar que algunos de los juicios de Quintiliano sobre ciertos autores griegos ya poco leídos o mal entendidos en su tiempo, procede de los gramáticos alejandrinos. No parece verosímil que hubiese frecuentado mucho la lectura de Antímaco y de Paniasis, por ejemplo. El mismo Quintiliano parece darlo a entender, cuando invoca el *grammaticorum consensus*, el *ordo a grammaticis datus* (es decir, el canon de Alejandría), o el testimonio de *«Aristarchus et Aristophanes poetarum judices»*. Pero aun en este caso tienen valor sus sentencias, como eco de una tradición literaria muy antigua.

[p. 255]. [2] . *«Arati materia motu caret, ut in qua nulla varietas, nullus affectus, nulla persona, nulla cujusquam sit oratio: sufficit tamen operi cui se parem credidit.» (Inst. orat. X. I. 55)*

[p. 255]. [3] . El juicio de los poetas líricos parece todo él de procedencia alejandrina:

«Itaque ex tribus receptis Aristarchi iudicio scriptoribus jamborum»... maxime pertinebit unus Archilochus. Summa in hoc vis elocutionis, cum validae, tum breves vibrantesque sententiae, plurimum sanguinis, atque nervorum...

»Novem vero lyricorum longe Pyndarus, princeps spiritus magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum *verborumque copia, et velut quodam eloquentiae flumine: propter quae Horatius eum merito credit nemini imitabilem». »Stesichorum, quam sit ingenio validus, materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces, et epici carminis onera lyra sustinentem... Si tenuisset modum, videtur aemulari proximus Homerum potuisse, sed redundat atque effunditur...*

»Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur, quia tyrannos insectatus multum quoque moribus confert: in eloquendo quoque brevis et magnificus et diligens, plurimumque Homero similis, sed in lusus et amores descendit, maioribus tamen aptior.

»Simonides, tenuis alioqui, sermone proprio et iucunditate quadam comendari potest: praecipua tamen eius in commovenda miseratione virtus, ut quidam in hac eum parte omnibus ejusdem operis auctoribus praeferant». (Inst. Orat. X I. 59-64)

Es singular la omisión de Safo y de Baquílides. Quizá no los consideró útiles para el orador, como tampoco a Anacreonte, cuyos versos auténticos es posible que se conservaran todavía en tiempo de Quintiliano.

Los elegiacos primitivos como Mimnermo, están olvidados también. Entre los alejandrinos cita a Calímaco y Filetas.

El juicio de Teócrito es muy singular; le atribuye precisamente un defecto contrario al que los modernos le encontramos (es decir, la ausencia de verdadero carácter rústico y pastoril): *«Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo, verum ipsam etiam urbem reformidat».*

[p. 256]. [1] . *«Antiqua Comoedia cum sinceram illam sermonis attici gratiam prope sola retinet, tum facundissimae libertatis, etsi est in insectandis vitiis praecipua, plurimum tamen virium etiam in caeteris partibus habet. Nam et gransdis, et elegans, et venusta; et nescio an ulla post Homerum tamen (quem, ut Achillem, semper excipi par est) aut similior sit oratoribus aut ad oratores faciendos aptior. Plures ejus auctores: Aristophanes tamen, et Eupolis, Cratinusque praecipui». (Inst. orat. X. I. 65-66)*

[p. 256]. [2] . *«Tragoedias primas in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus.» (Inst. orat. X. I. 66)*

[p. 257]. [1] . *«Sed longe clarius illustraverunt hoc opus Sophocles atque Euripides: quorum in dispari dicendi via uter sit poeta melior, inter plurimos quaeritur: Idque ego sane... injudicatum relinquo. Illud, quidem. nemo non fateatur necesse est, iis qui se ad agendum comparant, utiliorem longe Euripidem fore. Namque is, et in sermone (quod ipsum reprehendunt, quibus gravitas, et cothurnus, et sonus Sophoclis videtur esse sublimior) magis accedit oratorio generi: et sententiis densus et in iis quae a sapientibus tradita sunt, paene ipsis est par, et in dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerunt in foro diserti, comparandus. ln affectibus vero cum omnibus mirus, tum in iis, qui miseratione constant, facile praecipuus». (Inst. orat. X. I. 66-68)*

[p. 257]. [2] . *«Hunc et admiratus maxime est (ut saepe testatur) et secutus, quamquam in opere diverso, Menander: qui vel unus, meo quidem iudicio, diligenter lectus, ad cuncta quae praecipimus, effingenda sufficiat: ita omnem vitae imaginem expressit; tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas: ita est omnibus rebus, personis, affectibus accommodatus». (Inst. orat. X. I. 69)*

[p. 257]. [3] . Contra lo que pudiera esperarse, la crítica de los historiadores es mucho más superficial y más vaga que la de los poetas.

El canon de Quintiliano admite, además de Herodoto y Tucídides, a Teopompo, Eforo, Clitarco y Timágenes. A Xenofonte le pone con escaso acierto entre los filósofos.

«Densus et brevis et semper instans sibi Thucydides: dulcis et candidus et effusus Herodotus: ille concitatis, hic remissis affectibus melior: ille concionibus, hic sermonibus: ille vi, hic voluptate... Xenophon non excidit mihi, sed inter philosophos reddendus est». (Inst. orat. X. I. 73 y 75)

De los diez oradores áticos no están caracterizados más que Demóstenes, Esquines, Hipérides, Lysias e Isócrates.

«Longe princeps Demosthenes, ac paene orandi lex fuit: tanta vis in eo, tam densa omnia, ita quibusdam nervis intenta sunt, tam nihil otiosum: is dicendi modus, ut nec quod desit in eo, nec quod redundet, invenias.

»Plenior Aeschines, et magis fusus, et grandiori similis, quo minus strictus est: carnis tamen plus habet, lacertorum minus. Dulcis in primis et acutus Hyperides, sed minoribus causis... magis par. His aetate Lysias maior, subtilis atque elegans, et quo nihil, si oratori satis sit docere, quaeras perfectius. Nihil enim est inane, nihil accersitum: puro tamen fonti, quam magno flumini proprior. Isocrates in diverso genere dicendi nitidus, et comptus, et palestrae quam pugnae magis accommodatus, omnes dicendi veneres sectatus est; nec immerito. Auditordis enim se, non iudiciis comparat: in inventione facilis, honesti studiosus: in compositione adeo diligens ut cura eius reprehendatur». (Inst. orat. X. I. 76-79)

La apreciación de los filósofos es ligerísima o más bien insignificante: *«Quis dubitet Platonem esse praecipuum, sive acumine disserendi, sive eloquendi facultate divina quadam et homerica? Multum enim supra prosam orationem, et quam pedestrem Graeci vocant, surgit: ut mihi non hominis ingenio, sed quodam Delphico videatur oraculo instinctus.*

»Quid ego commemorem Xenophontis iucunditatem illam inaffectatam, sed quam nulla possit affectatio consequi? ut ipsae finxisse sermonem Gratiae videantur: et, quod de Pericle veteris comoediae testimonium est in hunc transferri justissime possit, in labris ejus sedisse quandam persuadendi deam... Quid Aristotelem? quem dubito scientia rerum, an scriptorum copia, an eloquendi suavitate, an inventionum acumine, an varietate operum, clariorem putem», (Inst. orat. X. I. 81-83)

[p. 258]. [1] . *Utar enim verbis iisdem quae ex Afro Domitio iuvenis accepi, qui mihi interroganti quem Homero crederet maxime accedere: «Secundus, inquit, est Virgilius, proprior tamen primo quam tertio. Et hercle ut illi naturae coelesti atque inmortali cesserimus, ita curae et diligentiae vel ideo in hoc plus est, quod ei fuit magis laborandum...» (Inst. orat. X. I.* 86)

Lucrecio está calificado desdeñosamente de poeta *difícil* (¿duro u oscuro?) y confundido con poetas menores, tales como Macer, Varrón de Atax, Saleyo Basso, etc. Los poetas elegiacos obtienen alto elogio: *«EIegia Graecos quoque provocamus, cujus mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.»* Aún es más severo el juicio de Ovidio en otra parte; pero la posteridad le ha confirmado: *«Lascivus quidem in Heroicis quoque Ovidius, et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus.»*

En los juicios de los contemporáneos se nota cierta vaguedad tímida y el deseo de no comprometerse. *«Multum in Valerio Flacco nuper amisimus... Multum et verae gloriae, quamvis uno libro Persius meruit.»* En general, no habla de los vivos: Juvenal, y acaso Marcial, están indicados entre los satíricos, pero no nombrados: *«Sunt clari hodieque et qui olim nominabuntur»* . Otros elogios, como el de los versos de Germánico, y quizá el del *Tiestes*, tragedia de Vario; que declara comparable con las mejores griegas, están manifiestamente inspirados por la adulación o por otros motivos extraños al arte.

La célebre afirmación *Satyra quidem tota nostra est*, no recae sobre el género satírico en total, sino sobre aquella especie de sátira eminentemente romana, a la cual pertenecen los *sermones* de Horacio, y pertenecían sin duda los de Lucilio, a quien nuestro crítico tiene en grande aprecio y defiende contra las censuras de Horacio: «Ego *quantum ab illis, tantum ab Horatio dissentio, qui Lucilium «fluere lutulentum, et esse aliquid quod tollere possis» putat. Nam et eruditio in eo mira, et libertas, atque inde acerbitas, et abunde salis».*

Quintiliano distingue con mucha precisión otros dos géneros de poema satírico: la *Sátira Menipea*, cultivada por el doctísimo Varrón, y el yambo de cuya acerbidad hay muestras en Catulo y en Horacio. Entre los líricos éste es el único digno de ser leído. *«Nam et insurgit aliquando, et plenus est iucunditatis et gratiae, et variis figuris et verbis felicissime audax».*

El desdén con que habla Quintiliano de Plauto, de Terencio y de Afranio puede parecer excesivo; pero no tenemos derecho para encontrarle injusto, puesto que nos falta todo medio de comparación con la comedia nueva de Menandro, Filemón, Difilo y demás poetas que ellos imitaron. *«In comoedia maxime claudicamus: licet Varro Musas, Aelii Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturus fuisse, si latine loqui vellent: licet Caecilium veteres laudibus ferant: licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quae tamen sunt in hoc genere elegantissima et plus adhuc habitura gratiae si intra versus trimetros stetissent. Vix levem consequimur umbram, adeo ut mihi sermo ipse romanus non recipere videatur illam solis concessam atticis venerem, quando eam ne Graeci quidem in alio genere linguae obtinuerint. Togatis excellit Afranius: utinamque non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus, mores suos fassus». (Inst. orat. X. I. 99-100)*

[p. 259]. [1] . *«At non historia cesserim graecis, nec opponere Thucydidi Sallustium verear: nec indignetur sibi Herodotus aequeri T. Livium, cum in narrando* mirae incunditatis *clarissimique candoris, tum in concionibus, supra quam narrari potest eloquentem: ...sed affectus quidem, praecipue eos qui sunt dulciores... nemo historicorum commendavit magis. Ideoque inmortalem illam Sallustii velocitatem, diversis virtutibus consecutus est... Superest adhuc, et exornat aetatis nostrae gloriam, vir seculorum memoria dignus qui olim nominabitur, num intelligitur. Habet amatores, nec imitatores: ut libertas, quamquam circumcisis quae dixisset, ei nocuerit. Sed elatum abunde spiritum, et audaces sententias deprehendas etiam im iis quae manent. (Inst. orat. X. I. 101-104)*

[p. 260]. [1] . *«Ex industria Senecam in omni genere eloquentiae versatum distuli, propter vulgatam falso de me opinionem, qua damnare eum, et invisum quoque habere sum creditus. Quod accidit mihi, dum corruptum et omnibus vitiis fractum dicendi genus revocare ad severiora iudicia contendo. Tum autem solus hic fere in manibus adolescentium fuit. Quem non equidem omnino conabar excutere, sed potioribus praeferri non sinebam, quos ille non destiterat incessere, cum diversi sibi conscius generis. placere se in dicendo posse iis, quibus illi placerent, diffideret. Amabant autem eum magis quam imitabantur: tantumque ab illo defluebant, quantum ille ab antiquis descenderat. Foret, enim, optandum, pares, aut saltem proximos, illi viro fieri. Sed placebat propter sola vitia, et ad ea se quisque dirigebat effingenda, quae poterat. Deinde cum se iactaret eodem modo dicere, Senecam infamabat. Cuius et multae alioqui, et magnae virtutes fuerunt, ingenium facile et copiosum, plurimum studit et multarum rerum cognitio: in qua tamen aliquando ab his quibus inquirenda quaedam mandabat, deceptus est. Tractavit etiam omnem fere studiorum materiam. Nam et orationes eius, et poemata, et epistolae, et dialogi feruntur. In philosophia parum diligens, egregius tamen vitiorum insectator fuit. Multae in eo claraeque sententiae, multa etiam morum gratia legenda, sed in eloquendo corrupta pleraque, atque eo perniciosissima quod abundant dulcibus vitiis. Velles eum suo ingenio dixisse, alieno iudicio. Nam si aliqua contempsisset, si parum concupisset, si non omnia sua amasset, si rerum pondera minutissimis sententiis non fregisset, consensu potius eruditorum, quam puerorum amore comprobaretur. Verum sic quoque iam robustis, et seueriore genere satis firmatis legendus, vel ideo quod exercere potest utrinque iudicium. Multa enim (ut dixi) probanda in eo, multa etiam admiranda sunt: eligere modo curae sit, quod utinam ipse fecisset. Digna enim fuit illa*

natura, quae meliora vellet, quae quod voluit, effecit». (Inst. orat. X. I. 125-131)

No podía juzgar de otro modo a Séneca un tan intransigente partidario de Cicerón. Los doce libros de las *Instituciones* no vienen a ser más que un comentario y un panegírico de las lecciones y de los ejemplos de Marco Tulio, que, a los ojos de Quintiliano, «no es el nombre de un orador, sino el nombre mismo de la elocuencia». El panegírico que hace entre Demóstenes y Cicerón ha pasado a todos los manuales de Retórica, y parece inútil transcribirlo. Concede al orador romano la fuerza de Demóstenes, la abundancia de Platón, la elegancia de Isócrates, y una cierta *beatissima ubertas*, propia y peculiar suya. *«Non enim pluvias (ut ait Pindarus) aquas colligit sed vivo gurgite exundat, dono quodam providentiae genitus, in quo totas vires suas eloquentia experiretur... Illi se profecisse sciat, cui Cicero valde placebit».* No puede darse mayor extremo de *ciceronianismo.* Quintiliano es el patriarca de los ciceronianos del siglo XV en Italia y del siglo XVI en toda Europa.

[p. 263]. [1] . *«Neque enim dubitare potest, quin artis pars magna contineatur imitatione... Et hercle necesse est, aut similes, aut dissimiles bonis simus. Similem raro natura praestat, frequenter imitatio. Sed hoc ipsum,... nisi caute et cum iudicio apprehenditur, nocet. Ante omnia, igitur, imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii, contentum esse iis quae sint ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt, si homines nihil nisi quod iam cognovissent, faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inventum. Cur igitur nefas est reperiri aliquid a nobis quod ante non fuerit? ... Et cum illi qui nullum cuiusquam rei habuerunt magistrum, plurima in posteros tradiderint, nobis usus illarum rerum ad eruendas alias non proderit; sed nihil habebimus nisi beneficii alieni?... Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum, si nemo plus effecisset eo quem sequebatur? Nihil in poetis supra Livium Andronicum, nihil in historiis supra pontificium annales haberemus: ratibus adhuc navigaremus: non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in solo fecissent, circumscriberet. Ac si omnia percenseas, nulla sit ars qualis inventa est, nec intra initium stetit: nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius infelicitatis, ut nunc demum nihil crescat. Nihil enim crescit sola imitatione. Quod si prioribus adjicere fas non est, quomodo sperare possumus ullum oratorem perfectum? Cum in iis, quos maximos adhuc novimus, nemo sit inventus in quo nihil aut desideretur aut reprehendatur. Sed etiam qui summa non appetent, contendere potius quam sequi debent. Nam qui agit ut prior sit, forsitan etiamsi non transierit, aequabit. Eum vero nemo potest aequare, cuius vestigiis sibi utique insistendum putat. Necesse est enim semper sit posterior qui sequitur. Adde quod plerumque facilius est plus facere quam idem. Tantam enim difficultatem habet similitudo, ut ne ipsa quidem natura in hoc ita evaluerit, ut non res quae simillimae videantur, utique discrimine aliquo discernantur. Adde quod quidquid alteri simile est, necesse est minus sit eo quod imitatur, ut umbra corpore, et imago facie, at actus histrionum veris affectibus. Quod in orationibus quoque evenit... Quo fit, ut minus sanguinis ac virium declamationes habeant quam orationes, quod in illis vera, in his assimulata materia est. Adde quod ea quae in oratore maximasunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventio, vis, facilitas, et quidquid arte non traditur. Ideoque plerique, cum verba quaedam ex orationibus excerpserunt, aut aliquos compositionis certos pedes, mire a se, quae legerunt, effingi arbitrantur: cum et verba intercidant, invalescantque temporibus, ut quorum certissima sit regula in consuetudine, eaque non sua natura sint bona aut mala, (nam per se soni tantum sunt), sed prout opportune proprieque, aut secus collata sunt. Quapropter exactissimo iudicio circa hanc partem studiorum examinanda sunt omnia... In magnis quoque auctoribus incidunt aliqua vitiosa... Nec vero saltem iis, quibus ad evitanda vitia iudicii satis fuit, sufficiat imaginem virtutis effingere, et solam, ut sic dixerim, cutem, vel potius illas*

Epicuri figuras, quas e summis corporibus dicit effluere. Hoc autem iis accidit, qui non introspectis penitus virtutibus, ad primum se velut aspectum orationis aptarunt: et cum iis felicissime cessit imitatio, qui verbis atque numeris sunt non multum differentes, vim dicendi atque inventionis non assequuntur: sed plerumque declinant in peius, et proxima virtutibus vitia comprehendunt... Ideoque qui horride atque incomposite quidlibet frigidum illud et inane extulerunt, antiquis se pares credunt: qui carent cultu atque sententiis, atticis scilicet: qui praecisis conclusionibus obscuri, Sallustium atque Thucydidem superant: tristes et ieiuni Pollionem aemulantur: otiosi et supini, si quid modo longius circumduxerunt, jurant Ciceronem ita locuturum fuisse... Difficilius est naturam suam fingere... Itaque ne hoc quidem suaserim, uni se alicui proprie, quem per omnia sequatur, adjicere... Quid ergo? non est satis omnia sic dicere quomodo M. Tullius dixit? Mihi quidem satis esset, si omnia consequi possem. Quid tamen noceret, vim Caesaris, asperitatem Caelii, diligentiam Pollionis, iudicium Calvi, quibusdam in locis assumere? Nam praeter id quod prudentis est, quod in quoque optimum est, si possit, suum facere: tum, in tanta rei difficultate, unum intuentes, vix aliqua pars sequitur. Ideoque cum totum exprimere, quem elegeris, paene sit homini inconcessum; plurium bona ponamus ante oculos, ut aliud ex alio haereat, et quod cuique loco conveniat aptemus. Imitatio autem... non sit tantum in verbis...» (Inst. orat. X. 2. 1-27)

[p. 265]. [1] . *«Scribendum ergo quam diligentissime, et quam plurimum. Nam ut terra alius effosa, generandis alendisque seminibus foecundior est: sic profectus non a summo petitus, studiorum fructus et fundit uberius, et fidelius continet. Nam sine hac quidem conscientia, illa ipsa ex tempore dicendi facultas inanem modo locuacitatem dabit, et verba in labris nascentia. Illic radices, illic fundamenta sunt: illic opes velut sanctiore quodam aerario reconditae, unde ad subitos quoque casus, cum res exiget, proferantur. Vires faciamus ante omnia, quae sufficiant labori certaminum, et usu non exhauriantur. Nihil enim rerum ipsa natura voluit magnum effingi cito, praeposuitque pulcherrimo cuique operi difficultatem: quae nascendi quoque hanc fecerit legem, ut maiora animalia diutius visceribus parentum continerentur... Sit primo vel tardus, dum diligens, stylus: quaeramus optima, nec protinus se offerentibus gaudeamus... Delectus enim rerum verborumque habendus est, et pondera singulorum examinanda... Interim tamen, si fuerit flatus, danda sunt vela, dum nos indulgentia illa non fallat. Omnia enim nostra, dum nascuntur, placent: alioqui nec scriberentur... Celeritatem dabit consuetudo... Summa haec rei est: cito scribendo non fit ut bene scribatur; bene scribendo fit ut cito. Sed tum maxime cum facultas illa contigerit, resistamus, ac provideamus, et ferocientes equos frenis quibusdam coerceamus: quod non tam moram faciet quam novos impetus dabit. Nec enim rursus eos qui robur aliquod in stylo fecerint, ad infelicem calumniandi se poenam alligandos puto. Nam quomodo sufficere civilibus officiis possit qui singulis actionum partibus insenescat? Sunt autem quibus nihil sit satis: omnia mutare, omnia aliter dicere quam occurrit velint: increduli quidam et de ingenio suo pessime meriti, qui diligentiam putant facere sibi scribendi difficultatem...» (Inst. orat. X. 3. 2-11)*

[p. 266]. [1] . *«Non tamen protinus audiendi qui credunt aptissima in hoc nemora, sylvasque, quod illa coeli libertas, locorumque amoenitas sublimem, animum et beatioram spiritum parent. Mihi certe iucundus his magis quam studiorum hortator, videtur esse secessus. Namque illa ipsa quae delectant, necesse est avocent ab intentione operis destinati... Quare sylvarum amoenitas, et praeterlabentia flumina, et inspirantes ramis arborum aurae, volucrumque cantus, et ipsa late circumspiciendi*

libertas ad se trahunt: ut mihi remittere potius voluptas ista videatur cogitationem, quam intendere... Sed silentium, et secessus, et undique liber animus, ut sunt maxime optanda, ita non possunt semper contingere... Non est indulgendum causis desidiae... Quare in turba, itinere, conviviis vel concione, etiam faciat sibi cogitatio ipsa secretum». (Inst. orat. X. 3. 22-30)

[p. 267]. [1] . Son pocas y vulgares las consideraciones psicológicas que contiene este capítulo de la *memoria*, tema tan admirablemente esbozado por Aristóteles en uno de sus opúsculos psicológicos. En cambio, lo que dice Quintiliano del arte mnemotécnica es muy curioso, aunque de tan poca utilidad práctica como casi todo lo que se ha escrito sobre el asunto.

[p. 267]. [2] . *«Habet autem res ipsa* (actio) *miram quandam in oratoribus vim ac potestatem... Affectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, toties prope habitu corporis, inardescant... Documento sunt vel scenici actores, qui, et optimis poetatum tantum adjiciunt gratiae ut nos infinite magis eadem illa audita, quam lecta delectent, et vilissimis etiam quibusdam impetrent aures, ut quibus nullus est in bibliothecis locus, sit etiam frequens in theatris. Quod si in rebus quas fictas esse scimus et inanes, tantum pronuntiatio potest, ut iram, lacrymas, sollicitudinem afferat, quanto plus valeat necesse est ubi et credimus? Equidem vel mediocrem orationem commendatam viribus actionis affirmaverim plus habituram esse momenti, quam optimam eadem illa destitutam... Sed cura* (vocis) *non eadem oratoribus quam phonascis convenit: tamen multa sunt utrisque communia... Non alia est autem ratio pronuntiationis quam ipsius orationis. Nam ut illa emendata, dilucida, ornata, apta esse debet... A pta pronuntiatio... certe ea est quae iis de quibus dicimus accommodatur: quod quidem maxima ex parte praestant ipsi motus animorum, sonatque vox ut feritur. Sed cum sint alii veri affectus, alii ficti et imitati, veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignatium; sed carent arte, ideoque sunt disciplina et ratione formandi. Contra qui effinguntur imitatione, artem habent, sed hi carent natura, ideoque in his primum est bene affici et concipere imagines rerum et tanquam veris moveri... De gestu prius dicam, qui, et ipse voci consentit, et animo cum ea simul paret... Quippe non manus solum, sed nutus etiam declarant nostram voluntatem , et in mutis pro sermone sunt... Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus, et habitus semper eiusdem sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur. Contra si gestus ac vultus ab oratione dissentiant, tristia dicamus hilares, affirmemus aliqua renuentes non auctoritas modo verbis, sed etiam fides desit... Et ii quidem de quibus sum locutus, cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus... Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus: quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.» (Inst. orat. XI. 3-2 y sig.; 61 y Sig.)*

[p. 269]. [1] . *«Sit ergo nobis orator quem instituimus is qui a M. Catone finitur: vir bonus dicendi peritus. Verum id quod ille posuit prius, etiam ipsa natura potius ac maius est, ubique vir bonus, non eo tantum, quod, si vis illa dicendi malitiam instruxerit, nihil sit publicis privatisque rebus perniciosius eloquentia, sed nos quoque ipsi, qui pro virili parte conferre aliquid ad facultatem dicendi conati sumus, pessime mereamur de rebus humanis, si latroni comparamus haec arma, non militi. Quid de nobis loquor? Rerum ipsa natura in eo, quod praecipue indulsisse homini videtur, quoque nos a caetaris animalibus separasse, non parens sed noverca fuerit, si facultatem dicendi, sociam scelerum, adversam innocentiae, hostem veritatis invenit. Mutos enim nasci et egere omni*

ratione satius fuisset, quam providentiae munera in mutuam perniciem convertere. Longius tendit hoc iudicium meum. Neque enim tantum id dico, eum qui mihi sit orator, virum bonum esse oportere, sed ne futurum quidemoratorem, nisi virom bonum. Nam certe neque intelligentiam concesseris iis , qui proposita honestorum ac turpium via, peiorem sequi malint: neque prudentiam, qui in gravissimas frequenter legum, semper vero malae conscientiae, poenas o semetipsis improviso rerum exitu induantur... Adde quod ne studio quidem operis pulcherrimi vacare mens, nisi omnibus vitiis libera, potest. Primum quod in eodem pectore nullum est honestorum turpiumque consortium: et cogitare optima simul ac deterrima, non magis est unius animi, quam eiusdem hominis bonum esse ac malum. Tum illa quoque ex causa, quod mentem tantae rei intentam vacare omnibus aliis, etiam culpa carentibus, curis oportet... Iam hoc quis non videt, maximam partem orationis in tractatu aequi bonique consistere? Dicetne de his secundum debitam rerum dignitatem malus atque iniquus? Denique... demus, id quod nullo modo fieri potest, idem ingenii, studii, doctrinae, pessimo atque optimo viro: uter melior dicetur orator? Nimirum qui homo quoque melior. Non igitur unquam malus idem homo et perfectus orator. Non enim pertectum est quidquam quo melius est aliud». (Inst. orat. XII. I. 1-10)

[p. 270]. [1] . *«Concedamus sane (quod minime natura patitur) repertum esse aliquem malum virum summe disertum: nihilo tamen minus oratorem eum negabo... Non enim forensem quandam instituimus operam, nec mercenariam vocem, nec (ut asperioribus verbis parcamus) non inutilem sane litium advocatum, quem denique causidicum vulgo vocant: sed virum, cum ingenii natura praestatem, tum vero tot pulcherrimas artes penitus mente complexum, datum tandem rebus humanis, qualem nulla antea vetustas cognoverit, singularem, pertectumque undique, optima sentientem, optimeque dicentem... Melius persuadebit aliis qui prius persuaserint sibi. Prodit enim se, quamlibet custodiatur, simulatio: nec unquam tanta fuerit eloquendi facultas ut non titubet ac haereat quoties ab animo verba dissentiunt. Vir autem malus aliud dicat necesse est quam sentit. Bonos nunquam honestus sermo deficiet, nunquam rerum optimarum (nam iidem etiam prudentes erunt) inventio: quae etiamsi lenociniis destituta sit, satis tamen natura sua ornatur: nec quidquam non diserte quod honeste, dicitur... Hoc certe prorsus eximatur animo, rerum pulcherrimarum eloquentiam cum vitiis mentis posse misceri. Facultas dicendi, si in malos incidit, et ipsa iudicanda est malum: peiores enim illos facit quibus contingit». (Inst. orat. XII. I. 1-32)*

[p. 271]. [1] . *«Ad illud sequens revertar, ne dicendi quidem satis peritum fore, qui non et naturae vim omnem penitus perspexerit, et mores praeceptis, ac ratione formarit... Hinc etiam illud est, quod Cicero pluribus libris et epistolis testatur, dicendi facultatem ex intimis sapientiae fontibus fluere: ideoque aliquamdiu praeceptores eosdem fuisse morum, atque dicendi. Quapropter haec exhortatio mea non eo pertinet ut esse oratorem phisophum velim, quando non alia vitae secta longius a civilibus officiis atque ab omni munere oratoris recessit. Nam quis philosophorum, aut in iudiciis frequens, aut clarus in concionibus fuit? Quis denique in ipsa, quam maxime plerique eorum vitandam praecipiunt, reipublicae administratione versatus est? Atqui ego illum quem instituo, romanum quemdam velim esse sapientem, qui non secretis disputationibus, sed rerum esperimentis*

atque operibus, vere civilem virum exhibeat. Sed quia deserta ab iis qui se ad eloquentiam contulerunt, studia sapientiae, non iam in actu suo, atque in hac fori luce versantur, sed in porticus et gymnasia primum, mox in conventus scholarum recesserunt, id quod est oratori necessarium, nec a dicendi praeceptoribus traditur, ab iis petere nimirum necesse est, apud quos remansit... Utinamque sit tempus unquam, quo perfectus aliquis (qualem optamus) orator hanc partem superbo nomine et vitiis quorundam bona eius corrumpentium invisam, vindicet sibi, ac, velut rebus repetitis, in corpus eloquentiae adducat». (Inst. orat. XII. 2. 4-9)

[p. 272]. [1] . Las sectas que Quintiliano enumera son por este orden los epicúreos, los cirenáicos (Aristipo), el escepticismo pirrónico, los académicos, los peripatéticos y los estoicos. Excluye y reprueba totalmente las tres primeras. En general, se advierte en él un desdén marcadísimo hacia la filosofía pura. Manifiestamente prefiere la acción a la especulación, como todos los romanos. El arte de la vida pública y la oratoria, que es su instrumento, le parecen *maius... opus atque praestantius* que la filosofía.

[p. 272]. [2] . *«Nam quis ignorat, quin id longe sit honestissimum, ac liberalibus disciplinis et illo quem exigimus animo dignissimum, non vendere operam, nec elevare tanti beneficii auctoritatem? cum pleraque hoc ipso possint videri vilia quod pretium habent? Caecis hoc, ut aiunt, satis clarum est; nec quisquam qui sufficientia sibi (modica autem haec sunt) posidebit, hunc quaestum sine crimine sordium fecerit.» (Inst. orat. XII. 7. 8 y 9)*

[p. 273]. [1] . *«Cum sit autem rhetorices atque oratoris opus oratio, pluresque eius formae... plurimum tamen invicem differunt; nec solum specie, ut signum signo, et tabula tabulae, et actioni actio, sed genere ipso, ut a Graecis Tuscanicae statue, ut Asianus eloquens Attico. Suos autem haec operum genera, quae dico, ut auctores, sic etiam amatores habent: atque ideo nondum est perfectus orator, ac nescio an ars ulla, non solum quia aliud in alio magis eminet, sed quod non una omnibus forma placuit, partim conditione vel temporum, vel locorum, partim iudicio cuiusque, atque proposito». (Inst. orat. XII. 10. 1 y 2)*

[p. 273]. [2] . *«Diligentia ac decor in Polycleto supra caeteros: cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur... At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur. Phidias tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur: in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis, aut Olympium in Elide Jovem, fecisset, cuius pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur: adeo maiestas operis Deum aequavit.» (Inst. oral. XII. 10. 7-9)*

No es el único pasaje de su obra en que Quintiliano demuestra muy vivo sentimiento de las artes plásticas, haciéndonos deplorar que no sean más frecuentes en él estas digresiones.

[p. 274]. [1] . Quintiliano nos da muy curiosos pormenores sobre la secta de los llamados *aticistas,* enemigos encarnizados de Cicerón, cuya elocuencia trataban de asiática y redundante *(ut tumidiorem et asianum et redundantem, et in repetitionibus nimium... et in compositione fractum, exultantem, ac paene (quod procul absit) viro molliorem)* . Parece que este partido anti-ciceroniano se había acrecentado considerablemente después de la proscripción del gran orador, y que militaban en él todos los aduladores del Imperio. *«Haec manus, quasi quibusdam sacris initiata, ut alienigenam parum studiosum devinctumque illis legibus insequebutur... Nemo autem dubitaverit, longa esse optimum genus atticorum. In quo ut est aliquid inter ipsos commune, id est iudicium acre tersumque: ita ingeniorum plurimae formae. Quapropter mihi falli multum videntur, qui solos esse atticos credunt tenues, et lucidos, et significantes, et quadam eloquentiae frugalitate contentos, ac semper manum intra pallium continentes»* . Oradores áticos son Lisias, Isócrates, Hipérides, Esquines, Demóstenes, y cada cual tiene un estilo diverso. *«Melius de hoc nomine sentiant, credantque attice dicere, esse optima dicere. Atque in hac tamen opinione perseverantes Graecos magis tulerim. Latina mihi facundia, ut inventione, dispositione, consilio, caeterisque hujus generis artibus similis graecae ac prorsus discipula eius videtur: ita circa rationem eloquendi vix habere imitationis locum... Quare, qui a latinis exigit illam gratiam sermonis attici, det mihi in eloquendo eamdem iucunditatem et parem copiam... Quo minus adjuvat sermo, rerum inventione pugnandum est. Sensus sublimes variique eruantur. Permovendi omnes affectus erunt, oratio translationum nitore illuminanda. Non possumus esse tam graciles? simus fortiores... Proprietas penes illos est certior: copia vincamus. Ingenia Graecorum, etiam minora, suos portus habent: nos plerumque maioribus velis moveamur, validior spiritus nostros sinus tendat. Non tamen alto semper feremur; nam et littora interim sequenda sunt. Illis facilis per quaelibet vada accesus: ego aliquid, non multo tamen, altius, in quo mea cymba non sidat, inveniam». (Inst. orat. XII. 10.* 12-37)

[p. 275]. [1] . Lo mismo se observa en ediciones críticas más modernas, v. gr., la de Adolfo Michaëlis *(Cornelii Taciti Dialogus de Oratoribus, ad codices denuo conlatos recognovit...* Leipzig, Breitkopf y Haertel, 1868, 8.º). Otros editores menos resueltos ponen después del nombre de Tácito un qui *dicitur.* El testimonio de los manuscritos no hace tanta fuerza como pudiera creerse, porque todos los que tenemos son copias del siglo XV, hechas sobre un códice encontrado en 1451, y que ya no existe.

[p. 276]. [1] . En el célebre proemio del libro VI de sus *Instituciones,* dice Quintiliano: *«Ita forte accidit ut eum quoque librum quem de causis corruptae eloquentiae emisi, iam scribere agressus...»* Vuelve a citarlo en el libro VIII, cap. VI: *«Eundem locum plenius in eo libro quo causas corruptae eloquentiae reddebamus, tractavimus».*

Han tenido poco éxito las opiniones de algunos humanistas que han atribuído este diálogo a Suetonio o a Plinio el Joven (Vid. Fr. Hesse, *DePlinio Minore dialogi De oratoribus auctore:* Magdeburgo, 1831, y H. Guttmann, *Dissertatio qua Tacitum dialogi De oratoribus, scriptorem non esse demonstratur*). La lista de las numerosas monografías alemanas relativas a este hermoso diálogo, puede verse en Teuffel.

[p. 279]. [1] . *«Ac jam me sejungere a forensi labore constitui; nec comitatus istos et egressus aut frequentiam salutationum concupisco Nemora vero et luci, et secretum ipsum quod Aper increpabat,*

tantam mihi afferunt voluptatem, ut inter praecipuos carminum fructus numerem, quod nec in strepitu, nec sedente ante ostium litigatore, nec inter sordes ac lacrymas reorum componuntur: sed secedit animus in loca pura atque innocentia, fruiturque sedibus sacris. Haec eloquentiae primordia, haec penetralia: hoc primum habitu cultuque commoda mortalibus, in illa casta, et nullis contacta vitiis, pectora influxit: sic oracula loquebantur. Nam lucrosae hujus et sanguinantis eloquentiae usus, recens et malis moribus natus, atque, ut tu dicebas, Aper, in locum teli repertus». (De Oratoribus Cap. XII.)

[p. 280]. [1] . *«A gere enim fortius iam et audentius volo, si illud ante praedixero, mutari cum temporibus formas quoque et genera dicendi». Nec quaero quis dissertissimus: hoc interim probasse contentus sum, non esse unum eloquentiae vultum, sed in illis quoque quos vocatis antiquos, plures species deprehendi: nec statim deterius esse, quod diversum est: vitio autem malignitatis humanae vetera semper in laude, praesentia in fastidio esse... Non intirmitate ingenii, nec inscitia literarum transtulisse se ad id dicendi genus contendo, sed iudicio et intellectu: vidit namque... cum conditione temporum, ac diversitate aurium, formam quoque ac speciem orationis esse mutandam... At hercule pervulgatis iam omnibus, cum vix in corona quisquam assistat, quin elementis studiorum, etsi non instructus at certe imbutus sit, novis et exquisitis eloquentiae itineribus opus est, per quae orator fastidium aurium effugiat». (De Oratoribus. Cap. 18 y 19)*

[p. 281]. [1] . *«Ceterum si, omisso illo et perfectissimo genere eloquentiae, eligenda sit forma dicendi, malim hercule C. Gracchi impetum, aut L. Crassi maturitatem, quam calamistros Maecenatis, aut tinnitus Gallionis: adeo melius est oratorem vel hirta toga induere, quam fucatis et meretriciis vestibus insignire. Neque enim oratorius iste, immo hercule, ne virilis quidem cultus est...» (De Oratoribus. Cap. 26)*

[p. 281]. [2] . *«Iam primum, suus cuique filius, ex casta parente natus, non in cella emptae nutricis, sed gremio ac sinu matris educabatur: cuyus praecipua laus erat tueri domum, et inservire liberis... Sic Corneliam Gracchorum, sic Aureliam Caesaris, sic Atiam Augusti matrem praefuisse educationibus, ac produxisse principes liberos accepimus... At nunc natus infans delegatur Graeculae alicui ancillae, cui adjungitur unus aut alter ex omnibus servis, plerumque vilissimus... Horum fabulis et erroribus teneri statim et rudes animi imbuuntur. quando etiam ipsi parentes nec probitati, neque modestiae, parvulos assuefaciant sed lasciviae et dicacitatii; per quae paullatim impudentia irrepit, et sui alienique contemptus. Iam vero propria et peculiaria hujus urbis vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia». (De Oratoribus Cap. 28 y 29)*

Obsérvese cuánta semejanza presentan estas ideas pedagógicas con las de Quintiliano, y nos convenceremos más y más de que él y no otro tiene que ser el autor del diálogo. En lo que sigue acerca de la conexión entre la filosofía y la elocuencia y los estudios necesarios al orador, la semejanza llega a convertirse en identidad hasta de palabras. La definición del orador *(qui de omni quaestione pulchre et ornate, et ad persuadendum apte dicere, pro dignitate rerum, ad utilitatem*

temporum, cum voluptate audientium possit) , el entusiasta elogio de Cicerón, la invectiva contra los declamadores, todo, en suma, es idéntico en las *Institutiones* y en el *Diálogo.*

[p. 282]. [1] . *«Ita enim est, optimi viri:, ita ex multa eruditione, ex pluribus artibus et omnium rerum scientia exundat et exuberat illa admirabilis eloquentia: neque oratoris vis et facultas, sicut caeterarum rerum, angustis et brevibus terminis clauditur... Ad haec efficienda intelligebant (veteres) opus esse, non ut rhetorum in scholis declamarent, non ut fictis nec ullo modo ac veritatem accedentibus controversiis, linguam modo et vocem exercerent, sed ut his artibus pectus implerent, in quibus de benis ac malis, de honesto ac turpi, de justo et injusto disputatur... copiose et varie et ornate nemo dicere potest, nisi qui cognovit naturam humanam, et vim virtutum pravitatemque vitiorum et intellectum corum quae nec in virtutibus neque in vitiis numerantur... In his artibus exercitationibusque versatus orator, sive apud infestos, sive apud cupidos, sive apud invidentes, sive apud tristes, sive apud timentes dicendum habuerit, tenebit habenas animorum.» (De Oratoribus. Caps. 30 y 31)*

De los oradores modernos dice: *«Ut ignorent leges: non teneant senatus consulta: jus civitatis ultro derideant: sapientiae vero studium et praecepta prudentium penitus reformident: in paucissimos sensus et augustas sententias detrudant eloquentiam, velut expulsam regno suo, ut quae olim omnium artium domina pulcherrimo comitatu pectora implebat, nunc circumcisa et amputata, sine apparatu, sine honore, pene dixerim sine ingenuitate, quasi una ex sordidissimis artificiis, discatur». (De Oratoribus. Cap. 33)*

[p. 284]. [1] . *«Magna eloquentia, sicut flamma, materia alitur, et motibus excitatur et urendo clarescit. Eadem ratio in nostra quoque civitate antiquorum eloquentiam provexit. Nam etsi horum quoque temporum oratores ea consecuti, quae composita et quieta et beata republica tribui fas erat, tamen ista perturbatione et licentia plura sibi adsequi videbantur, cum mixtis omnibus, et moderatore uno carentibus, tantum quisque orator saperet, quantum erranti populo persuadere poterat. Hinc leges assidue et populare nomen, hinc conciones magistratuum, pene pernoctantium in Rostris, hinc accusationes potentium reorum, et adsignatae etiam domibus inimicitiae, hinc procerum factiones et assidua senatus adversus plebem certamina: quae singula, etsi distrahebant rempublicam, exercebant tamen illorum temporum eloquentiam. ...His accedebat splendor rerum et magnitudo causarum, quae et ipsa plurimum eloquentiae praestant. Nam multum interest, utrumne de furto, aut formula et interdicto, dicendum habeas, an de ambitu comitorum, expilatis sociis et civibus trucidatis: quae mala, sicut non accidere melius est, isque optimus civitatis status habendus est, quo nihil tale patimur: ita, cum acciderent, ingentem eloquentiae materiam subministrabant. Crescit enim cum amplitudine rerum vis ingenii, nec quisquam claram et illustrem orationem efficere potest, nisi qui causam parem invenit. Non opinor Demosthenem orationes illustrant, quas adversus tutores suos composuit: nec Ciceronem magnum oratorem P. Quinctius defensas aut Licinius Archias, faciunt: Catilina et Milo et Verres et Antonius hanc illi famam circumdederunt: non quia tanti fuit, rempublicam malos ferre cives ut uberem ad dicendum materiam oratores haberent:... Quis ignorat,*

utilius ac melius esse, frui pace, quam bello vexari? Plures tamen bonos praeliatores bella, quam pax, ferunt: similis eloquentiae conditio». (De Oratoribus 36 y 37)

[p. 286]. [1] . *Epigrammata illis scribantur qui solent spectare Floralia...*
Non intret Cato theatrum nostrum, aut, si intraverit, spectet.

Epistola ad lectorem, que antecede al libro I.

[p. 286]. [2] . *Lex haec carminibus data est jocosis;*
Ne possint, nisi pruriant, juvare.
(Lib. I, ep. 36.)

[p. 286]. [3] . *Saepe mihi dicis, Luci clarissime Juli,*
Scribe aliquid magnum; disidiosus homo es.
. . . . . .
In steriles campos nolunt juga ferre juvenci:
Pingue solum lassat, sed juvat ipse labor.

[p. 288]. [1] . Lib. VII, ep. 21.

[p. 289]. [1] . Cito siempre a Marcial, por la edición Bipontina; pero es preferible la segunda recensión de J. Guillermo Schneidewin, que forma parte de la colección Teubner: Leipzig, 1853.

[p. 289]. [2] . De un retórico y poeta del tiempo de Adriano, P. Annio Floro (a quien se atribuye el *Pervigilium Veneris,* y que, según respetables opiniones, es la misma persona que el Floro historiador), ha sido descubierto en nuestros días un curioso fragmento de diálogo sobre esta cuestión: *Virgilius orator an poeta?* Este fragmento, hallado por T. Oehler en un manuscrito de Bruselas, e ilustrado por F. Ritschl, puede verse al fin del *Floro* de la colección Teubner. Alguna relación tiene con España, puesto que fué compuesto en Tarragona, donde el autor ejercía la *professio litterarum,* según declara al principio.

Uno de los representantes más caracterizados y violentos del arcaísmo literario en el siglo II de nuestra era, fué el emperador Adriano (oriundo de España, aunque nacido en Roma), *aficionado* universal y solemnísimo pedante, que hacía gala de preferir Ennio a Virgilio, Catón a Cicerón, Celío a Salustio, y del cual dice su biógrafo Sparciano que *«amavit omne vetustum genus dicendi».*

En tiempo de M. Aurelio tuvo gran fama de crítico y de escudriñador de la literatura antigua el retórico español Antonio Juliano, mencionado muchas veces, y con grande elogio, por Aulo Gelio: *«Antonius Julianus rhetor perquam fuit honesti atque amoeni ingenii. Doctrina quoque ista utiliore ac delectabili veterumque elegantiarum cura et memoria mula fuit. Ad hoc scripta omnia antiquiora*

tam curiose spectabat et aut virtutes pensitabat, aut vitia rimabatur ut iudicium esse factum ad amussim diceres». (Noc. Att., libro I, cap, IV). Y en otra parte (lib. XIX, cap. IX); *«Venerat nobiscum ad eandem coenam Antonius Julianus rhetor, docendis publice invenibus magister, hispano ore florentisque homo facundiae et rerum litterarumque veterum peritus».* El mismo Aulo Gelio nos da algunas muestras de su erudición y de su crítica.

De los retóricos latinos menores hay varias colecciones, siendo la más recomendable la de C. Halm, *Rhetores Latini Minores* (Leipzig, 1863). Apenas hay en ella cosa alguna original. El tratado *de las figuras* de Rutilio Lupo, contemporáneo de M. Anneo Séneca, es traducción o extracto de un libro de Gorgias *(Schemata lexeos).* Este Gorgias no es el antiguo sofista, sino un maestro ateniense del tiempo de Cicerón. Con ayuda de este tratado y de otras fuentes (v. gr., Cicerón y Quintiliano) ha expuesto G. Dzialas la doctrina de las figuras entre los antiguos (*Rhetorum Antiquorum de figuris doctrina:* Breslau, 1869).

[p. 291] CAPÍTULO II.—DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LOS PADRES DE LA IGLESIA ESPAÑOLA DURANTE LOS PERÍODOS ROMANO Y VISIGÓGITICO.—ORÍGENES DE LA POESÍA CRISTIANA.—JUVENCO.—PRUDENCIO.—SAN DÁMASO.—IDEAS DE OROSIO SOBRE LA HISTORIA.—IDEAS ESTÉTICAS Y LITERARIAS DE SAN ISIDORO.—NOTA SOBRE LA ENSEÑANZA DE LAS LETRAS HUMANAS EN LA ÉPOCA VISIGÓTICA.—LA ESCUELA ISIDORIANA EN LAS GALIAS: TEODULFO, OBISPO DE ORLEANS.—LA TRADICIÓN ISIDORIANA ENTRE LOS MOZÁRABES DE CÓRDOBA, Y EN LOS REINOS DE LA RECONQUISTA

COMIENZA la transformación del arte antiguo, en el presbítero español Cayo Vecio Aquilino Juvenco, tenido generalmente, aunque no con entera exactitud, por el más antiguo de los poetas latinos cristianos [1] . En los cuatro libros de su *Historia Evangélica* sigue paso a paso, y no sin elegancia, el texto de los Evangelistas, salpicándole con reminiscencias virgilianas [2] . El prefacio, **[p. 292]** notable por la alteza de su estilo, muestra que Juvenco, no libre todavía de cierto amor pagano de la gloria, sentía toda la magnitud de su empresa, y saludaba alborozado la aurora de la nueva poesía, bautizada en el Jordán, exaltada en el Tabor y triunfante en el Calvario. «Si nada es eterno en el mundo (dice Juvenco) sino los hechos sublimes, y el lauro de la virtud, y los cantos de los poetas que la celebran; si la fama de estos mismos cantores **[p. 293]** vivirá eterna, mientras los siglos vuelen, ¿qué gloria no ha de ser la mía, que tomo por asunto las acciones de la vida terrestre de Cristo? Quizá estas páginas me salvarán del fuego eterno, cuando descienda el Sumo Juez en coruscante nube... Asista a mis versos el Espíritu Santo, riéguelos con las puras aguas del Jordán, y concédame decir cosas dignas de Cristo.

«Inmortale nihil mundi compage tenetur,
Non orbis, non regna hominum, non aurea Roma,
Non mare, non tellus, non ignea sydera coeli.
. . . . . .
Sed tamen innumeros homines sublimia facta,
Et virtutis honos in tempora longa frequentant:
Accumulant quorum famam laudesque, poetae.
Hos celsi cantum Smyrnae de fonte fluentes,
Illos Minciadae celebrat dulcedo Maronis;
Nec minor ipsorum decurrit gloria vatum,
Quae manet aeternae similis, dum secta volabunt.
. . . . . .
Quod si tam longam meruerunt carmina famam,
Quae veterum gestis hominum mendacia nectunt,
Nobis carta fides, aeternae in secula laudis,
Inmortale decus tribuet, meritumque rependet.
Nam mihi carmen erunt Christi vitalia gesta.
. . . . . .

[p. 294] Hoc opus: hoc etenim forsan me subtrahet igni,
Tunc, cum flammivoma descendet nube coruscans
Iudex, altithroni genitoris gloria, Christus.
Ergo, age: sanctificus adsit mihi carminis auctor
Spiritus, et puro mentem riget amne canentis
Dulcis Jordanis, ut Christo digna loquamur» [1] .

Juvenco escribía hacia el año 330 de la Era cristiana [2] . Poco más adelante (de 366 a 384), un Papa, también español, San Dámaso, daba nuevo impulso al arte cristiano, mandando cantar el Salterio en las horas canónicas, y enriqueciendo con mármoles e inscripciones (tituli) las Catacumbas. Él fué el primero en celebrar en forma epigráfica los triunfos de los confesores y de los mártires, abriendo el camino a la gran poesía de Prudencio. Por él empezó a correr, lenta y callada, en la Iglesia la vena de la poesía hebráica:

«Nunc Damasi monitis aures praebete benignas:
Sordibus depositis purgant penetralia cordis...
. . . . . .
Prophetam Christi sanctum cognoscere debes.
(Carm. I.)
. . . . . .
Quisque sitit, veniat cupiens haurire fluenta,
Invenient latices, servant qui dulcia mella» [3] .

[p. 295] Recordaré, sólo de pasada, que Prudencio contra Simmaco (lib. II, v. 39 y sigs.), después de haber dado una interpretación casi evhemerista a la mitología, atribuye cierta influencia al arte y a la poesía clásica en los progresos del culto idolátrico:

«Aut vos pictorum docuit manus, assimulatis
Jure poetarum numen componere monstris,
Aut lepida ex vestro sumpsit pictura sacello,
Quod variis imitata notis ceraque liquenti
Duceret in faciem, sociique poematis arte
Aucta, coloratis auderet ludere fucis.
Sic unum sectantur iter, et inania rerum
Somnia concipiunt et Homerus, et acer Apelles,
Et Numa; cognatumque malum, pigmenta, camenae» [1] .
. . . . . .

Y quizá no será aventurado creer que el gnosticismo de los priscilianistas, enlazado por sus orígenes con el neo-platonismo, contribuyó a mantener vivas las antiguas tradiciones estéticas.

[p. 296] Hagamos también mención de Orosio, en cuyas manos, como en las de San Agustín, se transformó la historia con sentido universal y *providencialista* ; transformación que, aunque se refiera **[p. 297]** sólo a la materia de la narración, influyó a la larga en la forma de este género semi-artístico, sacándole de los estrechos límites **[p. 298]** de la ciudad antigua, y dándole por héroe todo el género

humano, mirado como una sola familia, o más bien como un solo individuo, **[p. 299]** que se mueve libremente para cumplir el fin providencial [1] . En otro concepto, y recogiendo cuidadosamente todos los **[p. 300]** hilos de la tradición artística, sería injusto no estampar aquí el nombre del palentino Conancio, ordenador de la música eclesiástica, **[p. 301]** y autor de muchas y *nuevas melodías*, ensalzadas por San Ildefonso en el libro *De viris illustribus* [1] .

San Isidoro, en el primer libro de los *Oficios*, recogió curiosas noticias sobre el canto eclesiástico; [2] y en su gran diccionario **[p. 302]** enciclopédico (las *Etimologías*) expone, siguiendo a Boecio, la doctrina de los antiguos acerca de la música, definiéndola «pericia de la modulación, consistente en sonido y canto». Para San Isidoro, que acepta, como Boecio, el sentido pitagórico, no cabe disciplina perfecta sin música. El mundo mismo, y el cielo, están regidos por cierta armonía de números concordes. Toda palabra, toda pulsación de las venas obedece a algún ritmo musical. Encarece luego el poder de la música, para mover y sosegar los afectos [1] , y la divide en tres partes: armónica, rítmica y métrica.

[p. 303] Boecio y Casiodoro han sido también las fuentes del Metropolitano hispalense, en aquella parte de su compilación que se refiere a la gramática, a la retórica y a la poesía, y que abarca los **[p. 304]** libros primero y segundo de las *Etimologías* . Así le vemos admitir un concepto de la retórica que ya Quintiliano había rechazado por estrecho. La define, pues: «ciencia de bien decir en cuestiones civiles, para persuadir las cosas buenas y justas». En tres **[p. 305]** cosas hace consistir esta pericia oratoria: *naturaleza, doctrina y ejercicio.* Y la llama arte, porque «arte es todo lo que consta de reglas y preceptos, y manifiesta alguna potencia o virtud, llamada por los griegos ¦reth .» De cinco partes consta la artificiosa elocuencia: invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación. *Imagen de la vida* han de ser las fábulas, según San **[p. 306]** Isidoro, y fueron imaginadas, ya por causa de deleite y recreación, ya para mostrar la naturaleza de las cosas, ya para interpretar y descubrir las costumbres humanas [1] . En todo discurso [2] **[p. 307]** o ficción poética debe atenderse a la materia, al lugar, al tiempo **[p. 308]** y a la persona que escucha, no mezclando lo profano con lo religioso, **[p. 309]** ni lo inverecundo con lo casto, ni lo leve con lo grave, ni lo lascivo con lo serio, ni lo ridículo con lo triste. [1]

Poco más hay que notar en este breve compendio de la técnica de los retóricos antiguos. Al hablar de la *ethopeia*, o pintura moral de un personaje, San Isidoro nos enseña que debemos acomodar los afectos a la edad, al estado, a la fortuna, a la alegría o tristeza, al sexo, etc. Así, por ejemplo, cuando introduzcamos la persona de un pirata, serán sus discursos audaces, temerarios, abruptos; y de igual modo diferirán entre sí los de una mujer, un adolescente, un viejo, un soldado, un general, un parásito, un rústico y un filósofo. [2]

Entre las obras perdidas que San Isidoro aprovechó para su trabajo compilatorio *(ex veteris lectionis recordatione collectum... sicut extat conscriptum stylo maiorum),* figuraban en preferente lugar las de Varrón, de quien, ya directamente, ya por mano de Casiodoro (según conjeturamos), hay muchos extractos en estos libros primeros de gramática y retórica: de allí tomó el Metropolitano hispalense la célebre comparación de la dialéctica y la retórica con la mano abierta o cerrada; comparación que generalmente se atribuye al patriarca de los estóicos. [3]

[p. 310] En cuanto a la distinción de los conceptos de arte y ciencia o *disciplina,* San Isidoro propende, como Séneca, y como es tradición desde antiguo en la ciencia española, a la conciliación platónico-aristotélica, o más bien a la interpretación platónica de las palabras de Aristóteles. Da, pues, por carácter de la ciencia lo universal y necesario *(quae aliter evenire non possunt),* y por materia del arte lo contingente *(quae aliter se habere possunt),* lo *verosímil* y lo *opinable* [1] . *«Quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur nomen artis habebit».*

En general, el tratado de Retórica no es en San Isidoro más que un breve y seco epítome de Quintiliano [2] . Más curiosidad ofrecen los capítulos relativos a la poesía, para los cuales bebió el Santo en fuentes que hoy no tenemos, v. gr., en el libro enciclopédico de los *Prata* de Suetonio. De él tomó un curiosísimo pasaje sobre el origen semidivino de la poesía, consagrada en las sociedades primitivas a las alabanzas de los dioses, y considerada como una parte del culto [3] . Tiene por término la poesía la creación de cierta *forma (forma quaedam efficitur)* llamada *poema,* y poetas sus artífices, que también se llaman *vates,* por la fuerza de su ingenio (*a vi mentis,* según Varrón), o porque pronuncian **[p. 311]** oráculos y vaticinios, como arrebatados de cierto furor sagrado *(vesania).*

San Isidoro, tan platónico en esto, y tan platónico y tan aristotélico juntamente en dar por campo de la poesía la imitación de lo universal, *por medio de oblicuas figuras y con cierto decoro (obliquis figurationibus cum decore aliquo),* llega por este camino hasta negar a Lucano el título de poeta *«porque parece que compuso historia y no poema.»* [1] Y hasta cuando define la comedia y la tragedia, *«espejo o imagen de la verdad» (ad veritatis imagine fictae),* se apresura a declarar que entiende esta imitación en sentido idealista, por donde la sátira y la comedia vienen a ser representación **[p. 312]** presentación y censura de *lo general* o *universal* de los vicios y defectos humanos *(generaliter vitia carpuntur... universorum delicta corripiunt).* El oficio del poeta consiste, según San Isidoro, en convertir lo que realmente, fué, en *otra especie* o forma nueva *(ea quae vere gesta sunt, in alias species... conversa transducat).*

Las tradicionales definiciones de la comedia y de la tragedia toman en San Isidoro un carácter arqueológico, como de cosa ya pasada y que el autor sólo conocía por los libros. Poetas trágicos son los que *cantaban* en luctuosos versos, ante el público espectador, las antiguas hazañas y los crímenes de los reyes. Poetas cómicos los que expresaban con las palabras y con el gesto las acciones de hombres privados, y los estupros de las vírgenes, y los amores de las meretrices. [1]

En San Isidoro reviven (quizá de un modo meramente erudito, porque nunca hemos de olvidar que su libro es una colección de extractos) las acerbas execraciones de Tertuliano y de **[p. 313]** San Cipriano contra los espectáculos del paganismo, que considera obra diabólica. «¿Qué relación puede tener el cristiano con la insania de los juegos circenses, o con la deshonestidad del teatro, o con la crueldad del anfiteatro, o con la atrocidad de la arena, o con la lujuria de los juegos? De Dios reniega quien a tales espectáculos asiste, y como prevaricador de la fe cristiana, vuelve a apetecer lo que renunció en las aguas bautismales, y a hacerse esclavo del demonio y de sus vanidades y pompas». [1]

La doctrina de San Isidoro no tiene, en general, valor propio, sino el de los originales, donde el autor ha espigado para su obra inmensa. Así, v. gr., sabiendo que los *Morales* y las demás obras de San Gregorio el Magno (que constituyeron uno de los principales elementos de educación en la España visigoda), han sido la base de aquella especie de Suma teológica que San Isidoro llamó los tres libros

de las *Sentencias*, no admira encontrar allí, transcrita casi a la letra, una vehemente diatriba de aquel Papa contra los libros gentiles, de cuyas sentencias y noticias había sido tejida, no obstante, casi toda la Compilación de las *Etimologías* [2] . San Isidoro, o sea San Gregorio el Magno por boca suya, aconseja a los cristianos «no leer las ficciones de los poetas, para que con el atractivo de la fábula no se mueva el ánimo a liviandad. Porque no sólo se hace sacrificio a los demonios ofreciendo incienso (añade), sino también oyendo gustosamente los decires que ellos inspiran. Hay quien desprecia las Sagradas Escrituras por lo humilde de su elocución, y prefiere deleitarse en las obras de los gentiles, cuyo elegante estilo engañosamente los atrae. **[p. 314]** ¿Pero de qué sirve adelantar en las doctrinas mundanas, y olvidar las divinas, seguir caducas ficciones y hastiarse de los celestes misterios? Las palabras de los gentiles exteriormente brillan por la elocuencia; pero interiormente están vacías de virtud y sabiduría. Las palabras de los sagrados libros, aunque exteriormente desaliñadas, brillan con la interna luz de los misterios. La enseñanza divina tiene fulgor de sabiduría y de verdad, encerrado bajo tosca envoltura. En humilde estilo se compusieron los libros santos, para que no la elegancia de los vocablos, sino la manifestación del Espíritu, llevase a los hombres a la verdad. (I, *Corinth.*, II, 4). Porque si hubiesen sido tejidos con agudeza dialéctica o exornados con las flores de la retórica, no habría parecido que la fe de Cristo se fundaba en la virtud de Dios, sino en los argumentos de la elocuencia humana... Toda la doctrina del siglo, resonante en palabras espumosas y túrgidas, queda vencida por la doctrina sencilla y humilde de Cristo, porque *Dios hizo necia la sabiduría de este mundo* . A los fastidiosos y locuaces paréceles indigna la sencillez de las Sagradas Escrituras, comparada con la elocuencia de los gentiles. Pero si con ánimo humilde considerasen los misterios advertirían cuán excelsas son las cosas que ellos desprecian. En la lectura no hemos de amar las palabras, sino la verdad, porque muchas veces es verídica la sencillez, y, por el contrario, es compuesta y adornada la falsedad, que atrae al hombre con el cebo de los errores, y le enreda en dulces lazos con el ornamento de las palabras. No hace otra cosa el amor de la mundana sabiduría sino engreir al hombre, y cuanto mayor fuere su literatura, tanto más crecerá la arrogancia de su ánimo. Por eso se canta en los Salmos: *Quoniam non cognovi litteraturam, introibo in potentias Domini* (Salmo LXX, 15). Huyamos, pues, de los afeites del arte gramatical, porque engendra en los hombres perniciosa altivez. Con todo eso, peores son los herejes que los gramáticos, porque los primeros propinan a los hombres el jugo letal, al paso que la doctrina de los segundos puede aprovechar para la vida humana, siempre que se aplique a rectos usos». [1]

[p. 315] A este pasaje, que hubiera regocijado al abate Gaume, y que, entendido en términos literales, llevaría consigo la absoluta condenación, **[p. 316]** no ya del arte antiguo, sino de todo arte [1] , pláceme oponer esta otra sentencia de San Isidoro en sus *Cuestiones sobre el Exodo.* Es, por decirlo así, la síntesis de la famosa homilía de San Basilio sobre la utilidad que puede sacarse de los escritores antiguos: «¿Qué prefiguraron los israelitas al llevarse el oro y la plata y las vestiduras de los egipcios, sino el estudio que hemos de poner en las obras de los gentiles y la utilidad que podemos sacar de ellas?» [2]

Como la ciencia de San Isidoro es compilatoria, y, por decirlo así, de *detritus* y de residuos, no es difícil encontrar proposiciones contrarias (porque proceden de diversas fuentes) en el cúmulo de apuntes que iba recogiendo en sus numerosas lecturas. La doctrina de la belleza que expone en el primer libro de las *Sentencias* está tomada casi literalmente de San Agustín. Enséñanos, pues, **[p. 317]** San Isidoro [1] «que por la belleza de las criaturas ascendemos al conocimiento de la belleza del Creador, rastreando por lo corpóreo lo incorpóreo, y por lo pequeño lo grande, y por lo visible lo

invisible, aunque la hermosura de las cosas creadas no tenga paridad con la de su Hacedor, sino que pertenezca a una inferior y subordinada especie de bien (ex *quadam subdita et creata specie boni)* . Así como el arte redunda en gloria del artífice, así el Creador es glorificado por sus criaturas, y la misma condición de sus obras manifiesta su excelencia. Por la belleza circunscrita de la criatura nos da Dios a entender su belleza increada que no puede circunscribirse; para que vuelva el hombre a Dios por los mismos vestigios por donde se aparto de él, de tal suerte, que a quien por amor a la belleza de la criatura se apartó de la *forma* del Creador, le sirva la misma hermosura terrenal para elevarse de nuevo a la hermosura divina».

San Isidoro distingue con extraordinaria claridad lo útil y lo bello *(pulchrum—aptum),* dando por nota específica de la belleza el *ser para sí misma (sibimet),* es decir, el tener su finalidad propia e intrínseca, y no tenerla fuera de sí, como lo útil [2] , que implica siempre relación a otra cosa.

En el libro X de las *Etimologías,* que viene a ser un vocabulario, San Isidoro ha definido dos términos de estética, el *bonus* y el *pulcher,* que para él son idénticos, puesto que supone que la **[p. 318]** palabra *bueno* fué en su origen sinónimo de hermosura corporal *(venustas),* y que luego por traslación se aplicó a la virtud, que es la hermosura del alma. De hermosura corpórea señala seis distintos grados, que declara con versos de Virgilio: belleza del semblante, de los cabellos, de los ojos, del color, de las líneas y de la estatura [1] .

No me atrevo a afirmar que pertenezcan a San Isidoro, ni siquiera a la escuela española, los dísticos, por otra parte no inelegantes, que se supone que el Metropolitano hispalense puso en las thecae o cajas que guardaban sus libros. Desde luego, estos versos **[p. 319]** no figuran en el catálogo de San Braulio. Pero sean de quien fueren [1] , son muestra curiosa y antigua de crítica literaria, y predomina **[p. 320] [p. 321] [p. 322]** en ellos el sentido que pudiéramos llamar *gregoriano,* de excluir y proscribir el arte antiguo:

«Desine gentilibus, ergo, inservire poetis....
. . . . . .
Has, rogo mente tua, juvenis, mandare memento:
Cantica sunt nimium falsi haec meliora Maronis:
Haec tibi vera canunt vitae praecepta perennis
Auribus ille tuis male frivola falsa sonabit» [1] .

El espíritu y la tradición del saber de San Isidoro, persiste en todos los Padres cesaraugustanos y toledanos [2] , que siguen **[p. 323]** las huellas de la muy impropiamente llamada escuela de Sevilla. Tajón ordena, como él, en suma teológica, algo más extensa y **[p. 324]** metódica que los libros de las *Sentencias,* las joyas esparcidas en San Gregorio el Magno, San Agustín y otros Padres. Y lo mismo **[p. 325]** San Ildefonso, a cuya pluma debemos el primer monumento literario exclusivamente consagrado entre nosotros a la devoción de Nuestra Señora: el libro *De perpetua virginitate,* donde está compendiada en breves frases, y sin que el autor se lo propusiera, la excelencia estética del tipo de la Virgen Madre [1] .

De la escuela isidoriana, trasplantada gloriosamente a las Galias en tiempo de la dominación carolingia, fué principal ornamento el español Teodulfo, Obispo de Orleans, el primero, si no el

único, verdadero poeta de la corte de Carlomagno. Pero Teodulfo se distingue entre todos los isidorianos, aun comprendido el maestro, por su amor a la antigüedad clásica [2] . Virgilio y Ovidio, con el comentador y gramático Donato, hacían sus delicias; y hasta procuraba salvar los pasajes escabrosos con la **[p. 326]** teoría alegórica y del sentido esotérico, considerando la poesía como una *fermosa cobertura* que encubre útiles verdades; idea tantas veces reproducida en la Edad Media, y que puede considerarse como una de las bases de la poética de entonces:

> *«In quorum dictis, quamquam sint frivola multa,*
> *Plurima sub falso tegmine vera latent.*

Así, en el *Carmen I* del libro IV [1] hace la exposición alegórica de los atributos del amor. En otra poesía consagrada a **[p. 327]** las alabanzas de las artes liberales [1] , sigue al pie de la letra la enseñanza de las *Etimologías.* Pero no hay composición suya más importante para nuestro propósito que el *Carmen III* del libro IV, que contiene la descripción enteramente clásica, y para aquella edad muy elegante, de una estatua de la Tierra, que **[p. 328]** el docto Obispo aurelianense había mandado labrar a ignorado escultor, dándole el asunto de ella. Representaba una mujer amamantando un niño, y llevando en la mano una cesta llena de flores; en la cabeza, una torre; en la mano, una llave, címbalos y armas. **[p. 329]** A sus pies, humillados, gallos, bueyes y leones. Cerca de ella, un gran carro de ruedas circulares. Teodulfo va explicando la significación alegórica de todos estos atributos, y la composición no parece mero juego de ingenio [1] , sino descripción de un objeto **[p. 330]** artístico que tuvo existencia, a lo menos en proyecto, el cual basta para marcar en Teodulfo una inclinación muy decidida a otro **[p. 331] [p. 332] [p. 333]** arte de carácter más clásico que el latino bizantino dominante en España [1] . **[p. 334] [p. 335] [p. 336] [p. 337] [p. 338] [p. 339] [p. 340]**

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 291]. [1] . El más antiguo es sin disputa *Commodiano de Gaza* (siglo III), autor de unas *Instrucciones* en acrósticos, y de un *Carmen Apologéticum* en versos rítmicos y populares. El poema *De Phoenice,* atribuído a Lactancio, es también anterior a Juvenco; pero no está muy claro su origen, ni siquiera su sentido cristiano.

[p. 291]. [2] . Comparetti, en su libro *Virgilio nel medio evo* (I, pág. 212), juzga con su acostumbrada profundidad, pero quizá con excesiva dureza, el carácter de la tentativa de Juvenco y de las muchas que la siguieron: «El imitar a Virgilio... poniendo en hexámetros la vida de Cristo... era un trabajo artificial, en que las convicciones, los raciocinios, las moralidades podían ser cosa seria; pero la poesía peculiar del sentimiento cristiano no podía tener sino pequeña parte, pocas e incompletas expansiones. Versificar el Evangelio era cristianizar el ejercicio escolástico; pero equivalía también a quitar a la ingenua narración evangélica su poesía propia, para darla un ornato repugnante a su naturaleza. Sin embargo, los cristianos, educados en la cultura romana, y que tenían siempre delante de los ojos los ejemplares antiguos, debían ver con complacencia el que se llenase, aunque fuera de un modo insuficiente y postizo, lo que para ellos era un vacío literario. La descripción de la tempestad en los hexámetros del presbítero Juvenco traía a su memoria la bella descripción virgiliana; el que de la poesía antigua solamente la forma quedase en aquellas composiciones, el que de la poesía cristiana verdadera y propia no hubiese sino una parte muy tenue, era cosa que importaba

poco en un tiempo en que la poesía no se apreciaba más que como retórica y versificación. Por tal guisa, la poesía cristiana, siguiendo los tipos clásicos, era cristiana en el argumento, pagana en la forma; siempre que un poeta cristiano salía del argumento sagrado, los tipos clásicos se le imponían de tal modo, que, como vemos en Ausonio, a duras penas se le podía distinguir de un pagano».

Véase también la disertación de A. R. Gebser, *De C. Vett. Aq. Juv. vita et scriptis:* Iena, 1827.

Ebert (*Historia general de la literatura de la Edad Media en Occidente,* tomo I, págs. 109 y sigs.) expone con mucha exactitud, y con más indulgencia que Comparetti, el punto de vista estético de Juvenco: «Aunque sacerdote de la Iglesia cristiana, el autor se nos presenta tan penetrado de la cultura helénica, que concede a Virgilio y a Homero la inmortalidad hasta el fin del mundo... Al mismo tiempo rechaza la mezcla de la mitología antigua, elemento fundamental en las epopeyas clásicas, y que los cristianos de esta época no podían tomar por un ornamento puramente estético, como hacían los paganos. Precisamente la importancia de este elemento religioso en la antigua epopeya nacional es lo que debió excitar a un poeta tal como Juvenco a componer su obra. Pero en el mismo prólogo deja entrever cuanto su punto de vista respecto del asunto había de diferir del de los poetas paganos. Su asunto no admitía otro ornato que el de la verdad. Reproducirla fielmente iba a ser su principal empeño, porque podía esperar de ella algo más que la inmortalidad en la tierra:

«Versibus ut nostris divinae gloria legis
Ornamenta libens caperet terrestria linguae.»

»El poeta se esfuerza, por consiguiente, en seguir la narración bíblica con toda la fidelidad posible, es decir, en la medida que se lo permiten el hexámetro y el estilo poético, para el cual Virgilio es su principal modelo. No se puede negar que en sus versos se deslizan expresiones repugnantes a las ideas cristianas: por ejemplo, en vez de *Deus,* escribe casi siempre *summus tonans,* Pero generalmente la dicción poética, gracias a la destreza del versificador y a la influencia de la narración bíblica, muestra cierta sencillez relativa que contrasta agradablemente con el estilo ampuloso de la poesía pagana de aquel tiempo, la cual pretendía reemplazar lo vacío del contenido con el fausto presuntuoso de las palabras... No se puede negar a Juvenco el talento de la forma... Nunca le vemos perderse prosaicamente en el laberinto de los detalles. Signo indudable de buen gusto era tal sobriedad en un tiempo en que la poesía épica se había hecho completamente descriptiva... La vestidura poética con que reviste el sagrado texto está tejida con los mismos hilos del estilo épico latino, sobre todo el de Virgilio; pero Juvenco no es un copista o un imitador que sigue con tímido paso a su original, sino que crea, por inspiración propia, su expresión propia también y muchas veces nueva. Tal resultado solamente podía lograrlo un espíritu completamente penetrado de la cultura clásica, que aquí por primera vez en la poesía latina se muestra unida al genio cristiano, aunque no enteramente asimilada...»

[p. 294]. [1] . *C. Vetii Aquilini Iuvenci Historiae Evangelicae libri IV; ejusdem carmina dubia aut supposititia. Ad mss. cod. Vaticanos, aliosque recens. Faustinus Arevalus:* Romae, 1792, págs. 63 a 68.

[p. 294]. [2] . *«Juvencus presbyter* (dice San Jerónimo, ep. 70, en otras eds. 84, *ad Magnum*) *sub Constantino historiam Domini salvatoris versibus explicavit: nec pertimuit evangelii maiestatem sub*

metri leges mittere.» El mismo santo señala todavía más expresamente la fecha del poema de Juvenco en sus adiciones a la Crónica de Eusebio: «A. D. 332, *Juvencus presbyter, natione hispanus, evangelia heroicis versibus explicat»:* Que el autor escribía en tiempo de Constantino, lo confirma el mismo epílogo de la *Historia Evangélica.*

«Haec mihi pax Christi tribuit, pax haec mihi secli,
Quam fovet indulgens terrae regnator apertae
Constantinus, adest cui gratia digna merenti».

[p. 294]. [3] . Las obras de San Dámaso pueden verse en el tomo XIII de la *Patrología latina* de Migne (págs. 347 a 441), conforme a la edición de A. M. Merenda: Roma, 1754. Hay una tesis doctoral de A. Couret, *De S. Damasi summi apud christianos pontificis carminibus:* Grenoble, 1869.

Sobre sus poemas epigráficos debe leerse especialmente lo que escribió Rossi en el *Boletín de Arqueología Cristiana* de 1884. Puede decirse sin sombra de exageración, que Rossi ha resucitado a San Dámaso, a lo menos como poeta y como arquitecto de las Catacumbas. El dará la edición definitiva de sus versos en el tomo II de las *Inscriptiones Cristianae.* Entre tanto, el estudio ya citado (I *Carmi di San Damaso)* reúne los principales resultados de las investigaciones del sabio arqueólogo romano, que saluda a San Dámaso como a su maestro y patrón. Véase también en los *Studi e Documenti di Storia e Diritto,* 1886, las *Osservazioni letterarie e filologiche* de Cosme Stornaiolo *sugli epigrammi damasiani.*

Del nombre de San Dámaso es inseparable el del fiel y devoto artífice que en tan hermosos caracteres grabó sus inscripciones: *Furius Dionysius Filocalus Damasi papae cultor atque amator.*

[p. 295]. [1] . No hay que tomar al pie de la letra a Prudencio cuando, en el himno tercero de los *Cathemerinon,* exclama:

«Sperne, Camena, leves hederas,
Cingere tempora quis solita es,
Sertaque mystica datylico
Texere docta liga strophio,
Laude Dei redimita comas».

La misma elegancia y exquisito atildamiento de estos versos prueba cuán lejos estaba su autor de desdeñar esas *leves yedras* que tanto le sirvieron para tejer sus guirnaldas místicas.

A tal punto llegaba el entusiasmo artístico de Prudencio, que en el mismo poema contra Simmaco, que es una obra de controversia y una acerba impugnación del paganismo, aboga por la conservación de las estatuas antiguas, purificadas de culto idolátrico:

«Marmora tabenti respergine tincta lavate,

O proceres: liceat statuas consistere puras,
Artificum magnorum opera, haec pulcherrima nostrae
Ornamenta cluant patriae, nec decolor usus
In vitium versae monumenta coinquinet artis.»

(*Contra Symmach, I. V.* 502-Ed. Parmenois Vol. I Londini I. Valpy. 1824)

Antes había expresado igual deseo en las últimas palabras que pone en boca del mártir San Lorenzo en el himno segundo de los *Peristephanon* (v. 482 y siguientes):

«Tunc pura ab omni sanguine
Tandem nitebunt marmora;
Stabunt et aera innoxia
Quae nunc habentur idola.»

Aún dió mayor muestra de tolerancia solicitando que en gracia de su elocuencia no se destruyese el libro que en defensa de la idolatría había compuesto su adversario Simmaco:

«Illaesus maneat liber, excellensque volumen
Obtineat partam dicendi fulmine famam:
Sed liceat tectum servare a vulnere pectus
Oppositaque volans jaculum depellere parma».
(*Contra Symmach.* I. v. 649.)

Contienen las obras de Prudencio datos inapreciables para la historia del primitivo arte cristiano. Recuérdese, por ejemplo, en el himno XI de los *Peristephanon* en alabanza de San Hipólito, la descripción de las Catacumbas, en que no olvida ni siquiera los epitafios de San Dámaso:

Innumeros cineres sanctorum Romula in urbe
Vidimus, o Christi Valeriane, sacer.
Incisos tumulis titulos, et singula quaeris
Nomina? difficile est, ut replicare queam.
. . . . . .
Plurima litterulis signata sepulchra loquuntur
Martyris aut nomen, aut epigramma aliquod. (a)
Sunt et muta tamen tacitas claudentia tumbas
Marmora, quae solum significant numerum.
. . . . . .

a. Los *tituli* damasianos, que ha descubierto Rossi.

Haec dum lustro oculis, et sicubi forte latentes
Rerum apices veterum per monumenta sequor,
Invenio Hippolitum. . . . . .
Exemplar sceleris paries habet illitus, in quo

Multicolor fucus digerit omne nefas.
Picta super tumulum species liquidis viget umbris,
Effigians tracti membra cruenta viri.
Rorantes saxorum apices vidi, optime Papa,
Purpureasque notas vepribus impositas.
Docta manus virides imitando effingere dumos,
Luserat e minio russeolam saniem.
Cernere erat, ruptis compagibus, ordine nullo
Membra per incertos sparsa jacere situs. (a)
. . . . . .
Haud procul extremo culta ad pomoeria vallo
Mersa latebrosis crypta patet foveis.
Huius in occultum gradibus via prona reflexis
Ire per anfractus luce latente docet.
Primas namque fores summo tenus intrat hiatu,
Illustratque dies limina vestibuli.
Inde, ubi progressu facili nigrescere visa est
Nox obscura, loci per especus ambiguum,
Occurrunt caesis immisa foramina tectis,
Quae iaciunt claros antra super radios.
Quamlibet ancipites texant hinc inde recessus
Arcta sub umbrosis atria porticibus:
Attamen excisi subter cava viscera montis
Crebra teretrato fornice lux penetrat.
. . . . . .
Talibus Hippolyti corpus mandatur opertis,
Propter ubi apposita est ara dicata Deo.
Illa sacramenti donatrix mensa eademque
Custos fida sui martyris apposita,
Servat ad aeterni spem iudicis ossa sepulchro,
Pascit item sanctis Tibricolas dapibus.
Mira loci pietas, et prompta precantibus ara.
. . . . . .
Ipsa, illas animae exuvias quae continet intus,
Aedicula, argento fulgurat ex solido.
Praefixit tabulas dives manus aequore laevi
Candentes, recavum quale nitet speculum,

(a). El suplicio de San Hipólito.

Nec pariis contenta obducere saxis,
Addidit ornando clara talenta operi.
. . . . . .
Angustum tantis illud specus esse catervis,
Haud dubium est. ampla fauce licet pateat.

Stat sed juxta aliud, quod tanta frequentia templum
Tunc adeat, cultu nobile regifico,
Parietibus celsum sublimibus, atque superba
Maiestate potens, muneribusque opulens.
Ordo columnarum geminus laquearia tecti
Sustinet, auratis suppositus trabibus:
Adduntur graciles tecto breviore recessus,
Qui laterum seriem iugiter exsinuent.
At medios aperit tractus via latior alti
Culminis exurgens editiore apice.
Fronte sub adversa gradibus sublime tribunal
Tollitur, antistes praedicat unde Deum.
Plena laborantes aegre domus accipit undas,
Arctoque confertis aestuat in foribus». (a)
. . . . . .

(a). *M. Aurelii Prudentii Clementis V. C. Carmina* (ed. de Arévalo): Romae, 1789, tomo II, págs. 1161 a 1188.

Los modernos descubrimientos arqueológicos han venido a dar inesperado valor a estas declaraciones de Prudencio. La inscripción damasiana que él vió en la cripta de San Hipólito ha sido descubierta en 1882, y descubiertos también el *cubiculum* y el *locellus* del Santo Mártir en la vía Tiburtina. En cuanto a la pintura, se ha disputado largamente. Döllinger, Kraus, Müntz, De Smedt y otros arqueólogos se inclinaron a creer que era una invención poética de Prudencio, o bien que había tomado por representación del suplicio del mártir algún cuadro de la muerte del Hipólito, hijo de Teseo. (Vid. Müntz, *Etude sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes, pág. 17*)

Pero tan extraña opinión ha sido refutada con sólidos argumentos por Rossi, y después de él por Allard (*Les dernières persecutions du troisième siècle:* París, 1887, págs. 335 y sigs.)

El himno a San Casiano (IX de los *Peristephanon*) está fundado en otra pintura vista por Prudencio en Imola:

«Erexi ad coelum faciem; stetit obvia contra
Fucis colorum picta imago martyris».
. . . . . .

El mismo *Dittocheum*, poema atribuído con buenas razones a Prudencio y que resume en inscripciones de cuatro versos los pasos principales del Antigno y Nuevo Testamento, ha sido considerado por muchos críticos como una serie de leyendas destinadas a ser puestas al pie de otras tantas pinturas, que presentasen de un modo gráfico los mismos asuntos.

No es de este lugar el encarecer la importancia que para la historia del simbolismo cristiano tienen las poesías de Prudencio, especialmente algunos himnos de los *Cathemerinon*, y la *Psychomachia*, que es probablemente el más antiguo de los poemas alegóricos cristianos. Sobre ésta y todas las demás

importantísimas cuestiones literarias, históricas y teológicas que suscitan los versos del gran poeta español, léanse, además de los *Prolegomena Prudentiana* del P. Arevalo, que conservan hoy mismo todo su valor, el libro de Clemente Brockhaus, *Aurelius Prudentius Clemens in seiner Bedeutung für die Kirche seiner Zeit* (Leipzig, 1872; el de A. Puech, *Prudence, Etude sur la poesie latine chrétienne au IVe siecle* (París, 1888), y los tres estudios del P. Allard, *Rome au quatrième siecle d'après les pöemes de Prudence* (en la *Revue de Questions Historiques,* Julio de 1884); *Prudence Historien* (en la misma revista, Abril de 1884), y *Etude sur le symbolisme chrétien au quatrième siecle d'après les pöemes de Prudence* (en la *Revue de l'art chrétien,* 1885). También merecen tenerse en cuenta la tesis doctoral de Juan Bautista Brys, *Dissertatio de vita et scriptis Aurelii Clementis Prudentii* (Lovaina, 1885), y el elegante libro del Conde de la Viñaza, *Aurelio Prudencio Clemente* (Madrid, 1888). Bastan estas someras indicaciones, puesto que no pretendemos agotar aquí la rica bibliografía prudenciana.

[p. 299]. [1] . Predomina en la obra de Orosio, literariamente considerada, un sentido que hoy diríamos *pesimista* , muy natural en un testigo de la tremenda crisis conocida con el nombre de *invasión de los bárbaros: «Praeceperas ergo* (dice a San Agustín), *ut ex omnibus quae haberi ad praesens possunt histhoriarum atque annalium fastis, quaecumque aut bellis gravia, aut corrupta morbis, aut fame tristia, aut terrarum motibus terribilia, aut inundationibus aquarum insolita, aut eruptionibus ignium metuenda, aut ictibus fulminum plagisque grandinum saeva, vel etiam parricidiis flagitiisque misera per transacta retro saecula reperissem, ordinato breviter voluminis textu explicarem».* Pero en medio de este abatimiento fulgura siempre la luz de la esperanza cristiana, que hace prorrumpir a Orosio en estos sublimes acentos: *«Ut merito hac scrutatione claruerit regnasse mortem avidam sanguinis, dum ignoratur religio quae prohiberet a sanguine; ista inlucescente, illam constupuisse; illam concludit, cum ista jam praevalet; illam penitus nullam futuram, cum haec sola regnabit».* (Lib. I. p. 10)

Afirma claramente la ley providencial en la historia: *«primum quia si divina providentia, quae sicut bona et iusta est, agitur mundus et homo».*

De Orosio es también la alta idea de considerar la historia del género humano como la de un solo hombre *«Iure ab initio hominis per bona malaque alternantia, exerceri hunc mundum sentit quisquis per se atque in se humanum genus videt.*

»Igitur... conflictationes generis humani et veluti per diversas partes ardentem malis mundum face cupiditatis incensum e specula ostentaturus necessarium reor.,.» (Lib. I, pról.).

Misión providencial de los grandes imperios: «Si *potestates a Deo sunt, quanto magis regna, a quibus reliquae potestates progrediuntur; si autem regna diversa, quanto aequius regnum aliquod maximum, cui reliquorum regnorum potestas universa subjicitur, quale a principio Babylonium et deinde Macedonicum fuit, post etiam Africanum atque in fine Romanum quod usque ad nunc manet, eademque ineffabili ordinatione per quatuor mundi cardines quatuor regnorum principatus distinctis gradibus eminentes».* (Lib. II. 1 § 3)

Como todos los autores de filosofía de la historia, usa y abusa de los paralelos: *«Ecce símiles*

Babyloniae ortus et Romae, similis potentia, similis magnitudo, similia tempora, similia bona, similia mala: tamen non similis exitus similisve defectus.» (Lib. II, cap. 3 § 6).

No hay exageración ninguna en calificar, como lo hace Ebert, de *prodigioso* este «primer ensayo de una historia universal cristiana, que es al mismo tiempo el primer ensayo de una historia universal en el sentido más amplio de la palabra.» El mismo crítico añade que «Orosio fué el primero que dió a la historia un organismo marcado con el sello de unidad que no podía tener entre los paganos, puesto que cada nación particular creía deber a los dioses su fuerza y su poder».

Para comprender las altas miras de Orosio, séame lícito, aun a riesgo de caer en prolijidad y digresión impertinente, transcribir el admirable pasaje del libro III (7, 8), en que presenta el destino histórico de la ciudad romana como preparación providencial para el cristianismo: *«At vero, si indubitatissime constat sub Augusto primum Caesare post Parthicam pacem universum terrarum orbem positis armis abolitisque discordiis generali pace et nova quiete compositum Romanis paruisse legibus, Romana iura quam propria arma maluisse, spretisque ducibus suis iudices elegisse Romanos, postremo omnibus gentibus, cunctis provinciis, innumeris civitatibus, infinitis populis, totis terris unam fuisse voluntatem libero honestoque studio inservire paci atque in commune consulere —quod prius ne una quidem civitas unusve populus civium vel, quod maius est, una domus fratrum iugiter habere potuisset — quodsi etiam, cum imperante Caesare ista provenerint, in ipso imperio Caesaris inluxisse ortum in hoc mundo Domini nostri Jesu Christi liquidissima probatione manifestum est: inviti licet illi, quos in blasphemiam urgebat invidia, cognoscere faterique cogentur, pacem istam totius mundi et tranquillissimam serenitatem non magnitudine Caesaris sed potestate filii Dei, qui in diebus Caesaris apparuit, extitisse nec unius orbis imperatori sed creatori orbis universi orbem ipsum generali cognitione paruisse, qui, sicut sol oriens diem luce perfundit, ita adveniens misericorditer extenta mundum pace vestierit».* Pensamientos de filosofía de la historia análogos a los de San Agustín y Orosio, se encuentran también en los dos libros de Prudencio contra Simmaco.

El texto de Orosio debe consultarse en la ed. de Zangemeister, tomo V del *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum latinorum,* publicado por la Academia de Viena *(Pauli Orosii Historiarum adversus Paganos libri VII. Accedit ejusdem Liber Apolegeticus. Recensuit et commentario critico instruxit Carolus Zangemeister. Vindobonae, apud C. Geroldi Filium,* 1882).

Acerca de Orosio, véase principalmente la monografía de Teodoro de Mörner, De *Orosii vita ejusque Historiam libri septem adversus Paganos* (Berlín, 1844).

[p. 301]. [1] . *«Conantius post Mauritanem Ecclesiae Palentinae sedem adeptus est, vir tam pondere mentis quam habitudine speciei gravis, communi eloquio facundus et gratus. Ecclesiasticorum officiorum ordinibus intentus et providus. Nam melodias soni multas noviter edidit. Orationum quoque libellum de omnium decenter conscripsit proprietate Psalmorum. Vixit in Pontificatu amplius triginta annos, dignusque habitus fuit ab ultimo tempore Witerici, per tempora Gundemari, Sisebuti, Svintillae, Sisenandi, et Cintillae Regum»* . (Floreció, por tanto, Conancio en la Sede Palentina desde 609 ó 610, fecha de la muerte de Witerico, hasta 639 ó 40 en que murió Chintila).

V. S. Ildephonsi liber de viribus illustribus, cap. XI, en el tomo I de las obras de los Padres

Toledanos, publicadas por el Cardenal Lorenzana (1782), página 289. En el capítulo VI, dice hablando de Juan Cesaraugustano: *«In ecclesiastici officiis quaedam eleganter et sono et oratione composuit... Substitit in sacerdotio temporibus Sisebuti et Svintilani regum»*. Tenemos, pues, dos poetas y músicos himnógrafos, de nombre conocido, en tiempo de los visigodos.

[p. 301]. [2] . Véanse especialmente los capítulos III *De Choris,* IV *De Canticis,* V *De Psalmis,* VI *De Hymnis,* VII *De Antiphonis.*

«Chorus enim *proprie multitudo canentium est, quique apud Iudaeos non minus a decem constat canentibus, apud nos autem incerto numero a paucioribus, plurimisve sine ullo discrimine constat . . . . . .*

»Canticum autem est vox hominis; psalmus autem qui canitur ad psalterium . . . . . .

»Psalterium (Davidis) *idcirco cum melodia cantilenarum suavium ab Ecclesia frequentatur, quo facilius animi ad compunctionem flectantur. Primitiva autem Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. Propter carnales autem in Ecclesia, non propter spirituales, consuetudo cantandi est instituta, ut, qui verbis non compunguntur, suavitate modulationis moveantur. Sic namque et beatissimus Augustinus, in libro Confessionum suarum (lib. X, c. 33) consuetudinem canendi approbat in Ecclesia, ut per oblectamentum, inquit, aurium, infirmior animus ad affectum pietatis exsurgat. Nam in ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius moventur animi nostri ad flammam pietatis cum cantatur. quam si non cantetur. Omnes enim affectus nostri, pro sonorum diversitate vel novitate, nescio qua occulta familiaritate excitantur magis cum suavi et artificiosa voce cantatur».*

[p. 302]. [1] . *Etimolog.,* lib. III, cap. XV: *«Musica est peritia modulationis, sono cantuque consistens: et dicta musica per derivationem a musis...»* Cap. XVII: *«Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim est sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et coelum ipsum sub harmoniae modulatione revolvitur. Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. In proelis quoque tubae concentus pugnantes accendit, et quanto vehementior fuerit clangor tubarum, tanto fit fortior ad certamen animus. Siquidem et remiges cantus hortantur. Ad tolerandos quoque labores musica animum mulcet, et singulorum operum fatigationem modulatio vocis solatur. Excitos quoque animos musica sedat... Sed et quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rhytmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatum».*

Para San Isidoro, la Música es una de las cuatro disciplinas matemáticas. Su exposición ocupa nueve capítulos del libro III de las *Etimologías.* Extractaremos algunas especies curiosas que durante toda la Edad Media fueron muy repetidas, e insertaremos casi íntegra, por su grande interés arqueológico, la declaración de instrumentos. (Cap. XVI.)

«De inventoribus Musicae.» «Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Jubal, qui fuit de stirpe

Cain ante diluvium. Graeci vero Pythagoram dicunt hujus artis invenisse primordia, ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. Alii Linum Thebasum, et Zethum, et Amphiona in arte musica primos claruisse ferunt. Post quos paulatim directa est praecipue haec disciplina, et aucta multis modis; eratque tam turpe musicam nescire quam litteras. Interponebatur autem non modo sacris, sed et omnibus solemnibus, omnibusque laetis, vel tristioribus rebus, Ut enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias canebantur. In conviviis vero lyra vel cythara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum».

«De tribus partibus Musicae» (cap. XVIII). «Musicae partes tres sunt, id est, harmonica, rhytmica, metrica. Harmonica est quae discernit in sonis acutum et gravem. Rhytmica est quae requirit incursionem verborum, utum bene sonus an male cohaereat. Metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut, verbi gratia, heroicum, iambicum, elegiacum».

«De triformi Musicae divisione» (cap. XIX). «At omnem sonum, quia materies cantilenarum est, triformem constat esse natura. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhytmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces; aut flatu, sicut per tubam vel tibiam: aut, pulsu, sicut per cytharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est.

«De prima divisione Musicae quae «harmonica» dicitur.

»Prima divisio Musicae, quae harmonica dicitur, id est, modulatio vocis, pertinet ad comoedos, tragoedos, vel choros, vel ad omnes qui voce propria canunt. Haec ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur musica, quae in homine vox appellatur.

»Vox est aer spiritu verberatus...Proprie autem vox hominum est, seu irrationabilium animantium. Nam in aliis abusive, non proprie sonitus vox vocatur.

»Harmonia est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, vel coaptatio.

»Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cujus contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae.

«Diastema» est vocis spatium, ex duobus vel pluribus sonis aptatum.

«Diesis» est spatia quaedam, et deductiones modulandi, atque vergendi de uno in alterum sonum.

«Tonus» est acuta enuntiatio vocis: est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit: cujus genera in quindecim partibus musici diviserunt, ex quibus hyperlidius, novissimus et acutissimus, hypodorius omnium gravissimus est.

«Cantus» est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum.

«Arsis» est vocis elevatio, id est, initium, «Thesis» vocis positio, hoc est, finis.

«De secunda divisione quae «organica» dicitur (cap. XXI).

»Secunda divisio organica est in iis quae, spiritu reflante, completa, in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandura, et iis similia instrumenta.

«Organum» vocabulum est generale vasorum omnium musicorum. Hoc autem cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant (¿será el Hydraulon?)

«Tuba» primum a Tyrrhenis inventa... Adhibebatur autem non solum in praeliis, sed et in omnibus festis diebus propter laudes vel gaudii claritatem.

«Tibias» excogitatas in Phrygia ferunt, has quidem diu funeribus tantum adhibitas, mox et sacris gentilium.

«Calamus» nomen est arboris proprium, a «calendo», id est, «fundando voces», vocatus.

«Fistulam» quidam putant a Mercurio inventam; alii a Fauno quem Graeci vocant Pana. Nonnulli eam ab Idi pastore Agrigentino ex Sicilia. Fistula autem dicta, quod vocem emittat.

«Sambuca» in Musicis species est symphoniarum. Est enim genus ligni fragilis, unde et tibiae componuntur.

«Pandura» ab inventore vocata... Fuit enim apud Gentiles Pan deus pastoralis, qui primus dispares calamos ad cantum aptavit, et studiosa arte composuit.

»De tertia divisione, quae Rhytmica nuncupatur.

»Tertia est divisio rhytmica pertinens ad nervos et pulsum, cui dantur species cythararum diversarum, tympanum, et cymbalum, sistrum, acetabula aenea et argentea, vel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum, et caetera hujusmodi. . . . . .

»Forma citharae initio similis fuisse traditur pectori humano, quod uti vox de pectore, ita ex ipsa cantus ederetur... Nam pectus Dorica lingua « kˆq§ra » *vocatur.*

»Paulatim autem plures ejus species extiterunt, ut psalteria, lyrae, barbiti, phoenices, et pectides, et quae dicuntur indicae, et feriuntur a duobus simul. Item aliae atque aliae, et quadrata forma, et trigonali.

»Chordarum etiam numerus multiplicatus est, et commutatum genus... Antiqua autem cithara septem chordis erat, unde Virgilius «septem discrimina vocum». Discrimina autem ideo, quod nulla chorda vicinae chordae similem sonum reddat; sed ideo septem chordae, vel quia totam vocem implent; vel

quod septem motibus sonat coelum . . . . . »Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatum, quod ad ejus vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo citharae barbaricae in modum « Δ » litterae. Sed psalterii et citharae haec est differentia; quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus reddiur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant. Cithara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterio autem Heabraei decachordo usi sunt propter numerum decalogum legis. «Lyra» dicta ¦po toã lnreŽn *, a varietate vocum, quod diversos sonos efficiat. Lyram primum a Mercurio dicunt inventam fuisse, hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos meatus, varia in campis reliquisset animalia, relicta etiam testudo est, quae cum esset putrefacta, et nervi ejus remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit, ad cujus speciem Mercurius lyram fecit, et Orpheo tradidit, qui erat hujus rei maxime studiosus.* (Este mito puede estar tomado de la colección de Hygino. lib. II.)

»Unde et aestimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque silvas cantus modulatione allicuisse. Hanc musici propter studii amorem et carminis laudem, etiam inter sidera suarum fabularum commentis collocatam esse finxerunt.

«Tympanum» est pellis, vel corium ligno ex una parte extentum. Est enim pars media symphoniae in similitudinem cribri. Tympanum autem dictum quod medium est. Unde et «margaritum» medium tympanum dicitur, et ipsum, ut symphonia, ad virgulam percutitur.

«Cymbala» acetabula quaedam sunt, quae percussa invicem se tangunt, et sonum faciunt. Dicta autem cymbala, quia cum «ballematia» simul percutiuntur. Ita enim Graeci dicunt cymbala «ballematica».

«Sistrum» ab inventrice vocatum. Isis enim Ægiptiorum regina id genus invenisse probatur. Iuvenalis: Isis et irato feriat mea lumina sistro. Inde et hoc mulieres percutiunt, quia inventrix hujus generis mulier. Unde, et apud Amazonas sistro ad bellum feminarum exercitus vocabatur.

«Tintinabulum» de sono vocis nomen habet, sicut et plaussus manuum stridor valvarum.

«Symphonia» vulgo apellatur lignum cavum ex utraque parte, pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt. Fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus.

Capítulo XXIII, *De Musicis numeris...*

Sed haec ratio quem admodum in mundo est, ex volubilitate circulorum, ita et in microcosmo in tantum praeter vocem valet, ut sine ipsius perfectione etiam homo, simphoniis carens, non consistat, Ejusdem musicae perfectione etiam metra consistunt, in arsi et thesi, id est, elevatione et positione».

En las *Etimologías* isidorianas se encuentran también algunas nociones relativas a las artes plásticas y gráficas. Véase el libro XV, *De aedificiis et agris;* capítulos II, III, IV, V, VI, VII, VIII... que contienen algunas definiciones de arquitectura; el XVI, *De Lapidibus et metallis,* cap. V, *De marmoribus,* y XX, *De aere,* extractados principalmente de la *Historia Natural* de Plinio; el XIX, *De navibus, aedificiis et vestibus* (capítulos VIII, *De fabricis parietum;* IX, *De dispositione;* X, *De constructione;* XI, *De venustate. (Venustas est quidquid illud, ornamenti et decoris causa, aedificiis*

additur, ut tectorum auro distincta laquearia, et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae); XII, *De laqueariis,* XIII, *De crustis;* XIV, *De lithostrotis;* XV, *De plastis. (Plastice est parietum ex gypso effigies signaque exprimere, pingereque coloribus... Nam impressa argilla formam aliquiam facere plastae est);* XVI, *De pictura,* tomado casi totalmente del libro XXXV de Plinio. *(Pictura,... est imago exprimens speciem alicujus rei, quae, dum visa fuerit, ad recordationem mentem reducit... Picturam autem Ægiptii excogitaverunt primum umbra hominis lineis circumducta. Itaque initio talis, secunda singulis coloribus, postea diversis; sicque paulatim sese ars ipsa distinxit, et invenit lumen, adque umbras differentiasque colorum, unde et nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducunt; deinde coloribus complent, tenentes ordinem inventae artis);* el XVII, *De coloribus;* XVIII, *De instrumentis aedificiorum; XIX, De lignariis».*

[p. 306]. [1] . Etim. Lib. I, cap. 40: *«Fabulas poetae a fando nominaverunt quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae... ut imago quaedam vitae hominum nosceretur... Fabulas poetae quasdam delectandi causa finxerunt, quasdam ad naturam rerum, nonnullas ad mores hominum interpretati sunt».*

[p. 306]. [2] . *«Rhetorica quae propter nitorem et copiam eloquentiae suae maxime in civilibus quaestionibus necessaria existimatur... Conjuncta est autem grammaticae arti rethorica. In grammatica enim scientiam recta loquendi discimus. In rethorica vero percipimus, qualiter ea quae didicimus, proferamus».* (Lib. II. Cap. 5.)

El tratado de las figuras *(de schematibus),* el de los tropos y el de arte métrica *(de pedibus)* se incluyen en la Gramática, según la práctica de los antiguos (capítulos XXXVI, XXXVII, XXXVIII y XXXIX).

Copiaremos algunas definiciones más, que luego quedaron en las escuelas con valor tradicional.

«Prosa est producta oratio et a lege metri soluta... Unde etiam quae non est perflexa numero, sed recta, prosa oratio dicitur, in rectum producendo. Alii prosam aiunt dictam ab eo quod sit profusa, vel ab eo quod spatiosius prorruat et excurrat, nullo sibi termino praefinito». (Lib. I. Cap. 38.)

Ambas etimologías son absurdas; pero no lo es el principio histórico, claramente establecido por San Isidoro, de haber precedido el desarrollo de la poesía al de la prosa, así entre los griegos como entre los romanos. *«Praetera tam apud graecos, quam apud latinos longe antiquiorem curam fuisse carminum quam prosae. Omnia enim prius versibus condebantur, prosae autem studium sero vigit. Primus apud Graecos Pherecides Syrius soluta oratione scripsit, apud Romanos autem Appius Caecus aduersus Pyrrhum solutam orationem primus exercuit».* (Ibid.)

Las definiciones métricas están tomadas en parte de San Agustín (lib.11, *De Ord.,* cap. XIV; lib. III, *De Musica,* cap. I). *«Metra» vocata quia certis pedum mensuris atque spatiis terminantur, neque ultra dimensionem temporum constitutam procedunt...*

«Versus» dicti ab eo quod, pedibus in ordini suo dispositis, certo fine moderantur per articulos, qui caesa et membra nominantur. Qui ne longius provolverentur quam iuditium posset sustinere, modum statuit ratio, unde reverterentur, et ab eo ipso versum vocatum dicunt quod revertatur.

»Huic adhaeret «rhytmus» qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit: qui latine nihil aliud quam «numerus» dicitur».

La definición del *carmen* es de Servio (in *III Æneid): «Carmen» vocatur quidquid pedibus continetur: cui datum nomen existimant, seu quod carptim pronuntiaretur... seu quod qui illa canerent. «carerere mente» existimabantur. Metra vel a pedibus nuncupata, vel a rebus quae scribuntur, vel ab inventoribus, vel a frequentatoribus, vel a numero syllabarum.*

»A pedibus metra vocata, ut dactylica, jambica, trochaica...

»A numero, vero, hexametrum, pentametrum, trimetrum...

»Ab inventoribus... ut Anacreonticum, Saphicum, Archilochium. Nam Anacreontica metra Anacreon composuit, Shapica Sapho mulier edidit, Archilochia Archilochus quidam scripsit, Colophonia Colophonius quidam exercuit; Sotadeorum quoque repertor est Sotades genere cretensis: Simonidia quoque metra Simonides poeta lyricus composuit.

»A frequentatoribus, ut Asclepiadea. Non enim ea Asclepius invenit, sed proinde ita vocata sunt, quod eis idem frequentissime et elegantissime usus sit.

«A rebus quae scribuntur ut «heroicum, elegiacum, bucolicum».

»Heroicum enim carmen dictum, quod eo virorum fortium res et facta narrentur. Nam heroes appellantur viri quassi aerei, et coelo digni propter sapientiam et fortitudinem; quod metrum auctoritate caetera metra praecedit, unum ex omnibus, tam maximis operibus aptum quam parvis, suavitatis et dulcedinis aeque capax. Quibus virtutibus nomen solum obtinuit, ut Heroicum vocaretur, ad memorandas scilicet heroum res...»

San Isidoro quiere asimilar, como San Jerónimo, la poesía de los hebreos a la métrica de griegos y latinos. Por eso dice, hablando del verso heroico: *«Omnibus quoque metris prius est. Hoc primum Moyses in cantico Deuteronomii longe ante Pherecydem et Homerum cecinisse probatur. Unde et apparet antiquius fuiesse apud Hebraeos studium carminum quam apud gentiles».*

Hasta en *El libro de Job* quiere ver dáctilos y espondeos... *«Siquidem et Iob Moysi temporibus adaequatus hexametro versu, dactylo spondeoque decurrit».*

«Elegiacum» autem dictum, eo quod modulatio ejusdem carminis conveniat miseris.» (Cita a Terenciano Mauro).

«Bucolicum», id est pastorale carmen, plerique Syracusis primum compositum a pastoribus opinantur, nonnulli Lacaedaemone. Namque transeunte in Graeciam Xerxe rege Persarum, cum

Spartanae virgines, sub hostili metu, neque egredi urbem auderent, neque pompam chorumque agrestem Dianae de more exercerent; turba pastorum, ne religio praeteriret, eumdem inconditis cantibus celebrarunt. Appellantur autem Bucolicum a bubus de maiore parte, quamvis opiliorum caprariorumque sermones in iis et cantica inserantur». (Todo esto es de Servio, en el comentario a la égloga primera de Virgilio).

«Hymnos» primum David prophetam in laudem Dei composuisse ac cecinisse manifestum est...

«Epithalamia» sunt carmina nubentium, quae decantantur a scholasticis in honorem sponsi et sponsae. Haec primum Salomon edidit in laudem Ecclesiae et Christi. Ex quo gentiles sibi epithalamium vindicarunt, et istius generis carmen assumptum est. Quod genus primum a gentilibus in scenis celebrabatur; postea tantum in nuptiis haesit. Vocatur autem epithalamium, eo quod in thalamis decantetur». (La definición del *epithalamio* parece tomada de San Agustín, *in Ps. XLIV:* ignoramos de donde procede lo restante.)

«Threnos» quod latine «lamentum» vocamus, primus Ieremias versu composuit super urbem Ierusalem, quando subversa est, et populus Israel captivus ductus est. Post hunc apud Greacos Simonides poeta lyricus. Adhibebantur autem funeribus atque lamentis; similiter et nunc».

«Epitaphium» graece, latinae «supra tumulum». Est enim titulus mortuorum, qui in dormitione eorum fit, qui iam defuncti sunt. Scribuntur enim ibi vita mores et aetas eorum».

Luego define el *epodon* horaciano, la *cláusula* lírica (un verso corto después de otro largo *«quasi praecisos versus integris subiectos*) y el *Centón. «Centones apud grammaticos vocari solent qui de carminibus Homeri, vel Virgilii, ad propria opera more centonario, ex multis hinc inde compositis in unum sarciunt corpus, ad facultatem cuiusque materiae».* (Lib. I. Cap, 39)

Respecto de las fábulas cap. XL, debe notarse la distinción entre *esópicas* y *líbicas* , tomada del libro II de la *Retórica* de Aristóteles.

«Has primus invenisse traditur Alcmaeon Crotoniensis, appellanturque Æsopicae quia is apud Phrygas in hac repolluit. Sunt autem fabulae aut Æsopicae aut Lybisticae. Æsopica sunt cum animalia muta inter se sermocinasse finguntur, vel quae animam non habent, ut urbes, arbores, montes, petrae, flumina. Lybisticae autem, dum hominum cum bestiis, aut bestiarum cum hominibus fingitur vocis esse commercium. (Lib. I. Cap. 40.)

»Historia est narratio rei gestae, per quam ea quae in praeterito facto sunt dignoscuntur... Apud veteres... nemo conscribebat historiam, nisi is qui interfuisset, et ea quae conscribenda essent vidisset. Melius enim oculis quae fiunt deprehendimus, quam quae auditione colligimus. Quae enim videntur sine mendacio proferuntur. Haec disciplina ad grammaticam pertinet, quia quidquid dignum memoria est litteris mandatur». (Lib. I. Cap. 41.) Cita como primer historiador a Moisés, como segundo al Pseudo-Dares, frigio, cuyo libro apócrifo sobre Troya tiene tanta importancia en la literatura de la Edad Media.

Utilidad de las historias profanas *«Historiae gentium non impediunt legentes in iis quae utilia*

dixerunt. Multi enim sapientes praeterita hominum gesta ad institutionem praesentium historiis indiderunt». (Lib. I. Cap. 42.) Define diversos géneros historiales: la *Ephemeris,* los *Kalendarios,* los *anales.*

«Inter historiam et argumentum et fabulam interest. Nam historiae sunt res verae quae factae sunt. Argumenta sunt quae, etsi facta non sunt, fieri tatamen possunt. Fabulae vero sunt quae nec facta sunt, nec fieri possunt, quia contra naturam sunt». (Lib. I. Cap. 44.)

[p. 309]. [1] . Lib. II, cap. XVI.

[p. 309]. [2] . Lib. II, cap. XIV, *De ethopoeia. «Ethopoeiam vero illam vocamus in qua hominis personam fingimus pro exprimendis affectibus aetatis, studii, fortunae, lactitiae, sexus, moeroris, audaciae. Nam cum piratae persona suscipitur, audax, abrupta, temeraria, erit oratio: cum feminae sermo simulatur, sexui convenire debet oratio: jam vero adolescentis et senis, et militis, et imperatoris, et parasiti, et rustici, et philosophi diversa ratio ducenda est. In quo genere dictionis illa sunt maxime cogitanda: quis loquatur, et apud quem, et de quo, et ubi, et quo tempore; quid egerit, quid acturus sit, aut quid pati possit, si haec consulta neglexerit».*

[p. 309]. [3] . Lib. II, cap. XXIII, *De differentia dialecticae et rhetoricae artis. «Dialecticam vero et rhetoricam Varro in IX disciplinarum libro tali similitudine definivit: Dialectica et rhetorica est quod in manu hominis pugnus adstrictus et palma distensa, illa verba contrahens, ista distendens. Dialectica siquidem ad disserendas res acutior, rhetorica ad illa quae nititur docenda facundior. Illa ad scholas nonnumquam venit, ista jugiter procedit in forum. Illa requirit rarissimos studiosos, haec frequenter et populos».*

[p. 310]. [1] . Cap. I, lib. I. *«Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles differentiam esse voluerunt.»* etc., etc. Todo este capítulo parece tomado de Casiodoro, Vid. el estudio de Dressel. *De Isidori originum fontibus* (*Rivista di Filología,* 1873, meses de Octubre a Diciembre).

[p. 310]. [2] . *«Haec autem disciplina a Graecis inventa est a Gorgia, Aristotele Hermagora et translata in latinum a Tullio, videlicet et Quintiliano, sed ita copiose ita varie, ut eam lectori admirari in promptu sit, comprehendere impossibile. Nammem branis retentis, quasi adhaerescit memoriae series dictionis, ac mox repositis, recordatio omnis elabitur. Huius disciplinae perfecta cognitio oratorem facit».* (Lib. II, cap. II.)

Reproduce, por de contado, la división de los tres géneros oratorios: deliberativo, demostrativo y judicial; la doctrina de los estados de la causa, etcétera. Admite cuatro partes no más en el discurso: *exordio, narración, argumentación y conclusión.* (Cap. VII.)

[p. 310]. [3] . Lib. VIII, cap. VII, *De poetis. «Poetae unde sint dicti, sic ait Tranquillus:* «Cum *primum homines, exuta feritate, rationem vitae habere coepissent, seque ac Deos suos nosse, cultum*

modicum ac sermonem necessarium commenti sibi, utriusque magnificentiam ad religionem Deorum suorum excogitaverunt. Igitur ut templa illis domibus pulchriora, et simulachra corporibus ampliora faciebant, ita eloquio, etiam quasi angustiore, honorandos putaverunt, laudesque eorum, et verbis illustrioribus et jucundioribus numeris extulerunt».

Es curiosa la etimología que San Isidoro da al nombre *musas,* en el mismo sentido que el verbo *trobar* de la Edad Media! *«Musae autem* §po toã mósqai *id est «a quaerendo» quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur».* (Lib. III, cap. XV)

[p. 311]. [1] . Lib. VIII, cap. VII. *«Unde et Lucanus ideo in numero poetarum non ponitur, quia videtur historiam compusuisse, non poema».*

La división de los géneros está tomada de Servio, el comentador de Virgilio (*in* Eclog. III). *«Apud poetas autem tres characteres sunt dicendi: unus in quo tantum poeta loquitur ut est in libris Virgilii «Georgicorum». Alius dramaticus, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis. Tertius mixtus ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquuntur».*

Copiaremos algunas definiciones del mismo capítulo, para completar la preceptiva literaria del Santo:

«Comici appellati, sive a loco, quia circum pagos agebant, quos Graeci kñmaj *vocant sive a comessatione. Solebant enim post cibum homines ad eos audiendos venire. Sed comici privatorum hominum praedicant acta. Tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt, comicorum ex rebus laetis.*

»Duo sunt autem genera comicorum, id est veteres et novi. «Veteres», qui et joco ridiculares extiterunt, ut Plautus, Actius, Terentius. Novi qui et «Satyrice», ut Flaccus, Persius, Iuvenalis et alii... Nec vetabatur eis pessimum quemquem describere nec cujuslibet peccata moresque reprehendere. Unde et nudi pinguntur, eo quod per eos vitia singula denudentur».

Se ve que había llegado a San Isidoro (aprendida probablemente en las sátiras de Horacio) la división de la comedia ateniense en antigua, media y nueva: pero que la había interpretado erróneamente, por no conocer más que la comedia y la sátira latina. *«Satyrici» autem dicti, sive quod pleni sint omni facundia, sive a saturitate et copia, de pluribus enim simul rebus loquuntur; seu ab illa lance quae referta diversis frugum vel pomorum generibus ad templa gentilium solebat deferri, aut a Satyris nomen tractum, qui inulta habent ea quae per vinolentiam dicuntur».*

»Quidam autem poetae «theologi» dicti sunt, quoniam de diis carmina faciebant».

[p. 312]. [1] . Lib. XVIII, cap. XLV. *«Tragoedi» sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant».*

«Comoedi» sunt, qui privatorum hominum acta dictis atque gestu cantabant atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant.

«Thymelici» autem erant musici scenici qui in organis, et lyris, et cytharis, praecinebant. Et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum quod «thymele» vocabatur.

«Histriones» sunt qui muliebri indumento gestus impudicarum feminarum exprimebant: ii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant. Dicti autem «histriones» sive quod ab Istria id genus sit adductum, sive quod perplexas historiis fabulas exprimerent, «quasi historiones».

«Mimi» sunt dicti Graeca apellatione, quod rerum humanarum sint imitatores. Nam habebant suum auctorem, qui antequam mimum agerent, fabulam pronuntiaret. Nam fabulae ita componebantur a poetis ut aptissimae essent motui corporis». (Capítulos XLV a XLIX.)

Aun las descripciones de la parte material del teatro son exclusivamente arqueológicas, lo cual no quiere decir que el teatro, en la época de los visigodos, hubiera desaparecido totalmente, puesto que tenemos en las cartas de Sisebuto un testimonio en contrario: *«Scena» autem erat locus infra theatrum, in modum domus instructa cum pulpito, quod pulpitum orchestra vocabatur, ubi cantabant comici et tragici, atque saltabant histriones et mimi».* (Cap. XLIII.)

«Orchestra» autem pulpitum erat scenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter *se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus, alii gestus edebant».* (Cap. XLIV.)

[p. 313]. [1] . Lib. XVIII, cap. LIX. *«Haec quippe spectacula crudelitatis et inspectio vanitatum non solum hominum vitiis sed de daemonum jussis instituta sunt».*

[p. 313]. [2] . Lib. III, cap. XIII. *Sententiarum. (De libris gentilium.)* El método de enseñanza teológica por *sentencias* (primera sistematización de la Escolástica), se debe casi del todo a los Padres españoles, San Isidoro, San Julián, Tajón, etc.), y es una de las mayores glorias de la llamada con alguna impropiedad escuela de Sevilla.

[p. 314]. [1] . *«Ideo prohibetur Christianis figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum. Non enim solum thura offerendo daemonibus inmolatur, sed etiam eorum dicta libentius capiendo. »Quidam plus meditari delectantur gentilium dicta propter tumentem et ornatum sermonem, quam Scripturam Sanctam propter eloquium humile. Sed quid prodest in mundanis doctrinis proficere, et inanescere in divinis? Caduca sequi figmenta, et coelestia fastidire mysteria? Cavendi sunt igitur tales libri, et propter amorem Sanctarum Scripturarum vitandi.*

»Gentilium dicta exterius verborum eloquentia nitent; interius vacua virtutis sapientia manent; eloquia autem sacra exterius incompta verbis apparent, intrinsecus autem mysteriorum sapientia fulgent...

»Sermo quippe Dei occultum habet fulgorem sapientiae et veritatis repositum in verborum vilissimis vasculis.

«Ideo libri sancti simplici sermone conscripti sunt, ut non in sapientia verbi, sed in ostensione Spiritus homines ad fidem perducerentur. (I Corinth., II, 4). *Nam si dialectici acuminis versutia aut rhetoricae artis eloquentia editi essent, nequaquam putaretur fides Christi in Dei virtute, sed in eloquentiae humanae argumentis consistere; nec quemquam crederemus ad fidem divino inspiramine provocari sed potius verborum calliditate seduci.*

»Omnis saecularis doctrina spumantibus verbis resonans, ac se per eloquentiae tumorem attollens, per doctrinam simplicem et humilem Christianam evacuata est, sicut scriptum est: «Nonne stultam fecit Deus sapientiam hujus mundi?» (I, *Corinth,* I, 20.)

»Fastidiosis atque loquacibus Scripturae Sanctae minus propter sermonem simplicem placent. Gentili enim eloquentiae comparata videtur illis indigna. Quod si animo humili mysteria ejus intendant, confestim advertunt quam excelsa sunt quae in illis dispiciunt.

«In lectione non verba, sed veritas est amanda. Saepe autem reperitur simplicitas veridica, et composita falsitas quae hominem suis erroribus illicit, et per linguae ornamenta laqueos dulces aspergit.

»Nil aliud agit amor mundanae scientiae, nisi extollere laudibus hominem. Nam quanto majora fuerint litteraturae studia, tanto animus arrogantiae inflatus maiore intumescit jactantia. Unde et bene Psalmus ait: «Quia non cognovi litteraturam.» etc.

»Simplicioribus litteris non est praeponendus fucus grammaticae artis Meliores sunt enim communes litterae, quia simpliores, et ad solam humilitatem legentium pertinentes; illae vero nequiores, quia ingerunt hominibus perniciosam mentis elationem.

»Meliores esse grammaticos quam haereticos. Haeretici enim haustum lethiferi succi hominibus persuadendo propinant, grammaticorum autem doctrina potest etiam proficere ad vitam, dum fuerit in meliores res assumpta».

En el capítulo VIII de la *Regula Monachorum* , atribuída a San Isidoro, se lee esta severa prevención: *«Gentilium libros vel haereticorum volumina monachus legere caveat; melius est enim eorum perniciosa dogmata ignorare, quam per experientiam in aliquem laqueum erroris incurrere».*

[p. 316]. [1] . Comparetti (*Virgilio nel medio-evo* , I, 108) hace notar, sobre estas palabras de San Isidoro, que pasaron a la colección canónica de Graciano, dist. 37; pero que ni ellas ni otras anteriores del IV Concilio cartaginennse, canon XVI, (siglo V) fueron entendidas nunca a la letra, sino que tuvieron valor más bien de consejo y de advertencia que de una ley encaminada directamente a prohibir el estudio de los autores antiguos, puesto que no se establece sanción alguna y todo se remite a la conciencia. «El mismo San Isidoro (añade Comparetti) prueba con el ejemplo de sus *Etimologías*

qué interpretación daba a lo que escribió en las *Sentencias* ».

Comparetti, a quien ciertamente no se tachará como parcial de la Iglesia católica, dice que «la enemistad de San Gregorio el Magno hacia los estudios profanos ha sido exagerada por muchos escritores, que por no haber hecho estudio especial de la Edad Media, no han comprendido el verdadero valor y el peso real de ciertas expresiones. Interpretando malamente un lugar de Juan de Salisbury *(Polycrat,* II, cap. XXVI, han llegado a creer que San Gregorio quemó la Biblioteca Palatina, siendo así que en aquel pasaje no se habla más que de libros de astrología, teurgia y otros semejantes, con los cuales ya habían hecho autos de fe varios emperadores, Valente entre otros. ¡No parece sino que después de los vándalos y de los godos podía quedarle a San Gregorio ninguna biblioteca en Roma para quemarla!» Cita luego Comparetti, aunque no con mucho elogio, la tesis de Leblanc: *«Utrum Gregorius Magnus litteras humaniores et ingenuas artes odio persecutus sit».* (París, 1852) escrita con criterio católico.

[p. 316]. [2] . Cap. XVI, n. 2. *«In auro, et argento, ac veste Ægiptiorum significatae sunt quaedam doctrinae quae et ipsa consuetudine gentium non inutili studio discuntur».*

[p. 317]. [1] . *Sentent.,* lib. I, cap. IV. *Quod ex creaturae pulchritudine agnoscatur Creator.* Cap. VIII, *De mundo.* Cap. XII, *De anima* . Es doctrina de San Agustín, lib. II, cap. VII, *De libero arbitrio* , y de San Gregorio el Magno, lib. XXVI, cap. VIII de sus *Morales.* Transcribo las mismas palabras de San Isidoro, que comprendía con su genial lucidez esta doctrina: «Ex *pulchritudine circumscriptae creaturae, pulchritudinem suam, quae circumscribi nequit facit Deus intelligi, ut ipsis vestigiis revertatur homo ad Deum, quibus aversus est, ut qui per amorem pulchritudinis creaturae, a Creatoris forma se abstulit, rursum per creaturae decorem ad Creatoris revertatur pulchritudinem».* (*Sent.* lib. I. cap. IV.)

[p. 317]. [2] . *«Decor, elementorum omnium in pulchro et apto consistit, sed pulchum est quod perse ipsum est pulchrum, ut homo ex anima et membris omnibus constans. Aptum vero est, ut vestimentum et victus. Ideoque hominem dici pulchrum ad se; quia non vestimento et victui est homo necessarius, sed ista homini: ideo autem illa apta, quia non sibi, sicut homo, pulchra, aut ad se sed ad aliud, id est, ad hominem accommodata, non sibimet necessaria».* (*Sent.,* lib. I, cap. VIII.)

[p. 318]. [1] . Para no omitir nada de cuanto, aunque sea remotamente, puede referirse en las obras de San Isidoro a la materia que tratamos, mencionaremos los capítulos XXXVII y XXXIX del libro II, *Differentiarum.* En el primero se establece la distinción entre *amor y dilección.* En el segundo, la diferencia entre *sabiduría y elocuencia,* con motivo de lo cual reproduce San Isidoro su definición de la Retórica.

El opúsculo intitulado *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae* tiene un interés inmediato para la literatura general y para el arte de la Edad Media: el autor da en pocas palabras la significación alegórica de los personajes más importantes del Antiguo Testamento, desde Adán hasta los Macabeos, como también de los de los Evangelios, sin excluir a los personajes de las parábolas. Es una colección preciosísima de tipos tomados de los más antiguos comentadores de la Biblia;

colección poco estudiada todavía, si es que alguien ha reparado en ella. Sirve de complemento a estas alegorías el escrito intitulado *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt*, que contiene una explicación mística de los números bíblicos: «Non est superfluum *«numerorum»* causas in scripturis sanctis attendere. Habent enim quandam scientiae doctrinam plurimaque mystica sacramenta». (Ebert, I, 630).

El que comprenda toda la altísima importancia que tiene el concepto alegórico en la estética cristiana, no dejará de repasar con interés estos libros de San Isidoro que pueden hacer las veces de un repertorio o diccionario de los tipos simbólicos y de las virtudes atribuídas a los números. Algunos pasajes de Dante y de los *Autos* de Calderón, no podrían entenderse sin esta clave. En la interpretación mística de los números precedieron a San Isidoro el autor de un opúsculo De *numerorum mysteriis* (atribuído a San Epifanio), y Euquerio, Obispo de Lyon (*De formulis spiritualibus*, II). A San Isidoro siguió e imitó el Arzobispo de Maguncia, Rabano Mauro.

Las cuestiones o Exposiciones *místicas* de San Isidoro sobre diversos libros de la Escritura pueden considerarse como una antología de pasajes de Orígenes, Victorino, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San Fulgencio, Casiano y San Gregorio el Magno.

Sobre las fuentes de San Isidoro debe consultarse principalmente la monografía de H. Dressel, *De Isidori Originum fontibus:* Turín, 1874. (Tesis de doctorado de la Universidad de Gottinga).

Es difícil, o más bien imposible, señalar con seguridad la fuente de cada pasaje de San Isidoro, porque muchas veces reúne en un solo lugar citas de varios. Dressel ha discutido lo que debe a Salustio, a Justino, a Hegesipo, a Orosio, a Solino, a un antiguo compendio de Vitruvio, *«De diversis frabricis architectonicis»* (cuyas noticias artísticas mezcló con las de Plinio), a Lucrecio, A Higinio, a Casiodoro (de quien tomó los capítulos de retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía y música, lo cual ya había advertido respecto de la Retórica C. Halm, al transcribir los capítulos de San Isidoro en sus *Rhetores Latini Minores*, 1863), a Servio en su comentario sobre Virgilio, y al escoliasta de Lucano.

Es de esperar que otros eruditos, siguiendo la vía abierta por Dressel, lleguen a discernir las demás fuentes, como ya lo intentaron, con los escasos recursos de su tiempo, nuestros editores Juan de Grial y Faustino Arévalo. Sobre las relaciones de San Isidoro con Solino, ha escrito Mommsen en su edición crítica de este último (Berlín, 1864). Pranti, en su *Historia de la Lógica*, ha hecho notar lo que San Isidoro tomó de Boecio. Hay que añadir todavía entre los autores más explotados a Suetonio *(Prata)*, a Lactancio *(De opificio hominis)*, a Cello Aureliano en la parte de medicina, etc.

[p. 319]. [1] . Algunos han dudado de la autenticidad de estos versos, por haberlos publicado primeramente en su *Martirologio* el falsario Tamayo de Salazar. Pero autoridades tan competentes como las de Muratori, Fabricio y Flórez, se los atribuyen al metropolitano de Sevilla, y a la misma opinión se inclina, aunque con ciertas salvedades, el P. Arévalo, que de todos modos los tiene por antiquísimos, y los halló en códices de muy buena nota. Transcribiré algunos dísticos de los más curiosos para conocer la biblioteca de un prelado español del siglo VII:

«I.—«Sunt hic plura sacra, sunt hic mundalia plura,
Ex his, si qua placent carmina, tolle, lege.
Prata vides plena spinis et copia florum,
Si non vis spinas sumere, sume rosas.
Hic geminae radiant veneranda volumina legis,
Condita sunt pariter hic nova cum veteri,
II.—Ille *Origenes* ego, doctor verissimus olim,
Praereptus subito lingua nocente fui.
Condere, si credis studui tot millia libros
Quot legio missos ducit in arma viros,
Nulla meos unquam tetigit blasphemia sensus,
Sed vigil et prudens, tutus ab hoste fui *

*. Es curiosa esta apología de Orígenes en el siglo VII.

Sola mihi casum Periarchon dicta dederunt,
His me conjectum impia tela premunt.

III.—Gallia me genitum, me Pictavias ore tonanti
Doctorem *Hailarium* missit alumna suum.

IV.— *Ambrosius* doctor, signis insignis et hymnis,
Enitet hic titulis, enitet eloquiis,
V.—Mentitur qui te totum legisse fatetur.
An quis cuncta tua lector habere potes?
Namque voluminibus milla, *Augustine*, refulges.
Testantur libri quod loquor ipse tui.
Quanvis multorum placeat prudentia libris,
Si Augustinus adest, sufficit ipse tibi.
VI.— *Hieronyme* interpres, variis doctissime linguis,
Te quoque nostra tuis promit bibliotheca libris».

Siguen San Juan Crisóstomo, que indica la influencia bizantina; San Cipriano, célebre desde antiguo en España por la hermandad entre nuestra Iglesia y la de Africa. A continuación los poetas, dando la preferencia a los cristianos sobre los gentiles:

«IX.—«Si *Maro*, si *Flaccus*, si *Naso* et *Persius* horret,
Lucanus si te, *Papiniusque* tedet,
Par erat eximio dulcis *Prudentius* ore,
Carminibus variis nobilis ille satis.
X.—Perlege facundi studiosum carmen *Aviti*,
Ecce *Iuvencus* adest, *Seduliusque* tibi.
Ambo lingua pares, florentes versibus ambo *
Fonte evangelico pocula larga ferunt.
Desine gentilibus ergo inservire poetis,

Dum bona tanta potes, quid tibi Calliroen?»

(*). Reminiscencia virgiliana, égloga 7.ª

En pos de los teólogos y los poetas, vienen los historiadores; pero no se los especifica:

XI.—«Historias rerum et transacti tempora secli,
Condita membranis haec simul arca gerit».

Los elogios de San Gregorio el Magno y de San Leandro aparecen traspuestos, quizá por culpa de los copistas. Transcribimos el segundo:

XIII.—«Non satis antiquis doctoribus impar haberis,
Leander vates. Hoc tua dicta docent».

Había también en la biblioteca de San Isidoro libros de derecho y medicina

XIV.—«Conditur hic juris series amplissima legum,

Veridico Latium quae regit ore forum.
.....
An dicis forte: Quid jam mihi ista necesse est?
Quod mediter studii non superesse mihi..
Explicui historias, percurrique omnia legis;
Vere hoc si dicis, jam nihil ipse sapis.

XV.—Quos claros orbe celebrat medicina magistros,
Hos praesens pictos signat imago viros».

Sigue un elogio de la medicina, y termina el poema con una entusiasta exhortación al estudio:

XVI.—.....
«Ergo sacri Hesperidum montes, et rura valete,
Nam multis curis munera nostra valent.
Hic odorata jacent, hic spirant cinnama, thura,
Quaeque opulentus Arabs, quaeque Sabaea feret.
.....
Unguenta hic cernis varia, quae Graecia missit,
Plurima et Hesperia de regione sumus.
.....
XVII.—Qui calamo certare novit cum mortua pelle,
Si placet hic veniat: hic sua bella gerat».

No era blanda la pena que los bibliófilos de entonces imponían a los copistas negligentes:

«Quisque vagus fuerit media librarius hora,
Suspensus binis feriatur terga flagelis.
.....
XVIII.—Non patitur quemquam coram se scriba loquentem,
Non est hic quod agas, garrule: perge foras».
.....

El P. Arévalo ha añadido a estos versos otros que, indisputablemente, no pertenecen a esta composición, sino que figuraron al frente de alguna exposición del *Cántico de los Cánticos:*

XIX.—«Hunc cecinit Salomon mira dulcedine librum
Qui tenet egregias sponsi sponsaeque camoenas.
.....
Cantica sunt nimium falsi haec meliora Maronis:
Haec tibi vera canunt vitae praecepta perennis.
Auribus ille tuis male frivola falsa sonabit».

(Op. Om. S. Isid. Ed. Arevelo. Tom. VII. Apend. III.)

De estos *carmina* de San Isidoro, compulsados con las *Etimologías* y con otros documentos, se ha valido el P. Tailhan en su inestimable monografía *Les bibliothèques espagnoles du Haut Moyen Age* (París, 1877), para restaurar la biblioteca del santo Prelado de Sevilla, y lo mismo ha hecho con las de otros Padres visigóticos, atendiendo a las citas esparcidas en sus libros. Las de autores profanos son muy raras. Los libros de retórica de Cicerón están mencionados dos veces en el comentario de San Julián sobre el profeta Nahum. Por lo demás, creemos que el P. Tailhan ha ampliado arbitrariamente el catálogo de los libros de San Isidoro. Difícil le sería probar, por ejemplo, que el Santo había leído las obras de Platón y Demóstenes. San Braulio debía de tener en su biblioteca bastantes libros de poetas, puesto que en una sola epístola, la XI a Tajón (*Esp. Sag.* XXX, páginas 331-333), cita a Horacio, Virgilio, Ovidio y Terencio. El mismo San Braulio, en su *Praenotatio,* acertó a expresar admirablemente la misión providencial de San Isidoro como restaurador y conservador de la cultura antigua: «Quem *Deus post tot defectus Hispaniae novissimis temporibus suscitans, credo ad restauranda antiquorum monumenta, ne usquequaque rusticitate veterasceremus, quasi quandam apposuit destinam».*

[p. 322]. [1] . Apenas es necesario advertir que para San Isidoro sigo constantemente la edición del P. Arévalo (Roma, 1787-1803). Una traducción inédita de las *Etimologías* (códice del siglo XIV) existe en la Biblioteca del Escorial, y por mil razones debiera publicarse.

[p. 322]. [2] . Poco es lo que podemos afirmar con seguridad acerca de la enseñanza de las letras humanas en la España visigótica. Es célebre el canon 24 del Concilio Toledano IV, celebrado en 633, reinado de Sisenando *(Prona est omnis aetas ab adolescentia in malum...),* que manda establecer escuelas para los púberes y adolecentes, «in *uno conclavi atrii, ut lubricae aetatis annos, non in*

luxuria sed in disciplinis ecclesiasticis agant, deputati probatissimo seniori quem et magistrum doctrinae et testem vitae habeant». Esta educación se extendía (conforme se infiere del canon 1.º del segundo Concilio Toledano), no sólo a los que se destinaban al estado eclesiástico, sino a los que habían de contraer matrimonio. Simultáneamente con estas escuelas existieron las monásticas, algunas tan célebres como la de Dumio en Galicia, fundada por el metropolitano de Braga San Martín, moralista, de la escuela de Séneca; la de Valclara en Cataluña, que enalteció el cronista Juan Biclarense, educado durante diez y siete años en las escuelas de Constantinopla; la Servitana, que fundaron Donato y sus setenta monjes fugitivos de Africa; la Agaliense, cerca de Toledo, donde se educó San Ildefonso; la *de Caulianum,* de la cual salieron varios de los Padres Emeritenses. Entre las episcopales, parecen haber sido las más insignes la de Zaragoza y la de Sevilla. Por las *Etimologías* de San Isidoro podemos conocer cuál era el fondo clásico de esta enseñanza. La consideración retórica rara vez se olvida en los elogios de los Padres de este tiempo. De San Isidoro dice San Valerio en la vida de San Fructuoso: *«oris nitore clarens, insignis industriae, sophisticae artis inde plus praemium»,* y antes le había llamado San Braulio *«vir in omni locutionis genere formatus»,* ponderando su *«redundans diversarum artium elegantia»* y el *«flumen eloquentiae».* El mismo San Isidoro, en el tratado *De viris Ilustribus,* había dicho de Apringio *«disertus lingua et scientia eruditus... subtili sensu atque illustri sermone»;* de San Leandro *«vir suavis eloquio»* , y a pesar del amor fraternal, puso algún reparo a sus cartas familiares «si *non satis splendidas verbis, acutas tamen sententiis».* La historia del Biclarense le parece recomendable, no sólo por la materia, sino por el estilo *«historico compositoque sermone valde utilem historiam».* A su autor llama *Graeca et Latina eruditione munitus.* El mismo cuidado de la forma literaria se nota en San Ildefonso, *«De viris Illustribus».* A San Isidoro elogia como *vir decore simul et ingenio pollens, nam tantae jucunditatis affluentem copiam in eloquendo promeruit, ut ubertas admiranda dicendi ex eo in stuporem verteret audientes».* El estilo de San Eugenio le parece *«eloquio nitidum et rei veritate perspicuum.»*

Este *dilettantismo* literario transcendió a los visigodos civilizados, como es de ver en las cartas del rey Sisebuto y de Bulgarano. Del primero dice San Isidoro (*Chron. Aera* 650), *«eloquio nitidus sententia doctus, scientia litterarum satis imbutus.»* El P. Tailhan califica de *gongorino* el estilo de las cartas de Sisebuto, y tiene razón (Vid. tomo VII de la *España Sagrada*). El rey Teudemiro, último sostenedor del imperio visigodo en las partes orientales de la Península mereció del Pacense (c. XL) el calificativo de *«eloquentia mirificus».*

Los versos del metropolitano de Toledo San Eugenio, aunque su valor poético no sea de primer orden, presentan ciertas curiosidades de forma, que arguyen un estudio bastante refinado de la parte técnica. Además del uso frecuente de la rima, hay que notar la libertad enteramente romántica con que en la larga composición titulada *Lamentum de adventu propriae senectutis,* cambia cuatro veces de metro empezando con dísticos, prosiguiendo con trímetros trocáicos y yámbicos, volviendo luego a los dísticos y terminando con estrofas sáficas. Es un ejemplo de *polimetría* tan raro en aquellos tiempos, que no recordamos otro. Por lo demás, San Eugenio emplea con profusión todos los artificios de decadencia, la *epanalepsis,* el *acróstico,* el *telesticho* y hasta la división de las palabras de los versos.

Se encuentran mencionadas en los versos de San Eugenio cuatro basílicas, dos de ellas a lo menos de Zaragoza (la de los diez y ocho Mártires, la de San Vicente, la de San Millán, la de San Félix in *Tutanesio);* pero sin descripción artística alguna. Una de las rarezas que presenta la poesía de San Eugenio es su declarada afición a los pormenores *realistas;* así, en su oda sáfica al verano, (XXX)

después de varias estrofas muy limpias y fáciles en estilo noble y elevado, leemos:

«Musca nunc saevit, piceaque blatta,
Et culex mordax, olidusque cimex,
Suetus in nocte vigilare pulex
Corpora pungi».

Aquí la transición parece humorística, pero en el *Lamentum* ya citado la descripción de los males de la vejez está hecha con verdadero lujo y brutalidad de pormenores, que encantarían a cualquier realista moderno. Si el delicado y gracioso *Carmen de Philomela* fuera obra de San Eugenio, de lo cual dudan muchos, habría que confesar que su talento era singularmente variado y flexible. Cítale San Ildefonso *(De Viris illustribus, XIV)* como reformador del canto eclesiástico: *«Cantus pessimis usibus vitiatos meladiae cognitione correxit».*

Entre los fenómenos literarios más notables de la época visigoda, hay que contar la tentativa de San Julián para restaurar las formas de la historia clásica y oratoria, y la literatura íntima, personal y mística del abad del Bierzo San Valerio, a quien puede considerarse como un romántico de la época visigoda (tomo XVI de la *España Sagrada).* Véanse especialmente las visiones de Máximo, Bonello y Baldario, olvidadas por los que han tratado de los precursores de Dante. San Valerio es para mí el único verdadero poeta de la España visigoda, aunque escribió siempre en prosa.

La existencia de cantos populares en la Península durante la dominación visigoda puede inferirse, con mayor certeza que de los textos, de las *Etimologías,* del canon 23 del Concilio Toledano III, que prohibe las *ballematiae, saltationes y* cánticos torpes en las iglesias: *«Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes sed religiosorum officiis perstrepentes.»* También San Isidoro *(Regula Monachorum,* cap. V, núm. 5) nos habla de canciones de artesanos: «Si *enim saeculares opifices inter ipsos labores amatoria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant, ut ab opere manus non substrahant, quanto magis servi Christi qui sic manibus operari debent ut semper laudem Dei in ore habeant, et linguis ejus psalmis et hymnis inserviant?»*

El uso de la poesía licenciosa en los convites, conforme a la costumbre de los romanos del Imperio, está atestiguado por aquel célebre texto de San Valerio. *(Ordo querimoniae)* en que traza la semblanza del presbítero Justo. «Qui *pro nulla alia electione ad hunc pervenit honorem, nisi quia per ipsam multifariae dementiae temeritatem, propter joci hilaritatem, luxuriae petulantis diversam adsumpsit scurrilitatem, atque musicae comparationis lirae mulcente perducitur arte. Per quam multorum domorum convivia voraci percurrente lascivia, cantilenae modulamine plerumque psallendi adeptus est celebritatis melodiam».* (Opuscula. 33.) Cuáles eran sus danzas y pantomimas lo declara después el Santo: *«Vulgari ritu in obscena Theatricae luxuriae vertigine rotabatur, dum circumductis huc illucque brachiis, alio in loco lascivos conglobans pedes, vestigiis ludibricantibus circuens tripudio compositis et tremulis gressibus subsiliens, nefaria cantilena mortiferae ballematiae dira carmina canens, diabolicae pestis exercebat luxuriam».*

[p. 325]. [1] . *«Non matrem virginitatis deserit «decus,» non virginem maternus impedit partus: at virginem nobilitat foetus, et matrem habet pudor virgineus.*

»Sicque matris et virginis nomina nullis dissociata sunt casibus, nullis impedita difficultatibus, nullis laesa proventibus nullis dubia rebus. Indiscreta utraque, inseparabilia utraque, indissecabile totum.

.....

Ita maternam virgo accipit veritatem. Ita virginis gloria transit in genitricem».

(*SS. Patrum Toletanorum Opera:* Madrid, 1782, pág. 115).

El tratado *De Itinere Deserti* del mismo Santo, está lleno de alegorías y similitudes de plantas, piedras y pájaros, que fueron muy utilizados por los místicos posteriores.

[p. 325]. [2] . Es curioso el catálogo de las lecturas eclesiásticas y profanas de Teodulfo que hace él mismo en el *Carmen: De libris quos legere solebat, et qualiter fabulae poetarum a philosophis mysticae pertractentur:*

«Namque ego suetus eram hos libros legisse frequenter
Extitit ille mihi nocte dieque labor.
Saepe et Gregorium, Augustinum perlego saepe,
Et dicta Hilarii, seu tua, papa Leo.

Hiernoymum, Ambrosium, Isidorum, fulvo ore Joannem,
Inclyte seu martyr te, Cipriane Pater.
Sive alios quorum describere nomina longum est,
Quos bene doctrinae vexit ad alta decus.
Legimus el crebro gentilia scripta sophorum,
Rebus qui in variis eminuere satis.
Cura decens patrum nec erat postrema piorum,
Quorum sunt subter nomina scripta vide.
Sedulius, Rutilus, Paulinus, Arator, Avitus,
Et Fortunatus, tuque Iuvence tonans,
Diversoque potens prudenter promere plura
Metro, o Prudenti, noster et ipse parens.
Et modo Pompeium *, modo te, Donate, legebam,
Et modo Virgilium, te modo, Naso loquax.
.....
Falsa poetarum stylus affert, vera sophorum,
Falsa horum in verum vertere saepe solent.
.....
Verum ut fallatur, mendacia milla patescunt,

Firmiter hoc stricto pristina forma redit».

.....

*. Trogo Pompeyo, compendiado por Justino.

[p. 326]. [1] . Cito por la ed. de Sirmond *Opera Varia* , tomo II, 1696, reproducida en el tomo CV de la *Patrología Latina,* de Migne:

«Fingitur alatus, nudus, puer esse Cupido,
Ferre arcum et pharetram, toxica, tela, facem.
Quod levis, atatus, quod aperto est crimine, nudus,
Solertique caret quod ratione puer.
Mens prava in phraretra, insidiae signantur in arcu,
Tela prius virus, fax tuus ardor, amor.

.....

Decipere est promptus, semperque nocere paratus,
Daemonis est quoniam vis, opus, usus ei».

(Recuérdese la descripción del *demon* platónico en el *Simposio*).

[p. 327]. [1] . Es el *Carmen,* II, del libro IV.:

«Discus erat tereti formatus imagine mundi,
Arboris unius quem decorabat opus.
Hujus grammatica ingens in radice sedebat,
Gignere eam semet seu retinere monens.
Omnis ab hac ideo procedere cernitur arbos,
Ars quia proferri hac sine nulla valet.
Hujus laeva tenet flagrum, seu dextra machaeram,
Pigros hoc ut agat, radat ut haec vitia.
Et quia primatum sapientia gestat ubique,
Compserat illius hinc diadema caput.
Et quia te sensus bonus, aut opinatio gignit,
Ambae hic assistunt celsa sophia tibi.
Arboris illius recto de stipite rami,
Undique consurgunt e regione sibi.
Dexter Rhetoricam habet, et Dialectica temet.
Virtutes laevus quatuor atque gerit.
Rhetorica atque foro dextram protensa sedebat,
Turritae atque urbis fabrica stabat ei.
Iura quod eloquio peragit civilia magno,
Litibus et populi dedere frena solet.
Corporis arx alas revehit, caput atque leonis,
Fecerat artificis quae bene docta manus.
Verborum levitas alis, virtusque leonis,

In capite eloquii congrua signa dabant.
Sic capite et pedibus gestans caducifer alas,
In verbis cursum signat inesse levem.
Haud procul hinc sedit sensus Dialectica mater:
Illa videbatur stans, erat ista, sedens.
Par quibus in sensu, dispar in pluribus actus,
Stando quod illa boat, ista sedendo legit.
Illa tumultifluas sedes petit, ista remotas,
Illa forum jugiter appetit, ista stylum.
Oribus illa modum componit, moribus ista.
Illaque fons verbis, sensibus ista manet.
Laeva caput monstrat, corpus tamen occulis anguis,
Dum nil dextra tenet quis petit illa petat.
Quae proponit et assumit, concludit acute.
Incautum ut solers mox petat angue suo.
Haec vera a falsis studio discernere magno,
Aestuat, et veri scit reperire viam.
Hoc Logica, ast alio consederat Ethica ramo:
Haec ratione viget, moribus illa probis».
.....

(*Carminum,* lib. IV, 2).

Hauréau hace notar que Teodulfo se aparta en dos cosas de la distribución de las siete artes generalmente admitida: pone la Etica a continuación de la Dialéctica, y sustituye la Aritmética con la Física.

Son muy notables y generosos los esfuerzos que hizo Teodulfo para difundir la cultura literaria en su diócesis de Orleans. El capítulo XX de sus *Capitulares* ordena a los clérigos establecer escuelas públicas y gratuitas en todos los pueblos grandes o pequeños: *«Presbyteri per villas et vicos, scholas habeant, et si quilibet fidelium suos parvulos ad discendas litteras eis commendare vult, eos suscipere et docere non renuant, sed cum summa charitate eos doceant, attendentes illud quod scriptum est: «Qui autem docti fuerint fulgebunt quasi splendor firmamenti; et qui ad justitiam erudiunt multos, fulgebunt quasi stellae in perpetuas aeternitates.* (*Den.,* XII, 3). *Cum ergo eos docent, nihil ab eis pretii pro hac re exigant, nec aliquid ab eis accipiant, excepto quod eis parentes charitatis studio sua voluntate obtulerint».*

Advierte oportunamente Hauréau que la carta de Carlomagno recomendando a los clérigos la enseñanza de la gramática y de las letras es del año 787, y que si Teodulfo no parece haber sido el que primero concibió la idea de esta medida, a lo menos fué de los Prelados que pusieron más ardor en su cumplimiento, organizando las escuelas claustrales de Saint-Aignan, de Fleury, de Saint-Lifard y de Meung, luego tan famosas, y mencionadas ya en el artículo 19 de las *Capitulares: «Siquis ex presbyteris voluerit nepotem suum, aut aliquem consanguineum ad scholam mittere, in ecclesia Sanctae Crucis, aut in monasterio Sancti Aniani, aut Sancti Benedicti, aut Sancti Lifardi, aut in caeteris de his coenobiis quae nobis ad regendum consessa sunt, ei licentiam id faciendi concedimus».*

Teodulfo tuvo por principal colaborador en su campaña contra la ignorancia a Wulfino de Orleans, que, al parecer, dirigió la escuela de aquella ciudad. Este gramático y sus discípulos enviaban a Teodulfo sus ensayos poéticos y Teodulfo se los agradece, y los estimula en un *carmen* muy gracioso, que es el XIII del libro II, «Cur *modo carmina non scribat*».

«Carmina saepe mihi, fratres, pergrata tulistis:
Et nunc quae fertis, credite, valde placent.
His detector enim, vestri studiumque laboris
Conlaudo, et moneo vos potiora sequi.
Crescitis in melius, nobis hinc gaudia crescunt:
Ut magis atque magis id faciatis amo.
Qui ex facili pridem poteram depromere versus,
Aestuo, nec condo ut volo dulce melos.
Quaretis hoc, quando novus hic successit habendus
Usus, nostram Erato qui reticere facit.
Sunt mihi nunc lachrymis potius deflenda piacla,
Carmine (a) quam lyrico nempe boanda pede.
Non amor ipse meus Christus mea carmina quaeret,
Sed mage commissi grandia lucra gregis.
Pro quo, proque meis orare erratibus opto.
Carmina ni pangam, crimina nulla gero.
Ludite vos, pueri, metrica sat lusimus arte:
Prima quae cupitis iam mihi parta manent.
Discite sic, fratres, docti ut possitis haberi,
Et fieri socii civibus aethereis.
En veneranda piis tanti solemnia festi,
Nos modo non multum versificare sinunt.
His itaque praemisis, festum hoc celebremus ovantes,
Aptius edendi carmina tempus erit.
.....
Nam, Wulfine, tibi debentur praemia laudis
Cujus ab amne fluunt metria docta bene».
.....

(a) Otros leen *culmina*

[p. 329]. [1] . «Quo terrae in speciem perstabat pulchra virago,
Quae puerum lactat, fruge replet calathum.
Turritumque caput, magni et sinuaminis anguem,
Inque manu clavem, cymbala, et arma vehens.
Hac coram galli, pecudes, torvique leones,
Submissi stabant, sella et inanis erat.

Mobilis huic magni suberat vertigo vehicli,
Atque rotae teretis circulus ibat ei.
Haec puerum lactat, quoniam nascentia pascit,
Tellurisque fovet cuncta creata simul.
In calathis fruges, magnas in turribus urbes,
Agricolae ingenium signat in angue vafrum.
.....
Hoc opus ut fieret Theodulphus episcopus egi,
Et duplici officio rite vigere dedi».
.....

(*Theodulphi Aurelianensis Episcopi Carmina,* lib. IV, *Carmen III. Patrol. Lat.* de Migne, tomo CV, pág. 336, col. II).

La afición de Teodulfo a los objetos de arte debía de ser tan conocida en su tiempo, que en su famosa *Paraenesis ad judices,* cuadro interesantísimo de costumbres judiciales y administrativas del siglo VIII, vemos que entre los muchos regalos con que vanamente pretendían los litigantes cohecharle cuando fue de *missus dominicus* a la Galia Narbonense, figuraba en primer término un vaso magnífico lleno de antiguas figuras y bajo-relieves, que Teodulfo describe con extraordinario lujo de detalles, como si sus aficiones de inteligente coleccionista mantuviesen todavía ruda batalla contra su inflexible conciencia de juez. El pasaje es curiosísimo para la arqueología artística y debe transcribirse íntegro:

«Clam nostrum quidam submissa voce ministrum,
Evocat, ista sonat verba sonanda mihi:
Est mihi vas aliquod signis insigne vetustis,
Cui pura et vena, et non leve pondus inest.
Quo caelata patent scelerum vestigia Caci,
Tabo et stipitibus ora soluta virum.
Ferrati scopuli, variae seu signa rapinae,
Humano et pecudum sanguine tactus ager.
Quo furor Herculeus Vulcanidis ossa retundit,
Ille fero patrios ructat ab ore focos.
Quove genu stomachum, seu calcibus ilia rumpit,
Fumifluum clava guttur et ora quatit.
Illic rupe cava videas procedere tauros,
Et pavitare iterum post sua terga trahi.
Hoc in parte cava, planus cui circulus ore est,
Nec nimium latus, signa minuta gerens.
Perculit ut geminos infans Tyrinthius angues,
Ordine sunt etiam gesta notata decem.
At pars exterior crebro usu rasa politur,
Effigiesque perit attenuata vetus.
Quo Alcides Calydonque amnis, Nessusque diformis
Certant pro specie Dejanira tua.
Inlita Nessaeo feralis sanguine vestis

Cernitur, et miseri fata pavenda Lychae.
Perdit et Anthaeus dura inter brachia vitam,
Qui solito sterni more vetatur humo.
Hoc ego sum domino (dominum me forte vocabat)
Laturus, votis si favet ille meis».
.....

Como se ve, el vaso representaba en su interior la muerte de Caco, y en los bajos-relieves los otros once trabajos de Hércules. Otros litigantes le ofrecen telas de diversos colores y de procedencia oriental, pieles de Córdoba, copas nieladas, etc.

«Alter ait: mihi sunt vario fucata colore
Pallia, quae misit, ut puto, torvus Arabs.
.....
Splendorem spectes, junctamque coloribus artem,
Utque rotis magnis juncta sit arte minor.
.....
Pocula promittit quidam se pulchra daturum,
Si modo quae poscit non sibi danda darem:
Interiusque aurum, exterius nigredo decorat.
Cum color argenti sulphure tactus abit.
.....
Iste tuo dictas de nomine Corduba pelles,
Hic niveas, alter protrahit inde rubras».
.....
(Carmina. Lib. I. Col. 286 y sig.)

Como se ve, el interés de la *Paraenesis* de Teodulfo para la historia del arte y de las industrias artísticas en época de que no abundan los documentos, no es quizá inferior a la que tiene bajo el aspecto jurídico, como lo ha puesto en claro el estudio de Monod, *Les Moeurs judiciaires au VIII siècle d'après la «Paraenesis ad Iudices» de Théodulf* (*Mélanges Renier:* París, 1888, páginas 193 a 215).

Este sentido de las artes plásticas, rarísimo en tiempo de Teodulfo, es uno de los rasgos más curiosos de su original fisonomía. «Si algunas incorrecciones gramaticales (dice Hauréau) no denunciasen el origen bárbaro de Teodulfo, parecería un contemporáneo de Ausonio, un discípulo de los últimos retóricos, un verdadero romano. La descripción del vaso y la descripción de la estatua de la Tierra, muestran hasta qué punto había adquirido el sentimiento de la forma antigua, y con qué gusto, vigor y delicadeza llegó a imitarla.»

Su magnificencia igualó a su gusto, y quedó perpetuada en soberbias construcciones, como la iglesia de Germiny, edificada sobre el modelo de la de Aquisgram; en suntuosos altares, como el de Saint-Aignan, y en códices bíblicos de los más preciosos y opulentos, exornados de iniciales áureas y de brillantes iluminaciones. Uno de estos códices existe todavía en la Biblioteca municipal de Puy. Al frente hay una larga composición de Teodulfo, enumerando y describiendo los sagrados libros y

aconsejando su lectura:

«Quidquid ab Hebraeo stilus Atticus atque Latinus
Sumpsit, in hoc totum codice, lector, habes.
.....
(Carm. Lib. II, 1. Col. 299.)
Quidquid in ingenuis mundana discitur arte
Artibus, hic currit liberiore via.
Quod ratione viget, vel quidquid amatur in illis,
Hoc a fonte meat, hujus ab amne fluit.
.....
(Ibid. Col. 303)
Fortibus est panis, pusillis lacteus humor,
Hos solidis dapibus, has ope lactis alit».
.....
(Ibid.)

En todos sus códices acostumbraba a poner Teodulfo versos preliminares de esta clase:

«Codicis hujus opeus struxit Theodulphus amore
Illius, hic cujus lex benedicta tonat.
Nam foris hoc gemmis, auro splendescit et ostro,
Splendidiore tamen intus honore micat».
.....
(Carm. Lib. II, 2. Col. 307.)

Los más curiosos son sin duda los que escribió al frente del Salterio que regaló a su hija Gisla o Gisela (lib. III, *Car*. IV. Col. 326). Son versos llenos de delicadeza y de ternura doméstica:

«Gisla, favente Deo, venerabile suscipe donum,
Quod tibi Theodulfus dat pater ecce tuus.
Nam tibi Psalterium praecepi scribere istud,
Argento atque auro quod radiare vides.
.....
Organum hoc in gremio, modulamina mente teneto,
Hoc plectro, his sistris sit tua plena manus.
Hoc te dulce melos recreet, haec tympana plecte,
Haec sonet harpa tibi, perstrepat ista lyra.
Hoc modo cantando, modo pertractando recurre,
Quo mage divinus hinc tibi crescat amor.
Assidue si ores, tibi sit si lectio crebra,
Ipsa Deo loqueris, et Deus ipse tibi.
Sit tibi larga manus, mores compti, actio prudens,
Unde creatori rite placere queas.
Sit lanae studium, sit cura domestica semper,

Mens tua quo famulos mulceat atque virum».

.....

Sobre las *Biblias de Teodulfo* hay un estudio de Delisle en el tomo XL de la *Bibliothèque de 1'Ecole des chartes,* 1879.

La índole de nuestra obra no nos permite insistir más en las condiciones poéticas de este ingenio español, asombrosas para su tiempo. Hay que haber leído su descripción de la corte de Carlomagno (III, *Car.* I), para comprender hasta dónde llegaba la fuerza de su imaginación y la valentía de su pincel.

La cuestión de la patria española de Teodulfo, muy controvertida hasta nuestros días, ha sido afirmativamente resuelta por los dos críticos que con más extensión y acierto han tratado de sus versos, Barthélemy Hauréau en sus *Singularités Historiques et Littéraires* (páginas 37 a 99), y Ebert *(Histoire Générale de la littérature au Moyen-A ge* tomo II de la traducción francesa, páginas 81 a 97).

Existen además sobre Teodulfo varias tesis: de Baunard, *Théodulphe, évèque d'Orleans* (París, 1860); de Rzehulka, *Theodulf, Bischof von Orleans* (Breslau, 1875); de Lierch, *Die Gedichte Theodulf von Orleans* (Halle, 1880).

[p. 333]. [1] . La tradición literaria de los tiempos hispano-visigóticos fué conservada también por los mozárabes de Córdoba. Recordando Alvaro Cordobés los tiempos de su adolescencia y de la de San Eulogio, cuando ambos cursaban las aulas del abad Spera-in-Deo, habla de los versos *rítmicos* que uno y otro componían: «Et *ritmicis versibus nos laudibus mulcebamus. Et hoc erat exercitium nobis melle suavius, favis iucundius...» (2).* San Eulogio no abandonó nunca el cultivo de la poesía, aunque no han llegado a nosotros sus versos. Durante su primera cautividad se entretuvo en hacerlos métricos, lo cual pasó por una novedad, y prueba que ya entonces estaba perdida u olvidada en España la noción clásica de la cuantidad de las sílabas: *«Ibi metricos, quos adhuc nesciebant sapientes Hispaniae, pedes perfectissime docuit, nobisque post egressionem suam ostendit»* (4) . De la varia cultura de San Eulogio, bien confirmada por sus escritos, habla con entusiasmo el mismo Alvaro (8): *«Quae enim illi non patuere volumina? Quae potuerunt eum latere ingenia Catholicorum, Philosophorum, haereticorum, necnon et Gentilium?... Ubi versus, quorum ille ignoraret, canora? Ubi hymni, vel peregrina opuscula, quae eius non percurreret pulcherrimus oculus? Quotidie enim nova et egregie admiranda quasi a ruderibus et fosis effodiens, thesauros elucidabat invisos».* De su viaje a Navarra *(in Pampilonensium territorium ultra progrediens)* trajo varios códices de autores clásicos que habían caído ya en olvido entre los mozárabes y que produjeron una especie de renacimiento. *«In quibus locis multa volumina librorum reperien, abstrusa et pene a multis remota, huc remeans, suo nobis regresu adduxit... Inde secum librum Civitatis Beatissimi Augustini, et Æneidos Virgilii, sive Iuvenalis metricos itidem libros, atque Flacci Satyrata poemata, seu Porphirii depicta opuscula vel Adhelelmi epigrammatum opera, necnon et Avieni fabulas metricas, et Hymonorum Catholicorum fulgida carmina..., non privatim sibi, sed communiter studiosissimis inquisitoribus reportavit». (9).*

En las obras del mismo Eulogio y en las de Alvaro quedan indudables testimonios de los progresos que iba haciendo la infiltración de la cultura semítica en el pueblo latino-cristiano, a pesar de los heroicos y prodigiosos esfuerzos de los confesores y de los mártires. El conocimiento de la lengua árabe era cada día más vulgar, como lo prueban las mismas biografías del *Memoriale Sanctorum* de San Eulogio. Del *exceptor* Isaac dice que era *peritus et doctus lingua Arabica;* de Aurelio repite que sus parientes le obligaron a educarse en la literatura arábiga, *«arabica erudiendus litteratura.»* De Emila y Hieremias, *«uterque Arabico insigniter praepollebat eloquio.»* (*Patrum Toletanorum Opera,* tomo II). Pero el texto más importante y decisivo en esta materia, sobre todo bajo el aspecto literario, es sin duda aquel del *Indiculo Luminoso* de Alvaro Cordobés, tantas veces alegado, en que se reprende a la juventud cristiana por buscar ansiosamente la pompa de los vocablos *caldeos* y componer versos en lengua arábiga, ligados por la repetición de las consonantes finales: *«Et dum eorum versibus et fabellis mille suis (milesiis? delectamus... et dum illorum sacramenta inquirimus, et Philosophorum, imo Philocomporum* a [a . Parece inferirse de este pasaje que ya en el siglo IX existían sectas filosóficas entre los musulmanes.] *sectas scire, non pro ipsorum convincendis erroribus, sed pro elegantia leporis et locutione luculenter diserta, neglectis sanctis lectionibus congregamus... Quis rogo hodie solers in nostris fidelibus laicis invenitur, qui Scripturis Sacris intentus* b [b. *Inventus* dice el texto de Flórez, pero el sentido parece que exige *intentus* .], *volumina quorumcumque Doctorum latine conscripta respiciat? Quis evangelico, quis prophetico, quis Apostolico ustus tenetur amore? Nonne omnes juvenes christiani vultu decori, linguae disserti, habitu gestuque conspicui, gentilicia eruditione praeclari, Arabico eloquio sublimati, volumina chaldaeorum avidissime tractant, intentissime legunt, ardentissime disserunt, et ingenti studio congregantes, lata, constrictaque lingua laudando divulgant... Heu, pro dolor! linguam suam nesciunt Christiani; et linguam propriam non advertunt Latini, ita ut omni Christi collegio vix inveniatur unus in milleno hominum numero, qui salutatorias fratri possit rationabiliter dirigere litteras. Et reperitur absque numero multiplex turba, qui erudite caldaicas verborum explicet pompas. Ita ut metrice eruditiori ab ipsis gentibus carmine et sublimiori pulchritudine, finales, clausulas unius litterae coarctatione decorent, et juxta quod linguae ipsius requirit idioma, quae omnes vocales apices commata claudit et cola, rhitmice, imo ut ipsis competit, metrice universi alphabeti litterae per varias dictiones plurimas variantes uno fine constringuntur, vel simili apice».* (*España Sag.,* tomo XI, páginas 273-75). Las últimas frases parecen aludir a los poemas *abecedarios,* tan comunes entre los orientales.

Contra esta invasión del arabismo, aun en el pueblo fiel, atestiguada también por hechos tales como las traducciones de la Sagrada Escritura y de la colección canónica, el calendario del obispo Recemundo, etc. (aunque, a la verdad, posteriores casi todas a esta fecha), fué una protesta viva la literatura de los Padres de Córdoba. Es evidente que Alvaro, llevado de su genio hiperbólico y de las necesidades de la polémica, exageró un poco el mal que lamentaba. Sus mismas obras, las de San Eulogio, las de Samsón, Leovigildo y Cipriano, prueban cuán recia y duramente resistió a su extinción la cultura latino-eclesiástica. A ello contribuyó la existencia de escuelas como la del abad *Spera-in-Deo,* organizadas evidentemente conforme al tipo visigótico. Estas escuelas no eran puramente clericales; lo prueba la existencia de un escritor lego tan fecundo y original como Alvaro. Hasta puede sospecharse que la clase literaria de los *gramáticos* no había desaparecido, y que a ella pertenecía aquel Juan Hispalense, a quien Alvaro dirigió tantas cartas, defendiendo contra él que los varones santos y apostólicos no se habían guiado por el arte de Donato, sino por la simplicidad de Cristo *(«non verborum compositionibus deservire, sed sensuum veritate gaudere, nec per artem Donati, sed per simplicitatem currere Christi».)* El mismo Alvaro le pinta como hombre dedicado

especialmente a la Retórica y a la Dialéctica: *«Numquod deest tibi Rhetorum faceta facundia, aut dialecticorum quam ego novi spineta contorta? Ubi est liberale illud ingenium quasi tecum congenitum litterarum? Exciderunt tibi Philosophorum praecepta et a mente elapsa est tot tantaque artium quae te excoluit disciplina»* (Ep. II). La polémica entre Juan Hispalense y Alvaro parece la de un clásico y un romántico. Alvaro maldice el arte de Donato, porque quiere que la literatura cristiana *«auctoritate quadam initatur viribus propriis»*. (Ep. IV). De aquí su odio contra los retóricos: *«Rhetorici verbosi superflui aerem vento repleverunt inani»*. (Ep. V).

Esa disciplina gramatical de Donato se conservó largo tiempo entre los mozárabes. El P. Burriel nos da razón de un códice de la Biblioteca Toledana escrito el año 1000, que contiene las obras de Donato y Prisciano en latín, pero con algunos escolios arábigos. En la misma forma se nos presenta un códice escurialense de las *Etimologías* de San Isidoro. Sobre éste y otros puntos importantísimos, y especialmente sobre la influencia ejercida por la civilización y lengua de los mozárabes en el pueblo mahometano, debe leerse la introducción que ha puesto D. Francisco X. Simonet a su monumental *Glosario de las voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes.* (Madrid, 1889). Acerca de la literatura de los Padres Cordobeses, puede consultarse, aunque con ciertas precauciones, el notable libro del conde de Baudissin, *Eulogius und Alvar. Ein Abschnitte Span. Kirchengeschichte aus der Zeit der Maurenherrschaft* (Leipzig, 1872). Existe también una tesis de doctorado *De Schola Cordubae christiana sub gentis Ommiaditorum imperio* (París, 1858); su autor, Mons-Bourret, obispo de Rodez, autor también del libro titulado *L'Ecole de Seville sous la monarchie des Visigoths* (París, 1855).

En medio de su aversión a la Gramática y a la Retórica, no dejaba Alvaro de ser uno de los escritores más retóricos que pueden imaginarse, y uno de los tipos más señalados de cierto gongorismo altisonante, que no es raro en los Padres visigóticos, pero que llegó a los mayores extremos, así entre los cristianos libres como entre los sometidos, en los primeros siglos de la Reconquista. Trozos hay de Alvaro en que los grecismos extravagantes y las frases sonoras y vacías llegan a hacer impenetrable el sentido. Véase el principio de la epístola IV *«Engloge emperie vestrae sumentes, eufrasia, imo energiae percurrentes epitoma, jucunda, facta est anima, dum vel sere dilecti meruit cognoscere commoda.*

Es de suponer que aquel abad *Spera-in-Deo,* del cual tan magnífico elogio hace el mismo Alvaro, diciendo de él que *«totius Baeticae fines prudentiae rivulis dulcorabat (Vita Eul. I)* enseñaba a sus discípulos alguna cosa mejor que esta impertinente fraseología. La prueba es que los escritos de San Eulogio, llenos a veces de majestuosa y viril elocuencia y de un gran poder afectivo, están casi libres de esta gárrula ampulosidad, y lo están también algunas páginas del mismo Alvaro, especialmente en la biografía de su amigo: y otras del abad Samsón en su polémica contra Hostegesis. Este último hasta manifiesta gran cuidado de la pureza clásica, y se ríe de los solecismos de Hostegesis: «O *admiranda eloquentia! O expavenda, ut de aliis modo taceam, verborum pompa!... Miramini, miramini, obsecro, omnes viri periti, qui scholastica verba nostis pensare, in hujus dictis auctoris linguae novellae, ubi ista didicit? De Tulliano ea, an Ciceronico fonte libarit?,... Si latinus sermo, o baburre! hoc recipere non recusaret, si Romana facundia caperet, si urbanum labium fari posse monstraret... Nam, crede mihi, quia hae ignorantiae tenebrae abolentur quandoque, et adhuc reddetur Hispaniae notitia artis grammaticae, et tunc omnnibus apparebit quantis erroribus subjaceas ipse, qui hodie a brutis hominibus putaris litteras nosse...»* (Lib. II, cap. VIII.) Luego hay un texto de Virgilio: Qui *Bavium non odit...*

En los versos de Alvaro, del arcipreste Cipriano y de los demás poetas mozárabes se ve declarada tendencia a imitar a los poetas de la época visigoda: el *Carmen de Philomela* de Alvaro reproduce hasta hemistiquios enteros del atribuído a San Eugenio; los versos puestos al frente de la Biblia que mandó copiar un cierto presbítero Leovigildo, tienen reminiscencias evidentes de los dísticos de San Isidoro a los libros de su Biblioteca *(Sunt hic plura sacra...)* En el restablecimiento del arte métrica olvidada por los mozárabes, parece haber tenido mucha importancia la *Epístola ad Arcicium* de Adhelmo, que contiene una especie de introducción a la prosodia latina, y en la cual están intercalados aquellos epigramas (más bien *enigmas*) que San Eulogio trajo de Navarra. San Adhelmo fué un Obispo anglo-sajón del siglo VII, y el *Arcicio* a quien está dedicada su arte métrica es el rey Alfredo de Northumberland. Los *enigmas,* que son ciento, los da el autor como ejemplos de versificación, que confirman la teoría y constituyen una «métrica en acción» al modo de las fábulas literarias de nuestro Iriarte. (Vid. Ebert, I, 661 y 662).

La exuberancia de color, el áspero fanatismo, la violencia polémica de Alvaro, en suma, su ardiente temperamento literario, han sido explicados de diversas maneras. Mientras unos (v. gr.: Ebert) le refieren a un doble origen semítico, el de su linaje judaico (que dista mucho de ser indiscutible) y el de la cultura arábiga (que él tan enérgicamente combatía), otros, por el contrario, ven en él un legítimo retoño del genio cordobés, un nieto de Lucano y precursor de Góngora. Pero cordobés era también San Eulogio, y su gusto nos parece mucho más sobrio, aunque no tan clásico como creía Alvaro, cuando en su intemperancia hiperbólica exclamaba a propósito del *Memoriale: «In uno enim et parvo, ut videtur, volumine, et lumen inenarrabile profers coeli, et venustatem sermonis non medie repraesentas humani: dum et oratorum florem aspergis rhetoricum, et prorrigis legentibus cibum divinum. Tibi lacteus Livii subditur amnis, tibi dulcis cedet illa saecularis lingua Catonis, fervens quoque Demosthenis ingenium, et dives Ciceronis olim eloqium floridusque Quintilianus. Et dudum praeconatus stylo in rebus perditis et caducis, et labiis aevi rotatu decursis, omnisque mille generibus exculta doctrina, comparata luculentissimo operi, obsoleta est et infecta». (Rescriptum Alvari ad Eulogium.)*

Lo más verosímil parece que en Alvaro llegaron a su colmo por diversas circunstancias combinadas (origen, patria, polémica religiosa, genialidad propia) ciertos vicios literarios que estaban en germen en la literatura visigótica, como es de ver en los tratados escritos en forma de colecciones de sinónimos, en las crónicas poéticas y rimadas, etc. Así fué creciendo aquella especie de culteranismo, que tenía similares en otras partes de Europa, v. gr., en la escuela (que casi pudiera llamarse sociedad secreta) del falso Virgilio de Tolosa, con sus doce maneras de latinidad. Su recrudescencia más fuerte, por lo tocante a España, puede fijarse en los últimos años del siglo IX y principios del X. D. Vicente de la Fuente fué el primero en notar este curioso fenómeno literario. (*Historia Eclesiástica de España,* 2.ª edición, tomo III, pág. 28 y sigs.) Hay ejemplos verdaderamente extraordinarios. Véase cómo empieza una de sus cartas el abad de Monserrat Cesáreo, Arzobispo intruso de Tarragona: *«Sydereo fulgore veluti clari poli luminaria virtutum meritis radianti, florenti ut olore opinione alma, candenti ut lilium pudicitiae cingulo, rubenti ut rosa, prolixa execratione ecclesiasticae ut apparet gaudium jejuniorum vigiliarumque ac obedientiae colla subnitentium, fragranti respersione, odorifera unitate dissociabili pacis, amoris et benignitatis vinculo connexum quorum oratio in alto aethereoque throno penetrat sicut incensum».* No es menos pedantesco este encabezamiento de una escritura catalana del siglo X, citada por el P. Villanueva (tomo X); *«Annuente divina pietate, cujus olympi hac telluris titanis atque rerum aeriis patrator hujus*

vibrantissimus numinis celicolae cernere queunt, rutilantiaque protalata palmo concludit matherie». Podrían multiplicarse con poco esfuerzo estos logogrifos, sin más que hojear los tomos de la *España Sagrada* y del *Viaje literario.*

Pocos y obscuros datos nos quedan acerca de la enseñanza literaria en los pueblos de la Reconquista antes del siglo XII. El P. Tailhan los ha reunido todos o casi todos en su monografía ya citada. Continuaron las escuelas episcopales y monásticas, y en ellas el estudio de las siete artes liberales divididas en *trivium* y *quadrivium.* La Gramática y la Retórica formaron siempre parte del *trivium. «In trivio et quadrivio fuit perfectus»,* es frase usual en las vidas de Santos de este tiempo. De San Rosendo dice su biógrafo: *«Litteras ac liberales artes faciliter didicit».* Los libros clásicos eran raros, pero no desconocidos, en las bibliotecas de este tiempo. El inventario de la iglesia de Oviedo (año 882) cita una *Eneida* de Virgilio, cinco sátiras de Juvenal, una *Consolación* de Boecio, los dísticos atribuídos a Catón, y las obras de varios poetas cristianos, entre ellos Prudencio, Sedulio, San Avito y Draconcio. La de León posee todavía fragmentos de un Salustio, de un Horacio (*Sátiras,* lib. II) y del *Andria* de Terencio, todos al parecer de letra del siglo XII. Vid. Beer y Díaz Jiménez, *Códices de León,* 1888, pág. 42). La biblioteca de la Abadía de Santa María la Real de Nájera (fundada en 1052) debía de ser rica en obras clásicas, puesto que en 1270 podía prestar a Alfonso el Sabio *«quince libros de letra antigua»,* entre los cuales figuraban dos códices de Donato, la *Tebaida* de Estacio *(«Stacio,* de *Tebas»),* un Boecio de *Consolatione,* un Prudencio, las *Heroidas* de Ovidio, las *Bucólicas* de Virgilio, el *Sueño de Escipión* (con el comento de Macrobio), un Prisciano, etc. Por el mismo tiempo la Abadía de Albelda prestaba al rey Sabio una *Farsalia* de Lucano y unas *Etimologías* de San Isidoro. Vid. Eguren, *Códices de los Archivos Eclesiásticos de España,* 1859, pág. LXIX.) En la iglesia de Roda existía un códice del siglo XII con fragmentos de las Epístolas de Horacio, y otro que contenía las *Eglogas* y la *Eneida* de Virgilio. (Villanueva, *Viaje literario,* XV, 117).

El mismo Villanueva (tomo VIII, pág. 216) publica el índice de los códices que en el siglo XII existían en el Monasterio de Ripoll, entre los cuales figuran Virgilio, Juvenal, Macrobio, Boecio, Donato y Prisciano. En la Biblioteca capitular de Vich se conservan o conservaban otro Virgilio y otro Horacio, al parecer completos, que el P. Villanueva (tomo VI, pág. 80) declara del siglo XI.

No hay, pues, motivo para creer que la tradición literaria fuese cortada nunca, ni entre los cristianos sometidos ni entre los cristianos independientes, durante el áspero y oscuro período que va desde la invasión sarracena hasta el primer Renacimiento, el del siglo XIII. Las formas de la historia visigótica se conservan fielmente en los cronicones de la Reconquista desde el anónimo de Córdoba hasta el Silense, que las ensancha algo. Y aunque la cosecha poética sea extraordinariamente pobre, no habiéndose salvado ni siquiera las producciones de ingenios en su tiempo tan famosos, como el abad de Albelda, Salvo (a quien llama su biógrafo *«Vir lingua nitidus et scientia eruditus»,* añadiendo que sus himnos y oraciones *«plurimam cordis compunctionem et magnam suaviloquentiam legentibus audientibusque tribuunt),* todavía en las escasas reliquias que poseemos, ya de cantos históricos, ya de himnos religiosos, ya de inscripciones métricas y subscripciones de códices, se ve la tendencia a conservar la antigua disciplina literaria, enriquecida sin duda, especialmente en las regiones próximas al Imperio franco, con los frutos de la cultura latino-eclesiástica del centro de Europa, influencia que transcendió muy eficazmente a las regiones centrales de España, después de la gran crisis que llamamos reforma cluniacense y abolición del rito mozárabe. Los dísticos pedagógicos *ad pueros,* tomados por Amador de los Ríos de un códice de San Millán de la Cogolla, parecen de origen

transpirenaico:

> «Fistula, pange melos puero meditante camena:
> Regia *Pipino*, fistula, pange melos».
> .....

En estos versos se recomienda a los jóvenes la lectura de Virgilio:

> «Pervigil oro legas cecinit quod Musa Maronis:
> Quaeque Sophia docet optime carpe, puer».
> .....

La obra poética de este tiempo (siglo XII) más notable por su extensión y más curiosa por la extrañeza de su forma, el todavía inédito libro De *Consolatione Rationis* de Pedro Compostelano (Ms. de la Biblioteca del Escorial), contiene versos en alabanza de cada una de las artes liberales, que el autor personifica siguiendo las huellas de Boecio y de San Isidoro. Es notable que estos dos autores apenas falten en ninguna biblioteca eclesiástica de aquellos remotos tiempos, abundando también los ejemplares del venerable Beda (el San Isidoro anglo-sajón) y las obras de los poetas cristianos, entre los cuales Sedulio y Arator parecen haber sido los predilectos. No conocemos ningún tratado de retórica ni de poética perteneciente a esos siglos, y probablemente no existió ninguno. Las nociones técnicas seguían aprendiéndose en las *Etimologías* , y no en Quintiliano, ni menos en Cicerón, de cuyas obras preceptivas no hemos encontrado rastro en esas bibliotecas. Parece inútil advertir que la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles fueron completamente ignoradas hasta el siglo XIII en todo el Occidente. De Aristóteles, por mucho tiempo no se conoció más que la parte lógica, y ésta incompleta; es decir, los tratados que interpretó Boecio. Aun éstos eran raros en España. Los poseía, sin embargo, el Monasterio de Ripoll, en cuyo índice (siglo XII) figuran las *Categorías* y la *Perihermeneia*, acompañada, como siempre, de la *Iságoge* de Porfirio.

El estudio de las bibliotecas de la primera Edad Media, muy incompleto aún, a pesar de los bien intencionados esfuerzos de Eguren y de los admirables resultados del P. Tailhan (que es lástima que limitase su trabajo a Asturias, León, Castilla y Portugal), puede servir de muy seguro indicio para conocer el fondo científico de aquellas remotas y obscuras edades. Es lástima que muchos de nuestros antiguos eruditos, que llegaron a ver monumentos preciosos de esta clase, hoy perdidos, los hayan descrito con tanta negligencia. ¿Qué sería, por ejemplo, un ms. del siglo XII con *fragmentos de Homero*, que el Padre Villanueva (*Viaje Literario*, tomo XV, pág, 71) dice haber visto en la iglesia de Roda? Un Homero latino del siglo XII, aunque sólo contuviese las *periochas* o sumarios de los cantos, sería siempre una verdadera curiosidad, y lo sería aun en el caso muy probable de que no fuese Homero, sino el falso Dictys o el falso Dares. También nos habla Villanueva en el mismo lugar de un breve comentario *incógnito* a las Comedias de Terencio. Con estos misteriosos modos de describir, usados por la antigua bibliografía, todo resulta verdaderamente *incógnito* .

[p. 341] CAPÍTULO III.—DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ÁRABES Y JUDÍOS ESPAÑOLES.—LOS NEO-PLATÓNICOS: AVEMPACE, TOFÁIL, BEN-GABIROL.—LOS PERIPATÉTICOS: AVERROES.—SU COMENTARIO A LA «RETÓRICA» Y A LA «POÉTICA» DE ARISTÓTELES.

LA doctrina de los filósofos árabes, especialmente de Avempace y de Tofáil, sobre la *conjunción* del *entendimiento agente* con el alma individual, como fin o perfección de la existencia [1] pudo haber sido base de una doctrina estética; pero lo cierto es que, si la hubo, apenas quedaron rastros de ella. El sentido *neo-platónico* [2] predomina en esta especulación, aunque la mayor parte de los peripatéticos árabes sean en otras cuestiones nominalistas, al revés de ciertos *motazales* o disidentes, que profesan una especie de conceptualismo, y admiten, como seres en potencia o en condición, ni existentes, ni no existentes, ciertos tipos universales de las cosas creadas. También decían de los atributos divinos, que ni son de la esencia de Dios; ni algo fuera de su esencia, sino **[p. 342]** una mera posibilidad de ser. Los filósofos *contemplativos,* denominados también *filósofos orientales* (que parecen haber constituído una especie de sociedad secreta), son más realistas y más próximos a la escuela alejandrina. De ellos es Tofáil, y también su maestro Avempace. El único medio, en Avempace, para llegar a la unión con el intelecto agente, es la especulación racional, la ciencia y el desarrollo de las facultades intelectuales. Viene a ser, pues, la doctrina de estos dos filósofos una especie de *intelectualismo místico,* o de *misticismo racionalista,* si no parece violenta la unión de estas palabras. Racionalismo por el procedimiento, y misticismo por la aspiración y el término. La doctrina del zaragozano Avempace [1] está contenida principalmente en *El Régimen del Solitario,* libro no conocido hoy en su original, sino en un extenso análisis del judío Moisés de Narbona, comentador de la novela de Tofáil. Es *El Régimen del Solitario* una especie de república ideal y utópica, al modo de la de Platón. Parte su autor de este principio: «Es necesario que haya siempre algún filósofo en la especie humana». Este filósofo es el Solitario, que, aunque vive aparentemente en el mundo, es ciudadano de una república mejor y más perfecta. Los Sufitas de Persia le llaman el *peregrino.*

Cuenta Avempace las artes entre las funciones verdaderamente humanas y reflexivas, que dependen del libre albedrío con conocimiento del fin; acciones que, más que humanas, han de llamarse divinas, porque no dependen del alma animal. Para entender esto, ha de saberse que Avempace, en el cap. IV del *Régimen,* divide las acciones humanas en las siguientes clases: primera, las que sólo tienen por objeto aquella forma corporal que ellas mismas perfeccionan, v. gr., comer, beber, vestirse y fabricar una habitación. Segunda, las que tienden a formas espirituales, pero particulares e individuales. Estas acciones se ordenan entre sí según el grado de excelencia de las formas que tienen por objeto, las cuales pueden ser, ya formas espirituales que residen en el sentido común o sentido interno, v. gr., la vanidad de vestirse **[p. 343]** con elegancia; ya formas espirituales que dependen de la imaginación, v. gr., el cuidado de la armadura en día de combate. Tercera, acciones que tienen por fin el deleite, v. gr., las reuniones de los amigos, los juegos, el trato amoroso, el lujo en las habitaciones y en los muebles, la *elocuencia* y la *poesía.* Cuarta, acciones desinteresadas, y en que sólo se busca una relación intelectual y moral, v. gr., el estudio de la ciencia por ella misma, sin ventajas materiales, ni más fin que el cultivo del espíritu y el perfeccionamiento de la forma espiritual del hombre. Quinta, acciones que se enderezan a las formas espirituales universales, a las formas puramente inteligibles, y

estas son las más perfectas de todas, porque se acercan ya a la suma y absoluta espiritualidad que el Solitario persigue.

Estas formas determinan los fines de las acciones humanas, según que aspiran a la forma corpórea, a la espiritual individual, o a la espiritual universal. Por lo corpóreo, el filósofo será simplemente un ser humano. Por lo espiritual, se realzará algo su condición. Por lo inteligible y absoluto, llegará a ser superior y divino, con tal que elija en cada género de acciones las más elevadas, y se asocie con los hombres más perfectos de cada clase, para alcanzar la perfección en las determinaciones que le son propias, y se distinga entre todos los demás por las acciones más nobles y gloriosas. Cuando llegue al fin último, cuando comprenda en todo el resplandor de su esencia las inteligencias simples y las substancias separadas, será como una de ellas, y podrá decirse de él con justicia, que es un ser absolutamente divino, porque así las cualidades imperfectas de lo corpóreo, como las cualidades superiores de la espiritualidad, quedarán ajenas de él, y él merecerá el atributo de divino. Tal es la condición del Solitario, ciudadano de la república perfecta.

Las dos últimas especies de formas universales, en que están incluidas la elocuencia y la poesía, vienen a ser como un medio entre las formas específicas individuales y las formas inteligibles, porque, sin ser formas sensibles, tampoco son enteramente abstractas de la materia, ni pueden llamarse en todo rigor universales, como las formas puramente inteligibles. Pero aun en ellas se vislumbra el grado de espiritualismo y de inteligencia a que ha llegado el sujeto.

[p. 344] No debe el Solitario buscar estas formas espirituales por sí mismas, porque en rigor no son finales, y dejarían en su alma huellas sensibles que le impedirían llegar a la suprema bienaventuranza. Esto se entiende aun de las formas intermedias, entre las cuales se incluyen las artes estéticas. Ninguna de estas formas tiene la finalidad en sí misma, sino que sirven de camino para llegar a las formas puras. Como la forma del hombre superior ennoblece al hombre inferior y no viceversa, el Solitario debe aislarse de los hombres *hylicos* o materiales, y unirse con los que aspiran a las formas inteligibles, si es que los encuentra y si no perfeccionarse a sí mismo siendo como una antorcha que alumbre a los demás. El fin del Solitario, son, pues, las formas inteligibles, las formas especulativas que tienen su *entelequia* en sí mismas, las *ideas de las ideas,* que dice Munk. La más alta de todas las ideas es el *entendimiento adquirido;* emanación del *entendimiento agente,* que, comunicándose al hombre, le hace conocerse a sí mismo: fauna despojada, en suma, de toda materia corpórea o *hylica.*

El neo-platonismo de Avempace ha encontrado forma artística en la originalísima novela filosófica del guadijeño Abubeker (Tofáil), calificada por muchos con el nombre de *Robinsón metafísico* , y cuyo verdadero título es *Hai-ben-Jokdam (El viviente hijo* del *vigilante* [1] *).* No hay obra más original y curiosa en toda la literatura arábiga. Es más: pocas concepciones del ingenio humano tienen un valor tan sintético y profundo. Es, por decirlo así, una fantasía psicológica, un discurso *sobre el método,* desarrollado en forma poética. El solitario Hai, nacido en una isla desierta **[p. 345]** amamantado por una gacela, y entregado luego a sus propias fuerzas, sin trato ni comunicación con racionales, va educándose a sí mismo (de donde viene el título de *autodidacto* que usó el traductor latino de esta novela), elevándose desde el conocimiento de las cosas sensibles, concretas, particulares, relativas y temporales, a la contemplación de lo absoluto, necesario, eterno y universal, hasta obtener la perfección espiritual suma, mediante su unión con las *formas superiores* de que Avempace hablaba. Cuando el solitario ha llegado a abismarse en el éxtasis y en la contemplación,

empleando para ello medios materiales propios hoy mismo de las sectas fanáticas e iluminadas de Persia y Berbería, acierta a llegar a la isla donde moraba Hai, un santón musulmán, que había alcanzado las mismas consecuencias que el solitario, pero por un camino absolutamente diverso, es decir, por el de la fe, y no por el de la razón. Poniendo al uno enfrente del otro, ha querido mostrar Tofáil la armonía y concordancia entre estos dos procedimientos del espíritu humano.

Hay algo en el relato de las visiones del Solitario que pudiera llamarse *misticismo estético,* es decir, aspiración a la belleza pura con abstracción de las formas sensibles. Tofáil nos enseña que cuanto más perfecto, más espléndido y más hermoso es lo que aprendemos, mayor apetito se engendra en nuestro ánimo, y mayor es el dolor que sentimos al perderlo. Si imaginamos, pues, algo a cuya perfección, hermosura, decoro y esplendor no se encuentra término, porque es sobre toda esplendidez y sobre toda hermosura, sin que se conciba perfección, hermosura, esplendor ni gracia que no proceda y emane de ella, el que queda privado de la aprehensión de tan excelente cosa después de haber entendido la naturaleza de ella, encontrará, sin duda, infinito dolor en esta privación; y, por el contrario, el que para siempre aprehenda y goce esta belleza suma, percibirá de ella deleite no interrumpido, felicidad perpetua, regocijo y alegría infinitos [1] .

[p. 346] Pero para alcanzar en la presente vida la posesión de esta belleza suma, para provocar la contemplación y el éxtasis, no encuentra Tofáil otro medio que el grosero y mecánico del movimiento circular, después de haberse purificado de toda inmundicia el Solitario, con repetidas abluciones, limpieza de uñas y dientes, fragancias y olores suavísimos, y fumigación continua en sus vestidos. Sólo esta limpieza corpórea es, según Tofáil, preparación digna para recibir la impresión de la belleza primera. El procedimiento interno y espiritual que conduce a ella, y del cual no se separa el Solitario, ni aun en el instante del vértigo, consiste en abstraerse de su propia esencia y de todas las demás esencias, y no contemplar otra cosa en la naturaleza sino lo uno, lo vivo, lo permanente; y al volver en sí de aquel estado semejante a la embriaguez, convencerse de que el hombre no tiene esencia propia, por la cual se distinga de la esencia de aquella primera y soberana verdad, sino que la verdadera razón de su esencia es la esencia de la verdad increada; y que lo que creía antes esencia propia y exclusiva suya, no es en realidad otra cosa que la misma esencia de la verdad, semejante a la luz del sol cuando penetra en cuerpos densos y los hace visibles. Pues, aunque la luz se atribuya al cuerpo en que aparece, no es realmente otra luz distinta de la luz solar, y por eso, cuando el cuerpo se aparta, su luz desaparece, y sólo resta la luz del sol que no se disminuye por la presencia de aquel cuerpo, ni se aumenta porque aquel cuerpo se retire. Así llega a entender el Solitario que la esencia de aquella verdad potente y gloriosa no es múltiple, de ningún modo, sino que la ciencia de su esencia es la ciencia misma; por donde el que llega a alcanzar la ciencia, o sea el conocimiento racional de la esencia primera, alcanza la esencia misma, sin que entre el ser y el entender haya diferencia alguna. Y de igual modo, todas las esencias separadas de la materia, que antes le parecían variadas y múltiples, luego las ve como formando en su entendimiento un concepto y noción única correspondiente a una esencia única también [1] .

[p. 347] Tofáil es crudamente panteísta; pero no de un modo abstracto y dialéctico, sino más bien teosófico, naturalista y vivo, de tal modo, que las últimas páginas de su libro parecen un himno sagrado o el relato de una iniciación religiosa arcana. Allí nos explica el autor con extraordinaria solemnidad y pompa lo que Hai-ben Jokdam alcanzó a ver en el ápice de su contemplación, después de haberse sumergido en el centro del alma, haciendo abstracción de todo lo visible, para entender las

cosas como son en sí. «Entonces vió el ser de la esfera suprema, después del cual no hay otro cuerpo; esencia libre ya de la materia, pero que todavía no era la esencia de la verdad una, ni era la misma esfera de lo bello absoluto, pero tampoco era algo diverso de ella, sino como la efigie de la imagen del sol que aparece en un espejo bruñido. No era el sol ni el espejo, pero tampoco era otra cosa distinta de ellos. Y vió que la perfección, el esplendor y la hermosura de aquellas esferas separadas es tan grande, que no lo puede expresar la lengua, y es tan sutil, que ni la letra ni la voz pueden manifestarlo; y vio que en esas esferas estaba el sumo grado de deleite, de gracia y de alegría, por la visión de aquella verdadera y gloriosa esencia. Y en la esfera próxima a ésta, que es la esfera de las estrellas fijas, vió LA esencia separada de la materia, la cual no era la esencia de la verdad una, ni la esencia de la suprema esfera separada, ni era tampoco algo diverso de ellas, sino como la imagen del sol que se ve en un espejo, en el cual se refleja esta imagen desde otro espejo **[p. 348]** colocado enfrente. Y vió que el esplendor de la belleza y el gozo de esta esencia era semejante a lo que había visto en la esfera suprema. Y no dejó de ver en cada esfera una esencia separada, e inmune de la materia, la cual no era ninguna de las esencias anteriores, pero tampoco era diversa de ellas, y en cada una tal profusión de luz y de hermosura, que ni los ojos pueden resistirla ni escucharla los oídos, ni concebirla mente de hombres, como no sean los que ya la han alcanzado. Hasta que por fin llegó al mundo visible y corruptible, que es todo aquello que está contenido dentro de la esfera de la luna, y vió que este mundo tenía una esencia separada de la materia, la cual no era ninguna de aquellas esencias que antes había visto, ni tampoco algo distinto de ellas. Y tenía esta esencia siete mil caras, y en cada cara siete mil bocas, y en cada boca siete mil lenguas, todas las cuales alababan la esencia del uno y verdadero Ente, y la santificaban y la celebraban sin cesar; y vió que esta esencia era como la imagen del sol cuando se refleja en el agua trémula. Y vió luego otras esencias semejantes a la suya, las cuales no pueden reducirse a número. Y vió muchas esencias separadas de la materia, que eran como espejos ruginosos y manchados, que volvían la espalda a aquellos otros bruñidos espejos, en que estaba impresa la imagen del sol, y vió en esta esencia manchas y deformidades infinitas, que jamás había imaginado; y las vió circundadas de dolores y penas infinitas, y abrasadas por el fuego de la separación, y divididas por el hierro; y vió otras muchas esencias que eran atormentadas, que aparecían y se desvanecían en grandes terrores y agitaciones grandes, etcétera».

En este tono dantesco acaban las visiones del Solitario, mezcla singular de iluminismo fanático y de audacia especulativa [1] .

[p. 349] Un siglo antes que Tofáil, y mucho antes que comenzase a filosofar nadie entre los árabes españoles, la misma doctrina neoplatónica había encontrado, entre nuestros hebreos, expositores **[p. 350]** profundos y originales. Ninguno lo fué tanto como el insigne poeta de Málaga, o de Zaragoza, Salomón Ben-Gabirol, conocido en las escuelas cristianas con el nombre de Avicebron, autor del célebre **[p. 351]** libro de *La Fuente de* la vida, y de algunas poesías líricas, ya himnos, ya elegías, que le colocan, lo mismo que a su compatriota el toledano Judá Leví, en puesto superior a todos los poetas líricos que florecieron en Europa, desde Prudencio hasta Dante [1] . Esa poesía que inspiro a Ben-Gabirol, y que él representa bajo la hermosa **[p. 352]** alegoría de una paloma de alas de oro y de voz melodiosa, no era la poesía áulica, pedantesca y atenta sólo a las delicadezas gramaticales, única que podía aprenderse en la escuela de Menahen-Bar-Saruk, de Tortosa, o de Dunasj-Ben-Labrat; ni era tampoco aquella taracea de lugares de la Sagrada Escritura, a la cual vino a reducirse, andando el tiempo, la lírica religiosa de los judíos. La inspiración de Gabirol consiste en cierto subjetivismo, o lirismo melancólico y pesimista, templado por la fe religiosa, con la cual se amalgaman, más o menos lógicamente, las ideas de la filosofía griega, en sus últimas evoluciones alejandrinas. Su poema más

celebrado, *La Corona Real*, donde el autor venció la enorme dificultad de revestir de forma poética los dictados de la cosmogonía de Aristóteles, es una exposición de su filosofía, tan precisa y dogmática, si no tan completa, como el mismo *Makor Hayim.* Hay en una y otra obra, pero especialmente en la segunda, descubierta y sacada a luz en nuestros días por Munk, reminiscencias evidentes de la escuela de Plotino, pero no tomadas directamente de las *Enéadas*, sino de Proclo, de la Teología del falso Aristóteles y de otros libros emanatistas de la última época. De todo ello resultó una viva y poética teosofía.

Según Ben-Gabirol [1] , las formas sensibles son al alma lo que el libro escrito es al lector, porque cuando la vista percibe los caracteres y los signos, el alma recuerda el verdadero sentido, oculto bajo estos caracteres. Esta interpretación simbólica de la naturaleza como jeroglífico inmenso, no es más que una consecuencia de la doctrina de Ben-Gabirol sobre la materia y la forma, doctrina panteísta en su fondo, y que justifica en cierto modo el calificativo de Espinosa de la Edad Media, que algunos críticos han dado a este filósofo, cuya doctrina se confundiría totalmente con la de Plotino y la de Proclo, si el autor, atento a salvar de algún **[p. 353]** modo el dogma de la creación, no sustituyese la *unidad* de los Alejandrinos con la tesis de la *voluntad divina*, de la cual, por libre decreto, emanaron la forma universal y la materia universal. Los términos *materia* y *forma* son esencialmente aristotélicos, pero Ben-Gabirol los toma como *hipostases* alejandrinas, y emplea el mismo procedimiento que usaban los filósofos de aquella escuela para descender de lo uno y simple a lo múltiple y compuesto, mediante una serie y cadena de emanaciones, entre las cuales figuraban, lo mismo que en el sistema de Gabirol, el *entendimiento universal* y el *alma universal*.

Las substancias simples, según nuestro filósofo [1] , no se comunican por sí mismas, sino por sus fuerzas o rayos, que se difunden y extienden por lo creado. Las esencias de todas las substancias están contenidas dentro de sus respectivos límites; pero sus rayos se comunican, y traspasan estos límites, porque están sujetos a la emanación primera que depende de la voluntad divina, del *Verbum Dei agens omnia.* No de otro modo se comunica y difunde la luz del sol por el aire. La substancia simple, la substancia del alma universal, penetra el mundo entero, y en él se ahínca y se sumerge, y la fuerza de sus rayos todo lo penetra, lo rodea todo, y es agente universal. Es propio de la naturaleza de la forma seguir a la materia, imprimiéndose en ella y tomando una determinada figura. Y como la materia es corpórea, la forma que pasa a ella de la substancia espiritual ha de hacerse igualmente corpórea. La manera cómo las formas espirituales pasan a la materia corpórea y se hacen visibles en ella, se parece a la manera cómo la luz pasa a los cuerpos y hace visibles los colores. Las substancias inferiores se ilustran con la luz de las superiores, y todas con la luz del agente primero, Dios. La meditación sobre las substancias simples y la inteligencia de lo que puede alcanzarse de ellas, es el goce más alto para el alma racional. «Si quieres imaginar las substancias simples [2] , y el modo cómo tu esencia las penetra y contiene, es necesario que eleves tu pensamiento hasta el último ser inteligible; que te limpies y purifiques de la inmundicia de las cosas sensibles; que te desates de los lazos de la naturaleza, y que llegues, **[p. 354]** por la fuerza de tu inteligencia, al límite extremo de lo que te sea posible alcanzar de la realidad de la substancia inteligible, hasta que te despojes, por decirlo así, de la substancia sensible, como si nunca la hubieras conocido. Entonces tu ser abrazará todo el mundo corpóreo, y le colocarás en uno de los rincones de tu alma, entendiendo cuán pequeña cosa es el mundo sensible al lado del mundo inteligible. Entonces las substancias espirituales se revelarán ante tus ojos, y las verás alrededor de ti y debajo de ti, y te parecerá que son tu propia esencia. Y a veces creerás que eres una porción de ellas, porque estarás ligado a las substancias

corpóreas, y otras veces creerás que eres enteramente idéntico con ellas, sin diferencia alguna, porque tu esencia estará unida a la suya y tu forma a la de ellas. Pero si asciendes a los últimos grados de la substancia inteligible, te parecerán los cuerpos sensibles, pequeños e insignificantes, y verás el mundo entero corpóreo nadando en ellos, como los peces en el mar o los pájaros en el aire».

La materia no puede existir desnuda de la forma, porque la existencia de una cosa no se realiza sino por la forma. Todo ser es, o inteligible, o sensible; y el sentido y el entendimiento sólo se aplican a formas sensibles o inteligibles. La causa de esto es que las formas sensibles o inteligibles se interponen entre las formas del intelecto, o del alma sensible, y la materia que sostienen o encierran estas mismas formas sensibles e inteligibles.

Síguese de aquí que la forma universal es la impresión hecha por lo Uno Verdadero. Esta forma universal es la que constituye la esencia de la generalidad de las especies, es decir, de la especie general, que da a cada una de las especies su propia esencia, y en la idea de la cual se contienen todas las especies. Esta idea, que las constituye todas a la vez, es la forma universal, es decir, la *unidad* secundaria, que viene después de la *unidad* que obra por sí misma. Y se dice que la forma hace subsistir a la materia, porque la forma es la unidad y la unidad hace subsistir el todo, y recoge y congrega la substancia de la cosa en que está para que no se separe, ni se haga múltiple. Por eso se dice que la unidad abraza todas las cosas y está en todas las cosas. La totalidad de la forma se extiende en la totalidad de la substancia de la materia, y penetra todas sus partes, no de otro modo que la luz se sumerge en la totalidad de la substancia del cuerpo en que penetra.

[p. 355] La forma es luz perfecta, y aunque se va debilitando y obscureciendo a medida que se difunde en la materia, esto procede de la materia misma, que es lo contrario de la forma. Conforme la materia es más sutil y se eleva más, la substancia, por la luz que penetra en ella, tiene más conocimiento y es más perfecta; y, al contrario, según que la materia desciende, la substancia se hace más espesa, en razón de la distancia de la luz y de la multiplicidad de sus partes.

El principio capital del sistema de Ben-Gabirol es la unidad de la forma, es decir, la unidad del principio activo. La forma es una sola, a la manera que la luz en sí misma es una sola cosa; pero se debilita del mismo modo que la luz, cuando va pasando por diferentes vidrios o cuando se dilata en el aire impuro.

El mundo corpóreo y compuesto es imagen del mundo espiritual y simple. Las formas corpóreas son imagen de las formas psíquicas que se ven en sueños, y las formas psíquicas, imagen de las formas inteligibles internas. La prueba de que las formas sensibles están escondidas bajo las formas inteligibles, es que las figuras y los colores se muestran en los animales, en los vegetales y en los minerales, por la impresión que en ellos hacen el alma y la naturaleza, y que la manifestación de los colores pintados y de las figuras y en general de todas las formas artificiales, proceden del alma racional.

La luz que se difunde en la materia emana de otra luz superior a la materia, es a saber: de la luz que existe en la esencia de la facultad eficiente, o, lo que es lo mismo, de la voluntad que hace pasar las formas de la potencia al acto. La esencia de la materia consiste en ser una facultad espiritual subsistente por sí misma, sin forma; y la esencia de la forma, en ser una luz existente por sí misma,

que imprime su carácter a toda cosa en que se encuentra. Son entre sí la materia y la forma, como el cuerpo y el color.

Cuanto más sutil y simple sea la substancia, mejor recibirá las formas múltiples y variadas. Estas formas son, en sí mismas, más regulares y más bellas, porque en la substancia simple no hay obstáculo alguno de composición que se interponga entre ella y la forma, y la impida penetrar. «Y has de saber (añade Gabirol), que las formas circundan a la materia como el entendimiento al alma, y como las substancias simples abrazan a las unas y a las **[p. 356]** otras, y como el Creador Altísimo abraza la voluntad y todo lo que se encierra en forma y materia» [1] .

Cuanto más descienda y se corporifique la forma, más perceptible será para los sentidos; así, v. gr., el color es, de todas las formas, la más accesible al sentido. La figura es más latente que el color, la corporeidad más que la figura, la substancia más que la corporeidad, la naturaleza más que la substancia, el alma más que la naturaleza, el intelecto más que el alma. Cuanto más se acerquen las formas a la forma primera espiritual, más sutiles y latentes serán.

La materia no existe más que por la forma, porque la existencia procede de la forma, y la materia se mueve para servirla como si quisiera pasar del dolor del no ser al placer de ser.

La materia está en el conocimiento divino, como está la tierra en medio del cielo. Sobre ella brilla la forma y en ella se difunde como la luz del sol brilla y se difunde por los aires y por la tierra. Y llámase a esta forma luz, porque la palabra, el Verbo *(logos)* del cual ha emanado la forma, es luz, quiero decir, no luz sensible sino luz inteligible. Es propio de la luz iluminar la forma de las cosas y hacerlas visibles cuando están ocultas. Del mismo modo la forma, cuando se une a la materia, hace visibles las cosas ocultas y en cierto modo les da existencia.

La causa que hace que la materia se mueva para recibir la forma, no es otra que el deseo que la materia tiene de alcanzar el bien y el goce recibiendo la impresión de la forma. Puesto que por deseo o amor se entiende necesariamente la tendencia a unirse al objeto amado, y puesto que la materia aspira a unirse a la forma, síguese de aquí que su movimiento es siempre a causa del amor que siente por la forma, y del invencible deseo que le atrae hacia ella. «Entonces, me dirás [2] , es preciso que haya similitud entre las dos, porque sólo se atraen los semejantes. Y te responderé: entre la materia y el ser primero no hay otra similitud sino que la materia recibe la luz que está en la esencia de la voluntad, y ésta la mueve a dirigirse hacia ella. No se mueve para alcanzar la esencia de la voluntad sino la forma que de ella procede.

[p. 357] »Si conoces perfectamente la existencia de la materia universal y de la forma universal, su *quididad* , su causa final y todo lo que de ellas es posible conocer, verás la materia como si fuese un libro abierto, o un cuadro en que están trazadas líneas, y las formas te parecerán como figuras trazadas o caracteres dispuestos para procurar, a quien los lee, conocimiento perfecto y ciencia cumplida. Cuando el entendimiento comprende las maravillas que estos caracteres encierran, se encuentra en algún modo arrastrado por el deseo de buscar a quien trazó figuras tan maravillosas y creó formas tan nobles».

La materia y la forma son como el cuerpo y el alma, y como el aire y la luz: la voluntad, o la

Sabiduría, los une y los penetra, como el alma penetra en el cuerpo, la luz en el aire, y el entendimiento en el alma. La voluntad que obra, puede compararse al escritor; la forma, producto de la acción, es como la escritura; y la materia, que sirve de *substratum*, como el cuadro o el papel.

La creación es como el agua que brota de una fuente, como la figura que se refleja en un espejo, como la palabra que pronuncia un hombre, pues cuando un hombre pronuncia una palabra, su forma y su sentido se imprimen en la inteligencia del oyente. Por eso se dice que el Altísimo ha pronunciado una *palabra* , cuyo sentido está impreso en la esencia de la materia; es decir, que la forma creada se ha trazado e impreso en la materia.

Gabirol [1] , llamado por Moisés Ben-Ezra *el caballero de la palabra*, murió muy joven. *De edad de veintinueve años* (dice uno de **[p. 358]** sus biógrafos) *se extinguió su lámpara.* Pero dejó tras de sí un rastro de luz en la Sinagoga. Sus cantos, henchidos de grandeza y ternura, se repiten aún en el día de Kipor, aunque sus audacias dialécticas no fueron gratas a los más severos rabinos, que hacían gala de menospreciar y tener por pecaminosa toda filosofía. Así, verbigracia, el moralista Bachia-Ben-Joseph, en su libro *Deberes de los corazones* [1] , considera como objeto secundario la poesía, lo mismo que la filosofía, la gramática, el estudio de la Ley y el del Talmud, cosas inferiores todas, según él, al sentimiento religioso íntimo, a la conciencia moral y a la santificación interna [2] .

No es muy distinto el sentido del libro de *La Fe Excelsa* de Abraham-ben-David, de Toledo [3] , al cual se acerca no poco el príncipe de los poetas hebraico-hispanos, Judá Leví, de Toledo, en su diálogo famosísimo del *Cuzary* [4] . Según Judá Leví, la filosofía **[p. 359]** de los griegos da flores y no froto, y como estriba en vanos fundamentos, con ella queda vacío el corazón y llena la boca de estéril locuacidad [1] . Pero con la poesía, dulce estudio de su vida, amor entrañable de su alma, no podía menos de ser tolerante el más egregio de los cantores de la Sinagoga.

Enseña, pues, coincidiendo sin saberlo con los doctrinas platónicas del *Ion*, la teoría de la *inconsciencia* artística, de la iluminación o visión interior, rápida, inmediata, análoga a la del profeta o *vidente*, que no procede por meditación especulativa, sino por cierta singular virtud, concedida de Dios a individuos y razas privilegiadas como la hebrea. La poesía es un don del cielo, que el arte desarrolla, pero no crea, y ¡ay de quien fíe demasiado en las reglas prosódicas! El verdadero poeta lleva en sí las reglas de la armonía, y las obedece sin saber formularlas, «y así vemos algunos que están adoctrinados en las reglas de la versificación, y son fieles observadores del metro; y de su ciencia oímos cosas extrañas y maravillosas. Pero vemos al mismo tiempo que el que por naturaleza está dispuesto para sentir y producir la belleza poética, cumple esas mismas leyes sin saberlo, y todo el esfuerzo de los que proceden por artificio tiende sólo a asimilarse a él. Y eso, que él no puede enseñar las reglas, y los otros pueden enseñárselas a él» [2] .

Tal idea tenía del arte aquel inspiradísimo poeta, nuevo Asaph **[p. 360]** en las *Siónidas* y en la Kedusah *de la Hamidah de la mañana* , y renovador del sentimiento de la naturaleza en sus poesías marítimas y de viajes. No produjo la estirpe de Israel cantor más grande en su postrer destierro, y de él escribe Enrique Heine que «el son del divino beso de amor con que el Señor surcó su alma, vibra todavía difuso en sus canciones, tan bellas, puras, enteras e inmaculadas, como el alma del cantor» [1] .

[p. 361] De Moisés-ben-Ezra (entre los árabes Abu-Harun) uno de los mayores líricos de la escuela judaico-española después de Gabirol y Judá Levtta, yace todavía inédito en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, un doctrinal de Retórica y poética no conocido hasta ahora más que por una breve noticia de Munk en el Journal Assatique de 1850. Trata, no sólo de la poesía hebrea, sino de la árabe y de la cristiana [1] , y debe de contener revelaciones inapreciables.

[p. 362] Tampoco cabe olvidar, puesto que contienen algunos pasajes de índole estética, las novelas de Salomón-ben-Zakbel y del toledano Judá-ben-Salomón Alcharisi *(Hemán el Ezrahita),* llamado por Gräetz el *Ovidio israelita* [1] , comentador e imitador de las *Makamas o Sesiones de Hariri* [2] , serie de relatos tan célebre entre los orientales por sus primores lingüísticos y retóricos. En su libro que se rotula el *Takkemoni* (y se reduce, como su original, a una serie de diálogos del autor con un aventurero llamado *Heber),* «hace Alcharisi severas críticas de poetas antiguos y modernos, dando pruebas de mucho saber y gusto en la materia».

Así lo afirma Grietz, [3] , quien cita además, como imitadores de Alcharisi, a Joseph-ben-Sabra, de Barcelona, y a Abraham-ben Hasdai, autor de una novela, *El Hijo del Rey y El Nasir,* que ha sido traducida al alemán por Meisel [4] , y es una curiosa variante del *Lalita Vistara* y del *Barlaam y Josafat.*

El estudio profundo de las formas de lenguaje, inaugurado **[p. 363]** conforme a la dirección de los árabes por los gramáticos hebreo-hispanos, Menahem-ben-Saruk (960), autor del primer léxico, y Rabí-Jonás-ben-Ganah (llamado por los árabes Abul-Gualid), de cuyos trabajos ha dicho Renán que «sólo los más recientes de la filología moderna pueden aventajarlos» [1] , debieron de contribuir indirectamente al desarrollo de los estudios retóricos y de la técnica literaria.

La misma filosofía de los cabalistas, nacida y desarrollada en gran parte en España, donde se compiló el más insigne de sus monumentos, el *Zohar,* tenía mucho de poética y de teosófica, y aun puede afirmarse que corrían por ella, más o menos enturbiadas, las aguas de la *Fuente de la Vida,* que de los neo-platónicos derivó Ben-Gabirol. Ni un punto olvidan nuestros cabalistas la consideración, eminentemente estética, de la naturaleza como jeroglífico inmenso, bajo cuyos signos podemos descubrir maravillas ignoradas y misterios profundos.

«En toda la extensión del cielo (dice el *Zohar)* hay signos, figuras y letras grabadas y puestas las unas sobre las otras. Estas formas brillantes son las de las letras con que Dios ha creado el cielo y la tierra: forman su nombre misterioso y santo». De aquí la creencia en el alfabeto celeste.

Pero estas fantasías encontraron rudísima oposición en el talento más dialéctico y positivo que produjo la raza hebrea: en su Aristóteles de los tiempos medios, en el cordobés Maimónides [2] , fundador de la exégesis racionalista, y autor de la insigne Suma teológica y filosófica que se conoce con el nombre de *Guía de los que dudan,* o más bien, *de los que andan perplejos acerca del recto camino.*

Con ocasión de la doctrina de la profecía, divide Maimónides [3] **[p. 364]** a los hombres en tres clases: en la primera entran los sabios y los filósofos, los hombres de la razón pura; en la segunda, los

poetas, los iluminados y los taumaturgos (hombres de fantasía); en la tercera, los legisladores, los políticos y los guerreros. Moisés es para nuestro filósofo el tipo de la perfección profética y del espíritu especulativo unidos por raro prodigio, entendiéndose desde luego, que para Maimónides el profetismo es un estado puramente psicológico, muy afín con la exaltación poética.

Lo feo y lo bello pertenecen, según Maimónides, al orden de las cosas probables, no de las cosas inteligibles, porque no decimos que esta proposición: *«el cielo es esférico»* sea bella, ni que esta otra: *«la tierra es plana»* sea fea, sino que son la una verdadera y la otra falsa [1] .

En oposición a la doctrina neo-platónica e iluminista que convierte al artista en *spiráculo* del Dios y seguidor ciego de sus aspiraciones, defiende el rabino cordobés la teoría del arte *reflexivo,* con propósito y noticia del fin. «Hay gran diferencia (escribe) entre el conocimiento que el artífice posee de su obra, y el que posee cualquier otro. Si la obra ha sido ejecutada conforme a la ciencia del artífice, éste, al ejecutar su obra, no ha hecho más que seguir su ciencia; pero, para el contemplador, la ciencia sigue a la obra es decir, que por la obra se adquiere la ciencia, o que de la obra se saca la ciencia» [2] . Maimónides, como buen aristotélico, hubiera construído la estética *a posteriori,* o por método de observación.

En esta estética, tal como podemos rastrearla por indicaciones tan fugaces, predomina siempre la consideración del *fondo,* pero Maimónides no niega, por eso, la virtud, propia y distinta, de la forma. «El discurso ha de tener dos caras (nos enseña). Lo exterior ha de ser bello como la plata, pero lo interior todavía más bello que lo exterior, con lo cual debe estar en la misma relación que **[p. 365]** el oro está con la plata. Y es preciso además que tenga en su exterior alguna cosa que pueda indicar al que la examina lo que encierra su interior, como sucede en un pomo de oro cubierto de un hilo tenuísimo de plata, el cual, si se ve de lejos y no se le mira atentamente, parece un pomo de plata; pero si ojos penetrantes lo examinan en su interior, descubren que es de oro». [1]

Aparte de tan rápidas aunque luminosas adivinaciones, las ideas literarias de los españoles de raza y cultura semítica se reducen a los comentarios árabes de Averroes sobre Aristóteles, muestra la más señalada de la incapacidad nativa de los orientales para asimilarse la parte artística del helenismo. Por esto mismo merecen estudio atento, en que el interés de la novedad compensará lo árido de la materia, ciertamente enojosa y de corta utilidad, puesto que viene a reducirse a exponer una inmensa aberración y contrasentido. Entremos en este estudio, que el mismo Renán ha dejado intacto, y no habré hecho poco si logro que mis lectores entiendan algo del pensamiento de Averroes, obscurecido todavía más por el salvaje y desconcertado latín de sus intérpretes escolásticos.

Tenemos impresas dos obras preceptivas de Averroes, la *Paráfrasis a la Retórica de Aristóteles,* traducida del latín sobre una traducción hebrea por Abraham de Balmis, y la *Paráfrasis a la Poética,* traducida de igual modo indirecto por el judío de Tortosa Jacob Mantino, médico de Paulo III. [2] M. Goldenthal publicó **[p. 366]** en Leipzig, en 1842, la antigua traducción hebrea del *Comentario sobre la Retórica,* atribuída a otro judío, Todros Todrosi, de Trinquetailles en Provenza, que floreció en el siglo XIV. El original árabe de esta obra se cuenta entre los pocos de Averroes que hoy subsisten en su forma primitiva, gracias al famoso manuscrito arábigo de la biblioteca Laurenciana de Florencia [1] . que encierra los *Comentarios medios* sobre el Organon, y la *Paráfrasis de la Retórica y la Poética,* ofreciendo estas dos últimas diferencias notables respecto de los textos latinos, según afirma

Renán en su libro acerca de *Averroes* y del *Averroísmo.* No participan los códices hebreos de estos libros del mismo aprecio, por su rareza, que los latinos; al contrario, dice el mismo Renán que, fuera de la Biblia, quizá no hay en las colecciones hebreas libro que abunde más que éstos.

Comenzaré analizando los comentarios a la *Retórica.* Averroes, como todos los peripatéticos, empieza por establecer las afinidades de la retórica con el arte tópica o dialéctica, en cuanto una y otra tienen el mismo fin, que es *hablar con alguna persona* , y en cierto modo convienen en su objeto, puesto que son el instrumento de la especulación en todos los casos posibles, y su uso es común a todas las artes y ciencias. Ni la retórica ni la dialéctica son ciencias **[p. 367]** que tengan materia determinada, sino que ambas especulan sobre todo el ámbito de los seres [1] . Síguese, pues, que la especulación acerca de ellas ha de pertenecer a una sola arte, que es la *Lógica.* Dos son los modos de la oración: uno *por contención y disputa,* otro *por doctrina y dirección del espíritu.* El uso de la retórica puede ser, o contingente, o consuetudinario y habitual, siendo el segundo, es decir, el uso artístico, reflexivo y continuo, muy superior al primero o espontáneo.

Averroes se mantuvo fiel a la tradición peripatética incluyendo la *Retórica* entre los libros lógicos, como apéndice del *Organon,* y aunque en otras cosas no entendió bien el prefacio de la obra de Aristóteles, si ya no es que el traductor hebreo y el traductor latino han contribuído a embrollarlo más y más con su barbarie inaudita, parece haber comprendido la doctrina del entimema, o silogismo oratorio, y la importancia de la pasión y de la moción de afectos que él, o su traductor, llaman groseramente *cosas adminiculantes al caso de la verificación* [2] .

Conviene irnos acostumbrando a tan extraño tecnicismo. Dice, pues, Averroes, que el terror, la misericordia, la ira y todas las demás pasiones semejantes a éstas, no *disponen el modo de la* **[p. 368]** *cosa* cuya exposición se intenta, *primeramente y por sí,* pero *disponen el modo de la utilidad de los que juzgan y contienden,* lo cual (traducido a lenguaje usual) quiere decir que sustituyen la persuasión al convencimiento. «Los afectos dirigen a la verdad (dice en otra parte), pero no la crean». No acepta ni cree lícito el uso de las pasiones para la confirmación, porque la pasión, ya de amor, ya de odio, es siempre cosa particular, al paso que la justicia y la iniquidad son cosas universales. El fundamento de la comprobación es el entimema, y el entimema es cierta especie de silogismo; es así que el silogismo forma parte de la lógica, luego solamente a la lógica pertenece estudiar el arte retórica, ya universalmente, ya en cada una de sus partes. Es claro que quien conozca de qué partes se compone la oración y cómo se teje el discurso, podrá forjar el mismo entimema sin conocer el silogismo que es su género. Pero quien pase de esta consideración empírica, y conozca cómo se construye el entimema, y qué lugar ocupa al lado del silogismo de que se valen otras artes, conseguirá mayores ventajas en la oratoria que el que ignore tal doctrina. El tratar de todas estas cosas pertenece al arte dialéctica, porque solo a ella toca el dar la medida para conocer la verdad y todo lo que es semejante a la verdad (lo *verosímil*), y es sabido que las pruebas retóricas, aunque no sean la misma verdad, pertenecen al grado de las cosas verosímiles.

Dos son las utilidades del arte oratoria: [1] una inducir a los ciudadanos o políticos a las obras estudiosas, y esto porque los hombres naturalmente declinan a lo contrario de las virtudes rectas, y cuando no ejerce influencia sobre ellos la palabra del orador, prevalece el vicio contrario a las obras rectas, lo cual es cosa torpe. «Entiendo por virtudes rectas (dice Averroes), las que son virtudes entre un hombre y otro, sea cual fuere la sociedad que entre ellos se establece». La segunda utilidad

consiste en que no siempre es posible usar de la demostración científica sobre la materia especulable **[p. 369]** que queremos afirmar, ora sea porque el hombre a quien queremos convencer se ha avezado ya a opiniones vulgares, contrarias a la verdad, o bien porque su naturaleza es absolutamente inepta para recibir la demostración. En este caso, es necesario hacer la comprobación por perífrasis y rodeos inteligibles para todos aquellos a quienes nos dirijamos, esto es, por proposiciones simplemente probables.

Puede el arte retórica persuadir dos tesis contrarias, pero no a un tiempo las dos, sino una en una ocasión y otra en otra, según mejor convenga. Lo mismo la retórica que el arte tópica, están igualmente dispuestas para la persuasión de los dos contrarios, sin que ninguna de las dos tenga por sí más vehemente aptitud para persuadir el uno de los dos contrarios que el otro. Pero no es igual la eficacia que tienen para la persuasión, ni iguales tampoco los medios de persuadir. No es oficio del arte oratoria enseñar la persuasión en sí misma, de tal modo que forzosa y necesariamente haya de seguirse a su acción la persuasión, así como a la acción del carpintero sigue necesariamente la existencia del mueble que él fabrica, sino que es oficio suyo el indicar todas las cosas que contribuyen a persuadir, y adiestrarnos en su uso, aunque no responda la persuasión a nuestro propósito y deseo. En esto se parece a otras muchas artes, v. gr., al arte de la medicina, a cuya acción no se sigue necesariamente la salud. Y aunque nos parece que en ocasiones cura el que no es médico, y persuade el que no es orador, siempre será más excelente y legítima obra la del sabio artífice, porque el fin suele seguir a su obra la mayor parte de las veces, y en el otro caso es muy raro que así acontezca.

Son, pues, la retórica y la dialéctica artes que especulan, no sobre una de las dos proposiciones contrarias, sino sobre entrambos igualmente, y así como en la dialéctica se distingue el silogismo que lo es verdaderamente, del silogismo falso o paralogismo, así en las oraciones persuasivas se distingue el argumento verdaderamente persuasivo del que lo parece y no lo es. Pero el paralogismo no consiste en la facultad ni en el hábito dialéctico que puede poseer el que le forja, sino que es argumento falso porque con él se propone el sofista alcanzar gloria, dinero y otros bienes extrínsecos, y ser tenido por sabio, en justo castigo de lo cual el sofisma no se tiene por parte de la dialéctica, cuando se emplea con este fin, **[p. 370]** pero cuando se hace por modo de prueba, puede considerarse como parte de la lógica. El retórico, al contrario, aunque cultive su arte por ventajas extrínsecas, como la gloria y los demás bienes temporales, no por eso pierde el hábito y nombre de su arte, y así las oraciones que se dirigen a la persuasión, aunque no sean persuasivas, entran en la retórica, por más que el intento de estas oraciones sea el mismo que el del arte sofística. Esta diferencia procede de que el objeto que la persuasión se propone no es otro que excitar la misma pasión, que es una cualidad pasiva, y cuando este afecto se da, no importa que proceda de razonamientos verdaderamente persuasivos, o de otros que lo parezcan y no lo sean; en suma, de verdaderos sofismas o paralogismos.

Averroes define la retórica en el cap. I de su *Paráfrasis: «potencia que abraza en sí todo el peso de la persuasión posible sobre cualquiera de las cosas separadas»* [1] . Entiende por *potencia* el arte que puede obrar en dos sentidos opuestos, y a cuya acción no se sigue necesariamente el fin. Y por *cosas separadas* entiende todos los singulares, es decir, cualquiera de los diez predicamentos. En su indeterminación y generalidad se diferencia esta arte de todas las demás de quien se han creído algunos que se dirigen a la persuasión en aquellas materias sobre que especulan. Porque ciertamente toda arte enseña, esto es, declara y demuestra, y toda arte contribuye a la persuasión en aquel género sobre que especula, pero no en los demás géneros. Así, v. gr., la medicina enseña, demuestra y

persuade en lo relativo a la salud, y a la enfermedad y a sus especies: la geometría enseña, demuestra y persuade sobre la extensión y la figura de los cuerpos. Pero la retórica no tiene materia peculiar y determinada, sino que trabaja para la persuasión en todas las cosas, cualquiera que sea su género. Entre los medios que dan crédito a este arte, los hay artificiales y sujetos a nuestro arbitrio e inteligencia, como que nosotros los producimos y creamos. Y hay otros que no son artificiales, sino exteriores, v. gr., los testimonios, las coacciones, las leyes y otras cosas semejantes a éstas. De la composición entre el arte de la elocuencia y el arte civil resulta la *política.*

[p. 371] Son instrumentos de la retórica la *inducción* y el *silogismo.* Semejante a la *inducción* es el *ejemplo;* análogo al *silogismo* es el *entimema.* El *entimema* es el *silogismo* retórico, y el *ejemplo* la *inducción* retórica. La *inducción* y el *ejemplo* convienen en proceder por semejanza, el *entimema* y el *silogismo* convienen en inferir una cosa de otra. Es claro que en cualquiera de estos géneros de argumentación caben especie retórica, especie tópica, especie demostrativa y especie sofística. El silogismo tópico es más seguro que la inducción, y del mismo modo en la retórica es más persuasivo el ejemplo que el entimema, porque es más fácil la contradicción en el entimema que en el ejemplo.

La oración persuasiva, o se encamina a persuadir a un solo hombre, o a todos los hombres, o a muchos. Además, la persuasión puede ser, o de cosa universal, o de cosa particular. Y en uno y otro caso, la cosa que se intenta persuadir puede ser conocida por sí misma, o conocida por medio de otra. La retórica no enseña el modo de persuadir a cada hombre, porque esto sería proceder hasta lo infinito; pero se vale de los argumentos admitidos entre todos los hombres o la mayor parte de ellos, del mismo modo que lo hacen los dialécticos.

Prosigue tratando Averroes, ceñido siempre al método de Aristóteles, de los géneros de argumentación, del ejemplo, del entimema, de la división de las causas, que él reduce, como los antiguos, a tres, y del fin de cada una de ellas. El fin de la oración deliberativa, es lo conveniente o lo perjudicial. El fin de la oración judicial, es la justicia o la injusticia. El de la oración demostrativa, es la virtud o el vicio. Y si cualquiera de estas oraciones se propusiese el fin de la otra, no sería como primera intención, ni como fin de sí propia. Así, cuando una de estas oraciones se vale accidentalmente del fin de las otras, se convierte en arte sofística, v. gr., cuando se alaba el vicio porque es útil, pero sin conceder que sea vicio.

Después trata de las premisas propias de cada género de causa, y principalmente de las del género deliberativo. No todo bien es objeto del género deliberativo, sino sólo el bien contingente. Acerca del bien necesario no cabe deliberación, ni tampoco acerca de todo bien contingente, sino sólo acerca del bien posible, y cuyo ser o no ser está en nuestra mano y depende de nuestro arbitrio y voluntad.

[p. 372] Tienen todos los hombres cierto apetito y deseo natural hacia el bien, y todos le apetecen por sí mismo y le desean sobre toda otra cosa. No obstante, si preguntamos a cada uno de ellos qué quiere decir ese nombre de *bien,* la respuesta variará mucho; pero todos, en viéndolo, le elegirán por ese instinto y natural afecto que en todos hay. El bien humano, universalmente considerado, reside en la *bondad de la disposición. «La bondad de la disposición* es la conveniencia de la acción con la dignidad, acompañada de larga vida, gloriosa y deleitable, con salud y amplitud de riquezas y hermosura, vistosa ante los hombres, y con todas las demás condiciones que pueden producir éstas o conservarlas, sin olvidar entre ellas el premio póstumo, el sacrificio y ofrenda con que solían los

griegos honrar a sus difuntos. La hermosura varía según la diversidad de los hombres. Así la hermosura de los niños consiste en que sean hermosos de aspecto, y descuellen en la carrera y en la victoria, y en aquellos ejercicios y juegos en que los griegos solían ejercitar a sus adolescentes, como eran la equitación, la lucha, el salto y la danza. La hermosura de los viejos consiste en gozar el fruto de sus años, que constituye la misma beatitud, y en disfrutar de ella sana y serenamente, sin sombra de tristeza» [1] .

[p. 373] Cuando Aristóteles se mueve en el terreno de las ideas puras, distinguiendo, v. gr., el bien en sí y el bien por estimación, Averroes comprende y a veces expone y desarrolla bien el sentido de su autor; pero cuando el Estagirita hace alguna alusión a la antigua poesía griega, su comentador se extravía miserablemente y cae en las más singulares inepcias. ¿Quién conocerá el admirable pasaje homérico de Príamo a los pies de Aquiles, en esta exposición hecha por Averroes, que, como todos los árabes, no sabe de Homero otra cosa que su existencia, y ésta por referencia de los prosistas griegos científicos?: «Dice Aristóteles que, según refiere el poeta Homero, aconteciole a un cierto rey, enemigo de los griegos, ser hecho prisionero en una batalla, y encerrado por muchísimos años en asperísima cárcel, donde le mataron a su hijo, y entonces él les pidió el cadáver para llorarle y hacerle los honores fúnebres que ellos hacían con sus muertos: ellos se lo entregaron, y él les quedó muy agradecido por esta pequeña merced que le habían otorgado». La conclusión que saca de todo esto Averroes, es que Homero era parcial de los griegos y enemigo jurado de sus adversarios, *aunque hombre de mucha gloria y excelentísimo entre los griegos y magnificado por ellos sobre toda magnificencia, hasta el punto de tenerle por varón divino y por el más docto de los suyos* [1] .

Repito que en lo que tiene de filosofía pura, Averroes yerra mucho menos. Así, v. gr., declara, conforme a las doctrinas peripatéticas, pero con gran claridad de estilo, que lo bello es elegible por sí mismo, aunque no sea agradable (cap. X). Distinción que admira encontrar en un escolástico árabe del siglo XII. No es menos notable su explanación de la teoría del placer (cap. XIV). *«El placer (dice), es un tránsito a una disposición súbitamente causada por la sensación natural de la cosa que se siente»*. [2] Sus contrarios son la tristeza y la angustia, que vienen a ser *tránsito* **[p. 374]** *a una súbita disposición causada por* una *sensación no natural.* Por eso, el que en algún modo se acuerda de la cosa deseada, siente placer, y los que esperan vencer, se alegran de antemano con la esperanza de la victoria. Las causas por las que todos los hombres se mueven a amar con verdadero amor, son dos. La primera consiste en que las cosas agradables estén presentes. La segunda, en imaginarlas cuando están ausentes, ya por reminiscencia, ya por esperanza. En ciertos placeres se mezclan la tristeza y el agrado: verbigracia, en la reminiscencia del amigo ausente o muerto, cuando recordamos qué gran varón fué, y cuáles sus hazañosos hechos. Por eso en los poetas elegíacos hay un cierto género de placer triste; pues, como dice Aristóteles, *la elegía es una reminiscencia de las glorias del muerto a quien se llora.* También las palabras amargas deleitan. El placer de la victoria es de una especie distinta, y agrada, no sólo a los vencedores, sino a todos los hombres, porque el deleite de ella consiste en superar a los competidores, esto es, en obtener el vencedor cierta ventaja sobre los demás hombres; ventaja que todos apetecen. La ciencia es agradable también, y lo son la imitación y la asimilación, y la creación de formas nuevas, v. gr., en la pintura, en la escultura y otras artes que atienden a reproducir los primeros ejemplares, y no precisamente porque estas formas imaginadas sean hermosas o feas, sino porque hay en ellas cierta especie de raciocinio y *notificación* latente de los tipos primeros. Lo que está escondido lo vislumbramos por lo que aparece, viendo, como entre sombras, el mismo ejemplar que reside firme e inmutable en una esfera superior. Toda imitación es

bella por el principio de semejanza; aunque no sea bella la cosa imitada. El placer del conocimiento se funda en la comprensión de la unidad que hay entre los seres, porque viene a ser como una asimilación a los ejemplares o ideas. La unión, pues, y la semejanza son para Averroes las fuentes del placer artístico, pero lo son por imitación o asimilación de las ideas o primeros ejemplares. Por donde se ve que el platonismo que late en el fondo del sistema peripatético de la imitación no fué nunca un misterio, ni para sus comentadores griegos, ni siquiera para los árabes.

En general, Averroes ha suprimido todos los ejemplos tomados de la poesía griega, sustituyéndolos, a lo que se puede inferir por ejemplos de la literatura arábiga, principalmente de la ante-islámica **[p. 375]** y de algunos libros persas, o de remoto origen sanscrito, traducidos indirectamente al árabe. Por desgracia, el traductor hebreo o el latino para quienes toda esa literatura era desconocida, los han omitido casi todos, quitando con ellos su mayor interés a un libro que, por la doctrina, apenas tiene ninguno. Todavía vemos, sin embargo, que, como ejemplo de narraciones fabulosas, cita varias veces Averroes el libro de *Calila* e *Dimna* , o sea la colección de apólogos llamada de Bilpay o Pilpay, conocida en la India con el nombre de *Panctha Tantra.*

En el libro III, que versa sobre la elocución, son tantas y tales las dificultades con que Averroes tropieza, y tantos los pormenores técnicos de literatura griega que él no entiende, que modestamente se excusa de parafrasear la mayor parte de estos capítulos, y omite casi todo lo relativo al gesto y a la acción. Manifiesta también absoluta ignorancia en cuanto a la métrica antigua, cuando violentamente quiere encajarla dentro del molde de la de los árabes. «El tiempo que media entre las sílabas (dice), unas veces se compone de silencios y de pausas, como en el metro de los árabes, y otras veces de silencio y de pulsaciones, como en los metros de las demás gentes». «El metro (añade), no produce la persuasión retórica, por dos causas: la primera, porque induce en el ánimo de los oyentes alguna sospecha de artificio y de astucia, y de tal modo, que parece que se busca la persuasión por el arte y no por la cosa en sí; y la segunda, porque parece que el fin del poeta es la acción, y el deleite, y la perturbación y tumulto de pasiones en sus oyentes».

De vez en cuando se tropieza, en medio de estas oscusidades, con algún principio legítimamente aristotélico, expresado con felicidad por el filósofo cordobés. Así, nos enseña, v. gr., que la oración debe hablar a los ojos, y no meramente a los oídos. Y en otro lugar, que la oración escrita debe ser mucho más fuerte y convincente que la oración hablada, porque los escritos son imperecederos y los discursos acaban cuando se apaga el ruido de la elocución.

Terminó Averroes esta exposición el mes tercero del año 510 de la Hégira.

Todavía es mucho más ruda, y más curiosa por su misma rudeza, la paráfrasis averroista de los fragmentos de la *Poética* **[p. 376]** aristotélica. Tuvo Averroes el buen acuerdo de no explanarla toda, ni siquiera la mayor parte, sino sólo las reglas universales y comunes a todas las naciones, porque, como él mismo confiesa que hay en la Poética de Aristóteles muchas cosas que no se acomodan a la poesía de los árabes, ni a sus costumbres. Abandonó, pues la división del original, y con lo que conservó hizo un nuevo tratado en siete capítulos, que presenta cierta originalidad, en fuerza de sus mismas aberraciones. Propiamente, tampoco tiene forma de paráfrasis, sino de *comentario* medio, puesto que repite siempre a su manera las primeras palabras del texto de Aristóteles, precedidas de la palabra *kal* , que el intérprete latino traduce siempre: inquit.

El primero de los siete capítulos explica cuántos y cuáles son los géneros de imitación. «Nuestro propósito (dice Averroes) es tratar del arte poética, y de sus géneros, y de sus reglas, y de cuál es la acción o facultad en cada género de poemas, y de qué elementos constan las fábulas poéticas, y cuáles son sus partes, tanto las comunes como las propias, y cuáles las razones que en la fábula hay que considerar; lo cual haremos partiendo de los principios impresos en nosotros por la misma naturaleza».

Como Averroes no tiene idea ni de la tragedia, ni de la comedia, ni siquiera del teatro, completamente desconocido para los pueblos de raza semítica, entiende que la tragedia es *el arte de alabar* y la comedia *el arte de vituperar* [1] , y sobre este absurdo concepto levanta todo el edificio de su sistema literario, viendo comedias y tragedias en los panegíricos y en las sátiras de la poesía árabe, y buscando ejemplos en los *Moallacas* y en los demás monumentos de la poesía yemenita anterior a Mahoma.

Las fábulas poéticas son *sermones imitatorios* , y los géneros de imitación y de semejanza son tres, dos simples y uno compuesto. De los dos simples, el uno consiste en la imitación de alguna cosa, y en su semejanza con otra. (Averroes entiende que se trata de la aliteración, o de las que entre los árabes se llaman letras de semejanza, y que esto es propio y peculiar de cada idioma, según sus **[p. 377]** dicciones propias). El segundo género consiste en tomar una cosa semejante por otra, lo cual llamamos *permutación.* Averroes entiende que se trata de la metáfora y de la cognominación.

La imitación poética puede hacerse por la armonía, por el número y por la misma imitación. Cada cual de estos elementos puede encontrarse separado de los otros, como la armonía en el salterio, el número en la cítara o en los coros, y la misma imitación en los razonamientos oratorios, no métricos ni sujetos al número. Averroes, lo mismo que su maestro, admite la poesía en prosa. *En los poemas de los árabes* (añade) *no había armonía, sino tan sólo número, o bien número e imitación al mismo tiempo.*

El capítulo II trata de las otras diferencias de imitación, conforme a la cosa imitada y conforme al modo de imitar. O se imitan las virtudes, o los vicios. Toda imitación es, o de lo hermoso, o de lo torpe; luego el propósito de toda imitación ha de ser, o alabar, o vituperar. De la alabanza de las virtudes o de la condenación de los vicios nace, entre los hombres, la poesía de la alabanza y la poesía del vituperio.

Averroes se excusa, como de costumbre, de interpretar los ejemplos griegos, y añade cándidamente: «Aristóteles presenta, en cada uno de estos tres géneros de imitación, muchos ejemplos de versos o de poemas que entonces se usaban en aquellas regiones: tú fácilmente los encontrarás de la misma especie en los versos de los árabes; pero como la mayor parte de ellos tienen por materia la lujuria y el apetito venéreo, y sólo sirven para inclinar a los hombres a cosas nefandas y prohibidas, deben ser apartados cuidadosamente los jóvenes de este género de poemas, y educados solamente en aquellos otros que incitan a la fortaleza y a la gloria, únicas virtudes que en sus poemas ensalzaban los árabes antiguos, aunque más bien por jactancia que por exhortar a otros a ellas. Así con frecuencia en aquel género de poemas se describen animales y plantas, al paso que los griegos apenas tienen poema que no sea para exhortar a alguna virtud, o para apartar de algún vicio, o para infundir alguna excelente costumbre y enseñanza».

Al tratar de las causas de que nació la poesía, y al explicar el principio de imitación, Averroes desatina menos, como en todo lo que es materia general y abstracta. Es instinto natural en los hombres desde la niñez el de imitación. Por privilegio único entre **[p. 378]** todos los animales, se gozan en la imitación de las cosas que perciben, hasta en aquellas que molestan o que no deleitan, y tanto más gozan cuanto aquella imitación sea más exacta y adecuada como sucede en las imágenes de muchas fieras truculentas, reproducidas por excelentes pintores. Y así nos valemos de la imitación hasta en la enseñanza, para la más fácil inteligencia y declaración de las cosas; porque son las imitaciones como un instrumento que conduce a la más fácil aprehensión de la cosa que queremos entender y nos lleva a ella con el deleite que percibimos en las imágenes por lo que tienen de imitación. El alma comprende con tanta mayor perfección cuanto mayor es el goce que recibe porque no sólo a los filósofos es muy grato el aprender, sino también a los demás hombres. Y como las imágenes son imitación de las cosas ya percibidas, nos valemos de ellas para más fácil y más pronto conocimiento, ayudando a la inteligencia el placer que nos comunican, independientemente del principio de semejanza. Esta es la primera causa que produjo la poesía. La segunda causa no es otra que el placer que la naturaleza humana siente con el número, con la armonía y con el metro. Este placer engendró el arte poética, principalmente en aquellos que por naturaleza eran más dispuestos para ella; y de esta naturaleza acrecentada y perfeccionada nació el arte, que fué sucesivamente acrisolándose y depurándose, añadiendo unos ingenios una parte y otros otra, hasta que la elevaron al punto de perfección, completando los varios y diversos géneros, según la varia habilidad de los hombres y su aptitud para producir el mayor deleite en cada género de poesía.

No puede darse mayor mezcla de luz y de tinieblas que la que hay en esta *Poética.* Averroes echa a perder, por su absoluta ignorancia crítica del arte antiguo, lo mismo que había comprendido tan bien como filósofo; y a renglón seguido nos añade, como en confirmación y prueba de lo dicho, que «los hombres más excelentes y virtuosos inventaron el arte de alabar las honestas acciones, y los más viles y de ínfima convicción imaginaron el arte de vituperar las acciones perversas y viciosas». «Esto (dice) es, en resumen, lo que de este capítulo puede aplicarse a todas o la mayor parte de las naciones y gentes; lo demás que aquí se contiene son cosas peculiares de la poesía griega, y no conocidas entre nosotros». Llega a imaginar nuestro comentador que, antes de Homero, el **[p. 379]** canto era imperfecto y breve, entendiendo por breve el constar de sílabas menores *(sic)* , y por imperfecto el tener pocas melodías. Y asombrado de los elogios que tributa Aristóteles a Homero, como padre y maestro de la poesía, sólo alcanza a figurarse que debió de ser un varón insigne en el arte de alabar y de vituperar, *o en alguna otra arte famosa entre los griegos.*

Averroes define la tragedia, o, como él dice, el arte de alabar: *«imitación de una acción ilustre, voluntaria, perfecta, que tiene fuerza universal respecto de las cosas más excelentes, pero no la tiene singular acerca de cada una de ellas: imitación que produce en el alma afectos de misericordia y de terror. Esta imitación es de los actos de varones señalados en santidad y en pureza, y tiene por instrumentos la palabra, la melodía y el número».* Consiste la primera parte de la tragedia en la acción, de la cual Averroes no tiene idea alguna, pues cree que se reduce a una simple enumeración de las cosas imitadas. El uso de la melodía dispone el alma a recibir la imitación, y esta melodía se acomoda variamente a cada uno de los géneros de poemas.

Entiende Averroes por *fábula* la composición de las cosas en que la imitación consiste, ya sea esta imitación del ser verdadero de la cosa, ya de la opinión vulgar, aunque sea falsa; y por eso los

sermones poéticos se denominan fábulas. En suma: se llaman historiógrafos y fabuladores los que tienen la virtud de imitar las costumbres y las sentencias de los hombres.

Necesario es que haya seis partes en la tragedia, es a saber: *la fábula, la imitación, las costumbres, el metro, la sentencia, el aparato, la melodía* . Pero las costumbres y la sentencia son las partes de mayor entidad, porque la tragedia no es imitación de la abstracta y desnuda esencia humana, sino de sus costumbres y acciones probas, y de las eficaces sentencias del ánimo.

Tampoco comprende Averroes lo que Aristóteles quiere dar a entender con el nombre de *aparato escénico* , y se imagina que es *una acomodación de las sentencias;* pero vislumbra de un modo confuso que debe tratarse de algún género de arte solamente usado entre los griegos, y desconocido en las composiciones laudatorias de los árabes, donde sólo se encuentran palabras y sentencias.

La perfección del metro y del número está en acomodarse a la **[p. 380]** intención, porque hay muchos metros que responden bien a una intención y no responden a otra. En cuanto al espectáculo, Averroes habla de él como quien jamás vió ninguno, y le define en revesadísimos términos [1] .

El capítulo V, *De las partes de la tragedia,* es una mala inteligencia continua en todo lo técnico, y al mismo tiempo un comentario de rara precisión en cuanto a los principios generales. Comprende Averroes que la tragedia, sea la obra poética que fuere, debe realizar plenamente el término de su acción y constituir un todo perfecto, es decir, que tenga principio, medio y fin, y que el compuesto sea de magnitud determinada y no de cualquiera magnitud. Porque la hermosura o bondad del compuesto nace de dos principios: el uno es el orden, y el otro es la magnitud; y por eso un animal pequeño no se dice hermoso con relación a los individuos de su género. Cuando la especulación es demasiado breve en tiempo, no resulta completa ni fácil su inteligencia. Por el contrario: si es más larga de lo justo, se borra fácilmente de la consideración de los que la atienden, y el discípulo la echa en olvido. Lo mismo acontece en el espectáculo de alguna cosa sensible, es decir, que sólo se la ve con claridad cuando interviene una módica distancia entre el espectáculo y el espectador, y no está demasiado remota, ni tampoco muy próxima. Lo mismo en las obras poéticas y en las fábulas, porque si el poema es muy breve, *no podrá perfeccionar todos los motivos de la alabanza* , y si se extiende mucho, no podrán conservarse y retenerse en la memoria sus partes. Las oraciones retóricas, que sirven para refutar, no tienen por su naturaleza ninguna magnitud determinada, y por eso han atendido los hombres a medir el tiempo de la contención entre dos adversarios, ya por los vasos llenos de agua que los griegos llaman *clepsydra* , ya por las partes del día, como hacen los árabes. También el arte poética ha de tener su término natural, determinado por la magnitud de la misma cosa de que se trata, pues así como **[p. 381]** el fruto de la generación, si al tiempo de ella no lo impide alguna adversa fortuna, llega a tener su magnitud determinada, natural y conveniente, así debe suceder en las fábulas poéticas, sobre todo en los dos géneros de imitación trágica y cómica.

De los episodios entiende Averroes que son una narración de muchas cosas accidentales, o de muchas acciones que acontecen a un mismo sujeto. «Parece (añade) que en esto han pecado todos los poetas, a excepción de Homero, pasando rápidamente de una cosa a otra, y no guardando fin ni propósito. De esto encontrarás ejemplos en los poemas de los árabes, especialmente en las *casidas* destinadas a la alabanza, porque cuando quieren enumerar todas las condiciones de un objeto laudable, v. gr., un libro o una espada, se detienen y trabajan mucho en su imitación episódica, y se apartan y desvían de

la persona a quien tratan de elogiar. Conviene, pues, que el arte imite a la naturaleza, es a saber, que todo lo que hace lo haga con un solo propósito y único fin. La imitación, pues, de lo uno ha de ser una sola, y sus partes han de tener determinada extensión, y principio medio y fin, siendo el medio la parte más excelente de todas. Porque si a las cosas que tienen un ser ordenado y armónico se les quita este orden y esta armonía, perderán súbitamente su propia virtud y acción».

Averroes no ha entendido de ningún modo la diferencia aristotélica entre la poesía y la historia: al contrario, cree que Aristóteles, con la palabra *historia,* designa *la imitación de las acciones falsas y fingidas* , v. gr., los apólogos del libro de *Calila* e Dimna. «El poeta (dice) habla de las cosas que son, o que pueden ser, para que las huyamos, o las persigamos y busquemos, o para que la misma imitación y ficción convenga y corresponda con ellas. Pero el oficio de profesor de ficciones y de historias se diferencia del oficio de poeta, aunque uno y otro se ejercitan en fingir e inventar cosas nuevas, historias y similitudes en lenguaje métrico. Pues aunque convengan en el metro, el uno de ellos, es decir, el fabulista, cumple el fin que se propone en su fábula aunque no use del metro; pero el poeta propiamente dicho no consigue de un modo perfecto su propósito en la imitación de las cosas si no hace uso del metro. El historiógrafo es profesor de ficciones, finge varias cosas singulares que de ninguna manera existen, y les pone nombres; pero el poeta impone nombres a las cosas que realmente son, **[p. 382]** *y a veces habla de lo universal.* Por eso dice *el filósofo* que la poesía es más cercana a la filosofía que la ficción historial. De donde se infiere que el poeta lo es por el uso que hace de las fábulas y de los metros, y en cuanto tiene virtud de imitar las cosas existentes que penden de la voluntad y del libre albedrío. Y no sólo es oficio suyo imitar las cosas que son, sino también las que él cree que pueden ser. Pero no por eso hemos de creer que el poeta deja de serlo cuando imita las cosas que son, porque nada impide que estas cosas hayan sido antes y puedan ser después tales como son ahora».

A muchas fábulas cuadra la imitación sencilla, no dividida en varios modos; a otras la imitación compuesta, todo según que el mismo objeto de la imitación lo exija. Pues así como hay acciones constituídas por un solo acto continuo y sin peripecias, hay otras compuestas e *implexas.* Llámase simple aquella imitación en que entra la *peripecia* o la *agnición* o la *asumpción de la demostración.* A propósito de esta definición absurda, el traductor hebreo nota, y nota bien, que Aristóteles dice todo lo contrario, y que la fábula simple es precisamente la que no tiene ni *peripecia* ni *anagnórisis.* Llama *implexa* Averroes a la acción en que interviene juntamente con la peripecia, la agnición, comenzando por la una y pasando luego a la otra. Averroes prefiere que se empiece por la *peripecia* y se acabe con la *agnición.*

Y ahora veamos lo que nuestro comentador entiende por *peripecia.* No es para él otra cosa sino la imitación de un propósito contrario al que se alaba, v. gr., si queriendo describir la felicidad de un hombre, empezamos por pintar la infelicidad, pasando luego a la imitación de la felicidad. Esto es lo que llama en otras partes *imitación por lo contrario.* En cuanto a la *agnición,* aunque no la define mucho mejor, da muestras de haberla comprendido, puesto que cita como ejemplo de ella el reconocimiento de José y sus hermanos, en la relación coránica. «En los poemas de los árabes (añade) predomina la agnición que se hace por medio de cosas inanimadas.» La *agnición* y la *peripecia* tiene por objeto investigar alguna cosa y perseguirla, o bien huir de ella, y por eso la *agnición* unas veces prepara el ánimo a la misericordia, y otras al miedo. Estos son los dos efectos que la tragedia se propone al ensalzar las acciones bellas y detestar las acciones torpes. Por efectos de perturbación se entienden la misericordia, el miedo y el dolor. Averroes **[p. 383]** ni aun intenta

penetrar en el misterio de la purificación aristotélica. Lo único que se le alcanza es que el ánimo puede aquietarse y recrearse mediante la narración de tormentos, de calamidades y de infortunios acaecidos a otras personas.

El capítulo VI trata de las partes de cuantidad en la tragedia, de las costumbres, de la agnición, de los episodios, de la conexión y solución de la fábula, de los cuatro géneros de tragedia y de los afectos y sentencias. «Aristóteles (dice nuestro comentador) cita varias partes que son propias exclusivamente de los poemas griegos. Pero las que se encuentran en los poemas de los árabes son tres: *exordio* , *episodio* y *conclusión* o *éxodo.* Como ya hemos dicho, la composición de la tragedia no debe ser imitación simple, sino imitación *implexa* y compuesta de diversos géneros, es a saber, de agnición y de peripecia y de afectos de terror y de misericordia. Y para que sea imitadora del alma humana y conmovedora de ella, es necesario que en las fábulas trágicas se pase de una cosa a su contraria, es decir, de la imitación de la virtud a la imitación de la fortuna adversa en que algunos hombres virtuosos han caído, porque esta imitación mueve el ánimo a misericordia y le llena de terror, y le prepara para recibir las virtudes; y, por el contrario, si el poeta pasa de la imitación de la virtud a la imitación del vicio, no producirá en nuestro ánimo afectos de amor ni de temor que nos muevan a seguir el camino de la probidad». «Del primer género (prosigue Averroes) encontrarás muchos ejemplos en nuestra ley (es decir, en el Corán), v. gr., la historia de José y sus hermanos». «Nace la misericordia cuando se narra algún caso adverso sucedido a quien por ninguna razón lo merecía. De la misma causa nace el temor, cuando imaginamos que nos puede suceder algún mal que ha acaecido a otro. Y nacen a un tiempo la tristeza y la misericordia, cuando tememos que estas desdichas nos pueden suceder sin merecerlas. La simple alabanza de las virtudes no infunde en el ánimo terror por la privación de ellas, ni misericordia, ni amor. Si alguien quiere exhortar a las virtudes, debe dedicar parte de su atención a aquellas cosas que producen dolor, miedo o compasión. Por consiguiente, la tragedia perfecta será la que reúna todas estas cualidades, es decir, la exhortación a las virtudes y a las cosas tristes y terroríficas que mueven a misericordia».

Es tan bárbara la traducción latina de Averroes que poseemos, **[p. 384]** que en muchos casos adolece de proposiciones contradictorias, sin que sea fácil determinar cuál pudo ser la mente verdadera del autor. Así es que en algunas ocasiones parece censurar los desenlaces tristes en la tragedia, y otras veces, por el contrario, indica que la narración de los infortunios y calamidades en que han caído varones probos y excelentes sirve para infundir amor hacia ellos, así como la narración de las calamidades sucedidas a los malos vale para infundir temor. «Algunos (añade) introducen en sus escenas trágicas la imitación de vicios y maldades juntamente con la de cosas dignas de alabanza, con tal que unos y otras se presten a la peripecia. Pero el vituperar los vicios es oficio propio de la comedia más bien que de la tragedia, y por eso no debe su imitación figurar principalmente en la tragedia, sino sólo por incidente, y a modo de peripecia».

Hay en Averroes cierto principio de verdad artística humana, aunque muy confusamente expresado. Dice, pues, que las fábulas terroríficas, o que provocan a tristeza, deben ser verdaderas y ciertas, porque si fueran dudosas, o tuviesen incierto origen, no cumplirían su fin y propósito. Cuando los hombres no saben con certeza una cosa, ni la temen, ni se entristecen por ella. De lo maravilloso escribe lo siguiente: «Los buenos poetas en la tragedia introducen algo portentoso y monstruoso, aunque no sea terrorífico ni triste. De esto encontrarás muchos ejemplos *en el libro de* la ley (es decir, en el Corán), pero no en los poemas modernos de los árabes. Estas acciones portentosas son enteramente ajenas de la tragedia, porque no se ha de buscar en ella indiferentemente cualquier

género de placer, sino sólo aquel que es propio de su índole».

Si se pregunta cuáles son los males que imitados por el arte pueden producir, juntamente con el deleite, la compasión y el terror, fácilmente podrá considerarlos quien repare cuáles son los accidentes molestos que proceden de adversa fortuna y de calamidades contingentes, de las cuales no se sigue, a pesar de eso, ni gran dolor, ni terror, como son las que acontecen entre amigos, y no los males que mutuamente se hacen los enemigos. Nadie se angustia ni se compadece del mal que un enemigo causa a su enemigo, tanto como se indigna y llena de terror por el mal que un amigo causa a otro amigo. Y todavía sube de punto esta compasión y **[p. 385]** este terror, cuando el hermano ofende al hermano, o el hijo mata al padre, o el padre al hijo. «Y por eso aquella historia en que se narra el precepto que Dios impuso a Abraham de degollar a su hijo, es maravillosamente triste y producidora de afectos trágicos».

La tragedia debe versar sobre acciones laudables que se ejecutan con plena voluntad y conciencia. Toda acción que se realiza sin conocimiento ni voluntad, queda excluída de la tragedia. Y lo mismo la que proviene de causas desconocidas y misteriosas, porque entonces más bien debe contarse entre las mal forjadas mentiras, que entre las fábulas poéticas y dignas de imitación. La óptima y más bella imitación es la de las acciones que nacen de plena voluntad y ciencia cierta.

Investiguemos ahora cuáles han de ser las costumbres que imite la tragedia. Pueden reducirse a cuatro géneros: primero, costumbres óptimas, cada cual según su especie; segundo, costumbres acomodadas al personaje alabado; tercero, costumbres sostenidas constantemente en cuanto fuere posible; cuarto, costumbres medias entre dos extremos. Las costumbres excelentes, en el sentido artístico de la palabra, son, o verdaderas, o verosímiles, o aparentes y *famosas* (esto es, consagradas ya por la tradición, o semejantes a las que la tradición consagra). Todas ellas pueden introducirse en la tragedia. La solución de las fábulas debe nacer de las costumbres de los personajes alabados, y resultar de ellas como una conclusión retórica, sin que sea lícito al poeta introducir en sus fábulas nada de imitación extraña a la tragedia. Tampoco ha de verse muy a las claras el artificio.

No se le ocultó a Averroes la doctrina del *paradigma* o modelo, que Aristóteles inculca como regla de los caracteres trágicos. La tragedia es imitación de cosas excelentes, cada cual en su línea, y el poeta trágico debe proceder como el excelentísimo pintor, que describe al hombre tal cual es en sí, y crea el tipo del iracundo, del desidioso y del cobarde. Y no solamente debe el poeta imitar las costumbres y los hábitos humanos, sino también los súbitos afectos y movimientos del alma.

Varios modos hay de imitación. El primero es de cosa sensible por cosa sensible, y la mayor parte de las imitaciones de los árabes pertenecen a este género. En otros casos se imitan cosas abstractas por cosas sensibles, cuando éstas tienen acción proporcionada **[p. 386]** y correspondiente a las cualidades de aquellas. Ha de proscribirse la imitación de una cosa excelente y laudable por medio de otra cosa vil. «La imitación debe hacerse siempre por medio de cosas que sean más excelentes que el objeto imitado.» Todavía hay otro género de fábulas que se acercan más a la verdad y a la persuasión que a la imitación y ficción, y más a la inducción retórica que a la imitación poética. «También ésta abunda en los escritos de los árabes». El tercer género de imitación es el que se hace por reminiscencia, o asociación de ideas, v. gr., acordándose de alguno al leer su letra, y doliéndonos de su muerte, o echándole de menos si todavía vive.

Averroes se declara contrario de la *hipérbole* , porque la confunde con la falsedad. Llégase a lo perfecto de la construcción de la fábula cuando el poeta acierta a describir alguna cosa, o a narrar algún suceso con tal vivacidad y colorido, que nos parezca que le tenemos delante de los ojos.

«En las fábulas poéticas de los árabes apenas se conoce esta imitación de acciones voluntarias y excelentes que constituyen la tragedia. Generalmente los árabes no buscan más que la conveniencia del símil, y además la mayor parte de sus versos son amatorios y del carácter más ligero».

La imitación perfecta no debe transcender de la propiedad de la cosa, ni de su esencia. Hay algunos que están acostumbrados, o por naturaleza se inclinan, a imitar cosas que tienen pocas propiedades. Estos se aventajan en los poemas breves, no en las composiciones largas. Otros, por el contrario, no imitan sino las cosas que tienen muchas propiedades, y éstos brillan en los poemas largos. Hay imitaciones propias de una clase de composiciones, y no de otras. A veces también los metros responden a la cosa y no a la imitación, y a veces, por el contrario, no responden ni a la una ni a la otra, no convienen con el propósito. ni *tienen la verdad que exige el arte, esto es, la manifiesta semejanza con el modelo vivo.*

En el capítulo VII recoge Averroes algunos preceptos sobre la dicción y sus partes, sobre la imitación heroica, y sobre los defectos de los poetas, y la disculpa que en ellos cabe. En todo esto apenas queda rastro ni sombra del texto aristotélico. La mayor parte de lo que se contiene en estos últimos capítulos del Estagirita, se reduce, como es sabido, a particularidades gramaticales **[p. 387]** y métricas de la lengua griega, de la cual Averroes, como todos los musulmanes españoles, manifiesta la más crasa ignorancia. Así es que a duras penas llega a entender algunos aforismos generales, v. gr., el de la perspicuidad de la dicción y el del empleo de palabras propias, para no caer en afectación ni en barbarismo. Todavía con mayor acierto y con rara precisión en los términos, comprendió la doctrina importantísima de que la obra poética, cuando carece de figuras y colores, o (como él dice) de *mutaciones,* no conserva de poesía más que el metro. De la epopeya Averroes prescinde completamente. «Aristóteles escribe la diferencia que media entre la tragedia y la epopeya, y explica qué poetas se aventajaron en ellas, o cuáles fueron desgraciados e inhábiles, y ensalza a Homero sobre todos los demás. Pero todo esto es propio de los griegos, y no se encuentra entre nosotros nada semejante, ya porque estas cosas que cuenta Aristóteles no son comunes a todas las gentes, *o ya porque en esto les ha acaecido a los árabes algo sobrenatural.* Los gentiles tienen en sus imitaciones usos propios, según los tiempos y las regiones».

Tan entusiasta era Averroes de la verdad humana, que, según él, bastaba esta verdad para compensar la penuria o escasez de elocuencia y la poca variedad en la imitación.

Cinco son los pecados que puede cometer el artífice, y por los cuales es digno de reprensión. Consiste el primero en imitar lo que es imposible. La imitación debe ser de cosas que existan, o en cuya existencia se crea. El segundo pecado del poeta es falsificar la imitación, en lo cual procede como el pintor que añadiese a las figuras un miembro que no tienen, o que las pintase en un lugar donde no deben estar. El tercer pecado es representar animales racionales por medio de animales irracionales, como se hace en los apólogos, porque en esta imitación la verdad será exigua y la falsedad grande; a no ser que imitemos algún oficio o cualidad que sea común a racionales e irracionales. El cuarto error consiste en imitar algo por medio de su contrario, o de cosa que sea semejante a su contrario. El

quinto pecado consiste en abandonar la imitación poética, y pasar a la persuasión o razonamiento directo. Averroes acaba confesando humildemente que el libro que interpreta ha sido, en su mayor parte, libro cerrado para él: «Esto es (escribe), en resumen, lo que hemos podido entender de las sentencias **[p. 388]** que Aristóteles trae en este libro acerca de las oraciones comunes a todos los géneros de la facultad poética, y propias de la tragedia. Lo demás que en este libro enseña acerca de las diferencias que hay entre los demás géneros de la poesía griega, y de la tragedia misma, es propio exclusivamente de los griegos. Además, este tratado de Aristóteles nos parece incompleto en algunas partes, y opinamos que no ha sido rectamente interpretado entre nosotros, porque ahora procedía tratar de la diferencia de muchos poemas que los antiguos conocían, y que el filósofo promete explicar al principio de su libro. De la comedia no habló, sin duda porque bastaba aplicarle principios contrarios a los de la tragedia. Tú, fácilmente comprenderás, por lo que aquí va escrito, que lo que nuestros árabes han dicho de las reglas poéticas, no es nada en comparación de lo que Aristóteles enseña en este libro y en el de la *Retórica* » [1] .

[p. 389] Para completar la exposición de las ideas estéticas de Averroes, conviene tener todavía en cuenta su comentario a la *República* de Platón, donde incidentalmente trató el filósofo ateniense del efecto social del arte y de su influencia educadora y civilizadora. «Nada pareció a Platón más pernicioso que imbuir a la infancia en fábulas, precisamente cuando la naturaleza está más propensa a recibir cualquier género de ideas. Ha de cuidarse, pues, en los primeros tiempos, de que los niños no oigan ni vean cosas falsas; y así desde el principio de la educación se acostumbren a lo verdadero, porque en toda acción nada hay tan eficaz como el principio. Divide Platón las narraciones, según las cosas que se refieren, en pasadas, presentes o futuras. La narración, o es simple, o de cosas figuradas. La antigua poesía procuraba la imitación de la voz y de la figura, pero hoy toda la imitación está reducida a las palabras solas.» Aunque Averroes, según su costumbre (por no tener noción alguna del teatro), no entiende nada de las restricciones que Platón impone a la imitación trágica, penetra, no obstante, la razón fundamental del rigor censorio del divino filósofo, y opina, como él, que el artista debe consagrarse sólo a la imitación de lo excelente, tomando por ejemplo y dechado las hazañas de los varones fuertes, templados y liberales, y comenzando a imbuirse desde los más tiernos años en este género de imitaciones, hasta que lleguen a convertirse en hábito y segunda naturaleza. Averroes, **[p. 390]** sin embargo, no sospecha que se trata de acciones dramáticas, y cree que esta doctrina platónica se aplica a los varones ilustres de la república, y que sólo con ellos reza el precepto de no imitar en las vociferaciones a las mujeres parturientas, ni prorrumpir, como acostumbran ellas en sus domésticas riñas, en gritos y en gemidos. También está vedado a los hombres libres el imitar a los siervos, ni a los beodos, ni a los delirantes, y muchísimo menos remedar el relincho de los caballos, o el mugir de los toros, o el estrépito de los ríos, o el bramido del mar y el fragor de los truenos. «Toda imitación de cosas irracionales es indigna del hombre.» Averroes reprueba, con apoyo de tales doctrinas, los poemas de los árabes, que supone llenos de este género de inepcias. No se ha de permitir, en la república, a los poetas la imitación de cualquiera cosa indistintamente, y esto por varias razones: la principal, porque hay objetos que de suyo son torpes, o de ninguna eficacia para inflamar o contener el ánimo. Las mismas restricciones impuestas en la imitación a los poetas se aplican también a los pintores y a cualesquiera otros artífices, no permitiéndoles representar a los hombres viciosos, sino a los varones probos, para que sus obras den buen ejemplo a los niños y a los adolescentes, y los eduquen a la vez por la vista y por el oído, guiándolos con el suave freno de la hermosura, no de otro modo que quien sestea en un lugar ameno y agradable, donde goza suaves auras, fragancia de flores, salubridad de hierbas y otros mil deleites naturales.

Consta la melodía de tres partes: consonancia, modulación y oración modulatoria. Excluye Platón la melodía quejumbrosa y la armonía producidora de terror, porque enmuellece y enerva el ánimo y produce vano tumulto de pasiones; y prohibe también la composición de diversos instrumentos. En suma: han de rechazarse todos los modos musicales que por su misma índole son *variables.* No han de tener otro objeto el músico y el pintor que excitar el ánimo a la fortaleza y constancia en la guerra, y prepararle a recibir aquellas virtudes que principalmente buscamos para asegurar vida fácil, tranquila y quieta en la república perfecta. «Todo esto (añade Averroes) lo comprueba Platón con ejemplos de varones célebres en su tiempo; pero ha caído ya en desuso entre nosotros.» Tampoco se debe admitir en las ciudades perfectas el órgano ni la flauta, sino sólo la lira y la cítara, porque cada uno **[p. 391]** de estos instrumentos tiene armonías peculiares suyas. «Busquemos, pues, un género de modulaciones distinto del que usan las mujeres y los hombres vanos y viciosos; un género de música tal, que excite la fortaleza del ánimo y al mismo tiempo la robustezca. Este género de ritmos era conocido en tiempo de Platón, pero no en el nuestro» [1] .

[p. 392] Juzga, además, Platón, interpretado aquí rectamente por Averroes, que si se eligen entre los ciudadanos los que por su naturaleza son hábiles para estas artes, y se los educa en la música, llegarán a conseguir templanza, fortaleza y constancia de ánimo y liberalidad, y se inflamarán en el amor de las cosas bellas y de la justicia, y en el odio y menosprecio a los bajos y sórdidos deleites; y de este modo serán bellos, sea cualquiera su forma exterior, **[p. 393]** ya elegante, ya fea. Porque no puede haber nada de común entre el deleite y la templanza. El deleite trastorna la mente humana y la perturba, como si fuese un género de locura, y cuanto es más fuerte, tanto más robusta y enérgica es su acción; y por eso el deleite venéreo, entre los demás inconvenientes que al hombre trae, le vuelve insano y demente. Ninguna relación cabe entre el deleite y el amor de la música. Sólo la templanza infunde el verdadero amor de lo hermoso y de lo honesto; al paso que la incontinencia y los demás vicios tienen cierta afinidad con el placer.

La misma arte gimnástica, no sólo mantiene en mayor salud al cuerpo, sino que ayuda al alma para obtener aquella virtud que es su término. Así manda Platón en su República, que no olvidemos el ejercicio de la música, pero que le alternemos con el de la gimnástica, porque la música sola enerva y enmuellece el ánimo, y le lleva a la viciosa tranquilidad y al ocio, especialmente en aquel modo jónico, que pudiéramos llamar deleitoso y blando.

Cuando Averroes escribía su paráfrasis, la *Poética* de Aristóteles no había llegado aún al Occidente cristiano. De aquí el notable valor histórico del comentario averroísta. Sólo por él parecen haber conocido los escolásticos la doctrina literaria de Aristóteles, que por otra parte olvidaron casi del todo, dejando de incluirla en sus eternas glosas, hasta que el Renacimiento volvió a fijar la atención en ella. Para la Edad Media, la *Poética* de Aristóteles está representada por la ruda traducción de Herman el Alemán, que en 1256, ayudado por algunos mudéjares de Toledo, tradujo del árabe, *a ruegos del Obispo de Burgos, Juan, canciller del rey de Castilla,* el compendio o paráfrasis de Averroes, y ciertas glosas de Alfarabi sobre la Retórica. Herman el Alemán, siguiendo la tradición árabe y aristotélica, incluye estos dos tratados en la Lógica. «Y no se admire nadie (añade) de la dificultad o rudeza de la traslación, porque mucho más difícil y rudamente está trasladado del griego al árabe. Y tan olvidados andan estos libros entre los mismos árabes, que a duras penas he podido encontrar alguno que quisiera trabajar en ellos conmigo.» Y luego manifiesta la esperanza de que alguien traduzca directamente estas obras del griego, como ya se había hecho con la *Etica a Nicómaco.* Las dificultades que encontró en la *Poética* fueron enormes, sobre todo por la discordia

entre el modo de metrificar de los griegos y el de **[p. 394]** los árabes; tanto que desesperó de darla cima, y suprimiendo muchas cosas y calcando servilmente otras, sin darse cuenta de lo mismo que traducía, logró una aproximación: *«Et modo quo potui, in eloquium redegi latinum»,* sin que esto le salvara de la amarga censura del franciscano Roger Bacon. [1]

Esta traducción duerme manuscrita en la Biblioteca Nacional de París, [2] pero es tan bárbara e ininteligible, que en las colecciones impresas de Averroes fácilmente la destronó la del judío Jacob Mantino, algo más flúida y corriente, pero, si cabe, más infiel al espíritu del original, que mutila o altera siempre en los ejemplos, tan interesantes para la historia de la literatura arábiga.

Menos desafortunada la Retórica, tuvo en la Edad Media dos versiones directas del griego, y otra derivada del árabe, pero no se puede decir que formase nunca parte de la enciclopedia escolástica. En este punto se cortó la tradición peripatética, quedando incompleto el *Organon,* y olvidada la técnica literaria, hasta que le llegó el día de constituirse en disciplina independiente, aunque siempre con señales de haber sido desgajada del tronco materno. [3]

[p. 395]

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 341]. [1] . *Perfección del conocimiento sensitivo* define Baumgarten a la belleza.

[p. 341]. [2] . Recibido, no directamente de Plotino, ni quizá tampoco de Porfirio y Jámblico, sino más bien de la *Institución Teológica* de Proclo y de ciertos libros apócrifos, como la llamada *Teología de Aristóteles* , y las obras del falso Empédocles, que trajo a España en el siglo X el cordobés Aben Mesarra, el cual, al parecer, había sido iniciado en los misterios de la llamada *filosofía oriental* durante su viaje a Persia.

[p. 342]. [1] . Vid. *Mélanges de philosophie juive et arabe..., par S. Munk, membre de l'Institut.* París, Franck, 1859.

Avempace, llamado también *Ben-Sayeg (el hijo del orífice),* nació en Zaragoza a fines del siglo XI. Es el primer filósofo importante entre los musulmanes de España.

[p. 344]. [1] . *Philosophus autodidactus,—sive—epistola—Abi Jaafar,—Ebn Tophail—de—Hai ebn Jokdan.—In quâ—ostenditur quomodo ex inferiorum con.—templatione ad superiorum notitiam,—Ratio humana ascendere possit.—Ex arabicâ in linguam latinam versa.—Ab Eduardo Pocockio. A . M.—Ædis Christi alumno,—Oxonii—Excudebat H. Hall, Academiae tipographus* 1671, 8.º, 200 páginas (ed. bilingüe).

Tofáil nació en Guadix en los primeros años del siglo XII.

Suponemos que el libro de Tofáil impreso en Bulap, en 1882, y del cual existe antigua copia en el

cód. 669 de la Biblioteca del Escorial, fol. 145 y siguientes, con el título de *Los secretos de la filosofía espiritualista,* sea el mismo *Philosophus Autodidactus.* Un ejemplar del *Hai ben-Jokdam* se encuentra positivamente en el cód. 703 de la misma colección, fol, 15 y siguientes.

[p. 345]. [1] . *«Et quanto perfectius, splendidius et pulchrius est illud quod apprehenditur, semper major erit ipsius appetitio et major ex ipsius desiderio dolor... Si itaque detur aliquid cujus perfectioni nullus est terminus, nec pulchritudini, decori et splendori ipsius, finis; sed fuerit supra omnem splendorem et pulchritudinem, ita ut nulla existat perfectio, pulchritudo, splendor nec venustas, quae non ab eo procedit et ab ipso emanat, qui illius rei apprehensione privatur, postquam illius notitiam habuerit, proculdubio, quandiu illo destituitur, infinito dolore afficietur, sicut qui illud perpetuo apprehendit, inde interruptam voluptatem, perpetuam felicitatem, gaudium et laetitiam infinitam percipiet.»* (Ob. cit. p. 123).

[p. 346]. [1] . *«Dico itaque, cum ab essentia sua, omnibusque aliis essentiis abstractus esset, nihilque aliud in rerum natura cerneret, praeter illud Unum, vivum, permanens... cum ad se rediret e statu illo suo qui ebrietati similis erat, subiisse ipsi in mentem se non habere essentiam, per quam ab essentia Veri excelsi illius discreparet, et veram rationem essentiae suae esse essentiam Veri illius, et illud quod primo arbitratus est, esse essentiam suam distinctam ab essentia Veri illius, nihil revera esse, neque esse omnino quidquam praeter essentiam Veri illius: illam autem esse tanquam lumen solis, quod in corpora densa incidit, quodque vides in iis apparere: illud, enim, licet corpori illi attribuatur in quo apparet, nihil aliud revera est praeter lumen solis, et amoto corpore, amovetur lumen ipsius, et solum lumen Solis manet, quod non minuitur per corporis illius praesentiam, neque absente illo augetur... Invaluit, autem, apud ipsum haec sententia, ex eo quod ipsi manifestum visum fuit, essentiam Veri illius, potentis et gloriosi, non multiplicari ullo modo, sed ejus scientiam essentiae suae esse ipsam essentiam; et hinc videbatur ipsi necessario consequi, illi, apud quem adesset scientia essentiae illius, adesse etiam essentiam illius, adesse autem sibi scientiam ideoque adesse essentiam.»* (Ob. cit. pág. 159.)

[p. 348]. [1] . Los tratados didácticos de Retórica y Poética compuestos por los musulmanes, yacen casi todos inéditos; pero, según las breves noticias que nos han dado de ellos los arabistas que han logrado examinarlos, parece indudable que tienen interés exclusivamente gramatical, y que están fuera de toda dirección estética, la cual, a lo sumo, debe buscarse en los filósofos peripatéticos y neo-platónicos, como lo hacemos en el texto. Estos mismos filósofos constituyen una excepción corta, aunque brillante, en la cultura muslímica, y deben estimarse sus doctrinas como apéndice o prolongación de la filosofía helénica.

Casiri dedica dos secciones de su *Biblioteca-Arabico-Hispana-Escurialensis* a los retóricos. Muchos de ellos no fueron españoles, y ni de éstos ni de los restantes nos ofrece Casiri extracto alguno. A su catálogo remito al lector que se contente con poseer meros nombres, no transcritos siquiera, las más de las veces, con la exactitud apetecible.

En 1884, el profesor de la escuela de Lenguas Orientales de París, Hartwig Derenbourg, ha dado a luz el primer volumen de un nuevo catálogo de los manuscritos árabes del Escorial, que en muchos puntos completa y rectifica el de Casiri. *(Les Manuscrits Arabes de 1'Escorial, décrits par Hartwig*

Derenbourg: tomo I. París, E. Léroux, 1884.)

Sería cosa tan fácil como impertinente y pedantesca el trasladar de este catálogo los artículos relativos a libros de Retórica y de Poética. Véanse en el catálogo mismo, y excusamos ostentar erudición de segunda mano. Entre estos preceptistas descuella por el número y autoridad de sus obras Aben Málik, natural de Jaén y domiciliado en Damasco, el cual, además de varios poemas gramaticales, entre ellos uno muy célebre de mil versos, intitulado *Alfiyya,* que ha tenido innumerables comentadores, compuso *El arte de facilitar las enseñanzas útiles y de perfeccionar los estudios* (cód. 64 del Escorial), un tratado de arte métrica y otras muchas cosas enumeradas en el léxico de Hachi Jalfa, que es la principal fuente bibliográfica para las cosas musulmanas a [a. Este diccionario ha sido traducido al latín por Fluegel, y publicado juntamente con el texto arábigo *(Lexicon bibliographicum et encyclopedicum:* Leipzig y Londres, 1835-1858)]. Hay otro poema sobre arte métrica, publicado con traducción latina por el P. Guadagnoli en sus *Breves arabicae linguae institutiones* (Roma, 1642): su autor es Abu-Mohamed-Abdallah-Aljazragi, a quien el editor supone egipcio y a quien Casiri (cód. 186) reivindica para España, con el testimonio de las bibliografías arábigo-españolas. Vivía a mediados del siglo VI de la Hégira. Su poema fué comentado por Abul-Casim-Mohamed-Al- Hasani, de Granada.

Abundan los comentarios a la obra clásica del persa Assakaki, intitulada *Clave de las ciencias,* dividida en tres partes: la primera, de Gramática; la segunda, de Retórica, y la tercera, de Poética. A su autor llama Casiri el Quintiliano musulmán, y es de suponer que lo esencial de su doctrina haya pasado a las retóricas persas modernas. Una parte de esta obra ha sido publicada por Mehren en su *Rhetorik der Araber.* Hay además ediciones completas de Calcuta (1815) y Constantinopla (1844). Otro famoso preceptista sirio, llamado Algezari, autor de un manual que ha sido impreso en Bulak en 1865, exige del Retórico ocho condiciones: ciencia de la Gramática, pericia de la lengua arábiga, conocimiento de los antiguos proverbios y anales de los árabes, frecuente y cuidadosa lección de los modelos, noticia del derecho, inteligencia y perfecto manejo del Alcorán, erudición histórica, arte métrica y rítmica (Casiri transcribe el pasaje, tomo I, pág. 51). Como se ve, el programa es bastante completo.

No dejaron los árabes de aplicar su retórica a la crítica de algunas composiciones literarias. El códice 215 del Escorial contiene una antología de versos relativos a la primavera, compuestos todos por poetas españoles y comentados por un granadino.

Son varios los poemas didácticos sobre la Retórica escritos, ya en Oriente, ya en España. Entre los orientales es célebre el de As-soyuti, intitulado *Los collares de perlas sobre la ciencia de la Retórica,* del cual hay extractos en Mehren.

Es retórico español, cuyas obras todavía se conservan, Abu Mohamed Abdallah ben-As-sid-al-Batalyusi, esto es, el de Badajoz, que escribió *El comentario improvisado sobre la instrucción de los escritores* compuesta por el historiador Aben Coteiba. El autor murió el año 882 de nuestra Era, y el comentador el año 1030 (cód. 222 del Escorial). El mismo códice encierra otro poema de mil versos sobre las figuras de Retórica. El autor parece llamarse Al Haidún, pero hay dudas sobre la lectura de su nombre.

Un opúsculo de métrica, cuyo autor parece español (según Derenbourg), figura en segundo lugar en el códice miscelánea 288. Al mismo género pertenecen el 410, 411, 412, y 416.

De Abmad ben Júsuf, llamado el español y también *el ciego*, muerto en 1377 de nuestra Era, es un poema sobre las figuras retóricas, con el título de *El manto recamado y la sed apagada.* Está en el cód. 327, acompañado de un comentario.

Abubeker-ben-Abd-el Malik de Santarem (muerto por los años 1155), es autor de una especie de antología crítica intitulada *Las perlas de las bellas letras, y los tesoros que guardan reservados los poetas y los escritores* (cód. 352) a [a. Entiéndase que los números son siempre los del catálogo de Derenbourg, no los del de Castri]. Parece que esta antología es un compendio de otra titulada *La Columna*, que formó Aben-Raschik de Kairvan, muerto en 1063.

Varias antologías compuestas exclusivamente de poetas españoles, como la ya citada de versos acerca de la primavera, aguardan todavía quien las traduzca y comente. En el Escorial existen *La provisión del viajero para el camino y el punto rutilante de la faz descubierta de las buenas letras* (cód. 355 y 356); es un repertorio de nuestros vates de fines del siglo VI de la Hégira, formado por el murciano Abu Bahr Sephuin ben-Edris: *Los collares de oro nativo* de Aben Chacán el Sevillano, de los cuales existe ya edición, pero no publicada en España, sino muy lejos, en Bulaq, 1866-67, y aun dicen que hay versión francesa de Bourgade, impresa en 1865; el *El Regalo ofrecido al que llega*, que viene a ser una historia de la poesía española, compuesta por Aben Al-Abbar al Kodai, valenciano; la *Fascinación y la Poesía*, compilada por el famoso granadino Aben-Aljatib (455 y 456). Además de estos repertorios generales, existen colecciones particulares de las poesías de varios ingenios, como Aben-Sudún (358); de Al-Murahal de Málaga (362, con el título de *La poderosa recomendación de donde se espera la utilidad de la vida futura);* de Aben-Jafacha (378, poesías y epístolas); de Ibrahim-ben-Sahl de Sevilla, (379 vate de origen judaico; de Mohamed-ben-Jatima, de Almería (381); de Alansari, de Cartagena (382); de Ibrahim-ben-Masud, de Elvira, (404); de Alhatimi *el andulusi* (417 y 418); de Aben-Hani el español (443 su *Diván* ha sido publicado en El Cairo, 1859); de Aben-Hazim, de Cartagena (454).

Una historia crítica de la poesía arábiga española, una antología contextos y traducciones, serían empresas muy dignas de tentar la ambición de cualquier arabista. Pero no se ha de culpar a los nuestros, porque siendo, como son, más dados generalmente a los estudios graves que a los amenos, hayan acudido primero a lo que más urgía, esto es, a la reconstrucción de nuestra historia política, con ayuda de los textos árabes. De la historia literaria se ha escrito muy poco. Como libro de vulgarización, sólo puede recomendarse el de Schack, admirablemente traído a nuestra lengua por Valera, *Poesía y arte de los Arabes en España y Sicilia* (1867-1872, tres tomos).

[p. 351]. [1] . Aunque no pertenece a este lugar el estudio de las poesías de Salomón ben Gabirol, no dejaremos de recordar que a los diez y nueve años compuso una gramática hebrea en verso, de la cual sólo ha llegado a nosotros el prefacio. Es de suponer que la obra contendría, según costumbre de los gramáticos antiguos, nociones de técnica literaria. Baste citar algunas líneas del prefacio para que se comprenda el religioso entusiasmo con que el autor hablaba de la lengua santa:

«Al Señor alabanza y gloria...; al Señor, que creó los labios y dió la boca al mortal, le coronó de gloria y esplendor y le enseñó la ciencia de declarar los portentos del Señor, la cual es su tesoro en esta vida y en la otra. Esta es palabra de Salomón, el español, que recogió el habla santa de la gente dispersa. Guardé mi corazón de la ciega muchedumbre que me rodea, y fuí maestro de las reliquias de mi pueblo. Consideré que olvidaban la lengua santa y que estaban a punto de perderla. La mitad hablan en Idumeo (árabe), y la otra mitad en la lengua mentirosa de los hijos de Chedar (los cristianos). Y así se van sepultando en el abismo y precipitándose como el plomo... Ignoran las Profecías, y no conocen ni siquiera el libro de la ley... Ante tal espectáculo, mi corazón se estremece como las ondas del lago de Genesareth. ¿Quién salvará a los que se han anegado en el mar? ¿Quién pondrá a flote la navecilla que se hunde?... Y mi mente me decía: «Si tienes los ojos abiertos, ¿por qué han de estar ciegos los ojos de tu pueblo? Abre la boca a los que la tienen cerrada como mudos, y tendrás merced del Eterno». Medité, y vi que era menor de días, y que el joven es tenido comunmente por ignorante... Pero tuve un sueño y oí una voz que me gritaba al oído en la alta noche: «Levántate y trabaja, que la mano del Eterno te sostendrá».

[p. 352]. [1] . Cito por la edición de Munk (Lib. I, pág. 17).

[p. 353]. [1] . Lib. III, pág. 41.

[p. 353].[2] . Pág. 60.

[p. 356].[1] . Pág. 105.

[p. 356].[2] . Pág. 134.

[p. 357]. [1] . Entre los árabes llevó el nombre de *Abu Ayub-Soleiman-ben-Yahia ben-Chebirol* , y con él se encuentra citado en la Poética de Aben-Ezra, que dice de él, entre otros estupendos elogios:

«Se aplicaba con particular esmero a rectificar sus costumbres y cultivar su buena índole. Huyendo de las cosas terrestres, consagraba enteramente a las cosas superiores un alma que se había levantado sobre las impurezas del deseo y había sabido recoger todo lo que pueden enseñar las ciencias filosóficas y matemáticas más sutiles. Sus contemporáneos, de más edad que él, se distinguían por su estilo elegante y adornado con todas las riquezas de la lengua; pero Abu-Ayub fué un autor perfecto, un escritor elocuente, que llegó al último límite de la poesía. Imitaba 109 giros de los poetas musulmanes modernos, y por eso fué llamado el caballero de la palabra, el inteligente versificador. Todos los ojos se dirigían hacia él y todos le señalaban con el dedo. Fué el primero que abrió a los poetas judíos la puerta de la prosodia, y los que, siguiendo sus huellas, entraron por el mismo camino, no hicieron más que ejercitarse en su taller... Sobresalía a un tiempo en el panegírico, en la elegía y en las meditaciones filosóficas. Lleno de ternura en sus cantos de amor, tierno hasta hacer derramar lágrimas en sus poesías religiosas, contrito en sus discursos penitenciales, era al mismo tiempo mordaz en sus sátiras, pues aunque por su educación perteneciese al grupo de los filósofos, su facultad irascible le dominaba a veces, y le hacía devolver insulto por insulto.»

(Pasaje traducido por Munk en sus *Mélanges* ; págs. 263 a 265, y el texto árabe pág. 515, conforme al manuscrito de Oxford).

[p. 358]. [1] . Publicado por Jellinek. (Leipzig, 1876).

[p. 358]. [2] . Acerca de Gabirol véanse Sachs (Michael), *Die religiose Poesie der Juden in Spanien.* (Berlín, 1845).

Geiger (Abraham): *Salomo Gabirol und seine Dichtungen.* (Leipzig, 1867).

Dukes: *Schire Schelomob.* (Hannover, 1858).

[p. 358]. [3] . Vid. Gugenheimer (Dr. Joseph) *Die religiose Philosophie des R. Abraham ben-David-ha-Levi.* (Augsburgo, 1850).

[p. 358]. [4] . *Liber—Cosri—continens—coloquium seu disputationem—de religione,—habitum ante nongentos annos, inter regem Cosareo-—rum, et R. Isaacum Sangarum Judaeum; contra Philo-—sophos praecipue e Gentilibus, et Karraitas e Judaeis; Synopsim simul exhibens Theologiae et Philosophiae Judaicae,—varia et recondita eruditione refertam,—eam collegit, in ordinem redegit, et in lingua Arabica—ante quingentos annos descripsit R. Jehudah Levita,—Hispanus,—Ex Arabica in Linguam Hebracam, circa idem tempus,—transtulit R. Jehudah Abem Tybbon, itidem natione Hispa-—nus, civitate Jerichuntinus.—Nunc, in gratiam Philologiae et Linguae Sacrae cultorum,—recensuit, Latina versione et Notis illustravit—Johannes Buxtorfius, Fil.—Accesserunt; Praefacio, in qua Cosareorum Historia et totius operis ratio et usus—exponitur: Dissertationes aliquod Rabbinicae: Indices—Locorum Scripturae et rerum:—Cum privilegio—Basileae,—sumptibus Authoris, typis Georgii Deckeri, Acad. Typog.* A. MDCLX 1660), 26 de preliminares, 455 páginas de texto, y 29 hojas de índice.

Consúltese, además, la traducción castellana de Jacob de Abendaña *(Cuzari, libro de gran sciencia y mucha doctrina... Fué compuesto este libro en la lengua arábiga por el doctísimo R. Jeuda Levita, traducido en la lengua santa por el famoso traductor R. Jeuda Aben Tibon, y agora nuevamente traducido del hebraico en español, y concertado por el Hachan R. Jacob Abendaña. Con estilo fácil y grave.* Amsterdam, año 5423 (1663).

La traza del *Cuzari,* con el rey y los sacerdotes de las tres religiones, fué imitada por D. Juan Manuel en el *Libro de los Estados* , y antes por Ramón Llull en el suyo *De el Gentil y de los tres Sabios.*

[p. 359]. [1] . Vid. Luzzato (David), *Virgo filia Jehudae, sive excerpta ex inedito celeberrime Iehudae Levitae Divano, praefatione et notis illustrata.* (Praga, 1840.)

[p. 359]. [2] . *«Quemadmodum videmus eos, qui praecepta carminum faciendorum addiscunt, et in eorum dimensionibus admodum accurati sunt, perplexas et stupendas leges in arte sua habere ad quas se astringunt, cum qui natura poeta est, statim sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans, et illos priores nullum alium finem sibi propositum habere quam ut fiant sicut iste, quem videmus artis esse ignarum, quia non potest eam docere ipsos, ipsi autem possunt docere illum...»* (*Cosri*, ed. Buxtorf, p. 361).

Es muy digna de recomendarse la traducción alemana del *Kuzari*, acompañada de extensos comentarios del Dr. David Cassel: *Das Buch Kusari des, Jehuda-ha-Levi nach dem habraischen texte des Jehuda-ha-Tibbon, herausgegeben, übersetz und mit einem Commentar, so wie mit einer allgemeinen Einleintung versehen, von Dr. David Cassel:* Leipzig, 1853.

Vid. además la introducción de Salomone de Benedettis a la reciente edición del *Divan* de Judá Leví, traducido al italiano con el título de *Canzoniere Sacro di Giuda Levita tradotto dall' ebraico ed illustrato. (Pisa, tipografia Nistri*, 1871.) P. XXXI.

Sobre toda la poesía hebraica hispana, debe consultarse el libro del doctor Miguel Sachs *Die Religiose Poesie der Juden in Spanien* (Berlín, 1845) y más aún los del Dr. Zunz, *Die Synagogale Poesie des Mittelalters* (Berlín, 1855) y *Literaturgeschichte der Synagogalen Poesie* (Berlín, 1865).

Existe una traducción alemana de algunas poesías de Judá Leví, *Divan des Castiliers Abul Hassan Juda-ha-Leví.* (Breslau, 1851).

[p. 360]. [1] . No son menos expresivos los elogios que tributan a Judá Leví antiguos escritores correligionarios suyos. Véase, por ejemplo, lo que dice Imanuel Aboab en su *Nomología* (Amsterdam, 3389, 1620, de J. C.), págs. 299 y sigtes:

«Varón sapientísimo y muy excelente en nuestro idioma sagrado; y cierto que son sus obras tan extremadas, que no se puede desear mayor melodía, ni dulzura, ni propiedad en el decir de la que él usa: todos sus versos son en alabanza del Señor bendito a [a. Esto no es enteramente exacto, puesto que en su mocedad compuso Judá Leví bellísimas poesías de amores y otros asuntos profanos, por ejemplo, su notable descripción de la primavera.]; tenemos muchos en nuestras oraciones de Ros Hasaná y de Kipur, que mueven el alma a grandísima devoción, en particular la Kedusá de la Hamidá de la mañana, en que va glosando aquellos tres versos de David en el salmo 103, que dicen: «Bendecid al Señor sus Angeles, etc.; Bendecid al Señor sus ejércitos, etc.; Bendecid al Señor sus obras, etc.» Va este divino poeta coligando el mundo supremo angélico con el celeste y con el elemental inferior, y obligando a todos a loar y glorificar a su Omnipotente Criador con artificio maravilloso. En suma: todos sus versos son de alta doctrina, de suavísimos conceptos y de rara excelencia».

[p. 361]. [1] . Vid. Gräetz, *Les Juifs en Espagne.* (París, Michel Levy, 1872.) Página 209. Véanse en el *Journal Asiatique...* 1850 (Abril, Junio y Septiembre) los artículos de Munk sobre Abul-Gualid Meruan Ben Ganah y otros gramáticos hebreos de los siglos X y XI.

El tratado de Retórica y Poética de Moisés ben Ezra está en la biblioteca Bodleiana, col. Huntington, núm. 599. Ya le menciona Wolf en su Bibl. Heb., tomo III, páginas 3 y 4. Vid. Dukes, *Moses ben Ezra aus Granada:* (Altona, 1839). Munk no llegó a ver el manuscrito, y se valió de algunos extractos comunicados por Dukes. Los extractos de Munk se refieren principalmente a las biografías de los gramáticos. Moisés ben Ezra habla de las relaciones que existen entre el hebreo, el siriaco y el árabe, y las atribuye a influencia del clima.

Habla también (fol. 29 vto.) de la influencia de la cultura arábiga en la judaica: «Cuando los árabes hubieron conquistado la península de Alandalus sobre los godos, que habían vencido a sus señores los romanos (próximamente tres siglos antes de la conquista de los árabes), lo cual sucedió en tiempo de Al-Gualid, hijo de Abdalmelic, hijo de Meruan, uno de los reyes Humeyas de Siria, el año 92 del acontecimiento alegado por ellos y que llaman la *hégira*, nuestra colonia, al cabo de algún tiempo, se penetró de las materias de sus estudios, se instruyó poco a poco en su lengua, sobresalió en su idioma, comprendió la sutileza de sus expresiones, se familiarizó con el verdadero sentido de sus flexiones gramaticales, y adquirió perfecta inteligencia de sus diferentes especies de poesías, hasta que Dios, por este camino, les reveló los misterios de la lengua hebrea y de su gramática, de las letras quiescentes, de la transformación, de la moción, del reposo, de la permutación, de la absorción y de otras teorías gramaticales, que las inteligencias acogieron prontamente, comprendiendo de este modo lo que por tanto tiempo habían ignorado».

En otra parte afirma que los judíos españoles no obtuvieron verdadero éxito en la poesía hasta el año 4700 de la creación (940 de C.), «desde la aparición de Abu-Yúsuf Hasdaiben Ishac-ben-Shaprut, llamado *Al-jiani* (el de Jaén) por sus abuelos y Al-Kortobi por el lugar de su grandeza». (Mediados del dglo X.) Se refiere a la influencia del médico Hasdai.

Hace un elogio pomposo del talento poético de Samuel-ha-Naguid (célebre visir en Granada), y pondera especialmente sus obras Ben *Tehillim* (el hijo de los Salmos, o el pequeño Salterio), *Ben Mischlé* (el hijo de los Proverbios), *Ben Kohelet* (el hijo del Eclesiastés). «Este último es el más sublime, el más elocuente y el que encierra más advertencias y documentos, porque es uno de los escritos que compuso después de haber llegado a la edad madura, y, como dice el proverbio, «la vida sirve de testigo a sí misma». El *Ben Tehillim* no contiene más que «invocaciones y oraciones moduladas, que ha compuesto según el ritmo de la prosodia: género en que nadie se ha ocupado antes ni después de él. En todas sus obras ha empleado mucho estudio y trabajo, aprovechando una multitud de proverbios de los árabes y de los extranjeros, sentencias de filósofos, flores de la antigua generación y expresiones raras de nuestros poetas sagrados, todo en el lenguaje más elocuente y con la mayor sinceridad de convicción». Habla de los discursos y cartas con que Samuel inundó el Oriente y el Occidente, dirigiéndose a los más ilustres del Irac, de Siria, de Egipto, de Africa, del Magreb y de España. «En su tiempo el reino de la ciencia se levantó después de haber sido humilde, y las estrellas de los conocedores brillaron después de haberse obscurecido. Dios le infundió una grande alma que tocaba las esferas y penetraba el cielo, para que amase la ciencia y a los que la cultivan, y para que glorificase la religión y a los que la defienden».

[p. 362]. [1] . Nació por los años de 1170, y murió hacia 1230.

[p. 362]. [2] . Publicadas con notas por Reinaud y Derenbourg en 1853. Hay una edición anterior de Silvestre de Sacy (1822). El *Abu-Zeid*, héroe de las *Makamas*, presenta extrañas analogías con los protagonistas de nuestras novelas picarescas.

[p. 362].[3] . Pág. 296.

[p. 362].[4] . Pág. 300.

[p. 363]. [1] . *Histoire des langues sémitiques* , p. 173.

[p. 363]. [2] . *Desde Moisés a Moisés no ha habido otro Moisés,* era proverbio antiguo en la Sinagoga, hablando de Maimónides.

[p. 363]. [3] . Vid. *Le Guide des Egarés, traité de théologie et de philosophie, par Moises ben Maimoun, dit Maimonide, publié pour la première fois dans l'original arabe, et acompagné d'une traduction francaise, et de notes critiques, littéraires et explicatives, par S. Munk.*— París, 1856, tres tomos 4.º—Vid. tomo II, página 288.

Poseo además:

Rabi Mossei Aegipti—Dux seu Director Dubitantium aut perplexorum, in tres libros divisus et summa accuratione reverendi patris Augustini Justiniani Ordinis Praedicatorum Nebiensis Episcopi recognitus... Venundantur cum Gratia et privilegio in triennium, ab Iodoco Badio Ascensio.

CXVIII folios, cuatro de Indice.

Col, *«Finis Rabi Mossei ductoris dubitantium seu perplexorum. Anno MDXX, ad Nonas Julias».*

Munk declara *presque introuvable* esta edición.

Parece que el verdadero traductor es Joseph Mantino, de Tortosa.

[p. 364]. [1] . Tomo I, pág. 39.

[p. 364]. [2] . Tomo III, pág. 155.

[p. 365]. [1] . Tomo I, pág. 19.

[p. 365]. [2] . *Secundum volumen—Aristotelis—Stagiritae, De Rhetorica et Poetica—libri—Cum—Averrois Cordubensis—in eosdem Paraphrasibus... Cum Summi Pontificis, Gallorum Regis—Senatusque Veneti decretis.—Venetiis, apud Iuntas* , M. D. L. (1550).

Fol. 94 páginas dobles, a dos columnas.

Contiene este volumen (segundo de la colección averroista) la *Retórica* de Aristóteles, traducida por Jorge de Trebisonda *(Trapezuncio);* la Retó *rica a Alejandro*, interpretada por Francisco Philelpho; la *Poética*, traducida por Alejandro Pazzi, patricio Florentino, y dos obras de Averroes.

1.ª La *Paráfrasis a la Retórica*, traducida por Abraham de Balmis.

2.ª La *Paráfrasis a la Poética*, traducida por Jacob Mantino.

Abul-Gualid Mohamed-ben Rosch *(Averroe)* nació en Córdoba en 1126 (520 de la Hégira). Sus enemigos le suponían de estirpe judaica. Fué *Cadi* de varias ciudades. Sufrió en tiempo de los almohades destierros y persecuciones. Murió en Marruecos, el año 1198 (595 de la Hégira).

[p. 366]. [1] . Este códice tiene en la Laurenciana el núm. 180. El texto árabe de la impropiamente llamada *Paráfrasis* de Averroes a la Poética (puesto que realmente es comentario medio, llamado en árabe *talkhís*), ha sido publicado por el profesor Lasinio en el tomo XIII de los *Annali della Universitá Toscana.* (Pisa, 1873).

Se han tirado algunos ejemplares aparte, con la siguiente portada:

«Il commento medio—di—Averroe—alla—Poetica di Aristotele—per la prima volta publicato in arabo e in ebraico e recato in italiano—da—Fausto Lasinio. Parte Prima. Il texto arabo con note e appendice: Pisa, 1872, Son 45 pp. de texto árabe, con XX de introducción, 24 de notas y XV de apéndice.

»Parte seconda.—La versione ebraica—di Todros Todrosi—con note.— Pisa, 1872.

»34 pp. de texto hebreo, ocho de preliminares y dos sin numerar de notas».

La tercera parte, o sea la versión italiana, no se ha impreso todavía, aunque el traductor la tiene corriente.

En el apéndice al texto árabe, reproduce Lasinio el compendio de la Poética escrito por Averroes, y distinto de su comentario medio.

Debo la noticia de esta edición a la fineza de mi docto colega E. Teza, profesor de la Universidad de Padua.

[p. 367]. [1] . *«Ars quidem Rhetoricae affinis est artis Topicae, quoniam ambae unum finem intendunt, qui est eloqui cum alio... et quodam modo conveniunt in uno subjecto; ex quo ambae largiuntur speculationem in omnibus rebus, et earum usus est communis omnibus... Neutra earum est scientia determinata in se inter scientias... Ambae istae speculantur ambitum entium... Quando autem istae duae scientiae sunt communicantes, jam sequitur quod speculatio de eis sit unius artis, quae est*

ars Logicae. (Fol. 29 v. col. I. Ob. cit.)

»Et ejusdem est quod cognoscat rem quae est veritas, et eam quae est similis veritati: rhetoricae autem verificationes, etsi non sint ipsa veritas, sunt similes veritati... (Fol. 30 v. col. 2.) *Et ambae istae artes* (Rhetorica et Topica) *sunt aequaliter dispositae ad persuasionem duorum oppositorum, hoc est, quod neutra earum reperiatur vehementioris aptitudinis ad persuasionem unius duorum oppositorum quam ipsa sit ad alterum; sed aptitudo quae reperitur in ambabus ad per persuasionem duorum oppositorum est aequaliter».* (Fol. 30. v. col. I.)

[p. 367]. [2] . *«Verumtamen qui loquuti sunt, mulitplicarunt verba quae sunt extra verificationem; sed concurrunt ut res adminiculantes casui verificationis: sicut est sermo de terrore, et misericordia, et ira, et passionibus animalibus his similibus, quae non disponunt modum, rei, cujus expositio intenditur primo et per se, sed disponunt modum boni judicantium et contendentium: immo dirigunt ad veritatem, non efficiunt ipsam.»* (Fol. 29 vuelto col. 2.)

[p. 368]. [1] . *«Oratoriae, autem, sunt duae utilitates, quarum una est, quod ea inducantur «politici», ad opera studiosa, et hoc quia homines naturaliter declinant in contrarium virtutum rectarum... Intendo autem per rectas virtutes eas quae sunt virtutes inter alterutros homines, hoc est, inter ipsos et ejus socium, quaecumque res fuerit illa societas».* (Fol. 30 v. col. 2).

Estas muestras basten para dar idea del estilo del traductor.

[p. 370]. [1] . *«Rhetorica autem est vis amplectens in se onus persuasionis possibilis de qualibet rerum separatarum.»* (Fol. 30, v. col. 2.)

[p. 372]. [1] . *«Bonitas vero dispositionis est convenientia actionis cum dignitate et longeva aetate, et vita decora et delectabili, cum sanitate, et amplitudine divitiarum et decore dispositionis apud homines cum adeptione rerum tuentium has res, et efficientium eas... Hae autem pulchrae actiones, sunt illae quae fiunt ex divitiis aut imperio aut his similibus ex his, quibus homo valet ad tales actiones... Rerum vero, quibus sit honor, quaedam sunt communes omnibus nationibus, et quaedam sunt propriae. Propriae autem sunt, sicut sacrificia et oblationes, quibus moris Graecorum fuit honorare suos defunctos...*

»Decus enim puerorum et sua pulchritudo, qua pueri sunt, est quod sua corpora et formationes eorum sint dispositione, qua difficile sit eos recipere angustiam et passionem, hoc est quod non ferant damnum, et quod sint jucundi aspa pectus in cursu et victoria, et propterea est quod appareant hominibus pueri, qui prompti sunt ad quinque exercitia, et ludos valde decoros, Intendo autem per *exercitia et ludos res quibus Graeci exercere faciebant suos adolecentes, qui sunt cursus, equitatio et luctae et saltus et choreae.*

. . . . . .

»Senum vero pulchritudo est fruitio suarum actionum operibus quae sunt ipsa beatitudo, et illae sunt propter quas adolescentuli exercentur his ludis, quae sunt ipsa bella, et quod cum hoc sint sani non

moesti neque tristes.» (Folios 33 vuelto y 34 recto).

[p. 373]. [1] . *«Quia sicut refert Aristoteles, ut illud idem scribit ipse poeta Homerus: accidit cuidam regi, qui inimicus erat Graecorum, qui hora conflictus captus fuit: quem posuerunt angustis carceribus mancipatum per plures annos, in quibus carceribus interfecerunt eius filium, et ille petit ab eis ut darent ei eius, cadaver, ut conquereretur et deploraret ipsum, ut sui moris est in suos mortuos, et fecerunt ut petierat, tribueruntque ipsum illi, qui gratulatus est eis propter hanc parvam rem quam ei concesserunt.»* (Folio 35 r. col. I).

[p. 373]. [2] . *«Oblectamentum est transmutatio ad dispositionem subito factam ex naturali sensatione rei quae sentitur.»* (Fol. 39 r. col. I).

[p. 376]. [1] . *Omnis Poesis, omnisque fabula poetica in vituperandi vel laudandi genere consistit.* (Fol. 89 r. col. 2).

. . . . . .

Optima ars laudandi, id est Tragoedia, quae metrico sermone imitatio praestantium est. (Folio 90 r. col. 1).

[p. 380]. [1] . *«Intelligo per apparatum spectaculum, seu assumptionem rationis pro sententiae commoditate aut actionis commodo, non autem sermone persuasivo, hoc enim non decet in hac arte, sed sermone conficto et imitatorio; quoniam ars poetica non est adinventa ad usum argumentationis et disputationis, et praesertim ipsa tragoedia, et ideo tragoedia non utitur pronuntiatione et gestu, atque vultus nutibus, sicut utitur tragoedia».* (Fol. 90 v. Col. 1).

[p. 388]. [1] . Para formarse alguna idea de lo que fué entre los árabes la preceptiva literaria indígena (preceptiva, por otra parte, que apenas puede ser comprendida sin el estudio previo de la lengua, puesto que difiere esencialmente de todo lo que en Europa entendemos por Retórica) puede consultarse el libro de Garcín de Tassy intitulado *Rhétorique et Prosodie des Langues de l'Orient Musulman.* (París, Maisonneuve, 1873). Este trabajo es, en parte, traducción de cierto libro persa de retórica conforme al sistema de los árabes, que lleva por título *Los Jardines de la Elocuencia,* y ha alcanzado gran celebridad en Oriente. Está dividido en seis partes: 1.ª, de la *exposición* ; 2.ª, de las figuras; 3.ª, de la métrica; 4.ª, de la rima; 5.ª, de los enigmas y alusiones; y 6.ª, de los plagios. El autor llamado Mir-Schamms-uddin, *faquir* de Delhi, murió a fines del siglo XVIII, pero es un compilador de escritos mucho más antiguos. Garcín de Tassy amplía sus enseñanzas de modo que puedan ser aplicables a todas las principales lenguas del Oriente musulmán, es, a saber: al árabe, al persa, al turco y al industaní.

La Retórica, llamada por los árabes *ciencia de la exposición* , «consiste en ciertos principios y reglas cuya inteligencia da facilidad para expresar una misma cosa de muchas maneras diversas». Su objeto es, pues, «la consideración de las diferencias, de las dependencias o de las relaciones de las cosas entre sí». Esta conexión se expresa por cuatro modos principales: la comparación, el tropo, la *metáfora mediata* o *sustituída* y la *metonimia.* La comparación es la asimilación de dos cosas en un

solo sentido. Los objetos de la comparación pueden ser ambos sensibles, ambos intelectuales, uno intelectual y otro sensible, o al contrario. No entraremos en el laberinto de divisiones y subdivisiones, muchas veces ingeniosas, que acumulan los orientales en el capítulo de los tropos y en el de las figuras. El más prolijo y minucioso de los retóricos de la escuela clásica tendría que declararse vencido ante este lujo de detalles. No hay que decir que los procedimientos de la aliteración, *idéntica, suficiente, compuesta, repetida, alargada, aproximada, invertida, contigua* o por *alusión,* y las figuras que se fundan en repeticiones y supresiones de letras, los versos de doble y triple rima, los que se pueden leer de muchos modos, los acrósticos, enigmas y logogrifos, ya se obtengan por procedimientos *facilitantes,* ya por procedimientos *productivos, perfectos* o *accesorios,* así como las diversas recetas para la prosa rimada y cadenciosa, ocupan largo espacio en esta obra, que hubiera dado envidia al autor de la *Agudeza y Arte de ingenio* o al adicionador del Rengifo.

Jalil ben Hamed, retórico que vivía hacia fines del siglo II de la Hégira (a principios del siglo IX de nuestra era), parece haber sido el primero que formuló, conforme a los versos de los poetas anteislámicos, las reglas de métrica, luego universalmente aceptadas por todas las naciones musulmanas.Y para facilitar la inteligencia de las transmutaciones de unos metros en otros, ideó cinco esquemas en forma de círculos. (Vid. pág. 218 y siguientes del libro de Garcín de Tassy),

[p. 391]. [1] . Munk (*Mélanges,* pág. 359) dice del persa Alfarabi, primer comentador conocido de la Poética de Aristóteles, que «hizo adelantar mucho a los árabes en la teoría de la música. Escribió dos obras acerca de ella, combatiendo los sueños pitagóricos acerca de la armonía de las esferas celestes y explicando físicamente la producción del sonido».

Ya en el siglo pasado nuestro Abate Andrés, en su libro famosísimo Dell' *origine e progressi e dello statu attuale d'ogni letteratura,* tomo IV (Parma, *dalla stamperia Reale,* 1790), páginas 259 y 268, dió noticia de un códice escurialense de los *Elementos de música* de Alfarabi, examinado por Casiri. De este códice resultaba, según la interpretación del Abate Andrés (siempre sospechoso de *filo-arabismo* desmedido), que los árabes, aunque secuaces de la doctrina de los griegos, no la abrazaron sin examen, y tuvieron más exacto conocimiento de la parte mecánica de los sonidos que sus mismos maestros... Alfarabi, en el libro II de esta obra, expone las opiniones de los teóricos que habían llegado a su noticia, y muestra lo que cada uno de ellos había adelantado en esta ciencia; y guiado por las luces de la física, se burla de las vanas imaginaciones de los pitagóricos sobre la música de los planetas y la armonía de los cielos. Explica físicamente cómo por la privación del aire se producen los sonidos más o menos agudos de los instrumentos, y qué condiciones deben observarse en la figura y en la construcción de ellos para tener los sonidos que se requieren. El uso frecuentísimo de las palabras griegas escritas en árabe, muestra cuánto tenía de griega la doctrina árabe de la música...

Si esta interpretación es exacta, como parece, la técnica musical habrá sido la única parte de la ciencia estética que haya debido a los árabes, aunque no determinadamente a los de España, algún positivo adelanto.

El manuscrito de Alfarabi descrito por Casiri con el número 906, parece ser el mismo que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional, registrado con el número 602, según resulta del esmerado *Catálogo de los manuscritos Arabes existentes en la B. N.,* de D. F. Guillén Robles (Madrid, Tello, 1889), página 249. Este libro de Alfarabi, que se divide en tres partes, y las partes en secciones, trata

de los principios de la música, voces, tonos e instrumentos. Consta de 91 folios, de escritura mogrebina, con anotaciones marginales de diversas letras: de una de estas notas parece inferirse que esta copia fué sacada de otra que se hizo para uso del ilustre filósofo Avempace. El señor Guillén Robles reune con loable curiosidad en una nota los nombres de los diversos autores que han tratado de esta obra de Alfarabi. Kosegarten rnanifestó el argumento y la división de este tratado en el prefacio al *Kitabo'l agani*, y publicó el prólogo de Alfarabi en la *Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, pág. 149. J. N. P. Laud, en el tomo II de las *Actas del sexto Congreso Orientalista*, publicó algunos fragmentos traducidos, como apéndice a sus *Recherches sur l'histoire de la gamma arabe.* Véase además, A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* (Breslau, 1862, págs. 87-94), *Die Musik der Arab. nach Originalquellen dargestellt*, de R. G. Kieseweter con un prólogo de Hammer-Purgstall (Leipzig, 1842), Alejandro Cristianovitch, *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens* (Colonia, 1863), Salvador Daniel, *La Musique Arabe. ses rapports avec la musique grecque et le chant gregorien* (Argel, 1863). Además del Códice de Alfarabi, que posee la Biblioteca de Madrid, hay uno en la Ambrosiana de Milán y otro en la de Leyden.

El catálogo del Sr. Guillén Robles nos da razón de otros escritos árabes concernientes a la música. El Códice 334 de la B. N., procedente de Tetuán, contiene: un *Tratado sobre el laúd árabe*, modo de templarlo y de acompañar al canto según los diversos metros, y explicación de los ocho sonidos, expresándolos por las ocho primeras letras del alfabeto: un poema sobre la música cuyo autor cita al principio a Aben-Aljatib; unos *Apuntes* sobre metrificación arábiga, y un *Jardín de canto y fundamentos del canto*, que viene a ser una antología de canciones, quizá populares.

Sin ser propiamente técnicos, como los anteriores, hay otros manuscritos que hablan de la Música y de su ejercicio bajo el aspecto de las costumbres y del derecho.

El Códice misceláneo 217 comprende en octavo lugar un escrito de Suleiman ben Mohamed ben Adallah, en que se trata del canto, instrumentos de Música y uso del vino entre los mahometanos.

Al mismo género pertenece el libro titulado *El goce y provecho, que trata de la cuestión referente a la audición de la música, para apreciar suficiente y útilmente lo respectivo a las leyes de los cantores, y refutación de los que menosprecian a los musulmanes por prohibir lo que verdaderamente se les permite, en las opiniones sobre los regocijos y parabienes* (*manuscrito* 603 de la B. N.). Parece ser la misma obra que Hachi Jalfa atribuye a Kemaleddin Abulfal Chafar ben Tssalab Addefui, muerto en 1348.

El opúsculo de D. M. Soriano Fuertes acerca de la *Música de los Arabes* no merece citarse más que por contener una traducción imperfecta del libro de Alfarabi, hecha por D. José Antonio Conde.

[p. 394]. [1] . *Opus Majus* ed. Jebb.; pág. *46. Nuper venit ad latinos, cum defectu translationis et squallore.*

[p. 394]. [2] . Fondo de la Sorbona, 1779 y 1782. Consta, sin embargo, que se imprimió en 1482.

[p. 394]. [3] . Prólogo de la Retórica traducida por Herman: «Inquit *Hermannus Alemannus: Opus praesentis translationis Rhetoricae Aristotelis et ejus Poeticae ex arabico eloquio in latinum*

jamdudum intuitu venerabilis patris Johannis Burgensis episcopi et regis Castellae cancellarii, inceperam; sed propter occurrentia impedimenta, usque nunc non potui consummare. Suscipiant ergo ipsum latini... ut sic habeant complementum logici negotii, secundum Aristotelis intentionem... Neque excusabiles sunt, ut fortassis alicui videbitur, propter Marci Tulii Rhetoricam et Horatii Poeticam, Tullius namque Rhetoricam partem civilis scientiae posuit, et secundum hanc intentionem, eam potissime tractavit. Horatius vero Poeticam, prout pertinet ad Grammaticam, potius expedivit... Nec miretur quisquam vel indignetur de difficultate vel ruditate translationis, nam multo difficilius et rudius ex graeco in arabicum est translata... Usque hodie apud Arabes hi duo libri neglecti sunt, ut vix unum invenire potui qui, mecum studendo, in ipsis vellet diligentius laborare».

Subscripción final de la Poética: *«Explicit, Deo gratias, anno Domini millessimo ducentesimo quinquagesimo sexto, septimo die Martii, apud Toletum, urbem nobilissimam».* Roger Bacon afirma que *«Hermannus confessus est se magis adjutorem fuisse translationum, quam translatorem, quia Saracenicos tenuit secum in Hispania, qui fuerunt in suis translationibus principales».*

Vid. el excelente libro de A. Jourdain, *Recherches critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote, et sur les commentaires grecs ou arabes, employés par les docteurs scholastiques* . —2.ª edición.—París, Joubert, 1843. *(De l'imprimerie de Crapelet.)* Páginas 138 a 143.

[p. 397] CAPÍTULO IV.—DE LA FILOSOFÍA DEL AMOR Y DEL ARTE EN LA ESCUELA LULIANA: RAMÓN LULL.—LA TEOLOGÍA NATURAL DE RAIMUNDO SABUNDE.—INFLUENCIA ITALIANA EN CATALUÑA.— PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL PLATONISMO ERÓTICO: AUSÍAS MARCH.—NOTA SOBRE ALGUNOS TRATADOS ESPAÑOLES DE LA EDAD MEDIA, CONCERNIENTES AL AMOR (ARNALDO DE VILANOVA, D. JUAN MANUEL, DON ALONSO DE MADRIGAL.

HEMOS visto cómo se conservaron las tradiciones neo-platónicas en las escuelas árabes y judías que florecieron en Persia y en España, durante la Edad Media [1] . Ya diligentes investigadores, especialmente Hauréau, han manifestado cuán poderosa fué la misma corriente dentro de la escolástica cristiana. Baste citar algunos hechos, que son como jalones en este camino de siglos. El falso Areopagita, que adquiere en esta tradición una importancia muy superior a la que logró en los primeros siglos, penetra en la escuela palatina de Carlos el Calvo, por medio de las traducciones de Scoto Erígena. (N. 810.) A Bernardo de Chartres, que floreció **[p. 398]** en los primeros años del siglo XI, apellida Juan de Salisbury *perfectissimus inter platonicos,* y realmente el *Megacosmus* y el *Microcosmus* no son más que comentarios del *Timeo,* uno de los rarísimos diálogos de Platón que llegaron a noticia de los doctores de los siglos medios, y que bastó, juntamente con el comento de Calcidio, para mantener cierta efervescencia realista, si bien con tendencias armónicas, cuyo más remoto origen, por lo tocante a la filosofía latina, quizá deba buscarse en el pensamiento de Séneca. Análoga tendencia manifiesta Adelardo de Bath en el tratado *De eodem el diverso,* que Jourdain sacó de la oscuridad. La Abadía de San Víctor, cuyas enseñanzas se remontaban hasta el tiempo de Guillermo de Champeaux, fué el principal foco de una escuela mística, enaltecida muy singularmente por Hugo y Ricardo (fines del siglo XI). La fuente capital de este misticismo era el Areopagita: de aquí procede su carácter ontologista y neo-platónico. La mente humana, ascendiendo por ciertos grados, alcanza y penetra los celestes arcanos y *la iluminación de la divina claridad,* y en ella y por ella el conocimiento de las cosas invisibles y el esplendor de la luz suprema. Todavía es más ontológica que la de Hugo la doctrina de Ricardo, que parece admitir hasta la posibilidad de cierta intuición o visión de Dios en esta vida, aunque no por las fuerzas naturales de la razón, sino por sobrenatural iluminación de la verdad divina. Tal es el espíritu de los tratados *De praeparatione animi ad contemplationem* y *De gratia contemplationis.* Este mismo espíritu vive siempre en una fracción de la escolástica, como reacción y contrapeso contra los abusos de la tendencia intelectualista y discursiva; y en las grandes construcciones sintéticas, v. gr., en la de Santo Tomás, se mezcla con el elemento dialéctico en proporción considerable. No es Santo Tomás tan exclusivamente místico como los Victorinos o como San Bernardo; no define la filosofía *amor de la divinidad,* como Juan de Salisbury, y, dígase lo que se quiera, se aparta profundamente, aun en sus comentarios al Areopagita, de las tendencias de San Buenaventura, que influye más que él en los místicos posteriores, especialmente en los de la escuela española, quienes convirtieron en asidua lectura suya el *Breviloquium* y el *Itinerarium mentis ad Deum,* de cuyos pensamientos están sembrados sus escritos.

No está representada España antes del siglo XV en los Anales **[p. 399]** de la Escolástica por una cadena de doctores como los que ennoblecieron las aulas de París; pero las raras veces que en la Edad

Media suena la voz de sus filósofos, es siempre para grandes y singulares esfuerzos. Así tenemos, de trecho en trecho, a modo de puntos luminosos: en el siglo VII, la escuela de San Isidoro, de San Julián y de Tajón, sistematizando la enseñanza teológica por el método de sentencias; en el siglo IX, a Prudencio Galindo, vindicando la doctrina de la predestinación y de la personalidad divina contra Scoto Erígena; en el siglo X, a Atto obispo de Vich, y al *español Josef,* conservando viva la luz de los estudios matemáticos, y transmitiéndosela a Gerberto, para que con ella asombrase a la Europa inculta, cuando ciñó la tiara pontificia; en el siglo XII, a Domingo Gundisalvo y a Juan Hispalense, intérpretes de todo el saber filosófico de los orientales. Gundisalvo, educado en los libros de Ben Gabirol, que él puso en lengua latina, es autor de un tratado original *De processione mundi,* que yo he tenido la suerte de publicar por vez primera, [1] y que substancialmente reproduce la doctrina de la *Fuente de la Vida* acerca de la materia y la forma. Según el arcediano Gundisalvo, la pregonera unión de la materia con la forma es semejante a la de la luz con el aire, a la del calor con la cuantidad, a la de la cuantidad con la substancia, a la del entendimiento con lo inteligible, a la del sentido con lo sensible. Así como la luz ilumina las cosas sensibles, así la forma hace cognoscible la materia. «Y siendo el Verbo luz inteligible que imprime su forma en la materia, todo lo creado refleja la pura y sencilla forma de lo divino, como el espejo reproduce las imágenes. Porque la creación no es más que el brotar *la forma* de la sabiduría y voluntad del Creador, y el imprimirse en las imágenes materiales, a semejanza del agua que mana de una fuente inagotable. La impresión *(sigillatio)* de la forma en la materia es como la impresión de la forma en el espejo». La *forma* puede ser *espiritual, corporal* o *media, intrínseca* o *extrínseca, esencial* o *accidental.* También reproduce Gundisalvo las cavilaciones pitagóricas acerca de las virtudes de los números y el movimiento armónico de las esferas celestes.

Tales ideas influyen portentosamente fuera de España; pero **[p. 400]** en la historia de nuestra filosofía hay una laguna inmensa desde Gundisalvo hasta Ramón Lull. El lulismo es la teodicea popular, la escolástica en la lengua del vulgo, saliendo de las cátedras para difundirse por los caminos y por las plazas, la metafísica realista e identificada con la lógica, el imperio del símbolo, la cábala cristiana, que predicaba a las multitudes aquel aventurero de la idea y caballero andante de la filosofía, asceta y trovador, novelista y misionero, en quien toda concepción del entendimiento se calentó con el fuego de la pasión, y se vistió y coloreó con las imágenes y los matices de la fantasía. Aquí sólo nos corresponde investigar lo que pensaba acerca de la hermosura, el arte y el amor.

A nombre de Raimundo Lulio corre impresa una *Retórica,* que su editor, Remigio Rufo Cándido Aquitano, llama «obra admirable, como inspirada y concebida por el mismo Dios». En su forma actual, es imposible que esta Retórica pertenezca a Raimundo. Debe de haber sido corregida y retocada por el mismo Remigio, o por su amigo Bernardo Lavinheta, puesto que abunda en citas de libros que jamás pudo conocer el beato Mallorquín, y, por otra parte, la latinidad es menos rústica que la habitual en los tratados lulianos. No puede ser de Raimundo un libro donde se invoca el testimonio de Luciano, del *Hipías Menor* de Platón, del tratado *De Venatione* de Xenophonte, de la Arquitectura de Vitruvio, y de otros autores apenas conocidos, o enteramente ignorados hasta el Renacimiento. Hay, sobre todo, una cita que resuelve la cuestión, y es la de León Bautista Alberti, posterior en cerca de dos siglos al inspirado autor del Arte *magna.* No obstante, la doctrina de este tratado es luliana pura, y por eso los afiliados de la escuela le han tenido siempre en altísima estimación, llegando a ensalzarle Remigio y Lavinheta, como «obra perfectísima, en la cual puede contemplarse y admirarse, lo mismo que en un espejo nitidísimo, la imagen de todas las ciencias y disciplinas, de las cuales es sucinta enciclopedia». «Tanta es la riqueza, copia y variedad de cosas que aquí se declaran y ordenan, así del cielo como de la tierra (escribe Remigio), que dudaréis si esta lectura proporciona

más utilidad o más placer».

Esta Retórica [1] es consecuencia legítima del *Arte Magna.* Raimundo **[p. 401] [p. 402]** Lulio la define ingeniosamente *alquimia de la palabra.* [1] Pero las palabras, lo mismo que las categorías lógicas, no son en Raimundo formas vacías de contenido, sino formas reales. Por eso, lejos de admitir el divorcio generalmente establecido entre la Retórica y la Filosofía, propende, al contrario, a incluir todas las artes en esta ciencia, dándola un carácter armónico y enciclopédico. Según el, es oficio del orador decir todas las cosas, y no solamente aquellas que pertenecen a la república, a la utilidad civil y a las causas. Y da tanta importancia al don de la palabra, que en algunas partes define al hombre, «animal que habla articuladamente». [2] Divídese la Retórica luliana en *sujetos* y *aplicaciones.* Los *sujetos,* que también se llaman *lugares* o *términos,* son, en todo, nueve: Dios, el ángel, el cielo, el hombre, el alma imaginativa, el alma sensitiva, la vegetativa, la elementativa, la instrumentativa. De todos estos sujetos o tópicos se toman *confirmaciones, refutaciones* y *ejemplos.* Los instrumentos de la oratoria son de tres especies: *naturales, artificiales* y *morales.* Los instrumentos y los accidentes pueden aplicarse a todo género de causas, siendo en ellas unas veces el principal propósito, y otras el accesorio. La fecundidad de los *sujetos* lógicos puede observarse en un ejemplo cualquiera, v. gr., la tierra se considera en el género judicial como divisible en campos; en el género deliberativo se considera como extensión de los reinos y de los imperios; en el demostrativo la elogiamos por los frutos y por los minerales que contiene. No hay ninguna materia tan exigua de precio que no pueda ofrecer grandes recursos al orador, si desciende de lo sumo a lo ínfimo, o asciende de lo ínfimo a lo sumo. Conforme a estos principios, la Retórica **[p. 403]** de Lulio se reduce a una serie de clasificaciones y cuadros, a una tópica, a un recetario, o catálogo de lugares comunes. Así, verbigracia, nos enseña a considerar al hombre como sujeto en quien concurren todas las cualidades de los animales superiores e inferiores, y a irle conjugando, digámoslo así, por todos los predicamentos; y lo mismo el cielo y los ángeles, y finalmente a Dios. Los predicados son ocho: *bondad, grandeza, duración, poder, sabiduría, voluntad, verdad y gloria.* «Dios (como dice el Areopagita) es principio de toda vida y esencia, y causa por su propia bondad de todo lo que existe, porque lo produce y lo conserva. Su poder luce en toda cosa del mundo; pero no en todas de un modo uniforme. La sabiduría angélica consiste en la contemplación del digno amor».

El profundo armonismo de la doctrina de Lulio está francamente expresado en las siguientes palabras: [1] «El vínculo de la concordancia traba lo sumo con lo ínfimo; hay cierta universal amistad en las cosas, de la cual todas participan, y por eso algunos, entre ellos Homero, llaman a este nexo *cadena áurea del mundo, cinturón de Venus,* o sea vínculo natural y simbólico de la armonía que las cosas tienen entre sí. Y cuantas especies de diferencias señalamos, otras tantas podemos imaginar de concordia; porque, como demostró Platón, el odio y el amor son el doble principio de todas las cosas. Este principio está mezclado difusamente a todas las cosas del mundo y a todas las ciencias, formando todo lo creado una como escala de Jacob, según la comparación de San Dionisio».

Conviene saber ahora qué lugar ocupa la Retórica en la clasificación luliana de las ciencias. Ante todo, se ha de saber que para Raimundo Lulio, toda inquisición científica comienza por la duda acerca de las proposiciones singulares, [2] lo cual no obsta para las afirmaciones universales y ontológicas, que son principio y nervio **[p. 404]** de todo su sistema. Las ciencias o doctrinas se dividen en *inspiradas, inventadas* y *mixtas. Inspirada* es la teología, *inventada* la filosofía, que, a su vez, se divide en *especulativa,* que abraza las matemáticas, la filosofía natural y la metafísica; *actual,*

que comprende la ética; *racional,* donde entra la lógica, o sea la ciencia del discurso. Son ciencias *mixtas,* la adivinación, la profecía, la interpretación, los sueños, el furor de los vates, poetas, bacantes y enajenados, el éxtasis, las artes mágicas, etc. La filosofía *racional* o *lógica,* en su alto sentido, se divide en *gramática, que indica; historia, que narra; dialéctica, que demuestra; retórica que persuade; poética, que deleita;* y la misma gramática se subdivide (división importantísima) en *metódica* (arte de hablar y de escribir) e *histórica* (arte de narrar e interpretar). De ambas resulta un arte *mixta,* que es la crítica. La retórica considera las cosas bajo estas dos principales categorías: *ubi* y *unde.* Por incidencia clasifica y divide Lulio otras artes [1] : la Arquitectura en *disposición,* o **[p. 405]** sea colocación apta de las cosas, y *ordenación,* esto es, proporción cómoda de los miembros de la obra. La ordenación comprende la *euritmia,* que define Lulio (o más bien su comentador, según yo creo), *aspecto bello en la composición de los miembros* [1] ; la *simetría, conmensuración de las partes a la base;* el *decoro* [2] , *apariencia correcta de toda la obra;* y, finalmente, la distribución.

La música se divide en *natural* y *artificial,* incluyéndose en esta última la *armónica,* la *rítmica* y la *métrica.* Al género *enarmónico* responde la ciencia natural y moral; al *diatónico,* la divina y civil; al *cromático,* la matemática y económica. En lo que se refiere a la *invención, disposición, memoria y pronunciación,* que llama Lulio *instrumentos del orador,* así como en lo perteneciente al género demostrativo, y en las cualidades que pueden alabarse o vituperarse, y en el consejo que da de disimular cautamente el artificio, Raimundo Lulio, o quienquiera que sea el discípulo suyo autor de esta Retórica, se limita a seguir la tradición de los preceptistas antiguos.

Para conocer las doctrinas de Raimundo Lulio acerca de la **[p. 406]** belleza, hemos de acudir al capítulo LI de su *Arte magna.* [1] Allí nos enseña que la hermosura es un principio *implicado,* lo cual quiere decir que su definición es aplicable a las definiciones de todos los principios antes expuestos en el Arte, porque, la bondad, la magnitud, etc., son hermosas. Hay una causa hermosa que naturalmente produce hermosos efectos. Más consiste la hermosura en la grandeza que en la pequeñez, y por eso los retóricos mejor colocan sus palabras cuando aspiran a mayor fin, que cuando aspiran a fin mínimo. [2]

El capítulo XCIX, que trata de la música, encierra claramente **[p. 407]** la doctrina del *ideal* platónico. «La música (dice) es arte inventada para ordenar muchas voces concordes en un solo canto, así como muchos principios para un solo fin; y por eso su definición se refiere a la definición de la concordancia y a la definición del principio. Así como el carpintero concibe en su mente la figura de un arca, y él mismo la eleva de la potencia al acto, así el músico concibe en su mente una voz ordenada, y la eleva al acto por medio de aquel *hábito* en que él es práctico. [1] Este arte musical va ascendiendo por seis grados, y no pueden ser más ni menos en número, porque cuatro son las esferas de los elementos, y cinco contando la de su esencia. Y como estas esferas están en movimiento, y el movimiento engendra el sonido, y la música saca del sonido la voz, claramente conoce el entendimiento que son cinco las vocales y que no pueden ser ni menos, ni más.» Raimundo Lulio acepta la teoría de los pitagóricos sobre la armonía de las esferas celestes y su correlación con la armonía de la música. [2]

[p. 408] En el capítulo C se trata de la *retórica* [1] . «La retórica es arte inventada para colorar y adornar las palabras, juntando hermosos sujetos con hermosos predicados. Y como este arte es general, tiene la retórica universal asunto. Y no sólo une sujetos y predicados, sino que enlaza el

principio con sus correlativos, v. gr., la bondad de lo *bonificante* con lo *bonificado* y con el acto mismo de *bonificar* .» También puede juntarse lo relativo con otros relativos, diciendo, v. gr., «lo bueno, lo grande, lo eterno, producen lo *bonificado,* lo *magnificado* y lo *eternado* » [2] . Más amplio es otro modo de exornar; es a saber, juntar el principio con su definición, y con la definición de otros principios, v. gr., cuando decimos: «La bondad es buena, grande y eterna». Y como la lógica encuentra natural relación entre el sujeto y el predicado, para que resulte conclusión verdadera en el silogismo, así el retórico busca la conjunción natural entre el sujeto y el predicado, para que un sujeto hermoso pueda ser realzado por lo que de él se predica esencialmente. Hay otros modos de exornar el sujeto: por accidente, o por voz significativa. Así, v. gr., los nombres de Abril y Mayo son más hermosas palabras que Octubre y Noviembre, porque traen consigo el recuerdo de flores y hojas, y canto de aves, y renovación de la estación y generación de las cosas. Lo mismo puede decirse de las fuentes, ríos, arroyos, prados, árboles, sombras y otras cosas a este tenor, que son hermosos vocablos para el sentido y para la imaginación [3] . **[p. 409]** El retórico, así como alaba a su amigo con hermosas palabras aplicadas a buen fin, así vitupera y escarnece a su enemigo con palabras hermosas, pero remotas y apartadas de fin bueno. Otro fundamento de asociación retórica es el oficio de las gentes, porque, así como en boca de un mercader es hermoso vocablo hablar de oro, así lo es en boca de un rústico hablar del campo, o de las tierras, o de otras cosas tales. También exorna el retórico sus discursos con los grados de comparación, positivo, comparativo y superlativo. Pero es más propio de la retórica el comparativo, y más el superlativo; cuando decimos, v. gr. «La rosa es más bella flor que la violeta»; y todavía más cuando decimos: «La rosa es la más bella de todas las flores». Un hermoso adjetivo decora un hermoso sujeto, y al contrario. Los retóricos coloran con la bella forma la materia [1] , y con la hermosa materia dan también color a la forma. Con hermoso principio adornan el medio, y con hermoso medio el fin. Pero debe preferirse siempre en la oratoria y en todo arte el principio substancial y necesario a lo accidental y contingente, porque más vale la existencia que la apariencia, y más la idea que el hecho. La razón de esto es que el principio necesario descansa en su finalidad mucho más que el principio accidental o contingente. También adorna el retórico sus palabras con hermosos proverbios, aplicados a su propósito. Sobre este punto remite Lulio a la *Retórica Nueva* que él había compuesto [2] .

Esta tan fundamental e importante doctrina de los principios substanciales y necesarios, únicos que tienen el verdadero carácter de ley estética, y no los principios accidentales y contingentes, es la verdadera gloria de Raimundo Lulio en cuanto a la filosofía **[p. 410]** del arte, y ella solo bastaba para sacar la retórica y la poética del empirismo con que las habían tratado los preceptistas latinos. Por obra del solitario mallorquín volvía a agrandarse la concepción estética, vigorizada por la eterna fecundidad de las ideas platónicas. Así entran las teorías de las artes particulares en el gigantesco sistema del arte luliana, ensayo de unificación de la metafísica y la lógica, realismo intermedio entre Platón y Hegel. Si bien se mira, todo el sistema de Lulio está contenido, en germen en aquel pasaje, tan vigorosamente sintético, del principio del Arte *Magna,* en el cual se afirma que cada ciencia, tal como ordinariamente se la trata y construye, tiene sus principios peculiares y diversos de los principios de las otras ciencias, pero que el entendimiento requiere, apetece y busca una sola ciencia general, aplicable a todas las ciencias, con principios generalísimos, en los cuales esté implícito y contenido el principio de las ciencias particulares, como está contenido lo particular en lo universal. Así los principios particulares brillan y aparecen en el principio general, con tal que los principios particulares se apliquen y refieran en último término a los principios de esta suma filosofía, como la parte se aplica al todo. [1]

De esta manera se constituye el *Arbol de la Ciencia,* título de uno de los libros más populares de Raimundo Lulio. «La idea en Dios es ente u objeto eternamente. Esta idea, en Dios, es el mismo Dios; la idea, en tiempo, es semejanza de la idea eterna, y tal idea o semejanza es creada en las criaturas. Si el arte *es la ordenación* y estatuto para conocer el fin particular de que se pretende tener noticia, el *arte general* ha de ser un estatuto universal para todas las ciencias, por sus principios primitivos y generales, en los cuales se manifiestan con claridad y poder sus unidades. El arte general es un don de Dios, para que el humano entendimiento tenga **[p. 411]** un instrumento general con que conocer las verdades de los entes en las cuales reposa». [1]

También en el *Arbol de ta Ciencia* hay algunos detalles sobre las artes particulares. Da por objeto de la Retórica el hablar con vocablos pulidos, hermosos y adornados, para que el oído sienta placer, y por él pueda moverse la voluntad de los oyentes *a perfeccionar lo que desea el retórico,* el cual convierte su arte en instrumento para conseguir lo que intenta, «y ese instrumento verdaderamente se deriva de los principios radicales y de la naturaleza de los instrumentos superiores». «De estas naturalezas primitivas sembradas en los distintos árboles (o representaciones gráficas del sistema luliano), toma el retórico en el *árbol imaginal,* semejanzas hermosas adornadas y dispuestas para el placer, puestas aquellas semejanzas en las palabras, y aquellas palabras en bellos y gustosos empleos, en las salutaciones o exordios adornados y en las súplicas humildes, y en las debidas peticiones y promesas. Por lo cual, cuando el retórico alcanzare las formas naturales y los principios que forman parte de los árboles, aplicándolos al hábito de la Retórica, entonces se le presentará materia inmensa para lograr las cosas que desea alcanzar por medio de la Retórica».

«La música considera las voces dispuestas, que son seis: las ínfimas, mediocres, largas, breves, gruesas, primas, sutiles y proporcionadas, y considera los acentos de las vocales y consonantes, para que pueda adornar las voces y las melodías de los instrumentos, que son agradables de oír y que confortan los espíritus de los hombres. Y por eso ordena el arte y modo cómo ha de constituir y distribuir las voces agradables, según la disposición del son y de la voz, para que se ponga en acto el hábito musical. Los principios primeros y naturales consisten en las formas, de las cuales tiene el músico instinto natural, del cual saca y toma el hábito, como el herrero saca el clavo de la potencia al acto.» Por eso son las raíces, y el tronco, y las demás partes de los árboles lulianos, principios primitivos y naturales, de los cuales descienden los principios artificiales de la música. [2]

[p. 412] La doctrina del amor divino, a la cual Raimundo Lulio vuelve con marcada fruición en el Blanquerna, en el gran libro *De la Contemplación,* en el *De articulis fidei* y en muchas poesías, tiene capital importancia en su sistema, porque en ella se basan muchas de las argumentaciones del Doctor Iluminado en pro de la Trinidad y de la Encarnación [1] . «Conviene que la pluralidad de Dios se manifiesta en el amante, en el amado y en el acto mismo de amar».

¡Oh Deus, que has «bellea» en virtut,
De produent, produir é produt¡
. . . . . .
La major «bellea» que pot haver eternitat
Es de eternant, eternaré eternat,
E que ab tots tres haja una entitat.
Si no fós «bellea» infinir,

[p. 413] *Fóre bella causa finir,*
Privaciô, malea é fallir.
Si bonificar fós legea en bontat,
No fóre «bellea» d'amich é d'amat,
. . . . . .
Está amar Bell en bonificar,
Está «bellea» bona en bon amar,
Está amor letja en malificar.
. . . . . .
(Cant. XXXII. ¡O Bell!)

Así cantaba en el libro de *Els cent noms de Deu.* Y con más arrebato lírico y menos sequedad, en una plegaria:

¡Oh Deus, qui estás volentat é amor!
Sias membrant del teu servidor,
. . . . . .
Enaxí ha Deus granea en volentat
D'amant, amable é amat,
Com'en magnificant, magnificar, magnificat.
. . . . . .
[p. 414] *En Deus desamar no pot estar.*
. . . . . .
Qui en volentat sab concordar
Natura d'amant, amable é amar.
(Cont. XXI V. ¡O Amor!)

Todavía pueden recogerse en las poesías de Lull indicaciones fugaces de materia estética, v. gr., este testimonio en favor de la belleza moral:

Molt es pus bell en hom bon pensament,
Qu'en son dors haver bell vestiment,
E en la taula copa d'aur é d'argent.
. . . . . .
Mays val bellea per bé far,
Per entendre é per membrar,
Que per sentir ne per ornar.
(Els cent noms de Deu. Cant. XXXII.)

El beato mallorquín, que empleaba siempre la poesía como instrumento de propaganda [1] , puso en verso las reglas de su Lógica, y con ella las de la Retórica, en la *Aplicación de l'art general,* especie de tabla mnemotécnica, sin más poesía que la del metro, que **[p. 415]** es de intento popular y llano.
[1] Nadie quitará a la lengua catalana la gloria de haber servido la primera entre todas las vulgares para la especulación metafísica, como fué la castellana la primera en que hablaron las ciencias astronómicas y matemáticas. [2]

[p. 416] Ramón Lull es uno de los grandes místicos de la Edad Media [1] . Su corazón era *casa de amores,* como él mismo dice. Para él cantaba **[p. 417]** siempre el pájaro en los vergeles del Amado. «¡Cuán grande daño es (exclama con frase ardentísima) que los hombres mueran sin amor!» Unas veces con devoción infantil, desearía haber andado **[p. 418]** por el mundo cuando Jesús era pequeñuelo, para jugar con él todo el día. Y otras veces vuelven a arder en los versículos de su canto los fuegos de la enamorada Sulamita, que dan tan extraño resplandor al *Libro del amigo y del amado* [1] . El amor místico es, para Ramón Lull, «medio entre creencia e inteligencia, entre fe y ciencia», y en su grado extático y sublime, el *Amigo* y el *Amado* se hacen una actualidad en esencia, quedando a la vez *distintos y concordantes.*

La doctrina de este amor, «puro, limpio y sutil, sencillo y fuerte, hermoso y espléndido, rico en nuevos pensamientos y en antiguos recuerdos», reaparece, no ya entre efusiones líricas, ni envuelta en cabalísticas combinaciones de letras, sino paciente, metódica y sagazmente analizada, en la *Teología Natural* o *Libro de las criaturas* compuesto en el siglo XV por el barcelonés Raimundo Sabunde [2] .

Aunque se cuenta, con razón, a Raimundo Sabunde en el número **[p. 419]** de los lulianos, porque sigue la misma dirección sintética y armónica, y toma de Lulio las pruebas naturales que intenta dar de los dogmas revelados, tiene, con todo eso, Sabunde su originalidad propia y grandísima, que consiste en el método. La ciencia de Sabunde, según anuncia su propio autor, no necesita del concurso de ninguna otra ciencia, ni presupone la lógica, ni la metafísica, ni alega la autoridad de ningún doctor, aunque conduzca a la inteligencia de todos. Esta ciencia real e infalible más que otra alguna, está fundada en la experiencia, y principalmente en la experiencia que cada cual tiene de sí mismo. La concordia, pues, del método cosmológico y del método psicológico, con vislumbres cartesianos, es el carácter principal de la reforma filosófica intentada por Sabunde. Ciertamente que nos parece leer en profecía el *Discurso sobre el Método,* cuando vemos afirmar a Sabunde que si el hombre quiere conocerse a sí mismo, es preciso que *entre en sí, y venga a sí, y habite dentro de sí,* porque de otro modo será imposible que conozca su valor, su naturaleza y su hermosura propia e intrínseca.

Hasta aquí estamos dentro del método psicológico; pero en lo que sigue, Sabunde se distingue profundamente de Descartes. Como el hombre se ignora a sí mismo y no sabe la casa que debe habitar, necesario es que las demás criaturas le lleven a su casa. Entonces es cuando finalmente entra dentro de sí, y se conoce a sí propio. Para que el hombre pueda volver a sí por el conocimiento, fué ordenada toda la diversidad de las criaturas, como camino, vía y escalera, con gradas firmes e inmóviles, por las cuales asciende el hombre a la contemplación de sí mismo [1] .

La *Teología Natural* contiene un tratado del amor de Dios, del cual fácilmente pueden hacerse aplicaciones estéticas, por más **[p. 420]** que en el autor no parece haber despertado especial interés la categoría de belleza. Procuraremos exponer y reunir estas ideas, esparcidas en varias partes del libro.

El amor es el primero de todos los dones, pero como está oculto e invisible, casi no le tenemos por don, aunque es la fuente de todos los demás dones, y todos siguen al amor y proceden de él, como de su raíz y principio. Los otros dones de Dios no son sino semillas del amor, y declaran y manifiestan el

mismo amor oculto e invisible, así como del humo se arguye infaliblemente la existencia del fuego. Lo primero que Dios concedió al hombre fué su amor, y luego, por medio del amor, fueron dadas y recibidas todas las cosas. Y como el amor requiere amor, y exige por su naturaleza un ser amado, y no de otra manera se satisface el amante sino con amor, síguese necesariamente la reciprocidad del amor. El amor por sí mismo, sin necesidad de ninguna otra cosa, deleita, y es amable, y aceptable, y agradable y dulce por sí; al paso que de las otras cosas ninguna agrada sin el amor. Siendo de Dios toda criatura, infiérese que el hombre está obligado a amar a todas las criaturas, porque son de Dios, y en cuanto son de Dios. Y como no todas las criaturas son iguales, y como entre ellas es la más excelente aquella que es imagen viva de Dios, y que lleva su imagen y su semejanza, por eso el hombre debe y está obligado a amar, inmediatamente después de Dios, a su imagen viva y a aquellas criaturas que muestran impresa la imagen y semejanza suya, porque, después de Dios, lo que inmediatamente se sigue es su imagen. El hombre, entre todas las criaturas del mundo, es imagen de Dios viva; por eso, inmediatamente después de Dios, debe ser objeto del amor el hombre, como criatura viva de Dios.

Habiendo en las criaturas cierta escala de imitar a Dios, según el más o el menos, también las criaturas tienen cierto orden entre sí, imitando a Dios en la naturaleza, de tal modo que en el hombre está el fin y el último grado de imitación, y en él se completa la escala. Todo esto prueba que ninguna criatura hay en este mundo superior al hombre, y que él es la imagen completa y total de Dios, porque en él se termina y perfecciona la escala de la imitación. A la manera que el sello imprime totalmente su imagen en la cera, así Dios imprime toda su imagen en el hombre.

El amor junta los hombres en uno, y como de la mayor unidad **[p. 421]** resulta la mayor fortaleza, así los hombres unidos por este modo tienen grande e invencible fortaleza, y cuando aman a Dios, se unen entre sí y se hacen como uno solo.

Como es manifiesta cosa que nada tenemos que sea verdaderamente nuestro y que esté del todo en nuestro poder, sino el amor solamente, resulta que nuestro tesoro y todo nuestro bien es el buen amor, y todo nuestro mal, el amor malo. No es otra cosa la virtud que el amor bueno, ni es otra cosa el vicio que el amor malo. Y consistiendo todo nuestro bien en el amor, síguese que quien tiene ciencia y conocimiento de amor, alcanza conocimiento y ciencia de todo el bien del hombre, y quien ignora la naturaleza del amor, ignora todo el bien del hombre.

Tiene el amor fuerza y virtud de unir, de mudar, de convertir y de transformar. Une al amante con la cosa amada, y después transforma, convierte y muda al amante en lo que ama. Como el amor, por su naturaleza, es un don y cosa que puede donarse, pero que no puede obligarse, es liberal y espontáneo; y como el don espontáneo es de aquel a quien se da, y totalmente se traslada y convierte en dominio suyo, infiérese que el amor es de aquel a quien se da; y se transforma en dominio propio de la cosa amada. Por eso la cosa amada posee y goza, bajo su potestad o en su dominio, el amor que se le concede liberal y espontáneamente. Y como el amor arrastra y lleva tras sí todo el poder de la voluntad que tiene imperio y señorío en el hombre, de aquí que, a donde quiera que vaya, conduzca, arrastre y lleve consigo a todos los hombres. A todo aquel a quien se le concede este amor, se le entrega también toda la voluntad y todo el ser humano; y el amante se hace una misma cosa con el amado, por virtud del amor. Grande es la fortaleza, grandes las propiedades del amor, porque tiene fuerza *unitiva, mutativa, conversiva y transformativa* de lo uno en lo otro.

Esta conversión, o mutación, no es fatal, ni forzada, ni violenta, ni penosa, ni laboriosa, sino que es libre, o liberal, espontánea, voluntaria, y esta liberalidad suya la hace deleitable y dulce. Esta unión, o conjunción, es fortísima, puesto que la voluntad no puede ser separada de la cosa amada, por violencia, sino sólo voluntaria y espontáneamente. Y aunque el amor muda la voluntad en la cosa amada, el amor, no obstante, permanece siempre amor, y amor liberal, reteniendo su propia naturaleza, porque la voluntad **[p. 422]** siempre permanece voluntad, y no se destruye cuando se muda, antes la misma voluntad recibe el modo, forma y naturaleza de la cosa amada, y se viste de sus arreos, y lleva su traje, y recibe nombre del de la cosa amada, y tal es el amor como esta cosa que se ama, y tal es la voluntad cual es el amor. La cosa amada da nombre al color y a la voluntad. La voluntad por sí no es otra cosa que voluntad, y no tiene otro nombre, así como el amor no es otra cosa que amor, y no tiene otro nombre por sí. La cosa amada es la que da su nombre a aquella otra en quien se transforma. Por eso la voluntad que ama la tierra se llama terrena, y terreno su amor. Y si ama las cosas muertas y mudas, se llama muda y muerta; y si ama a los hombres, se dice humana, y si ama a Dios, se dice divina, y divino su amor. Así el hombre puede, por el amor, mudarse, transformarse y convertirse en otra cosa más noble, o al revés, en otra más torpe, libre y espontáneamente. Y como la voluntad, mediante el amor, se convierte en la cosa primeramente amada y recibe su materia y su forma, de aquí que la misma voluntad se exalte o se deprima, se ennoblezca o se haga vil.

La cosa amada puede ser superior, o inferior, o igual, respecto de nuestra voluntad. Si la voluntad dedica su amor a cosa superior, mayor y más digna y más noble que ella, entonces se muda y convierte en un grado más noble y digno, y asciende sobre sí. Y como toda la transformación o conversión de la voluntad debe ser en algo mejor, más noble y más alto que ella, y no en otra cosa inferior, ni en otra cosa más vil, nuestra voluntad no debe dar su amor sino a cosa superior y más noble que ella misma, porque de otro modo no se mudaría ni se convertiría en algo más noble que ella, ni ascendería sobre sí.

Como la voluntad es intelectual y espiritual por su naturaleza, debe ser superior a toda cosa creada, y por eso ninguna cosa creada es digna de nuestro amor. Ni nuestro cuerpo, ni los animales, ni el oro, ni la plata, ni el sol, ni la luna, ni los elementos, son dignos de que los amemos con amor liberal. Tampoco es cosa digna que los iguales dominen a los iguales, y como nuestra voluntad es cosa creada, y toda voluntad creada, en cuanto creada, es igual a otra, síguese que ninguna voluntad creada es digna, por sí y en primer término, de nuestro amor, porque en este caso tendría el dominio de nuestra voluntad. Solamente es digno, justo y debido que la **[p. 423]** cosa superior, mayor y más digna, ejerza dominio sobre la cosa inferior. Sólo Dios es superior y mayor que nuestra voluntad; sólo Dios será, pues, digno de nuestro amor, primeramente y por si; y ni la tierra, ni los elementos, ni el oro, ni la plata, ni los animales, ni las cosas corpóreas son dignas de nuestro amor, porque no pueden correspondernos ni darnos el suyo en cambio del nuestro.

La voluntad se hace vil, inferior, corpórea, y cae y degenera de su natural dignidad y excelencia, cuando se une y junta con cosas totalmente extrañas a ella, y recibe gran daño y pierde lo que tiene, porque pierde su amor, cuando se fija en cosas de las cuales ningún amor puede recibir, ya que ninguno tienen. Así la voluntad, que en el amor mundano está como desterrada de su patria y de la tierra de su naturaleza, y habita en comarcas ajenas, donde no hay ningún amor, anda pobrísima y desnuda, y despojada de todo, y mudada y convertida en cosas extrañas, hasta que al fin

miserablemente se pierde. La voluntad transforma en sí la cosa amada, y nuestro amor no puede ascender sobre las cosas que principalmente ama, porque el amor se extiende solamente a aquellas cosas a las cuales se extiende la que mayormente amamos, y a todas las que están ligadas con ella; pero no va más allá. Y cuanto más común y universal sea el objeto que en primer término amamos, tanto más común y universal será el amor y también la voluntad. Y como la misma voluntad se transforma y se muda en la cosa amada y va tras ella, la cosa amada en primer término ha de obtener y poseer totalmente a la misma voluntad, y tener en ella absoluta posesión de amor. Como la cosa primeramente amada es una sola, en nuestra voluntad se ha de engendrar un solo amor, el cual todo pertenece, por su naturaleza, a la cosa amada, y como no puede haber muchas cosas que en primer término amemos, tampoco puede haber sino un primer amor en nuestra voluntad.

Pero como la cosa que primeramente amamos edifica, cimenta, establece y fecunda en nuestra voluntad el primer amor que es raíz, cabeza y origen de todos los demás amores que pululan de la voluntad, fórmase en ella una primera raíz de todos los demás amores, la cual raíz recibe toda su virtud de la cosa primeramente amada. Así va creciendo en el alma un grande árbol de amores, cuya raíz es el primer amor, que se multiplica en tantos amores **[p. 424]** cuantas son las cosas que tienen relación con la que primeramente amamos: y todos aquellos amores están incluídos en el amor primero, que es la base y raíz de todos. Así como de una sola semilla o grano pululan infinitos granos, así de un solo amor pululan infinitos amores; y así como todos los granos que salen del primero son de la misma naturaleza que el grano de donde proceden, así todos los amores que salen del primer amor son de la misma naturaleza que él; porque, cual es la fuente, tales son los arroyos. Todos ellos no son sino el primer amor, y no es más que una cosa, buena o mala, lo que primeramente amamos, y todas las demás son amadas en virtud de esta primera. Síguese de aquí que necesariamente amemos todo lo que tiene íntima relación con la cosa primeramente amada. Pero como el primer amor es la raíz de los otros amores, y la raíz está siempre oculta y no aparece al exterior, y solamente se ven las ramas y hojas que brotan de la raíz, también el primer amor está oculto y no aparece fuera, al paso que los otros amores son muy manifiestos y aparentes. De este modo la cosa primeramente amada, por ser primera se une vehementísima, fortísimamente con la voluntad, y la arrastra toda hacia sí, y la misma voluntad se une fuertemente con ella, porque no hay nada que lo impida; y este amor es tan fuerte y tan sólido, que de ningún modo puede ser destruído, si no sobreviene otra cosa que en primer término amemos, la cual venza totalmente a la cosa que primero amamos, y desarraigue de la voluntad este primer amor. No puede la misma voluntad hacer esto, ni puede quererlo por sí misma. El amor de Dios, cuando es primero, incluye en sí todos los demás amores, al paso que todo el amor de las criaturas se incluye en el amor de Dios. Pero si la cosa que primeramente amamos son las criaturas y no es Dios, el amor primero se fundará en las criaturas; y será todo él según la naturaleza de las criaturas y no podrá extenderse al Creador, sino secundariamente, y esto por medio de las criaturas; y no amaremos a Dios sino en cuanto dice relación con aquellas criaturas que primeramente amamos, y en cuanto él las sostiene y vivifica. Entonces no amaremos a Dios con amor verdadero, porque no lo amamos sino en virtud de las criaturas y por las criaturas. Así se compone cierto matrimonio entre nuestra voluntad y la cosa que primeramente amamos, siendo la voluntad el esposo, y el objeto amado la esposa.

[p. 425] Todavía ha declarado Sabunde el mismo pensamiento con otro símil, que expone así su traductor Fr. Antonio de Ares: «Demos o supongamos un hombre pobre y de humilde linaje, el cual tenga seis hijas iguales en todo, así en los bienes que llamamos de naturaleza, cuales son hermosura y gentileza, industria, ingenio y habilidad, como en los de fortuna, de suerte que igualmente sean

pobres, igualmente humildes, e igualmente sean virtuosas: de las cuales la primera se case con un labrador rústico; la segunda, con un ciudadano; la tercera, con un caballero ordinario; la cuarta, con un señor de título; la quinta, con un rey; la sexta, con el emperador universal de todo el mundo. Ahora, puesto que todas estas mujeres son iguales, porque son de linaje humilde todas, e hijas de un mismo padre humilde y pobre, con todo eso, por haberse casado con tan diferentes maridos, y de calidad tan diversa, vienen a ser las unas más excelentes y nobles y más ilustres que las otras. Pues a este modo has de entender que pasa en la voluntad, la cual sube o baja, o se iguala en calidad y valor, en dignidad o en afrenta y en nobleza o bajeza, al paso de la misma cosa que ama. Por donde, quien tiene en sí el amor de Dios, tiene la raíz de todos los bienes, siendo Dios todo bien; y como el amor convierte nuestra voluntad en la cosa que primeramente amamos, también convierte, muda y transforma totalmente al hombre en Dios, y en una sola voluntad, y así hace el hombre divino, uno con Dios y amigo de Dios. Como Dios no necesita de las criaturas, tampoco la voluntad, cuando le ame, necesitará criatura alguna, y, por consiguiente, esta voluntad no tendrá indigencia alguna, no será fluctuante ni variable; sino estable, firme y sólida, y esto porque la cosa primeramente amada es Dios. Por el contrario, como la criatura es en sí vanidad, el hombre que la ama se convierte también en vanidad, y como las criaturas se corrompen y se mudan y no permanecen, él está siempre en continua solicitud y tribulación. Sólo el amor de Dios hace la voluntad hermosísima y amable».

Siendo el amor de Dios y el amor propio la causa de todos los demás amores, infiérese que de ellos depende todo conocimiento de los bienes y de los males, porque el amor de Dios es el principio para conocer todos los bienes del hombre. El amor de Dios es luz iluminante. Por el contrario, el amor propio, como es tinieblas y oscuridad por su naturaleza, se esconde y se oscurece a sí **[p. 426]** mismo, y oscurece y ciega el entendimiento, para que no vea el amor en sí. Quien tiene tal amor ignora todos los bienes y males del hombre.

El amor de Dios, por ser su objeto uno tan solo y común a todos los hombres, produce amor y concordia entre ellos. El amor propio, por no ser su objeto uno y común a todos los hombres los separa, y engendra división y discordia.

Todo lo que existe es, o singular, o común, y la *singularidad* y la *comunidad* son dos modos opuestos que se aplican a todas las cosas. Quien primeramente se ama a sí mismo, ha de amarse necesariamente como *este hombre*, y no como el hombre, o, lo que es lo mismo, ha de amarse bajo una razón singular y no universal, individual y no común, convirtiéndose y transformándose en este hombre individuo; por donde su amor viene a ser amor propio y particular, que no puede extenderse ni elevarse a la común naturaleza humana, ni al hombre, en cuanto hombre, por ser ésta una noción más universal y alta. En todas las cosas que ame, no se amará más que a sí mismo, porque las amará a todas por causa propia.

Como para Sabunde, psicólogo siempre, aunque con veleidades ontológicas, no existe certidumbre mayor que la que da la experiencia propia *(quia homo non potest esse magis certus quam per seipsum)*, sírvele esta doctrina del amor propio para que el hombre vea en sí, como en ejemplar muy cercano, sus deberes respecto a Dios, sin buscar *testigos extrínsecos ni medios fuera de sí para conocerse.* «Esta es la ciencia certísima y clarísima (añade) que lleva cada cual dentro de sí, y que nadie puede negar, porque la ve en sí mismo, y este testimonio *no puede fallar* » [1] .

Un gozo duradero y sin fin es el fruto del amor divino. Cual es el amor, tal es el gozo, y dicho queda que el amor es tal como la cosa amada. El verdadero gozo incluye la verdadera alegría, serenidad, contentamiento y paz del espíritu. Este gozo da vida y alimento al hombre y a su voluntad. Es, propiamente, la vida del hombre y de su corazón, la vida del alma. Por eso, quien tiene el amor de Dios en sí, logra vida verdadera y perpetua, y ninguna otra cosa quiere tener sino aquel gozo infinito y sin medida. Como **[p. 427]** el amor de Dios está dentro del hombre y no fuera, en la voluntad y no en el corazón, para lograr nuestro bien final no necesitamos de ninguna otra cosa extrínseca.

Extiéndese el amor de Dios a todas las criaturas, en cuanto son de Dios, pero primeramente se extiende a la imagen de Dios viva. Así, del amor de Dios, cuando es primero y capital, nacen y se multiplican para el hombre innumerables goces, que proceden todos de una misma raíz. Ni el oro, ni la plata, ni la abundancia de las cosas temporales bastan para producir este gozo, sino el amor de Dios, que nada fuera de sí desea, porque abunda en plenitud de bienes. Este gozo puede ser común a innumerables hombres, sin que el gozo de cada cual de ellos se disminuya. Será, por tanto, un gozo multiplicado en infinitos hombres.

Del mayor conocimiento nace mayor amor. Si Dios quiere que le amemos sobre todas las cosas, también ha de desear que le conozcamos; y para que nuestro gozo sea pleno, necesario es que el alma vea a Dios cara a cara, con conocimiento claro, cierto y perfectísimo. El amor verdadero y puro descubre y revela todos los secretos. El alma que primero le amó sin verle, merece contemplarle cara a cara, para que de tal contemplación resulte mayor gozo. Y cuanto mayor sea la claridad con que le vea, tanto más le amará, y cuanto más le ame, tanto más gozará. Así el conocimiento será causa de mayor amor, y el amor causa de mayor gozo. Como la perfección del gozo nace de la perfección y nobleza del amor, será más perfecto el gozo cuando el amor sea perfectísimo y ascienda al último grado de perfección y dignidad, amando al mismo Dios con amor purísimo, por su sola hermosura, y no por los dones y obligaciones que le debemos [1] .

Una de las más originales aplicaciones que Sabunde hace de esta doctrina del amor, tan importante en su Teodicea, es el argumento que saca de ella en pro de la resurrección de la carne. El alma ama su cuerpo y todos sus miembros, y quiere el bien de su cuerpo, y es parte de su perfección el recobrarle y permanecer unida a él, en la forma que sea más amable y más conforme y proporcionada, conveniente y deleitable, según el estado de la **[p. 428]** misma alma, esto es, en su máxima hermosura y sumo decoro impasible e inmortal, espiritual, sutil, ágil, claro, como sol resplandeciente. A medida que el alma asciende a un grado más alto y a estado más noble, es necesario que el cuerpo se mude también y proporcionalmente en una forma más digna. Para que el alma goce más y de infinitos modos, todo el mundo y las criaturas deben renovarse y transfigurarse en tales términos que parezcan más hermosas y agradables al hombre, vistiéndose y engalanándose con nueva vestidura, puesto que para él fueron creadas.

Por el contrario; el gozo que nace del amor propio es sofístico y deceptivo, y lleva siempre oculta cierta manera de tristeza. Pero tal cual sea, este gozo todavía nos atrae, puesto que por causa del placer nos movemos y buscamos toda cosa, y nadie se engaña sino por falsa razón de deleite. De donde se infiere que el gozo es apetecible por sí mismo, y que el gozo malo atrae, no por lo que tiene de malo, sino por la razón de deleite que lleva consigo. El alma ama y desea naturalmente la hermosura, la limpieza y la amenidad, y aborrece la torpeza, la inmundicia, la oscuridad y la

deformidad.

Tal es en Sabunde la teoría de los dos amores, de los cuales nacen, según él, las dos ciudades contrarias y enemigas, que descubrió San Agustín en el mundo, en el corazón del hombre, y aun más allá de los límites de entrambos mundos. No es todo lo que va expuesto filosofía de la hermosura, sino filosofía de la voluntad; pero ya hemos dicho que los escolásticos no las separaban. Y además, las páginas que he extractado, obra del mayor filósofo español del siglo XV, admirado y traducido en el XVI por Montaigne, son de tan capital interés para la historia, todavía oscurísima, de los orígenes y primeros pasos de nuestra mística, que me hubiera parecido audacia y torpeza el mutilarlos. ¿Qué era el amor para los antiguos filósofos, así platónicos como cristianos? Aspiración a la belleza suma e increada y ansia y sed de poseerla. ¿Quién duda, pues, que las teorías acerca de este anhelo de belleza y acerca de la fuerza impulsiva que en él nos guía y sostiene, deben ocupar algún lugar al lado de las teorías relativas a la belleza misma, y a los medios y recursos que el hombre ha empleado para traducirla en el arte?

Sabunde, el último de los grandes realistas de la Edad Media, **[p. 429]** discípulo de San Agustín, de San Anselmo y de Hugo de San Víctor mucho más que de Santo Tomás, aparece colocado entre dos mundos filosóficos enteramente distintos, cerrando el uno y abriendo las puertas del otro. En él se amalgaman las dos tendencias de descomposición que en el siglo XIV fermentaron en el seno de la Escolástica: por un lado, es místico como Suso y como Tauler, y precede y anuncia a la gran generación española del siglo XVI. Por otro, es crítico como Occam, aunque sin las extremosidades ni el nominalismo de Occam. Al contrario, vuelve pie atrás, en sentido ontologista, y apoyado en Lulio, renueva el argumento de San Anselmo. Pero ésta no es más que una de las dos caras de Sabunde: aquella con que mira a la Edad Media. La otra cara está vuelta hacia Descartes y Pascal, de quienes es heraldo, y hacia Kant, cuya *Crítica de la razón práctica* en algún modo preludia con su demostración de Dios como fundamento del orden moral. Trae métodos nuevos; trae, sobre todo, la poderosa palanca de la observación interna enfrente de las contenciones y de las disputas. Hasta los escépticos del siglo XVI se inclinarán ante él, y Montaigne traducirá en admirable prosa francesa el *Liber Creaturarum.* Pero, no lo olvidemos nunca: hasta las audacias de la *Teología Natural* son lulianas, hasta el temerario propósito, no de inventar o descubrir (que esto fuera herético), sino de probar y confirmar por la razón natural los dogmas de la fe. [1]

[p. 430] Las tradiciones escolásticas, la existencia del lulismo, filosofía dominante en Cataluña y Mallorca, y sobre todo la influencia italiana de Dante y del Petrarca, bastan para explicar el fondo filosófico que sus antiguos comentadores notaron ya en las poesías de Ausías March [1] . En vano ha querido entroncarse este platonismo **[p. 431]** erótico con los cantos de los provenzales, para quienes el amor fué, sólo, halago de los sentidos, o discreteo galante y cortesana gentileza. El amor refinadísimo, quintesenciado, metafísico y abstracto de Ausías March, en quien por caso singular una pasión verdadera y ardiente se encerró bajo una espesa armadura escolástica, viene directamente de la *Vita Nuova* y del *Convito,* con algo del *Cancionero* del Petrarca. La genialidad de Ausías le llevaba más a la escuela del primero, aunque hiciese profesión y gala de imitar al segundo. Cierta gravedad filosófica, que a veces degenera en pedantesca, cierta mayor pureza y elevación en los afectos, la mayor importancia concedida a lo interno o subjetivo sobre el mundo exterior y los elementos pintorescos, la preponderancia del análisis psicológico, y cierta varonil y medio-ascética tristeza, alejan, a no poder más, a Ausías March de la escuela trovadoresca, de que todavía quedan vestigios

en el Petrarca; y le afilian más bien entre los seguidores del cantor de Beatriz, con menos simbolismo y menos teología que Dante, y con más desiertos dentro del alma propia. Ha dicho Quadrado con profundidad y acierto que «Petrarca considera el amor en sus efectos, y Ausías en su esencia y origen». Hay, pues, en Ausías una filosofía de la voluntad: ya lo vislumbraron sus antiguos comentadores y apologistas. Este es

El oro fino y extremado
En sus profundas venas escondido,

de que hablaba Jorge de Montemayor; el *lustre de las sentencias,* que reconocía el P. Mariana y ensalzaba el maestro de Cervantes, Juan López de Hoyos. Ya ha advertido un docto historiador de nuestras letras [1] que «los cantos de Ausías March abundan en observaciones exactísimas bajo el concepto artístico, tales como la de la voluntaria fuerza con que obligan los objetos bellos, descrita en el canto de Amor, XIII, así como los orígenes de placeres y dolores mentales, a que hace referencia a la continua».

Tan oportuna observación nos explica cómo pudo ser considerado, no ya en su tiempo, sino en el cultísimo siglo XVI, el cuerpo de las poesías de Ausías March como libro principalmente filosófico, y en tal concepto le explicaba e interpretaba a su regio discípulo **[p. 432]** el príncipe D. Carlos, el Obispo de Osma, D. Honorato Juan, ilustre discípulo de Luis Vives. ¡Rara fortuna, ciertamente, para alcanzada por un volumen de poesías, en su mayor parte eróticas! Pero ha de advertirse que ese erotismo es de especie tan sutil, mística y etérea, aunque aplicado al amor profano, que al paso que nada dice a los sentidos, y deja vacía de formas y colores la fantasía, ahíncase y penetra hondamente en la disección del alma enamorada, como si el poeta se deleitase con amarga fruición en arrancarse, ensangrentados, los pedazos de la propia carne.

Presuponiendo con Milá que Ausías es tan poderoso en la parte intelectual y afectiva, como escaso y pobre de invención fantástica, lo cual impide calificarle de *poeta completo,* aunque sea a toda luz un gran *poeta,* tratemos, no de estudiarle artísticamente ni de exprimir el jugo de sus versos, lo cual nos llevaría a otras partes de la filosofía que no queremos tratar aquí, sino de exponer y enlazar algunos conceptos suyos de índole ético-estética, que nos han salido al paso en la lectura de sus versos.

La filosofía de Ausías, como la de Platón, es filosofía de amor y el amor le descubre, fantaseando, los grandes secretos que oculta a los más sabios:

Fantasiant amor a mi descobre
Los grans secrets que als pus subtils amaga.
. . . . . .
(Cants de Amor.—Estramps—I.)

Para alcanzar esta revelación, semejante a la de Diótima, y por ella el bien y el perdurable deleite, y limpiar de sombras el entendimiento, lanza Ausías, semejante al filósofo antiguo, sus tesoros en la mar profunda, es decir, que se despoja de los que llama el mundo bienes y deleites:

Prenme n'axi com'aquel Philosoph
Qui per muntar al bé que no's pot perdre,
Los perdedors llançá en mar profonda,
Crehent aquells l'enteniment torbassen:
Jo per muntar al delit perdurable
Tan quant al mon gros placer de mi llançe...
(Cants d'Amor.—Estramps.—I). [1]

[p. 433] El amor es accidente y no substancia, y sólo se nos da a conocer por sus efectos:

Accident es amor é no sustança
E per sos fets se dona a nos conexer.
(Cants de Mort.—I).

Según de donde venga, así es su fuerza; y el poeta le compara con el viento que, según los lugares por donde va pasando, viene caliente o frío:

Segons d'hon part, axi sa força llança
Si com lo vent segons les encontrades
Hon es passat, de si cal ó fret gita,
(Cants de Mort.—I).

Así el amor unas veces causa dolor, otras deleite, pero nunca le conocemos en sí mismo:

Amor es dat coneixer pels efectes...
(Cants de Mort.—Estramps).

Su cantidad no tiene medida cierta. Grande o pequeño es el amador, según sea la cosa amada, y su poder varía según el corazón en quien recae:

Gran es ó poch l'amador segons l'altre,
E poder pren amor segons han entra.
(Ib.)

Pero ¿quién sabrá discernir cómo este amor reune en sí apetitos contrarios, y cómo lo finito aspira a lo infinito, cosa que parece que no cabe en las fuerzas naturales?

¿Mes qui sabrá d'est amor discernir
Con té units contraris apetits,
E lo finit volent los infinits,
Ço que no pot natura consentir?
(Cant d'Amor, 86). [1]

[p. 434] Para explicarnos cómo el amor sujeta a un tiempo a su yugo cuerpo y alma, es preciso

admitir que nace de un poder superior y que participa de entrambos:

Hix d'un poder de tots participant.
(Ib.)

Es cierto que, para Ausías, el amor más perfecto es el amor del puro espíritu, en términos que el que lo posee puede pasar por ángel entre las gentes; pero no a todos es dado conseguir tan alta depuración. En la mayor parte de los hombres (y el poeta mismo no se exceptúa del número), el sentimiento es mixto de carne y espíritu:

Aquell qui sent d'esperit pura amor,
Per angel pot amar entre las gents;
Qui d' arma y cos junts ateny sentiments
Com perfet hom sent tota la sabor.
(Ib.)

Admite Ausías la división escolástica del amor en *honesto* y *deleitable*, y enseña que ningún amador puede alcanzar deleite cumplido hasta que entre el cuerpo y el alma llegue a restablecerse la armonía:

Tot amador delit no pot atenyer,
Fins que lo cos é l'arma s'acorden.
(Cants d'Amor, 87). [1]

Como se ve, el llamado platonismo de Ausías March muy rara vez invade los términos ontológicos: generalmente se mueve en una esfera antropológica, y no pasa más allá de la consideración de la doble naturaleza humana. El amor no es carne, pero domina y enseñorea la carne:

No es en carn é la carn mi enclina,
Entra per l'ull, é lo tot d'ella afina,
(Cants d'Amor, 85). [2]

A veces quiere persuadirse de que su amor es exclusivamente intelectual:

L'enteniment en vos amar m'empeny,
E no lo cos ab voler deshonest...

[p. 435] Pero para llegar a este intelectualismo ha necesitado emplear un grande y sutil trabajo de pensamiento, hasta despedir del alma el sentimiento vil y el deseo no virtuoso:

Tant he amat, que mon grosser enginy
Per gran treball de pensá es subtil,
Leixant á part aquell sentiment vil...
(*Cants d'Amor,* 15). [1]

Nos obliga, ciertamente, el amor; pero nos obliga con fuerza voluntaria. Oigamos a nuestro poeta, gallardamente traducido por Jorge de Montemayor:

No agradezcáis a Amor haber yo amado,
Señora, aunque su fuerza no se niega;
Agradecedlo a Aquel que os ha formado
Tan alta, que en valor ninguna os llega,
A un bello rostro un alma bella ha dado:
No como prisionera se la entrega,
Sino como a señora preeminente,
Que el apetito dome blandamente [2] .

[p. 436] ¿Y cuál es la causa primera de este amor? ¿Es, por ventura, la singular hermosura de la dama? No, responde, como por súbita iluminación, Ausías March: *es que encuentro en ella gran parte de mí:*

Pues quiere Amor que Amor en mí se extienda,
Por gran parte de vos que en mí he hallado,

o, como dice el texto catalán:

Puix amor vol qu'en amor tant m'estench
Per molta part de vos qui trob en mi,
Tanta e tal qu'en altra no trobí.
(Cants d'A mor, 13).

Amor vale lo que vale el amador, como el sonido es según el órgano que le produce: por eso el ignorante no puede amar como el sabio:

Amor no val sino com l'amador.

Dios ha dado al poeta tal disposición, que su querer mira a sólo amor. Ama al amor:

Deu m'ha donat tal disposició
Que mon voler esguarda sol amar...
Jo am amor...
(Ib. 36). [1]

En su amor se encierra su pensamiento, conociendo, viendo y sintiendo; pero siempre el saber va delante del querer:

En vos pensant ma pensa es enclosa
. . . . . .
Lo meu saber at voler vâ devant.

(Cants d'Amor, 20).

Lirio entre cardos (exclama en otra ocasión, dirigiéndose a su amada): lo que me hace amaros, no entra solamente por los ojos: mi **[p. 437]** pensamiento está en vos más que en mí, y mi deleite pasa por vos primero:

Mon pensament en vos es mes qu'en mi,
E mon delit per vos passa primer.

En la descripción de las tormentas del alma, el sombrío y áspero vigor de la frase de Ausías March no ha sido sobrepujado nunca. Unas veces siente dentro de sí una fuerza infinita que sobrepuja al deseo de amar:

Dins en mi sent una força infinida,
Tant qu'es pus fort que lo desig d'amor,

y otras veces exclama con profunda ternura, digna de Garcilaso:

¿Hon es lo lloch hon ma pensa repose?
¿Hon será hom que mon voler contente?
. . . . . .
¿Hon es aquell delit quant jo pensava
Esser amat de la que m'entenia?
(Ib. 54). [1]
Per vos amar, del mon me contentava,
De Déu é gents tot grat abandonava,
E vos havéu ma sperança escarnida.
(Ib. 75). [2]

Las audacias de pensamiento y de estilo en Ausías March, llegan a extremos que su traductor no se ha decidido a arrostrar, velándolos discretamente con perífrasis, o cambiando del todo el concepto. Así en el canto XX llega a compararse con el Ser Supremo, que por su infinidad, no puede estar contento de ninguna cosa finita:

Si com aquell qui per sa infinitat
No pot esser de res finit content,
. . . . . .
Axí Amor vos amant m'assegura,
Tot lo restant del mon me fá gran nossa.

[p. 438] A veces le ciega la pasión, hasta hacerle decir que no quiere salir de este mundo en busca del soberano bien, y que agradece a Dios haberle puesto, en vida, delante de los ojos tanto bien y tan soberano deleite, en el cual le place para siempre hacer morada:

A mi no cal de aquest mon exir

Per en cercar aquell sobirán bé:
En vos es tot. . . . . .
Grat fas a Déu com sens mort soferir,
Tinch tot mon goig davant de l'esperit,
Ell es aquell mon sobirán delit,
E lo darrer hon me plau romanir.
(Ib. 34). [1]

Pero bien pronto, aun antes de los *Cantos de muerte* y del *Canto espiritual*, suena en sus versos la voz del desengaño, y luego la del arrepentimiento:

Mare de Déu, hajes mercé de mí,
E fesme ser de tu enamorat;
De les amors que so passionat
Ia conech cert que so més que mesqui.
(Ib. 51). [2]

Busca entonces dentro de sí el antiguo amor, y no le encuentra:

Qui d'amor fuig, d'ell es encontrador:
E jo qui l'cerch dins mi, no l'he trobat.
(Ib. 47). [3]

Al fin viene la muerte a renovar, y a la vez a transfigurar e idealizar este amor, trayendo la depuración y la armonía, que el poeta venía persiguiendo en vano. Contempla ya el espíritu de su amada sin el cuerpo, y siente el mismo deleite que hombre devoto que se acerca al templo:

Son esperit sens lo cos jo contemple,
Tant delit sent com l'hom devot al temple,
(Cants de Mort.—I).

[p. 439] Y aunque todavía enseña que, por estar tan unido el cuerpo con nuestra alma, ningún acto del hombre puede, con propiedad, llamarse simple,

Tant es unit lo cos ab la nostra arma,
Que acte en l'homo no pot ser dit bé simple;

ha llegado, con todo eso, a espiritualizar tanto su pensamiento, que se imagina que cuando su amada vivía en carne mortal, él adoró su espíritu simple, y que ahora que vive fuera del siglo, la mayor y mejor parte de ella permanece en su ser todavía:

Si la que am es fora d'aquest segle,
La major part d'aquella es en esser,
E quant al mon en carn ella vivía,

Son esperit jo volgui amar simple.

A pesar de no haberse marchitado nunca su fama, Ausías March ha influído poco en nuestros poetas amorosos, aun en los de su propia tierra. Sus formas tenían algo de áspero y selvático, su doctrina mucho de silogístico, su inspiración tanto de personal o subjetivo, que se resistía a la imitación. Le destronó el Petrarca, a quien él había imitado alguna vez, aunque sin citarle como cita a Dante,

Segons lo Dante historial reconta:

el Petrarca, menos pensador, menos poeta, menos metafísico y menos apasionado que él, pero más literato y mas hombre del Renacimiento, más variado de tonos, más lozano de imágenes, más colorista, más extenso que él y menos profundo [1] . **[p. 440] [p. 441] [p. 442]**

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 397]. [1] . Para convencerse de esta influencia neo-platónica tan visible en la filosofía semítico hispana, baste recordar que en la *Teología de Aristóteles,* libro apócrifo que corrió mucho entre los filósofos árabes, y que procedía directamente de la escuela de Alejandría, se leen los siguientes conceptos sobre lo Bello, tomados evidentemente de Plotino: *«Pulchritudo consistit in anima tantum... Latet autem nos pulchritudo naturae, quoniam interiora corporum non intuemur. Pulchritudo animae existit melior, ut a qua formositas naturae procedit* (IV, 5).

[p. 399]. [1] . *Vid. Historia de los heterodoxos españoles,* tomo I, páginas 691 a 711. El manuscrito original es el 6.443 de la Biblioteca Nacional de París.

[p. 400]. [1] . *Raimundi—Lulli—Opera ea—quae ad inven-—tam ab ipso Artem univers-—salem, Scientiarum, Artiumque—omnium brevi compendio, firmâque memoria—apprehendarum, locupletissimaque—vel oratione ex tempore pertractan-—darum pertinent, Ut et—in eamdem quorundam interpretum scripti commentarii... Argentinae, sumptibus Lazari Zetzneri,* 1598, 8.º.

Pág. 185, *Rhetorica.* El editor la ensalza con los dictados de *«Omnigena bene dicendi copia scaturiens: opus dubio procul admirandum, utpote a Deo Maximo conscesum... Quam quidem Rhetoricam, impellente Bernardo Lavinheta, amico nostro, Raymundi studiosissimo atque in ejus disciplina impense edocto, veluti primitias quasdam in lucem damus, quod in eam (Raimundus) vires omnes nervosque ita impendit, ut opus undecumque absolutissimum conflaret, utque in eo, tamquam in nitidissimo speculo, omnium disciplinarum imaginem contemplare, vel potius mirari liceat».*

La Retórica legítima y auténtica de R. Lulio está inédita aún. Se titula *Rhetorica Nova,* y aparece dividida en cuatro partes, que tienen por objeto el orden, la belleza, la ciencia y la caridad. En el ms. 6443 C de la B. N. de París tiene este final, reproducido por B. Hauréau en la *Histoire Littéraire de la France* (tomo XXIX, pág. 251): *«Istum tractatum compilavit magister Raymundus Catalanus, secundum vulgarem stylum, in insula Cypri, in monasterio S. Joannis Crhysostomi, anno Domini 1301, in mense Septembris; sed, ejusdem Domini anno 1303 fuit in latinum translatus in Janua, gloriosa Italiae civitate.*

Una Retórica de Lulio está ya citada en un Catálogo de 1311.

La que analizamos en el texto indudablemente no es auténtica, si bien Hauréau todavía la admite como tal. Fué reimpresa dos veces en Strasburgo, 1617 y 1651, en 8.º, y una en París, 1638, en 4.º

Existe otro libro atribuído a R. Lulio con el título de *In Rhetoricam Isagoge,* publicado en París en 1515; pero el Padre Pascual, el más docto y profundo de los lulianos modernos, le declara apócrifo, fundándose en la desemejanza del estilo (*Vindiciae Lullianae,* tomo I, pág. 240).

No habiendo visto el libro impreso en París, ignoro si es realmente distinto del de Strasburgo, como parece que da a entender Hauréau, pero me inclino a creer que ni uno ni otro tienen que ver nada con la Retórica que R. Lulio compuso en 1301 en la isla de Chipre.

Hay una extensa exposición de la Retórica luliana en la *Revelatio Secretorum Artis,* compuesta a principios del siglo XVIII por el entusiasta luliano alemán Ivo Salzinger (pág. 90 y siguientes del tomo I de la colección de Maguncia).

La Retórica en la enciclopedia luliana va a continuación de la Lógica: *«Omnes significationes. Fili quae sunt in mea Grammatica et omnes demonstrationes, quae sunt in mea Logica, non sunt nisi linae tendentes omnes ad hoc centrum et unientes se omnes in hoc centro».* Son palabras puestas por Salzinger en boca de Lulio, al compendiar su doctrina.

La *Metáfora* tiene en esta singular Retórica un valor trascendental y metafísico: *«Per Metaphoram enim corroboratur intellectus ad intelligendum, nam per istam uno eodemque tempore super diversas species gyratur, Praeterea cum metaphora sit ligamen el nexus operationis trium potentiarum animae, quae ad* unum *finem memorando, intelligendo et diligendo se habent, et hoc propter maximam intentionem quam intellectus facit quando unum audiens aliud intelligit, ideo est in hac Arte metaphora, ut per hoc quod in hac arte dictum est possint etiam intelligi ea quae de aliis Scientiis existunt, sicut de Theologia, Jure et Philosophia Naturali et aliis, per quas, intellectus exaltatur in intelligendo. (Liber Principiorum Medicinae,* dist. 10, cap. 36, Metaph I)»

¡Es singular que el Doctor Iluminado fuera a poner la definición de la Metáfora en un libro de Medicina!

La Retórica viene a ser para los lulianos una combinación armónica del elemento sensible suministrado por la Gramática y del elemento intelectual elaborado por la Lógica.

[p. 402]. [1] . *Alchymia verborum nuncupatur.*

[p. 402]. [2] . Sabido es que la escuela luliana daba tanta importancia al lenguaje que inventó para él un nuevo sentido que llamaban *affatus.*

[p. 403]. [1] . *Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim, quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream cathenam appellant, cingulum veneris seu vinculum naturae sive symbolum quod res inter se habent. Et quot species nobis fingimus differentiae, tot licet etiam fingere concordiae... Lis et amicitia apud Platonem per longum demonstratur esse principium rerum omnium... Principium habet se latissime ad omnes res mundi; omnesque scientias.*

[p. 403]. [2] . *Omnis scientiarum inquisitio a dubitatione proficiscitur.*

[p. 404]. [1] . No carece de curiosidad la enumeración de las artes y procedimientos pictóricos hecha por Lulio, con intento de aplicación moral y mística, en el *Liber Magnus Contemplationis*, libro III, dist. XXIII, cap. CXX (tomo IV de la edición mallorquina, págs. 203 a 215).

«Figuras et imagines hominum, et bestiarum et avium et piscium et arborum.....

»Sculpturas et picturas similes in forma et figura corporibus firmamenti.....

»Pingere et ornare cruces auro et argento et rubeis coloribus et lapidibus pretiosis.....

»Pictores pingunt altaria coloribus et ditibus pannis et pretiosis lapidibus.....

»Pictores faciunt in calicibus argenteis et aureis formas et figuras.....

»Multos pictores videmus pingere suos lectos pulchris coloribus et nobilibus operimentis et linteis et pulvinaribus.....

»Multi sunt pictores quos videmus pingere mensas in quibus comedunt, pulchris mappis et multis victualibus sapidorum ciborum, et scyphis et scutellis et aliis vasis argenteis.....

»Pictores videmus.....pingere principibus et hominibus divitibus palatia et cameras et porticus et domus auro el argento et diversis coloribus.....

»Pictores pingunt Regibus coronas auro et argento et margaritis el lapidibus pretiosis ...

»Pictores video pingere bursas et cinctoria et calceos.....

»Multos pictores videmus, qui pingunt pannos, de quibus fiunt vestes et eos pingunt, et tingunt coloribus rubeis, croceis, viridibus, ceruleis, nigris, violaceis et multis aliis.....

»Multos homines videmus, Domine, esse valde sollicitos de puchritudine librorum pictorum et de

pulchritudine litterarum, et parum curantes de eo quod est significatum per litteras in libris scriptas. . . . . .

»Totum mundum video... plenum pictoribus et picturis, quia quidam pingunt suas facies, alii suas vestes, alii sua verba, alii suas res, alii suos libros, alii sua arma, alii suas merces, et propterea totus mundus est plenus malis pictoribus.

»Cum imago Crucis sit adeo nobilis et bona pictura, quomodo potest esse, Domine, quod pictores pingant et forment et sculpant ullam aliam picturam nisi ipsam?. . . . . .

»Quaecumque picturae sunt in hoc mundo, excepta figura Crucis, sunt pulchriores extra quam intra. . . . . .

»Valde poenitet me, Domine, fuisse pictorem tot vanarum picturarum, quae non habebant potestatem comprendi id quod mihi significabant, imô erant omnes vacuae et privatae omni bono, et mihi reliquerunt multas culpas et vitia et peccata, quamvis disparuerint a meis oculis.

El mismo sentido tiene esta invectiva contra los trovadores que se lee en el cap. CXLIII, dist. 27, lib. III *De Contemplatione* (tomo IV, pág. 477).

«Luxuria inducit inventores, qui per ipsam sunt laudatores et cantatores, ad componendum cantiones et saltationes et sonos et choreas, sed quid valet eis laudatio pulchritudinum et consonantia verborum et vocum, cum opus, propter quod laborant, sit plenum foetoribus et turpitudinibus et inmunditiis?

[p. 405]. [1] . *Venusta species commodusque in compositionibus membrorum adspectus.*

[p. 405]. [2] . *Emendatus totius operius adspectus.*

[p. 406]. [1] . Edición de Zetner, págs. 237 a 681. Para los demás tratados nos valdremos, cuando otra cosa no se exprese, de la magna edición que lleva por título: *Beati Raimundi Lulli Doctoris Illuminati et martyris Opera, quinque saeculorum vicissitudinibus illaesa et integra servata, ex omnibus terrarum orbis partibus jam collecta, recognita, a mendis purgata, et in unum corpus adunata, in quibus ipsemet D. Author exponit admirandam, et non humana industria, sed superno lumine acquisitam, Scientiam Scientiarum et Artem Artium, a non paucis in vanum impugnatam, a multis laudabiliter investigatam et ex parte inventam, a nemine, vero, ad supremum perfectionis apicem nisi Divo Authore perductam, in qua Deus et Natura, infinitum et finitum miro modo confluunt in unum. Opus sapientiae ac scientiae, sapientibus hujus saeculi absconditum, parvulis autem revelatum et manifestum. Ex officina typographica Mayeriana, per J. Georgium Haffner,* 1721 y siguientes.

De esta edición se conocen sólo los seis primeros tomos, y el noveno y décimo. El séptimo y octavo quizá no llegaron a imprimirse.

El editor de esta magnífica colección, publicada bajo los auspicios del elector de Maguncia, fué el fervoroso luliano Ivo Salzinger, que con el título de *Revelatio secretorum Artis,* escribe al principio una exposición de su propia filosofía.

El mundo literario espera con impaciencia la publicación de los textos originales de las obras del bienaventurado mártir, que ha comenzado en Palma el ilustre poeta y erudito lulista D. Jerónimo Roselló *(Obras de Ramón Lull: Texto original publicado con notas, variantes, ilustraciones y estudios telegráficos y bibliográficos... Palma, en la tipografía de la Biblioteca Popular,* 1886), habiendo dado a conocer, entre otras joyas, el texto primitivo del *Libre del Gentil e los tres savis,* diálogo compuesto a imitación del *Cuzary* de Judá Leví, y *specimen* el más curioso que puede encontrarse de la teología popular de Ramón Lull.

[p. 406]. [2] . *«Pulchritudo est principium implicatum, et sua diffinitio applicabilis est ad diffinitiones principiorum explicatorum. Nam bonitas et magnitudo sunt pulchritudines, exceptis contrarietate et minoritate: tamen minoritas proportionata in subjecto in quo est, pulchra est; ut pates in puero parvo... Pulchra causa, quae naturaliter causat pulchrum effectum... Per majoritatem magis consistit pulchritudo, quam per minoritatem, ut patet in Rhetorica, in qua Rhetoricus magis colorat sua verba cum maiori fine quam cum minore.» (X. Pars Cap. LI.)*

Persiste en los lulianos la confusión platónica entre el bien y la belleza, pero consideran la categoría de belleza como inferior a la verdad. Tal es el sentido de las siguientes palabras de Ivo Salzinger, uno de los últimos y más perspicuos expositores de Lulio, en su *Liber Regum et Principum,* que antecede a la colección luliana de Maguncia.

Quia omne bonum est amabile et omne pulchrum est bonum, ideo omne pulchrum amabile; et quia omne majus bonum est magis amabile, et verum est majus bonum quam pulchrum, ideo verum est magis amabile quam pulchrum: unde ergo provenit (ait Amor ad Sapientiam) quod homines ament magis pulchra quam vera? Respondet Sapientia: quia homines magis utantur visu sensuali, quam intellectuali; si enim clauderent oculos sensuales, et aperirent oculos intellectuales, utique viderent, quod quia fallax gratia et vana est pulchritudo, non diu manent. Veritas autem Domini manet in aeternum».

[p. 407]. [1] . *«Musica est ars inventa ad ordinandum multas voces concordantes in uno cantu, sicut multa principia ad unum finem, et ista deffinitio figuratur per diffinitionem concordantiae, et principii diffinitionem... Sicut, enim, carpentator concepit figuram arcae in sua mente, et ipse eam deducit de potentia in actum, sic quidem musicus concipit vocem ordinatam in mente; et ipsam deducit in tertiam speciem regulae C, in qua musica est habitus cum quo musicus est practicus». (X. Pars Cap. XCIX.)*

[p. 407]. [2] . Sobre estas definiciones de Lulio quiso su moderno discípulo Salzinger, muy aficionado a la música y muy inteligente en ella como buen alemán, construir una teoría de aquel arte. Puede verse este curioso ensayo en la *Revelatio Secretorum Artis* (pág. 114 a 125). Es una especulación matemática análoga a la *Musurgia* del Padre Kircher. Salzinger, en su fervor *iluminista,* llega a decir que por medio de la música se revelan infinitos secretos, tanto de la ciencia natural como de la sobrenatural, *«Intellectus intelligit suam unitatem universalem in musica, quam vocat Chaos musicum, sicut intelligit unam unitatem universalem in Physica, quam vocat Chaos physicum... In qua unitate musica... ex veritate sensuali et intellectuali composuit unam veritatem quam nec per solum sensuale, nec per solum intellectuale potuisset producere...»* Análogas son las ideas de Schopenhauer acerca de la Música.

[p. 408]. [1] . *«Rhetorica est ars inventa, cum qua Rhetoricus colorat et ornat sua verba.. Et ideo Rhetoricus ornat sua verba, quando colorat pulchrum subjectum cum pulchro praedicato... Et alius modus ornandi sive colorandi: videlicet ornare principium cum suis correlativis; sicut ornare bonitatem cum bonificante, bonificado et bonificare». (Pars X. Cap. C.)*

[p. 408]. [2] . Estos neologismos pertenecen exclusivamente a la terminología luliana.

[p. 408]. [3] . *«Iterum Rhetoricus ornat cum voce significativa, ut cum dicitur Aprilis et Majus quia sunt pulchriora vocabula, quam quando dicitur October et November, eo quia signant flores et folia, et avium cantum, et renovationem temporis et rerum generabilium... Hoc idem potest dici de fontibus, fluminibus, rivulis, pratis, arboribus, umbris et hujusmodi, quae sunt pulchra vocabula, secundum sensum et imaginationem». (Ibid.)*

[p. 409]. [1] . *«Rhetoricus cum pulchra forma colorat materiam, et cum pulchra materia colorat formam». (Ibid.)*

[p. 409]. [2] . *«Ulterius Rhetoricus plus potest ornare sua verba cum principiis substantialibus et necessariis quam cum accidentalibus sive contingentibus... quod plus est existentia quam apparentia. Ratio hujus est, quia principium necessarium plus quiescit in fine quam accidentale sive contingens... Adhuc Rhetoricus ornat sua verba cum proverbiis pulchris applicatis ad propositum, ut palet in Rhetorica nova, quam fecimus». (Ibid.)*

[p. 410]. [1] . *«Quoniam intellectus humanus est longe magis in opinione quam in scientia constitutus, quia quaelibet scientia habet sua principia propria et diversa a principiis aliarum scientiarum; idcirco requirit et appetit intellectus, quod sit una scientia generalis ad omnes scientias, et hoc cum suis principiis generalibus, in quibus principia aliarum scientiarum particularium sint implicita et contenta, sicut particulare in universali... Principia enim particularia in generalibus*

hujus artis relucent et apparent; dum tamen principia particularia applicentur principiis hujus artis, sicut pars applicatur suo toto.

[p. 411].[1] . Fol. 107.

[p. 411]. [2] . *Arbol de la Ciencia del iluminado maestro Raimundo Lulio, nuevamente traducido y explicado por el Teniente de Maestre de Campo General, D. Alonso de Zepeda y Andrada. Bruselas, Foppens, 1663. Folios 102, 107, 121, 183, etc. Zepeda dice que tenía traducida la Retórica de Lulio.*

[p. 412]. [1] . Véase como muestra de este género de argumentaciones la siguiente que tomamos del *Liber de quinque sapientibus* (pág. 35, tomo II de la edición maguntina):

«Deus operatur in se ipso intrinsece per amorem, in quantum amat se ipsum; haec autem operatio est in sua voluntate, in qua sunt amans, amabilis et amare, et per istos tres est ejus operatio, et ipsi tres sunt per operationem...»

En el *Liber Mirandarum Demonstrationum* (pág. 97) leemos: *«Amans non potest esse sine amore et opere amoris,... unde si in supremo Bono esset Amor et opus Amoris, et Amans, et Amatus, et Amatus non esset Amor, nec opus Amoris, nec Amans, in illo esset majoritas et minoritas, et hoc est impossibile, per quam imposibilitatem demonstratur quod in supremo Bono sint diversa supposita, el quod unum sit Amans se ipsum, et amando se ipsum producat de se ipso alterum Amans, et quodlibet Amans sit Amatum per alterum et per se ipsum, et quolibet Amans, amando se ipsum et alterum, sit Amatum ab altero Amante exeunte ab ambobus Amantibus, quod sit Amans se ipsum et alia duo Amantia, et iste Amor trium Amantium est tam magnus et tam perfectus, quod quodlibet Amantium, et Amor cujuslibet, sit infinitus, in bonitate, magnitudine, aeternitate...»*

Pudieran sin esfuerzo alguno multiplicarse estos trozos, que prueban el carácter esencialmente *philographico* que tiene la Teología de Lulio, tantas veces tachada de racionalismo. Lo es ciertamente; pero con una especie de racionalismo místico que quiere demostrar hasta las verdades de fe. Véase el argumento en pro del misterio de la Encarnación: no se negará que por lo menos es ingenioso y poético: *«Supremum Bonum, quod habet infinitum amorem, haberet infinitum amorem ad inferius bonum, si inferius bonum esset dignum infinite esse amatum..; Ratio quare supremum bonum non habeat infinitum amorem erga inferius bonum, non est ex parte sui amoris, sed est ex parte inferioris boni quod est finitum, et propter hoc non potest recipere talem dignitatem per quam infinite sit amatum. Unde quemadmodum tu intelligis quod supremum Bonum habeat infinitum amorem erga se ipsum, ita intelligis quod infinete amareris per supremum Bonum, si esses tam dignus esse amatus, sicut supremum Bonum... Per quam imposibilitatem demonstratur quod supremum Bonum cum infinito amore amet se ipsum et inferius bonum... et quod inferius bonum finita ametur per supremum Bonum, licet supremum Bonum illud amet cum infinito amore, quia si illud finita amaret, faceret illud aequale sibi ipse, et hoc est impossibile, per quam impossibilitatem demonstratur, quod aliquod supremorum suppositorum se univerit cum aliquo individuo inferiori, et quod illud magis amet quam*

omne reliquum inferius, et magis ametur per illud quam per omne reliquum inferius: et hoc est per virtutem et influentiam unionis et ambarum Naturarum, et si hoc non esset ita, non esset demonstrabile quod supremum Bonum amaret inferius bonum cum amore infinito, nec quod illud infinite amaret, si inferius, bonum hoc potest recipere. Unde cum supremum Bonum creaverit inferius ad demonstrandum magnum amorem, quem habet erga se ipsum et erga inferius bonum, idcirco de necessitate est verum hoc, per quod supremus Amor est magis demonstrabilis; quae major demonstratio est in unione Dei et filii Virginis.» (Mirand, Demonts. lib. IV, cap. IV, pág. 172).

Otras muchas y peregrinas aplicaciones del principio del amor pueden verse en el *Liber de quatuordecim articulis Fidei. (Tertia pars, dist, secunda): «Divinus Amor dedit naturae aliquam similitudinem sui operis.»*

[p. 414]. [1] . Esta intención se anuncia muy candorosamente en el prólogo de *Els cent noms de Deu:*

«Com los sarrayns entenen probar llur lley esser donada per Deus, per ço car l'Alcorá es tan bell dictat que no'l poria fer null hom semblant d'ell, segons que ells dien; eu, Ramon indigne, me vull esforçar ab ajuda de Deus, de fer aquest llibre, en qui ha meyllor materia que en l'Alcorá é á significar que en axí com eu fas llibre de meyllor materia que l'Alcorá, pot esser altre home que aquest pos en axí bell dictat com 1'Alcorá. Empero deim que aquest llibre é tot bé es donat de Deus, segons que dir se cové. Perque eu, Ramon, supplich al Sant Pare Apostolich é als senyors Cardenals qu' el fassen pausar en latí, car eu no li sabria pausar, per ço car ignor grammatica». (Una de tantas pruebas de que originalmente escribió R. Lull sus libros, no en latín, sino en catalán o en árabe). *Los sarrayns dien que en 1'Alcorá son noranta nou Noms de Deus, é qui sabria lo centé, sabria totes coses, perque aquest libre de Cent Noms de Deus, los quals seé. E per tot ço no's segueix que sapia totes coses; e aço fas a reprendre lur falsa opinió».*

Estos versos estaban acomodados al canto llano. *«En cascun dels Noms de Deus posam X versos, los quals hom pot cantar segons quels psamls se canten en la Esgleya. E aço fem per ço car los sarrayns canten l'Alcorá en lur mesquita».* (*Obras Rimadas,* ed. de Roselló, pág. 201).

[p. 415]. [1] . *Obras rimadas de Ramón Lull, escritas en idioma catalán provenzal, publicadas por primera vez, con un artículo biográfico, ilustraciones y variantes, y seguidas de un glosario de voces anticuadas, por Jerónimo Roselló.* Palma, imprenta de P. F. Gelabert, 1859, 4.º.

Vid. *Els cent noms de Deu (p. 234) y la Aplicació de l'art general* (p. 413):

Rethorica es parlament
Fayt ab bell ordonament.
. . . . . *(Prim. Dist.)*
Si vols far béll dictament
Fé ton parlar discorrent
Per las reglas d'una en una;
Car ornar lo t'ha cascuna,

Si ensemps las sabs mesclar,
Monstrant lur significar,
Ab lo qual porás ornar
Tes paraulas, et dir ver.
. . . . . *(Seg. Dist.)*
Ab las diffinicions
Embellirás tos sermons,
Diffinent cascun vocable,
Segons que éll es estable
Per esser et per natura,
Segons bella parladura...
. . . . . *(Terc. Dist.)*
Si en questió vols formar
Novetat per ornat parlar,
Sic l'orde en ton parlament...
D'est'art. . . . . . .
Car la veritat que hi está
Lo teu dictament ornará;
Car béll hi está de bontat,
De granea, d'eternitat, etc., etc.
(Sésena Dist)

[p. 415]. [2] . No es indiferente para el total conocimiento de la Estética del Beato Ramón, el cap. 104, lib. III, dist, XXIII del gran libro *De la Contemplación: «Quomodo homo videat in hoc mundo quaenam res sint pulchrae et quaenam deformes».*

Parece admitir un especial sentido para la belleza:

« *Sicut oculi corporales vident quaenam res sint turpes, et quaenam pulchrae inter corporales, ita oculi spirituales vident inter res intellectuales, quaenam sint pulchrae et quaenam turpes.* . . . . . .

«Sicut spirituales oculi sunt nobíliores et meliores corporalibus, ita majus placitum et melior visio est videre res quae sunt pulchrae ad videndum spiritualibus oculis, quam quae sunt pulchrae ad videndum corporalibus oculis... Similiter... multo major displicentia et foetor et turpitudo est videre res, quae sunt turpes secundum visum spiritualem, quam res quae sunt turpes secundum visum corporalem...»

El mismo sentido exclusivo de la belleza espiritual domina en todo el capítulo:

«Multo pulchrius est videre fimum in horto quam malam foeminam in Ecclesia, quamvis fimus sit res valde turpis et foemina sit valde pulchra; et hoc est quia de fimo, qui est in horto, exeunt folia et flores et fructus diversorum colorum et pulchrorum odorum et bonorum saporum, et de mala foemina, quantumcumque bene sit ornata, non exit nisi peccatum et foetor et immunditia.

»Si oculi corporales aspiciunt in re pulchra pulchras dispositiones et pulchros colores, spirituales in ea aspiciunt principium et finem et corruptionem et destructionem et defectum: igitur, qui est captus et ligatus amore rerum pulchri coloris et pulchrae formae per visum corporalem, aspectu oculorum spiritualium poterit cito sucurrere et se juvare et se solvere ab illo ligamine per turpitudinem quam videbit in illis.»

El mismo Ramón Lull reconoce y deplora sus antiguos pecados en este punto:

«Cum tuus servus, domine Deus, multoties inquisiverit, quomodo posset videre pulchritudines quae sunt in rebus corporalibus, et non inquisiverit nec petiverit quomodo posset videre pulchritudines quae sunt in spiritualibus, valde dolet et se cognoscit culpabilem Tibi; quia valde magnus defectus est propter pulchritudinem rerum corporalium relinquere pulchritudinem rerum spiritualium.

»Sicut mulier, quae se aspicit in speculo, videt in eo pulchritudinem vel foeditatem suae faciei et dispositiones sui corporis, ita tuus servus, quando respicit in Crucem, videt et percipit omnes suas pulchritudines et omnes suas turpitudines se se ipso».

(Beati Raymundi Lulli, Doctoris Illuminati et Martyris, Liber Magnus Contemplationis in Deum, juxta Maguntinam editionem in folio anni MDCCXL... Palmae Maioricarum, anno MDCCXLVII, typis Michaelis Cerdá et Michaelis Amorós, páginas 13 a 23, tomo IV).

Esta edición manual del enorme libro de las *Contemplaciones,* consta de 16 volúmenes.

[p. 416]. [1] . Son numerosos los tratados de Raimundo Lulio sobre la filosofía del amor. En el tomo VI de la gran edición maguntina pueden verse el *Ars Amativa Boni* (de cuyo texto catalán, todavía inédito, se conocen dos copias, una en el ms. 84 de los españoles de la Biblioteca de París, y otra en el 608 de la de Munich, con el título de *Art Amativa*) el *Arbor Phiposophiae Amoris* y las *Flores Amoris et Intelligentiae.*

En el primero de estos tratados enseña el Doctor Iluminado que el Amor es defectuoso sin la Ciencia y la Ciencia defectuosa sin el Amor, y que hay verdadero arte de amor, que puede enseñarse y demostrarse. *«Este arte es muy profundo y está basado en los principios más generales que hemos podido encontrar, y como tenemos en la lengua vulgar indigencia de términos, hemos de usar de algunas voces latinas, y aun de otras más extrañas que no están en latín ni en vulgar».*

Tenía intención de traducir luego su *Art Amativa* al latín y al árabe. El texto catalán fué escrito en 1290.

Muy poético es el principio del *Arbor Philosophiae Amoris,* en que el autor, paseándose pensativo por los alrededores de París, encuentra una gentil dama vertiendo copiosas lágrimas. Era la Filosofía de Amor, que deploraba amargamente la separación y conflicto entre las ciencias del amor y de la inteligencia, y las ciencias del amor y de la bondad. «Cuanto más saben sin amarme a mi, tanto más hábiles son en urdir engaños y fraudes». La alegoría del árbol es de las más frecuentes en Ramón Lull, que en este tratado propone y trata de resolver las siguientes cuestiones: «¿Existe el Amor?

¿Quién es? ¿De qué se engendra? ¿Por qué asiste? ¿Cuál ea su grandeza? ¿Qué es? ¿Cuándo es? ¿Dónde está? ¿Cómo es? ¿Con quién está?»

Las cuestiones están propuestas siempre en una forma poética, que revela la influencia de la lírica amorosa de los trovadores y de los troveros; por ejemplo: «Pregunta un mancebo al Amigo en qué fuente había bebido el amor. El lirio de amor pregunta al Amigo si sabe por qué es tan grande el poder del amor. Los pájaros que cantan de amor preguntan al Amigo cuál es la mayor gloria de amor. Los servidores de amor preguntan al Amigo si sabe cuáles son los más firmes fundamentos de amor. Los caminos de amor preguntan al Amigo cuándo piensa ir por ellos a ver a su Amado. Dos damas preguntan al Amigo si en él pueden darse igualmente el comprender y el amar. Los Amantes preguntan al Amigo en qué lecho duermen sus pensamientos. Ciertos jueces de amor preguntan a los llantos y suspiros del Amigo de qué fuente proceden. Caballeros de amor, dice el Amigo, ¿por qué tenéis tanta fortaleza en la guerra?... El Amigo había caído enfermo de amor: el médico de Amor hace acostar al amigo en una cámara de amor, pintada de bellas figuras, que recordaban al Amigo su amado».

El libro acaba así: «Cuando R. Lulio terminó el Arbol de la filosofía de Amor, se le entregó a la dama de Amor: ella y él llevaron este Arbol a París para mostrarle a los venerables doctores y maestros y a sus discípulos, a quienes pidieron que examinasen el Arbol, que le guardasen y que extrajesen su fruto para los amantes de lo bueno y de lo verdadero, y R. Lull suplicó a los susodichos doctores y maestros que si había errado en algún punto, le corrigiesen a su voluntad y conforme a su discreción. R. Lull acabó este Arbol en las cercanías de París el año de la Encarnación del Señor, 1298, en el mes de Octubre. La dama de amor dijo a R. Lull que debía presentar la Filosofía del Amor en latín al muy noble rey de los franceses, y en francés a la muy noble y muy prudente reina de Francia, para que le multiplicasen y le hiciesen multiplicar en su reino en honor de nuestra gloriosísima Señora la Virgen María, que es la suprema dama de Amor».

Este tratado, tan caballeresco y poético, fué uno de los que con mayor saña persiguió y quiso aniquilar el Inquisidor Fray Nicolás Eymerich. Las *Flores de Amor* fueron escritas en Nápoles en 1294 y enviadas al Papa Celestino V. También domina en ellas la forma alegórica, y Littré cree reconocer cierta influencia del *Roman de la Rose*. Vid. *Histoire Littéraire de la France,* tomo XXIX (París, 1885), consagrado casi todo él a la vida y obras de Lulio, como personaje influyente en la cultura francesa.

El texto catalán de las *Flors d'Amor* existe en el ms. español 604 de la Biblioteca Real de Munich.

Sobre el amor exclusivamente versa la distinción trigésimanona, libro V de la obra magna *De la contemplación* (tomos X, XI y XII de la ed. de Mallorca, 1748).

[p. 418]. [1] . He analizado con detención el Cántico luliano en mi discurso de entrada en la Academia Española.

[p. 418]. [2] . Vid. el artículo sobre la patria de este filósofo en mi libro de *La Ciencia Española* (segunda edición; Madrid, 1880), páginas 392 a 403.

[p. 419]. [1] . *Nulla autem certior cognitio quam per experientiam et maxime per experientiam cujuslibet intra seipsum... Ista scientia nulla alia indiget scientia. Non enim praesuponit logicam neque metaphisicam. Nihil allegat, nec aliquem doctorem... Quia ergo homo totaliter est extra se, ideo si debet videre se, necesse est quod intret in se, et veniat ad se, et habitet intra se... Et quia homo ignorat seipsum a necessitate, et nescit domum suam, in qua debet habitare, ideo necesse est quod aliae res ducant eum in seipsum... Ideo est ordinata rerum et creaturarum universitas, tanquam iter, via et scala immobilis, et naturalis habens gradus firmos et immobiles, per quam homo veniat et ascendat ad seipsum. (Praef.)*

[p. 426]. [1] . *Et haec est scientia certissima et clarissima, quam nemo negare potest quia videt eam in seipso, quod falli non potest.* (Capítulo 146).

[p. 427]. [1] . Es el pensamiento del famoso soneto atribuído a San Francisco Javier con manifiesto yerro.

[p. 429]. [1] . *Theologia—Naturalis—Raymundi de Sabunde Hispani viri subtilissimi... Venetiis,—apud Franciscum Ziletum,* 1581, 8.º

Algo más correcta es la edición moderna de Solsbach, 1852, aunque todavía deja mucho que desear, si se compara con los antiguos códices. Por lo demás, la *Teología Natural* ha sido impresa unas veinte veces: la primera edición parece ser la de Deventer, 1484, aunque en el Lexicon de Ebert se cita otra de 1480. El libro de Sabunde fué refundido en mejor latín por Pedro Dorland, autor de la *Violeta del alma,* y por el sociniano Juan Amós Comenio, en el *Oculus fidei.* Del primero de estos compendios hay traducción castellana, bastante rara:

—Diálogos—de la naturaleza—del hombre, de su principio y su fin.—En los quales se le da por admira-—ble estilo el necessario y verdadero conocimiento, así de—Jesucristo nuestro Dios, y Señor, como de sí mismo.—Traducidos de lengua latina.—En la qual los compuso el muy docto y piadoso Maestro Remundo Sebunde, en castellana, y anotados por el Padre Fr. Antonio Ares, Predicador de la Sagrada Religión de—los Mínimos... Con privilegio. En Madrid, por Juan de la Cuesta; año 1616, 4.º, 751 páginas, sin contar la «tabla de las cosas notables» y las hojas de preliminares.

Mi ejemplar, que es bellísimo, y procede de la biblioteca de D. Bartolomé José Gallardo, de quien lleva una nota autógrafa, había pertenecido antes al mismo traductor Fr. Antonio de Ares, que enmendó de su mano las erratas, testificándolo así al principio.

El tercer diálogo (pág. 159 y siguientes) «trato del amor, de sus cualidadades, fuerzas, condiciones y frutos, y de cómo debemos emplear todo el nuestro en Dios, que es verdadero y sumo bien». Corresponde en el texto latino a los capítulos 110, 121, 129, 130 a 138, 142 a 167. Para la exposición que hago en el texto, me he valido, alternativamente, de la *Teología* y de los *Diálogos,* cotejándolos siempre. La doctrina es la misma, sólo en la exposición difieren, siendo más suelta y elegante la de la

Viola Animae.

El nombre de Sabunde es inseparable del de Miguel de Montaigne, que, por recomendación de su padre, le tradujo con más gracia de estilo que fidelidad escrupulosa (1581), y luego le defendió a su modo en una *Apología*, que es el más largo de sus *Ensayos.*

Conozco, acerca de Sabunde, las siguientes monografías, que pueden consultarse con fruto:

—Kleiber: *De Raymundi quem vocant Sabunde vita et scriptis:* Berlín, 1856.

—Reulet (l'abbé D'): *Un inconnu celèbre, recherches historiques et critiques:* París, V. Palmé, 1875. Intenta, en vano, hacer francés a Sabunde.

—Schaur (Jacobo): *Raymundus von Sabunde. Ein Versuch der Natürliche Theologie des Raymundus von Sabunde.* (Programa de 1850 para la Universidad de Dillingen).

—Schumann (Alejo): *Raimundus von Sabunde und der Ethische Gehalt seiner Naturteologie. Ein Beitrag sur Ethik des Mittelalters...* Crefeld, 1875.

—Compayré (Gabriel): *De Raimundo Sabundo ac de Theologiae Naturalis libro:* París, Thorin, 1873.

No he podido adquirir la monografía de Holberg: *De Theologia Naturali Raimundi Sabunde,* impresa en Halle de Sajonia, e ignoro hasta su fecha.

[p. 430]. [1] . Entre los trabajos relativos a Ausías merecen especial elogio los artículos de Quadrado en el *Museo Balear,* 1875, publicados antes en la *Revista de Madrid,* 1841; la *Resenya histórica y critica deis antichs poetas catalans,* de Milá y Fontanals, premiada en los *Jochs Florals* de Barcelona en 1865, y la monografía acerca de *Ausías March y su época,* por D. Joaquín Rubió y Ors, premiada en los de Valencia en 1879.

[p. 431]. [1] . AMADOR DE LOS RÍOS: *Historia crítica de la literatura española,* tomo VI, página 495.

[p. 432]. [1] . Es el XXI de los *Cants d'Amor* en la edición de 1560.

[p. 433]. [1] . Es el 91 de la ed. de 1560.

[p. 434]. [1] . Es el 92 de la ed. de 1560.

[p. 434]. [2] . Es el 90 de la ed. de 1560.

[p. 435]. [1] . Jorge de Montemayor traduce así:

De puro amor mi ingenio se ha subido,
Y de grosero es vuelto delicado.
. . . . . .
Tan sabio llego a ser, que he dividido
El buen amor del malo y depravado.

Vid. (a falta de otra mejor edición) *Ausías March. Obras d'aquest poeta, publicadas tenint al devant las edicions de 1543, 1545, 1555 y 1560. Per Francesch Pelay Briz, acompanyadas de la vida del poeta, escrita per Diego de Fuentes, d'una mostra de la traducció castellana que d'ellas féu lo poeta Jordi de Montemayor, y del vocabulari que pera aclarir lo original publicá Joan de Rossa: Barcelona, Roca, 1864, 4.º.*

El texto de Briz parece mera reproducción (con algunas erratas más) de *Les obres del v—aleros caballer,—y elegantissim Poe—ta Ausías March: Ara no-—vament ab molta diligencia revistes y or-—denades, y de—molts câts—aumêtades—Imprimides en Barcelona en casa de Claudi Bornat, 1560,* 8.º 4 hjs prels., 207 foliadas dobles y 5 más sin foliar de tabla.

El ejemplar que de esta edición (último de las antiguas de Ausías March) poseo, tiene para mí inestimable valor por ser herencia de mi sabio maestro el Dr. Milá y Fontanals, y llevar muchas notas de su mano.

[p. 435]. [2] . *Las obras del Exce-—llentissimo poeta Au-—sías March, cavallero valenciano—Tradu-—zidas de lengua Lemosina en castellano—por el excelente Poeta Iorge—de Monte Mayor—Agora de novo corregi—do y emendado en esta segunda impresión,—con licencia, Impresas en Madrid, en casa de—Francisco Sánchez, Año dé 1579.* Pág. 183, pp. dobles.

[p. 436]. [1] . Es el 38 de la ed. de 1560.

[p. 437]. [1] . Es el 57 de la ed. de 1560.

[p. 437]. [2] . Es el 79 de la ed. de 1560.

[p. 438]. [1] . Es el 36 de la ed. de 1560.

[p. 438]. [2] . Es el 54 de la ed. de 1560.

[p. 438]. [3] . Es el 50 de la ed. de 1560.

[p. 439]. [1] . Aquí conviene dar sucinta noticia de ciertos tratados españoles de la Edad Media, relativos al *amor*, que por el nombre y fama de sus autores pudieran creerse útiles para la Estética, pero que en realidad son ajenos de ella.

Entre las obras del famoso médico Arnaldo de Vilanova (de quien hay larga noticia en el tomo I de

mis *Heterodoxos* y en la monografía de B. Hauréau inserta en el tomo XXVIII de la *Hist. Litt. de la France)* se encuentra, con el número 28, un tratado De *amore heroico,* curiosísimo, aunque exclusivamente fisiológico. De su autenticidad parece que no puede dudarse puesto que está con el nombre de Arnaldo en diversos y autorizados manuscritos, especialmente el 17.847 de la Biblioteca Nacional de París, y el 456 de la de Munich. Define el amor «vehemente y asidua cogitación sobre la cosa deseada con confianza de obtener lo deleitable aprehendido de ella». Y luego describe sus síntomas de este modo: «Entristécese el amante poco a poco, y busca las soledades. Su cara se extenúa día por día, amortíguanse y escóndense sus ojos, y llora por todo. En presencia del objeto de sus amores, se le alegra y enrojece el semblante, y el pulso se le anima. En ausencia del objeto amado, prorrumpe en lágrimas y suspiros. Por último, el amor vence, sujetando el alma del amado; el corazón manda y la virtud claudica». Localiza la enfermedad en el cerebro, *media scilicet concavitatis cerebri et spirituum receptorum in ea.* Recomienda como remedios del amor la música, los paseos, la conversación, los baños, etc. (Vid. ed. de Basilea, *apud Petrum Pernam,* 1585, pág. 199). Es buena página de fisiología pasional, para escrita en el siglo XIII.

Entre las *Obras de D. Juan Manuel,* impresas por primera vez en el tomo de *Escritores en prosa anteriores al siglo XV* de la *Biblioteca de Autores Españoles,* tomo LI, conforme al códice famoso de la Biblioteca Nacional, se encuentra cierto capítulo *De las maneras del amor,* que el Sr. Gayangos da por tratado aparte, aunque el códice no lo indica, y que indudablemente es un apéndice del *Libro Infinido, libro del Infante* o *Libro de los Castigos* (que de todos estos modos se llama el doctrinal de consejos y advertencias que compuso D. Juan Manuel para su hijo), puesto que en el último capítulo se anuncia en estos términos: *El porque después que fiz este libro, me rogó fray Juan Alfonso vuestro amigo, quel' scribiese lo que yo entendía en las maneras del amor, en cómo las gentes se aman unas a otras... assí lo porné en este libro.*

El tratado de amor de D. Juan Manuel más bien debiera llamarse tratado de amistad. «*Amor es amar home una persona solamente por amor, et este amor, do es, nunca se pierde nin mengua. Mas digoos que este amor yo nunca lo vi fasta hoy*».

Y luego enumera quince maneras de amistad:

La 1.ª *amor cumplido.*
La 2.ª *amor de linaje.*
La 3.ª *amor de debdo.*
La 4.ª *amor verdadero.*
La 5.ª *amor de egualdat.*
La sesena *amor de provecho.*
La setena *amor de mestér.*
La ochena *amor de barata.*
La novena *amor de la ventura.*
La décima *amor del tiempo.*
La undécima *amor de palabra.*
La duodécima *amor de corte.*
La trecena *amor de infinta.*
La catorcena *amor de daño.*
La quincena *amor de engaño.*

«Amor complido es entre dos presonas en tal manera que lo que fuere pró de la una presona o lo quisiere, que lo quiera la otra tanto como él, et que non cate en ella su pró nin su daño; así que aunque la cosa su dueño sea, quel'plega de corazón de la facer».

El carácter desinteresado de los placeres estéticos está bien señalado en el capítulo 82 del *Libro de los Estados* del mismo D. Juan Manuel: *«El placer del cantar et de los estrumentes non hay en él otro bien si non el placer solamente, que es una cosa que pertenesce et cae bien en las casas* a [a. *Cosas* dice por errata la ed. de Rivadeneyra, que está muy descuidada] *de los señores».*

Todos los biógrafos de D. Alonso de Madrigal, *estupor del mundo,* citan un *Tractado que hizo el muy sciente maestro en santa theotogia, el Tostado, obispo de Avila, estando en el estudio, por el cual prueba cómo al ome es necessario amar.* Así Nicolás Antonio, quien añade que había de él copias manuscritas en la biblioteca del Escorial y en la Colombina. Viera y Clavijo, en el declamatorio y poco substancioso *Elogio* que escribió del Abulense, llega a exclamar que «¡desgraciado del pecho frío que, al leer este tratado, no concita respetuoso cariño a la memoria del Tostado!» Animado por estos elogios, busqué el libro del Tostado en la biblioteca del cabildo de Sevilla, donde efectivamente le hallé al folio 66 de un códice marcado Aa—144—18, en el catálogo de Gálvez. Titúlase, en efecto, *Tractado que fizo el muy excelente maestro en sancta Theología e en artes D. Alfon., Obispo que fui de Avila, que llamaron el Tostado, estando en el estudio, por el qual se prueba por la Sancta Scriptura, cómo el ome es necessario que se turbe amar, e el que verdaderamente ama es necessario que se turbe.*

Empieza: «Hermano, reprendísteme porque amor de mujer me turbó, e por lo menos desterró de los términos de la razón, de que te maravillas como de nueva cosa...» «Síguese la prima conclusyon en que se prueba ser necessario los omes amar a las mujeres.» Acaba: «cá amé donsella, limpia, cuyo tálamo e fin de onesto matrimonio... e non por fermosura ni a muy fermosa, por aquello que dise un filósofo... non conviene al sessudo que case con fermosa mujer, porque se enamorarán muchos della».

Por estos extractos se comprenderá lo que es el tal *Tractado,* del cual dudaría hasta que fuese obra del Abulense a no verle en códices tan antiguos autorizado con su nombre b [b. Posteriormente he adquirido un ms. del siglo XV que en cinco folios contiene este mismo tratado]. Amador de los Ríos (tomo VI, páginas 293 a 295) sostiene, y con razón, que es obra distinta del *Breviloquio de amor e amicicia,* contenido en un códice escurialense, y que se reduce a un tejido de sentencias de Platón, Aristóteles, Cicerón y Séneca sobre la amistad desinteresada.

En la Biblioteca Nacional de París (fondo español, 295) se conserva cierto códice en 8.ª de 84 hjs., que contiene, entre otros tratados, uno del *Amor,* atribuído (de letra moderna) a *Juan de Mena,* y muy semejante al primero del Tostado. Empieza: *«Fablar de amor más es lasciva cosa que moral...»* Por lo latinizado del estilo, bien pudiera ser de Mena. Define el amor, *«medio de passión agradable, que pugna por fasser unas, por concordia de dulce nombre, las voluntades que son diversas por mengua de comunicación delectable».* Poco después se cansa de filosofar, y traduce el *Arte* de Ovidio: *«Por ende vosotras, madres, fuyd de aquí con vuestras guardadas fijas... Las vírgenes dedicadas a Vesta, non me sea dada fe en esta parte... E plega a Dios que las doctrinas que daré sean nuevas a*

vosotras; mas mucho temo que non vos puedo decir cossa, que el uso e experiencia ya non vos haya enseñado. Pues digo que entre las cosas que despiertan et atrahen los corazones a bien querer, las principales virtudes es fermosura, vida conforme, dádivas e grande linaje e fabla dulce, anticipación en el querer, ocio, familiaridad, entrevenimiento de persona medianera, perseguimiento...» En otro pasaje define el amor *hábito electivo. «Lo segundo, que fermosura provoque al amante a bien querer, assí se demuestra: toda cosa perfecta es más noble e mejor que la imperfecta, e toda fermosura es más allegada a la perfección e más lejos que lo imperfecto. E por lo contrario, face la fealdad. Demás desto, los cuerpos celestiales, si fermosura no fuera más noble cosa e más de amar que fealdad, no fueran criados fermosos como son. Hay otra cosa que es indicio e señal en qualquier que cabe fermosura, que los elementos de que es elementada su forma, estaban concordes e amigables cuando le dieron bien compassada proporción... Lo tercero, que la vida conforme atraya e provoque a bien querer manifiéstasse assí. Todas las cosas a que más nos damos, o nos damos a ellas porque nos deleytan o porque nos aprovechan: si porque nos aprovechan, assí las continuaremos como si nos deleytasen, e de la continuación se nos seguirá deleite...»* Después de hablar de las causas del amor, trata de sus remedios y de las causas del aborrecer, y en esta parte apenas hace otra cosa que traducir a Ovidio. Este códice, que empieza con un compendio del libro de Vegecio de arte militar, ha mudado de numeración desde que yo le vi, y ahora aparece descrito con el núm. 102 en el excelente catálogo de mi amigo Morel-Fatio.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

[p. 443] CAPÍTULO V.—DE LAS IDEAS ACERCA DEL ARTE EN LA EDAD MEDIA.—EL *SETENARIO* .—EL TESORO, DE BRUNETTO LATINI.—LAS POÉTICAS TROVADORESCAS, ASÍ EN CATALUÑA COMO EN CASTILLA.—NOTA SOBRE RAMÓN VIDAL Y GIRALDO RIQUIER.—RESTAURACIÓN PEDANTESCA DEL CONSISTORIO DE TOLOSA Y SU ESCUELA EN BARCELONA.—ARTE DE TROVAR, DE D. ENRIQUE DE VILLENA.—ARTE DE TROVAR, DE JUAN DEL ENZINA.—LA TRADICIÓN TÉCNICA EN OTRAS ARTES.—EL POEMA DE LA MÚSICA, DEL MONJE OLIVA.—NOTA SOBRE LAS DOCTRINAS MUSICALES EN LA EDAD MEDIA.—LA TÉCNICA ARQUITECTÓNICA: NOTA SOBRE LOS CUADERNOS DE RODRIGO GIL DE ONTAÑÓN.—NOTA SOBRE ALGUNOS TRABAJOS RELATIVOS AL ARTE ESPAÑOL DE LA EDAD MEDIA

BREVE ha de ser necesariamente este capítulo. Si en las escuelas de filosofía de la Edad Media, así árabes y judías como cristianas, se conservaron más o menos empobrecidas, las ideas de la antigüedad acerca de la metafísica de lo bello, depurándose y fijándose algunas de ellas, del modo que vemos en Santo Tomás, las otras partes de la ciencia no podían menos de yacer en general y manifiesto abandono. No ya la física estética, o estudio de lo bello en la naturaleza, que es invención moderna, sino la misma filosofía del arte y los estudios técnicos que de ella se derivan, apenas encuentran cultivadores, y aun éstos se limitan a extractar y resumir en áridos compendios o en algún capítulo de los libros enciclopédicos, tan del gusto de aquella edad (inaugurados en Italia por Casiodoro, y entre nosotros por el Metropolitano Hispalense), retazos brevísimos de las Instituciones de Quintiliano y del tratado de música de Boecio, el cual a su vez había extractado a Aristoxeno y a los peripatéticos griegos.

El arte propio y genuino de la Edad Media se desarrolla, entretanto, **[p. 444]** espontáneo y poderoso, acaudalándose con los despojos de la antigüedad, pero con absoluta independencia de las teorías, que no suele infringir en cuanto son principios de eterna verdad, pero que las más de las veces ignora o desatiende.

Dos conceptos del arte, muy opuestos en verdad, pero que en algunos casos se dan la mano y trabajan de consuno para apartar el propósito del artista de la verdadera elaboración estética, parecen haber dominado en la mente de los poetas clérigos y letrados de la Edad Media, y en las artificiosas escuelas líricas que decimos cortesanas o trovadorescas. Es el primero el que pudiéramos llamar concepto *científico,* y consiste en la aspiración a cierto trascendentalismo moral y docente, que quita a la forma su valor propio, considerándola sólo como velo de altas enseñanzas. Es el segundo el que pudiéramos llamar concepto *técnico,* y reduce el arte a mero ejercicio mecánico, trabajo de sílabas, ejercicio gramatical, tema de retórica o solaz de palacio. Presentaremos algunos ejemplos:

Con el título de *Setenario* se conserva, aunque incompleta, y en parte inédita todavía, [1] en dos códices, uno escurialense y otro toledano, cierta especie de enciclopedia que el Rey Sabio comenzó a formar, y que algunos han confundido malamente con las Siete Partidas. Al definir las siete artes liberales, se encuentra el siguiente pasaje acerca de la Retórica, que reanuda la tradición de Quintiliano y San Isidoro:

«Retórica llaman a la tercera partida destas tres, que se entiende que enseña a fablar fermoso et apuesto, et esto en siete razones: *color, fermosura, conveniente, amorosa, en buen son, en buen continente.* Cá esto conviene mucho al que esta arte usare: que cate que la razón que ovyere a desir, que la colore en manera que parezca bien en las voluntades de los que la oyeren, et la tengan otrosy por fermosa, para cobdicialla aprehender, et saberla razonar. Et que se diga apuestamente, non mucho a pensar, nin mucho de vagar. Et que ponga cada razón allí do conviene, segunt aquello que quisiere fablar, et que lo diga amorosamente, non muy recio nin muy bravo, nin otrosy muy flaco, asaz en buen son, **[p. 445]** mesurado, non en altas voces. Et ha de catar que el continente que toviere que se acuerde con la razón que dixere. Et desta guisa se mostrará por bien rasonado aquel que rasonare, et moverá los corazones daquellos que lo oyeren para aducillos más ayna a lo que quisiere». [1]

En tiempo de D. Sancho IV el Bravo, heredero de la sabiduría de su padre, tradujeron, por mandato regio, el maestro Alfonso de Paredes, físico del Infante heredero D. Fernando, y Pero Gómez, su escribano, la famosa enciclopedia, compuesta en lengua francesa con el título de *Libro del Tesoro (Li Livres du Trésor)* [2] **[p. 446]** por el florentino Brunetto Latino, tenido comúnmente por maestro de Dante. Aunque el libro de Brunetto pasó a nuestra lengua tal y como está en su original, sin aditamento alguno, debe hacerse memoria de él, por lo que pudo contribuir a la educación científica en Castilla. La tercera parte trata de la Retórica, que define *«sciencia de buena rason, que enseña e muestra ome a bien fablar»*. El autor toma por principal texto el libro I *De Inventione* de Marco Tulio, de cuyos diez y siete primeros capítulos había hecho antes el mismo Brunetto una traducción italiana, acompañada de un comentario. A la exposición de la doctrina ciceroniana precede una introducción tomada de diversos autores, uno de ellos San Isidoro *(Etim.*, lib. IX, cap. I). A modo de apéndice o de modelos de estilo, van traducidos los discursos de César y de Catón en la *Catilinaria* de Salustio. En el texto de la retórica introduce Brunetto muchos ejemplos de propia cosecha, como lo son todos aquellos en que se habla de la Iglesia y de la Cruz, de los obispos y de los clérigos, de Salomón y de San Pedro. Es muy curiosa y característica la intercalación, como modelo de estilo descriptivo, de un retrato de la reina Iseo, tomado de la novela francesa de Tristán.

Nunca he tomado muy por lo serio las repetidas salvedades morales que hace en su ingenioso y picaresco libro el Archipreste de Hita; pero si hemos de atenernos a la letra de tales protestas, habrá que convenir en que nuestro mayor poeta de los tiempos medios era desaforado partidario del arte docente, y de disimular la doctrina *sotto il velame degli versi strani.* «Escogiendo et amando con buena voluntad (dice) salvación et gloria del Paraíso para mi ánima, fis esta chica escritura en memoria de bien, et compuse este nuevo libro, en que son escritas algunas maneras e maestrías et sotilesas engannosas del loco amor del mundo, que usan algunos **[p. 447]** para pecar. Las quales, leyéndolas et oyéndolas homen o mujer de buen entendimiento, que se quiera salvar, d'escoger ha, et obrar lo ha, et podrá dezir con el Psalmista: *Viam veritatis...* Et ruego et consejo a quien lo viere et lo oyere, que guarde bien tres cosas... lo primero que quiera bien entender et bien judgar la mi intención porque la fis, et la sentencia de lo que y dise, et non al son feo de las palabras, que, segund derecho, las palabras sirven a la intención, et non la intención a las palabras. Et Dios sabe que la mi intención no fué de lo faser por dar manera de pecar, ni por mal desir, mas fué por reducir a toda persona a memoria buena de bien obrar, et dar enxiempro de buenas costumbres e castigos de salvación, et porque sean todos apercebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor... Et compóselo otrosy a dar algunas lecciones e muestra de metrificar et rimar et con trovas et notas et rimas et decades et versos, que fis complidamente segund que esta ciencia

requiere».

Verdad es que luego su apicarada condición le hace echar a perder el fruto de tan saludables advertencias, porque, deseoso de asegurar a su libro el sufragio de toda clase de lectores, advierte con extraordinario candor que «como es humanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello, e ansí este mi libro a todo ome e mujer, al cuerdo et al non cuerdo, al que entendiera el bien et escogiere salvación, e obrare bien amando a Dios, otrosy al que quisiere el amor loco, en la carrera en que anduviere, puede cada uno bien decir: *Intellectum tibi dabo* » [1] .

Todo esto parece broma y humorismo, y el mismo Arcipreste no estaba muy seguro del fruto y utilidad que podía sacarse de su libro, cuando tanto recalca, y a veces con tan lindas comparaciones, la doctrina del *sentido esotérico.*

Es un desir fermoso, e saber sin pecado,
Rason más plasentera, fablar más apostado.
Non tengades que es libro necio de devaneo
Nin creades que es chufa algo que en él leo,
Cá segund buen dinero yase en vil correo,
Ansí en feo libro está saber non feo.
[p. 448] *El axenus de fuera más negro es que caldera,*
Es de dentro muy blanco, mas que la pennavera,
Blanca farina está so negra cobertera,
Azúcar negro e blanco está en vil cannavera.
Sobre la espina está la rosa noble flor,
En fea letra yas saber de gran doctor;
Como so mala capa yase buen bebedor,
Ansí so el mal tabardo está buen amor.
.....
(Lib. de Cant. estrof. 6-7-8).
La bulra que oyeres, non la tengas en vil,
La manera del libro entiéndela sutil,
Que saber bien e mal, desir encobierto et donnegil,
Tú non fallarás uno de trovadores mil.
Fallarás muchas garzas, non fallarás un uevo,
Remendar bien non sabe todo alfayate nuevo;
A trovar con locura non creas que me muevo.
.....
(Ibid. estrof. 55-56).
En general a todos fabla la escritura,
Los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura,
Los mançebos livianos goárdense de locura.
.....
(Ibid. estrof. 57).
Do coydares que miente, dise mayor verdat,
En las coplas pintadas yase la falsedat.

.....

(Ibid. estrof. 59).

Fisvos pequenno libro de testo, mas la glosa,
Non creo que es chica, antes es bien grand prossa,
Que sobre cada fabla se entiende otra cossa,
Sin la que se aliega en la rason fermosa. [1]

(Ibid. estrof. 1605).

En las poéticas de la escuela provenzal de que luego hablaremos, en los prólogos de los Cancioneros, y hasta en documentos oficiales que autorizan los certámenes de la gaya ciencia, es común encontrar los más pomposos encarecimientos de la poesía como arte educador y civilizador, y como vehículo de las enseñanzas de la filosofía moral. Nada más expresivo en este punto que el privilegio concedido por D. Juan I de Aragón, *et amador de toda* **[p. 449]** *gentileza,* a Luis de Aversó y a Jaime March, para fundar en Barcelona el Consistorio del Gay Saber. [1] «Conocemos (dice el Rey) los efectos y la esencia de este saber, que se llama ciencia gaya o *gaudiosa,* y también arte de trovar, el cual, resplandeciendo con purísima, honesta y natural facundia, instruye a los rudos, excita a los desidiosos y a los torpes, atrae a los doctos, dilucida lo obscuro, saca a luz lo más oculto, alegra el corazón, aviva la mente, aclara y limpia los sentidos, nutre a los pequeñuelos y a los jóvenes con su leche y su miel, y los hace en sus pueriles años anticiparse a la modestia y gravedad de la cana senectud, infundiéndoles con versos numerosos, templanza y rectitud de costumbres, aun en el fervor de su juvenil edad, al paso que recrea deleitosamente a los viejos con las memorias de su juventud: arte, en suma, que puede llamarse jaula de las costumbres, socia de las virtudes, conservadora de la honestidad, custodia de la justicia, brillante por su utilidad, magnífica por sus operaciones, arte que da frutos de vida, prohibe lo malo, endereza lo torcido, aparta de lo terreno y persuade lo celestial y divino: arte reformadora, correctora e informadora, que consuela a los desterrados, levanta el ánimo de los afligidos, consuela a los tristes, y reconoce y nutre como hijos suyos a los que han sido criados a los pechos de la amargura, e imbuyéndolos en el néctar de su fuente suavísima, los hace, por sus excelentes versos, conocidos y aceptos a los Reyes y a los Prelados. [2]

[p. 450] Estas y otras mil ponderaciones, no menos revesadas y altisonantes, contiene el privilegio del Rey Cazador, y las mismas, con poca diferencia, se repiten en otra carta real, expedida por D. Martín el Humano, en 1398, en favor del arte que llama *gaya* o amena. [1]

Arte que tanto, y como a porfía, honraban los monarcas, no podía menos de infundir en el ánimo de sus cultivadores, sobre todo si habían salido de pobre y oscura condición, alta estimación de sí propios y del don que Dios les había otorgado. Así el ingenio allanaba las distancias, cumpliendo alta misión civilizadora, y podían sin mengua Maese Juan el Trepador y el sastre Antón de Montoro alternar en los solaces poéticos, sin desdoro ni rebajamiento propio, con los próceres de Villena y de Santillana o con el ardido lidiador Stúñiga. No es de admirar, pues, el ingenuo entusiasmo con que canta los loores del arte, o (como ellos decían) *ciencia,* de la palabra rimada, el converso Juan Alfonso de Baena, en el prólogo del copioso Cancionero que él recopiló y que lleva su nombre: «La Poetrya e gaya sciencia es una escriptura e compusición muy sotil e byen graciosa e es dulce e muy agradable a todos los oponientes e rrespondientes della e componedores e oyentes, la qual sciencia e avisación e doctrina que della depende es avida e rrecebida e alcanzada por gracia infusa del Señor Dios que la da e la embya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya **[p. 451]** e sotyl e

derechamente la saben facer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e syllabas e acentos, e por artes sutiles e de muy diversas singulares nombranzas, e aun assymismo es arte de tan elevado entendimiento e de tan sotil engeño, que la non puede aprender nin aver nin alcanzar, nin saber bien nin como debe, salvo todo ome que sea de muy altas y sotiles invenciones, e de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juysio, e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diversos libros e escripturas, e sepa de todos lenguajes, e aun que aya cursado cortes de Reyes, e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo e finalmente, que sea noble fidalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso e que tenga miel e azúcar e sal e ayre e donayre en su rresonar, e otrosy que sea amador, e que siempre se prescia e finja de ser enamorado, porque es opinión de muchos sabios que todo ome que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien debe e como deve e donde deve, afirman e disen quel tal de todas buenas doctrinas es dotado».

Si en Juan Alfonso de Baena predomina la consideración de los primores externos de la poesía, en el famoso *Proemio* del Marqués de Santillana al Condestable de Portugal impera la gravedad dogmática y el sentido trascendental, ético y docente. La poesía era para el egregio señor de Hita y Buitrago, «un celo celeste, una affection divina, un insaciable cibo del ánimo, el qual, assy como la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta sciencia de poesía e gaya sciencia se fallaron sinon en los ánimos gentiles e elevados spíritus... ¿E qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar *gaya sciencia* llamemos) sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas e veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida? E ciertamente, muy virtuoso Señor, yerran aquellos que pensar quieren o decir, que solamente las tales cossas consistan o tiendan a cossas vanas e lascivas, que bien como los fructíferos huertos abundan e dan convinientes frutos para todos los tiempos del año, assy los omes bien nascidos e dottos, a quien estas sciencias de arriba son infusas, usan daquellas e de tal exercicio, segunt las edades. E si por ventura las sciencias son desseables assy como Tulio quiere, ¿quál de todas será más prestante, **[p. 452]** más noble o más dina del hombre? ¿o quál más extensa a todas especies de humanidad? Ca las escuridades e cerramientos dellas ¿quién las abre, quién las esclarece, quién las demuestra, e face patentes, sinon la eloqüencia, dulce e fermosa fabla, sea metro, sea prosa»? [1] Prueba luego la excelencia de la poesía por su antigüedad y uso en las Sagradas Escrituras.

De las artes poéticas de la escuela provenzal apenas debe hacerse aquí mención, sino por el título que se les da. En general, son puras artes métricas, reducidas a la parte mecánica de la versificación. Otras veces llegan a ser tratados más o menos completos de gramática, o diccionarios de rimas. Su valor filológico es tan grande, como ninguna su importancia estética, a no ser para comprobar el grado extraordinario de refinamiento a que habían llegado en las escuelas de trovadores las formas más externas de la poesía, con mengua del contenido propio de la misma.

Fuera del *Donato provenzal* que Hugo Faidit compuso a principios del siglo XIII, y que es gramática pura, como lo anuncia ya su título, tomado del gramático latino más popular en la Edad Media, el primer código o doctrinal poético de la escuela provenzal, fuente de todos los restantes, es obra de un español, Ramón Vidal de Bezaudún o Besalú, el cual, sin embargo, de ser su nativa lengua la catalana, hace singulares esfuerzos para escribir con pureza acrisolada en el idioma de los trovadores occitánicos, y, como ha observado discretamente Milá y Fontanals, [2] está, respecto de la lengua provenzal, en una posición semejante a la de Capmany respecto del castellano. El libro de Ramón

Vidal, citado por Bastero con el título de *Regles o dreita maniera de trobar* (y titulado en un códice de Florencia *Las razos de trobar*, [3]) fuera **[p. 453]** de la parte gramatical (que versa especialmente sobre la declinación y conjugación, y tiene sobre el *Donato* la ventaja de no empeñarse **[p. 454]** en aplicar el mecanismo de la gramática latina a las formas vulgares), encierra algunas observaciones generales y muy agudas **[p. 455]** sobre la práctica literaria. «Como yo, Ramón Vidal, he visto y conocido que pocos hombres saben ni han sabido la derecha manera **[p. 456]** de trovar, quise hacer este libro para dar a conocer quiénes son los que han trovado mejor y pueden servir de enseñanza a los **[p. 457]** que quieren aprender la derecha manera de trovar. Y si me he extendido en cosas que podrían más brevemente declararse, no **[p. 458]** os maravilléis, porque vi y conocí que muchos han caído en error por causa de la nimia brevedad. Y si algo falta o en algo he errado, **[p. 459]** bien puede ser por olvido, porque yo no he visto ni oído todas las cosas del mundo, o será por debilidad de mi entendimiento». [1]

Sostiene su editor P. Guessard que Ramón Vidal, a diferencia de Faidit, es un literato, un crítico, en el sentido moderno de la palabra. Difícil es concederlo, por más que con la ingeniosa pasión de quien saca a luz un monumento antiguo, pretenda defenderlo Guessard, que quiere descubrir en el gramático catalán pensamientos **[p. 460]** dignos de Horacio y de Boileau, sobre la facilidad de la crítica y la dificultad del arte; [1] sobre la necesidad de no mutilar el conjunto de una obra artística, sino de aceptarla en su integridad con todas sus cualidades y defectos; [2] sobre la popularidad del canto entre todas las clases de la sociedad, [3] etc. Lo que sí suele tener Ramón Vidal es muy buen sentido, sazonado con cierta agudeza satírica, que parece bien en todos tiempos. «En este saber de trovar suelen engañarse los trovadores, y os diré por qué. Los oyentes que nada entienden, cuando oyen un buen cantar hacen como que le han entendido, porque piensan que los tendrían por hombres de poco más o menos si dijesen que no lo entendían, y así se engañan a sí mismos, porque una de las mayores muestras de juicio que pueden darse en el mundo es la que da el que pregunta y quiere aprender lo que no sabe. Y los que lo entienden, cuando oyen a un mal trovador, por cortesía le alaban su cantar, y si no se lo alaban, al menos no se lo quieren censurar, y así son engañados los trovadores, porque una de las mayores excelencias de este **[p. 461]** mundo consiste en saber alabar lo que es digno de alabanza, y censurar lo que merece censura». [1]

Ramón Vidal no usa nunca el nombre de Gay *Saber*, característico de la escuela tolosana, débil, tardío y artificioso remedo **[p. 462]** de la poesía provenzal, cuya vitalidad había desaparecido después de la guerra de los Albigenses.

Un siglo entero separa la Dreita *maniera de trobar* de las *Leys d'amor* o *Flors del Gay Saber*, [1] ordenadas por Guillermo Molinier, y aprobadas por el Consistorio poético de Tolosa, de que él era Canciller, en 1356; [2] abultada compilación de gramática, retórica **[p. 463]** y métrica, que luego fué extractada repetidas veces, y se convirtió en el doctrinal de las pedantescas justas y certámenes con que se intentó galvanizar un cadáver de gloriosísimo nombre. *Stat magni nóminis umbra.* [1]

Entre los compendios de la obra de Molinier hay algunos de procedencia española, y aun pudiera sospecharse que cierta poética intitulada *Espejo de trovar (Mirall de trovar)*, de Berenguer de Noya, es anterior a las *Flores*, que Noya no parece haber aprovechado. Algunas palabras del prólogo del *Espejo* mostrarán su carácter y distribución. «Así como el hombre mira su faz en un espejo, así puede ver y recordar en este pequeño escrito la manera de trovar, o de rimar o de versificar... La primera

parte es de **[p. 464]** *verset* (introducción versificada). La segunda trata del alfabeto. La tercera de las figuras. La cuarta de los vicios que han de evitarse. La quinta de los colores retóricos aprobados en el trovar».

De Guillermo Vedel, de Mallorca, citado por D. Enrique de Villena como autor de una Summa *Vitulina*, no queda más que el nombre; pero poseemos las *Reglas* de Jofre de Foxá, *Monje negro*, según el mismo Villena, [1] las cuales tampoco son compendio de las *Leys d'amors*, sino de la *Dreita maniera*, de Ramón Vidal, que Foxá extractó por orden del Rey D. Jaime I de Sicilia y II deAragón (1286-1299), con objeto de que, «los que no entienden de Gramática, pero son de sutil y claro ingenio, puedan mejor conocer y aprender el arte de trovar». Según Foxá, ocho cosas dében guardarse en este arte: «razón, manera, linaje, tiempo, rima, caso, lenguaje y artículo». [2] *2*

Entre los que realmente son compendios de Molinier, hay que citar el de Castellnou, uno de los siete mantenedores del Consistorio de Tolosa, que dirige su obra a D. Dalmau de Rocaberti, hijo del vizconde del mismo título. Trata «del conocimiento de los vicios que pueden acaecer en los dictados del Gay *Saber*, así fuera de sentencia como en sentencia». [3] Sigue casi literalmente, fuera **[p. 465]** de algunos ejemplos, el texto de las *Flores*, en los tratados que extracta, abreviándole siempre.

Del mismo Castellnou se conservan ciertas glosas críticas o censorias, y no poco duras, sobre una poética o *Doctrinal de trovar*, en verso, compuesta por Ramón Cornet en 1324. Milá, guiado por plausibles conjeturas, se inclina a creer que este comentario o glosa ha de ser anterior a 1358, y anterior también al extracto que Castellnou hizo de las *Leys d'amor*. Una de las proposiciones que Castellnou censura en Cornet es haber dicho que *la retórica enseñaba a hablar en buen romance*, confundiéndola así con la gramática:

Faray un doctrinal
Ab rethorica tal,
Que ho romans demostre.

«Mal dicho (anota Castellnou), porque la retórica no enseña a hablar bien en romance, sino a hablar bien en general».

Jaime March y Aversó, los dos fundadores del Consistorio de Barcelona en tiempo de D. Juan I, enriquecieron esta ya numerosa bibliografía (en la cual prescindimos de todos los tratados no españoles) con sendos Diccionarios de rimas, acompañados de ciertos prolegómenos. Titúlase el de March [1] : *Libre de concordances, de rims e de concordans appellat Diccionari*, y lleva la fecha de 1371. El de Aversó [2] se llama *Torcimany*, esto es, *Truchiman o intérperte* [3] . El autor pondera así las virtudes de la *Gaya ciencia* : «Y esta ciencia, si es bien aprendida, hace en el hombre que la sabe bien tres efectos principales: el primero es que afina el entendimiento; el segundo, que adoba la sutileza; el tercero, que apura el ingenio, y le hace emplearse en gloria y honor de la Santísima Trinidad, de la gloriosa abogada de los pecadores Nuestra Señora Santa María, y en la corrección de los males entre los hombres del mundo». Es el más independiente de los preceptistas enumerados, y, al revés de **[p. 466]** Ramón Vidal, hace gala de no usar la lengua trovadoresca, sino la suya materna catalana: *Car pus jo son catalá, no'm dech servir d'altra lenguatje sino del meu.* [1] Esta

independencia se nota también en otras cosas; y aunque Aversó, como todos, cita y extracta a veces las Leys *d'amor* y el libro de Ramón Vidal, aparece influído ya por las retóricas clásicas, principalmente cuando habla de la invención. [2] De igual modo que todos los preceptistas catalano-provenzales, considera la poesía como ciencia que puede adquirirse y enseñarse a fuerza de trabajo y razonamiento, ni más ni menos que otra cualquiera. [3]

De esta poética de trovadores son eco y reproducción fiel las que se escribieron en Castilla durante el siglo XV. [4] Inestimable sería **[p. 467]** para la historia de la lengua el *Arte de trovar* de D. Enrique de Aragón o de Villena, si se hubiese conservado íntegro; pero desgraciadamente no poseemos más que un extracto, que formó tumultuariamente algún curioso, e imprimió Mayans en los *Orígenes de la lengua española* (Madrid, 1737 [1]). «Por la mengua de la sciencia (dice D. Enrique), todos se atreven a hacer Ditados, solamente guardada la igualdad de las sílabas y concordancia de los bordones, según el compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera a la rythmica doctrina, e por eso non es fecha diferencia entre los claros ingenios y los oscuros». Este principio parece anunciar más altos propósitos que los que eran comunes en las artes métricas provenzales, que D. Enrique conocía y cita una por una, aunque con cierta inexactitud cronológica, mostrándose muy leído y empapado en ellas; pero lo cierto es que la parte que conocemos de su obrilla no encierra precepto alguno general, ni responde de ningún modo al alto concepto que él da de la ciencia, tomándole de Gualtero Burleigh. «Complida orden de cosas inmutables y verdaderas.» Las muchas curiosidades que el extracto encierra, son todas históricas o gramaticales.

La *Gaya de Segovia* , o *Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores,* [2] recopilada por Pedro Guillén de Segovia, fecundo trovador del tiempo de Enrique IV y de los Reyes Católicos, no es más que un diccionario de rimas, semejante al de Jaime March, aunque con exclusiva aplicación a la lengua castellana. Contra la costumbre de esta clase de obras, el proemio no contiene la menor indicación teórica, no ya de estética, sino ni siquiera de gramática; es meramente un penegírico del arzobispo Carrillo, Mecenas del autor.

[p. 468] Todavía subsiste la tradición provenzal, mezclada con dejos y reminiscencias italianas, y visible influjo clásico, en el *Arte de trovar* de Juan del Enzina, que sería el último de los trovadores castellanos, si después no hubiese florecido la escuela de Castillejo. Esta poética que anda al principio de varias ediciones de su *Cancionero,* está en prosa, y se divide en nueve capítulos breves. En el primero trata del nacimiento y origen de la poesía castellana, atribuyendo el origen de la rima a los himnos de la Iglesia. Vueltas las miradas a Italia y olvidada del todo la antigua tradición nacional, afirma haber habido en aquella región «muy *más antiguos poetas que en la nuestra, así como el Dante e Francisco Petrarca e otros notables varones, que fueron antes e después, de donde muchos de los maestros hurtaron gran copia de singulares sentencias, el qual hurto, según dize Virgilio, no debe ser vituperado, mas digno de mucho loor, cuando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. E si queremos argüir de la etimología del vocablo, si bien miramos, trovar vocablo italiano es, que no quiere decir otra cosa trovar, en lengua italiana, sino hallar. ¿Pues qué cosa es trovar en nuestra lengua, sino hallar sentencias e razones e consonantes e pies de cierta medida adonde las incluir e encerrar? Así que concluyamos, luego, el trovar haber cobrado sus fuerzas en Italia, e desde allí esparcídolas por nuestra España, adonde creo que ya floresce más que en otra ninguna parte».*

Al concepto de *ciencia*, que tradicionalmente aplicaron a la poesía los provenzales, sustituye Juan del Enzina el de arte y estudio experimental *«observaciones sacadas de la flor del uso de varones doctísimos, e reducidas en reglas e preceptos»*, como en la Poética de Aristóteles. El Renacimiento penetra por todos lados en la Poética de Enzina, aunque amalgamándose a veces de extraño modo con las tradiciones provenzales. Comprende que el título clásico de poeta vale más que el de trovador, y escribe que *«quanta diferencia hay de Señor a esclavo, de capitán a hombre de armas subjeto a su capitán, tanta hay de poeta a trovador»*. Exige por primer requisito en el poeta el ingenio, y tras de él la locución; advierte que los preceptos de la Retórica antigua son comunes al orador y al poeta, y aconseja a éste la lectura de los historiadores y poetas latinos, italianos y de su propia lengua. Y aun en la parte métrica procede con ciertas aspiraciones clásicas, solicitando en **[p. 469]** el poeta entendimiento, no ya de los géneros de versos, sino de los pies y de las sílabas y de la cuantidad de ellas, y cuáles son largas y cuáles breves. Lo demás que Juan del Enzina enseña, es arte de versificación, discreto aunque muy breve, y sazonado con rasgos de buen sentido, tan galanamente expresados como éste: «Las galas y colores poéticos del trovar, no las debemos usar muy a menudo, que el guisado con mucha miel no es bueno, sin algun sabor de vinagre» [1] .

A esto se redujo en nuestra Edad Media el estudio técnico de la poesía [2] . De otras artes es inútil hablar todavía, porque sus procedimientos no se habían reducido a sistema ni ordenación científica, y se transmitían exclusivamente por el ejemplo y por **[p. 470]** la enseñanza oral o por el aprendizaje de taller. Sólo la música tenía cierta especie de teoría escrita, basada en el libro de Boecio y en las *Etimologías* de San Isidoro. Así nos lo muestra el poemita de Oliva, monje de Ripoll en el siglo XI, descubierto por el P. Villanueva, que dió alguna noticia de él en su *Viaje literario* . [1] Oliva, a ruegos de otro monje llamado Pedro, [2] exornó el libro de Boecio **[p. 471]** *De musica*, con un prólogo métrico reducido a explicar los ocho tonos admitidos por los maestros antiguos:

Maiores tropos veteres dixere quaternos,
Omnibus ac proprios istis posuere minores.
Tertius at quartum fert primus jure secundum,
Sextum nam quintus, octavum septimus ambit,
Maior in ascensu cordas sibi vendicat octo,
Finali a propria, et quinis descendit ab ipsa.

[p. 472] De arquitectura no se escribió en España libro anterior al **[p. 473]** diálogo de las *Medidas del romano*, de Diego Sagredo, capellán **[p. 474]** de Doña Juana la Loca, restaurador y compendiador de la doctrina **[p. 475]** del que llama *nuestro Vitrubio*, aprendida por él en Italia. [1] Ninguno de los estilos arquitectónicos que precedieron al del Renacimiento **[p. 476]** en nuestra patria ha dejado monumentos escritos. ¿Y cómo había de suceder otra cosa, si la misma historia de nuestros arquitectos en esas edades es poco menos que tierra incógnita, a pesar de las investigaciones de Llaguno, de Ceán y de los modernos? [1] . Ni siquiera conocemos la organización interna y gremial **[p. 477]** de los cuerpos de artífices, cuya gloria se ha abismado, por decirlo así, en la de las obras maravillosas que construyeron. La historia de nuestra arquitectura está escrita en las piedras, no en los libros. Pertenece a la historia del arte, no a la historia de la ciencia del arte. Trabajábase con sublime inconsciencia, y los procedimientos **[p. 478]** técnicos se derivaban de maestros a discípulos por aprendizaje de cantería y andamio, aunque hoy sólo por inducción sacada de las mismas obras puede conjeturarse cuáles fueron tales procedimientos. De lápidas sepulcrales, de libros de cuentas y

de contratas pueden sacarse nombres de maestros de obras y alarifes; [1] **[p. 479]** y se disputará eternamente sobre la patria de ellos; pero es condición de este arte, el más colectivo y el más impersonal de todos, poner en sus enormes masas el sello, no de un hombre ni de una escuela, sino de una época y de una civilización entera. ¿Qué significa el nombre del maestro Mateo, o el de *Petrus Petri*, o el de Juan de Colonia, al lado de los prodigios artísticos de Compostela, de Toledo y de Burgos? Semejante en esto a la legítima poesía épica, toma la arquitectura de las épocas creyentes al artífice como mero instrumento, como ejecutor casi pasivo, y si no borra su nombre, le relega a uno de los ángulos más escondidos de su creación, al rincón donde yace su sepultura. Un soplo de inspiración común levanta el alma de estos hombres rudos y simples, y les sirve de estética: la fe, de la cual participan con el pueblo, les da alas: se imitan y copian unos a otros sin menoscabo de su originalidad, porque la savia primitiva sigue corriendo mientras el espíritu no se extinga. Cuando toman posesión de la fábrica, se les entrega una dobla de oro, y se les dice: «Recibidlo en señal de vuestro trabajo, y como protesta y seguridad de que el Señor Dios, en cuyo honor y gloria se empieza a edificar esta iglesia, suplirá lo demás a preces de su gloriosa Madre». [1] Este era todo su Vitruvio: lo demás lo aprendían mientras cortaban la piedra.

[p. 480] No se escribieron los cánones de la arquitectura ojival, como no se habían escrito los de la románica ni los de la bizantina, y sólo *a posteriori* nos es dado hoy rastrear sus leyes. De la misma manera todavía hoy aguarda la singular arquitectura de los árabes españoles, no ya quien investigue sus orígenes asiáticos o africanos envueltos todavía en densa noche, y tarea para muchas generaciones de eruditos, sino quien ponga en su punto (como Viollet-le-Duc lo hizo respecto del arte gótico) el carácter maravillosamente científico de su ornamentación, hasta en los más menudos detalles, y «aquella minuciosa red geométrica, dentro de la cual se razona el tamaño de cada uno de los elementos arquitectónicos, comenzando por la planta». [1] Perdido el módulo clásico, este nuevo sistema de proporciones penetra durante la Edad Media en los más diversos estilos, levantando otro Vitruvio no escrito sobre las ruinas del olvidado Vitruvio, y otras medidas enfrente de las medidas del *Romano.* Un mecanismo perfectísimo, verdadero lujo de labor técnica, suple en las construcciones de los árabes al arranque genial de la fantasía, de que en realidad carecen. Nada inventan, ni el capitel, ni el arco de herradura, ni siquiera los elementos del ornato, pero en él triunfan y con sus caprichosas hermosuras se deleitan.

De otras artes nada hay que decir hasta el tomo siguiente. La escultura no tiene en la Edad Media vida propia, y aparece sólo como un accesorio de la arquitectura. El cantero que entendía en obras de *mazonería* era, las más veces, el mismo que labraba estas efigies o accidentes de ornamentación, informe y rudo trasunto de antiguas imágenes al principio, parte armónica luego de un conjunto original y superior que llamamos *catedral*, poema el más espléndido de los siglos medios. [2] A sus proporciones se subordina **[p. 481]** la estatua, que tarda mucho en romper las cadenas de la imaginería, y no se emancipa, ni siquiera con el Renacimiento de pisanos y sieneses en el siglo XIII. Por bellas, por admirables que sean algunas estatuas sepulcrales del siglo XV, no cabe dudar que el arte que las produce es todavía siervo de otro arte mayor, dentro del cual, y no en el mismo, tiene su razón estética.

Tampoco la pintura propiamente dicha alcanza entre nosotros valor propio [1] antes del siglo XV, y aun entonces se arrastra oscuramente, influída muy de cerca por ejemplos extraños, ya de Italia, ya de Flandes. Poco más que los nombres y alguna tabla solitaria, rica de expresión y pobre de dibujo,

tenemos de Bartolomé Bermejo, de Luis Dalmau, de Pedro de Aponte, introductor en nuestro suelo de la pintura al óleo, de Alfón, de Sánchez de Castro, de Juan de Borgoña, de Medina, de Juan Núñez y de Pedro de Córdoba, casi obscurecidos por los grandes vidrieros de aquel siglo. El arte vive todavía a la sombra de la catedral, y es tan poderosa la virtud de la arquitectura, aun en los tiempos de su decadencia, que absorbe y casi anula cuantos elementos se le acercan. [2] De teorías y doctrinales no es posible hablar hasta el siglo XVI. La pintura no tiene entre nosotros preceptistas anteriores a Céspedes, Guevara y Francisco de Holanda: a lo menos, yo no los conozco. [3]

[p. 482]

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 444]. [1] . Excepto los capítulos históricos que hay en las *Memorias de San Fernando,* del P. Burriel.

[p. 445]. [1] . Publicó este pasaje Amador de los Ríos (tomo III de su *Historia de la Literatura Española,* pág. 558). En la Biblioteca Nacional hay copia del *Setenario,* sacada por el P. Burriel del Códice de Toledo.

[p. 445]. [2] . *Li Livres du Trésor, par Brunetto Latini publié pour la première fois par P. Chabaille.* (París, 1863.) Forma parte de la *Collection de documents inédits sur l'histoire de France.*

Esta edición es imperfectísima, como lo han demostrado el profesor danés Thor Sundby en su monografía, y Gastón París en la *Revue Critique* (1870).

Cuantas noticias pueden desearse acerca de la vida y obras de Brunetto, se encuentran recogidas en el excelente libro titulado *Della vita e delle opere di Brunetto Latini, Monografía di Thor Sundby, tradotta dall'originale danese per cura di Rodolfo Renier, con appendici di Isidoro del Lungo e Adolfo Mussafia. (Firenze, successori Le Monnier,* 1884).

Brunetto es casi Siempre un mero compilador de textos latinos. Sundby ha determinado con la mayor precisión cada una de estas fuentes. San Isidoro es una de las principales.

Brunetto se enlaza por más de un concepto con nuestra historia. En 1260 vino a Castilla, como embajador de los güelfos de Florencia, a solicitar la protección de Alfonso el Sabio. A esta embajada alude él mismo en los primeros versos del segundo capítulo del *Tesoretto,* poema compuesto en su nativa lengua:

«Esso Comune saggio
Mi fece suo messagio
All alto re di Spagna,
Ch'or è re della Magna,
E la corona attende,

Se Dio non gliel contente;
Che già sotto la luna
Non si trova persona,
Che per gentil leguaggio
Ne per alto barnaggio
Tanto degno ne fosse
Com'esto re Nanfosse,
E io presi compagna,
E andai in Ispagna,
E feci l'ambasciata,
Che mi fu commandata».

Parece ficción poética lo que luego refiere de su encuentro a la vuelta en Roncesvalles con un estudiante de Bolonia, por el cual tuvo nuevas de la victoria de los gibelinos y destierro de los güelfos.

[p. 447]. [1] . Sánchez suprimió en su edición este párrafo, que ha sido restablecido en la de Janer.

[p. 448]. [1] . Cito por la edición de Rivadeneyra *(Poetas castellanos anteriores al siglo XV,* páginas 225 a 282).

[p. 449]. [1] . Publicó este famoso privilegio Torres Amat, en su *Diccionario de escritores catalanes,* según un manuscrito de la Colombina. (Vid. los artículos *March y Aversó).* Sacado de una copia existente en la Biblioteca del cabildo de Sevilla.»

[p. 449]. [2] . *Et ipsius scientiae quae uno amoris vocabulo gaya vel gaudiosa, et alio nomine inveniendi scientia nuncupatur, effectum et scientiam arbitrantes, quae purissimo, honesto et naturali nitens eloquio, rudos erudit, inertes excitat, ebetes mollit, doctos alicit, oculta elicit, obscura lucidat, cor laetificat, excitat mentem, sensum clarificat atque purgat, parvulos et juvenes haustu sui lactis melei plus nutrit el attrahit, faciens eos in puerilibus annis anticipare modestiam senectutis, el ante capescere mentem gravissimam, quam possint annorum aetate canescentem numerosa edocens eos, ut in ipso aetatis junenilis fervore mores legitime temperentur. Senes delectabili recreatione confovens,* etc., etcétera... *Haec nempe, quae morum est aula, virtutum socia, honestatis conservatrix el custos, ac virtutis penitus inimica, cujus utilitas lucet, magnificentia virtutis aparet, operatio arridet fructuosa vitalia jubens, noxia prohibens errata dirigens, terrena removens, coelestia persuadens,* etc., etc.

[p. 450]. [1] . En todos estos pedantescos preámbulos se ve la influencia de la escuela tolosana, y especialmente de la famosa compilación de las *Leys d'Amor.* Véase una muestra de su estilo, que más que de corte de amor parece de sermón: *«Segons que dis lo philosophs, tut li home del mon desiron haver sciensa, de la qual nays sabers, de saber conoyssensa, de conoyssensa sens, de sen be far, de be far valors, de valor lauzors, de lauzor honors, d'honor pretz, de pretz plazers, et de plazer gaug et alegriers. E car segons que dits Catos, e certa experiencia ho mostra, tots homs ab gaug ed alegrier, quam locs e temps ho requier, porta mielhs e suefri tot maniera de trabalh, so es a saber las miserias, las angustias e las tribulacios per las quals nos cove passar en la presen vida; e*

regularmen ab aytal gaug e alegrier hom en debe miels en sos bos fayts, e sa vida melhura trop miels qua ab tristicia. Quar ayssi com gaug e alegriers confortal cor, e noyris lo cors, conserva la vertut dels V. sens corporals, el sen, el entendiment et la memoria, ayssi ira e tristicia cofon lo cor, gasta lo cors et segals osses, e destru las ditas vertuts. E quar a Deu nostre sobira Mestre, Senhor el Criator platz qu'om fassa lo sieu servizi ab gaug ed alegrier de cor, segons que fa testimoni lo Psalmista, que dits: «Cantats e alegrats vos en Deu».

[p. 452]. [1] . *Obras del Marqués de Santillana,* ed. de Amador de los Ríos (Madrid, 1852, págs. 1 a 18).

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. de Pidal (Madrid, Rivadeneyra, 1851), pág. 9

[p. 452]. [2] . Milá y Fontanals, *De los trovadores en España, Estudio de lengua y poesía provenzal.* Barcelona, Verdaguer, 1861, pág. 326. Hay nueva edición en el II tomo de sus *Obras Completas.*

[p. 452]. [3] . *Grammaires Provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudum (XIIIº siècle). Deuxième Edition... par F. Guessard... Paris, A. Franck, 1858. (Brunsvick, imprimerie de George Westermann.)* La primera edición, muy imperfecta, se hizo en la *Bibliothèque de l'Ecole des Charles* (1839-1840), ére serie, tomo I.

El conde Galvani publicó en Módena, 1843, en el tomo XV de las *Memorie di Religione, di Morale e di Letteratura,* una edición del libro de Ramón Vidal, con este título: *«Della diritta maniera di trovare, ossia tratattello grammaticale di lingua Lemosina, scritto nella lingua medesima dall'antico trovatore Raimondo Vitale, ora per la prima volta, su una copia estratta fedelmente del codice XLI, plut.* 42 *della biblioteca Laurenziana, ridotto a vera lezione, corretto, annotato e fatto publico da Giovanni Galvani».*

Lo de *prima volta* era completamente inexacto después de la primera publicación de Guessard, el cual, con razón, se queja amargamente de Galvani en el prólogo de su segunda edición.

La identidad del trovador Ramón Vidal de Besalú, y del gramático o preceptista Ramón Vidal, está confirmada por el siguiente pasaje de las *Leys d'Amor* (ed. de Arnoult, tomo II, pág. 402), citado oportunamente por Guessard: *«Segon que ditz En Ramon Vidal de Besaudu le lengatges de Lemozi es mays aptes e covenables a trabar e a dictar en romans que degus autres len gatges. Ad aysso dizem que aysso dish En Ramon Vidal per doas cauzas...*

El pasaje de Ramón Vidal a que se alude, y que realmente es célebre, porque mal entendido ha dado ocasión al nombre absurdo de *lemosina* con que todavía designan algunos a la lengua catalana (de la cual nada dice, ni tenía para qué hablar, Ramón Vidal, cuyas reglas gramaticales se refieren exclusivamente al provenzal clásico), dice así en la ed. Guessard (página 71) *Totz hom que vol trobar ni entendre deu primierament saber qe neguna parladura no es tant naturals ni tan drecha del nostre lingage com aquella de Proenza o de Lemosi o de Saintonge o d'Alvergna o de Caerci. Per que ieu vos dic qe qant ieu parlarai de Lemosis, qe totas estas terras entendas, et totas lor vezinas, et totas*

cellas qe son entre ellas». (enveiron d'ellas, dice otro manuscrito).

Este pasaje aparece idéntico en lo substancial, pero muy diverso en las palabras, en la copia, muy catalanizada, de nuestra Biblioteca Nacional: *«Nenguna parladura es tan natural e drecha del nostre lenguatje com aquella francesa del Lemosi e de totas aquellas terras que entorn li están o son llur vesinas».*

Obsérvese que en este texto nada se dice en términos expresos ni de Provenza, ni de Auvernia, ni de Quercy, y que en rigor se excluye de la *parladura natural et drecha* a los catalanes, puesto que en el manuscrito de la Biblioteca Nacional se recomienda sólo la *parladura francesa,* y en otro de Florencia visto por Bastero *la de Franza.* A ésta, o más bien a uno solo de los dialectos de ella (en que habían escrito los dos más célebres trovadores, Bertrán de Born y Giraldo de Borneil), es a lo que llamaba *lemosín* Ramón Vidal, a quien su misma condición de forastero hace extremar su rígido purismo gramatical; no de otro modo que le extremaron respecto de la lengua castellana D. Antonio de Capmany y el Dr. Puigblanch.

Bajo el nombre de *parladura francesa,* no parece aludir R. Vidal a la lengua de oil, sino a los dialectos meridionales distintos del de Limoges y tierras confinantes: *«la parladura francesa val mais et es plus avinenz a far romanz et pasturellas; mas cella de Lemosin val per mais far vers et cansons et serventes; et per totas las terras de nostre lengage so de maior autoritat li cantar de la lengua Lemosina que de neguna autra parladura».*

Acerca de Ramón Vidal y sus lindos cuentos o narraciones métricas *En aquell temps..., Unas novas..., Abril issi'e mays intrava...,* véanse especialmente *Los trovadores en España,* de Milá y Fontanals (tomo II de sus *Obras,* página 333 y siguientes). Visitó este trovador todas las cortes poéticas de España y del Mediodía de Francia, y es muy interesante la descripción que hace de la de Alfonso VIII de Castilla, «el Rey más sabio que hubo de ninguna ley, coronado de prez, de sentido, de valor y de proeza».

«Unas novas vuelh contar
Que auzi dir a un joglar
En la cort del pus saví rei
Que anc fos de neguna ley,
Del rey de Castela N'Anfos
E qui era condutz e dos
Sens e valors e cortesía
E engenhs e cavalairia
Qu'el non era ohns ni sagratz
Mas de pretz era coronatz
E de sen e de lialeza
E de valor e de proeza».
.....

En los fáciles versos de Ramón Vidal revive a nuestros ojos aquella brillante corte que oyó la novela del *Castia-gilós (o amonestación de celosos),* y se levanta la gentil figura de Leonor de Inglaterra,

ceñido el manto rojo de cisclatón con listas de plata y leones de oro:

«Venc la reyn'Elionors
Et auc negús no vi son cors,
Estrecha venc en un mantel
D'un drap de seda bon e bel,
Que hom apela sisclató
Velmelhs ab lista d'argent.
Ey hac un levon d'aur devís».

Los versos de Ramón Vidal ilustran la historia de la poesía provenzal más que su propia Poética. Por él conocemos la vida errante de los juglares ocupados en llevar de una parte a otra versos y canciones, *novas,* saludos, cuentos y *lays:*

«Sénher, yeu soy un hom aclís
A joglaría de cantar,
E say romans dir e contar
E novas motas e salutz
E autres contes espandutz.
Vas totas partz azautz e bos,
E d'En Giraut (a) vers e chansós
E d'En Arnaut de Maruelh mays
E d'autres vers o d'autres lays».
.....

(a). Giraldo de Borneil

Ramón Vidal se lamenta ya de la decadencia en que por falta de protección y mengua de liberalidad en los grandes señores comenzaba a verse en sus días la lírica provenzal. Pero hemos visto que los Mecenas no faltaron, y entre ellos hay que contar al caballero catalán Hugo de Mataplana, de cuyo castillo, y de las fiestas que en él se daban, hay una linda descripción en cierto poemita de Ramón Vidal, donde se presenta un arbitraje algo parecido al de las Cortes de Amor reales o ficticias:

«Ab un baró pros e veray
De Cataluenha mot cortés.
.....
Aissó fo lay, qu'el temps d'estatz
Repairava e la sazós
Dossas, e l'temps fos amorós,
On s'pan ram e fuelh e fiors,
E car no y par neus freidors,
Adés n'es l'aura pus dossana.
E'1 sénher N'Uc de Mataplana
Estet suau en sa mayzó,
E car y ac man ric baró,

Adés lay troberatz manjan
Ab gaug, ab ris et ab boban
Par la sala e saye e lay.
Per so car mot pus gen n'estay,
Ab joc de taulas e d'escacx
Per tapís e per almatracx
Vertz e vermelhs, indis e blaus
E donas lay fóron suaus,
E'l solás mot cortés e gens».
.....

(Mahn: *Gedichte der Troubadours in Provenzalischer Sprache,* II, página 23 y sigs. *En aquell temp...)*

Hay que recurrir a la incómoda edición de Mahn (donde el texto está escrito como prosa); porque Milá no quiso publicar íntegras ni ésta ni las otras dos narraciones de Ramón Vidal, por escrúpulos morales bastante fundados. Tenía R. Vidal una casuística amorosa algo pedantesca y bastante laxa, basada principalmente en las sentencias de antiguos trovadores, tales como Bernardo de Ventadorn, Giraldo de Borneil, Arnaldo Maureil, etcétera. De ellos conserva la ligereza de tono y la falta de sentido ético; pero, tanto en el fondo como en la forma, es visible en él la preocupación retórica de quien afectaba ser preceptista, así de urbanidad y buen tono cortesano, como de gramática, mostrándose en lo uno y en lo otro nimio hasta el exceso, e intransigente celador de las tradiciones aristocráticas de *los finos amantes y los donadores valientes y corteses.* Creíase revestido de un importante magisterio social, y esperaba del arte de los trovadores (que alguna vez llama *ciencia)* un saludable cambio en las costumbres, restableciéndose por él la franqueza, la alegría, la dulzura y la prudencia. Aconseja a los jugladores no fatigar a sus oyentes con canciones insípidas, variar los motivos de sus cantos conforme al estado triste o alegre de su auditorio, vestir con decencia, hablar poco y con discreción, huir de malas compañías y no murmurar de los demás juglares, porque las críticas que se hacen de sus compañeros parecen siempre nacidas de celos y envidia. Les aconseja finalmente (aunque él mismo no lo practicase mucho) inspirar con sus cantos amor a la virtud y respeto a la vejez.

Las pretensiones doctrinales de Ramón Vidal parecen haber pasado a otro trovador de la segunda mitad del siglo XIII, tenido comúnmente por español, aunque sobre su patria pueda haber alguna controversia: Amaneo de Escas, o de Sescas, a quien como maestro de toda cortesía parecen haber dado sus contemporáneos el extraño nombre de *Dios de Amor.* El mismo se jactaba de «entender de amor más que ningún otro hombre nacido, ora fuese letrado, ora sin letras, y de saber cómo nace, de dónde viene y cómo alimenta a sus siervos». La palabra *amo,* se toma aquí en sentido latísimo, y supone e implica mil cosas: la gentileza, la buena conversación, el trato de corte, los ejercicios de fuerza y destreza. Los dos poemitas de Amaneo de Escas, *Essenhamen del Escurier* y *Essenhamen de la donzella,* pueden considerarse como un manual de buena crianza palaciega, semejante a lo que fué después *El Cortesano* de Castiglione.

Apenas merecería ser recordado, si Amador de los Ríos no le hubiese robustecido con su autoridad, copiándolo de él otros muchos, el singular anacronismo en que hubo de incurrir nuestro D. Enrique de Villena, atribuyendo a Ramón Vidal de Besalú que, como es notorio y de sus propias poesías se

infiere, floreció a principios del siglo XIII, la fundación del Consistorio de Tolosa, no establecido hasta 1323. Quizá provino la confusión de llamarse Arnaldo *Vidal* de Castellnou Darsi el primero de los poetas que obtuvieron en aquellos certámenes la violeta de oro.

Pero lo que sí ha de tenerse por cierto, es que los preceptos de Ramón Vidal (a quien se cita repetidas voces en las *Leys d'amors)* sirvieron de base a las nuevas artes poéticas, y que en sus *Reglas,* mucho más que en los versos, cada día menos leídos, de los antiguos trovadores, se aprendió el artificio gramatical y métrico.

No es Ramón Vidal el único de los trovadores nacidos en España cuyos versos, aparte de su valor lírico, deben considerarse como importantes documentos de historia literaria. Célebre es en este concepto la extensa poesía de Giraldo de Cabrera, dirigida al juglar Cabra en tan remota fecha como 1170, la cual viene a ser un índice de los conocimientos necesarios al juglar, y un inventario de los temas poéticos entonces más en boga. Cabrera reprende al juglar por «no saber tocar la *viola, ni usar las cadencias finales de los mismos bretones;* por no estar instruído en el manejo de los dedos y del arco, por no saber bailar ni saltar a guisa de juglar gascón, ni recitar serventesios ni baladas, ni buenos estribotes, *retroenchas* y tensiones, ni conocer los buenos versos nuevos de Rudel, de Marcabrú, de Alfonso y de Ebles». La enumeración de las narraciones poéticas es larguísima: las hay de la historia sagrada y de la mitología (el de Troya, el de Itis, el de Biblis, el de Cadmo, el de Píramo y Tisbe, el de Tideo, etc.), pero abundan sobre todo las del ciclo carolingio y el ciclo bretón. Milá *(Trovadores,* pág. 272) reprodujo con eruditísimas notas este catálogo que (juntamente con un pasaje del *Román de Flamenca)* había dado a Fauriel base para su fantástica y hoy arruinada teoría de las epopeyas provenzales; cuando precisamente prueba el hecho contrario, esto es: la difusión rapidísima de las narraciones poéticas del Norte de Francia en las comarcas meridionales.

No fué español Giraldo Riquier, fecundísimo trovador del período de decadencia, y a quien consideran algunos como precursor de la escuela tolosana, pero es imposible dejar de hacer mérito en nuestra historia literaria de la larga *Requesta* o *suplicación* que dirigió a nuestro Alfonso el Sabio en 1275 sobre el nombre y oficio de *juglar,* con intento de levantar las clases poéticas de la desestimación social en que habían caído. Parécele mal a Riquier que, bajo el nombre de *juglares,* aplicado en su origen a hombres entendidos y discretos *(homes senatz, sertz de calque saber)* que cantaban y tañían *per metr'el bos en via d'alegrier e d'onor,* se comprenda a los mendigos que iban tañendo instrumentos por la calle y en las tabernas, y aun a los que hacían ejercicios de fuerza y juegos de manos, y a los truhanes y remedadores. En una contestación en verso, redactada probablemente por el trovador mismo conforme a las indicaciones del Rey de Castilla, y encabezada con todas las fórmulas de un documento oficial, Alfonso el Sabio declara que, conforme a la etimología, todos los tañedores de instrumentos se han de llamar *histriones;* que el nombre de *trovadores* debe reservarse para los que estén dotados de la *invención* poética; y que el de *juglares* o *joculatores* se aplicó primeramente a los que saltaban en la cuerda tirante o sobre piedras

> «E tug li tumbador,
> En las cordas tirans,
> O en peiras sautans
> Son *joculators* »;

pero luego se extendió a los *remedadores* o *contrafacedores* y a los músicos:

«Hom apela *joglars*
Tot sels dels esturmens».

Juzga el Rey que es grave impropiedad de lenguaje en los provenzales el confundir bajo un mismo nombre gentes tan diversas, por lo cual aconseja que «los que *dicen* en verso irracionalmente, o ejercen su vil saber por calles y plazas, viviendo con deshonor y vilipendio, sin poder presentarse en ninguna corte, y los que hacen saltar monos o machos cabríos o perros, o hacen juegos de manos y de títeres o remedan el canto de los pájaros o tocan instrumentos o cantan por vil precio entre gente baja, no deben recibir el nombre de *juglares,* sino el de *cazurros* a [a. *Trovas cazurras* llamó el Arcipreste de Hita a algunos cantares suyos de burlas], como se los llama en España, o *bufones,* como se los llama en Lombardía. Por el contrario, los que con su cortesía y saber se hacen lugar entre las gentes nobles y ricas tocando instrumentos o recitando *novas,* versos y canciones de otros, pueden recibir este nombre de *juglares.* Y sólo los que saben trovar versos y sones, y componer danzas, coplas, baladas y alboradas y serventesios, dispuestos con alta maestría, pueden llamarse trovadores, y aun entre éstos han de ser preferidos los cultivadores de la poesía moral; esto es: los que saben hacer canciones y versos de gravedad y *novas* o narraciones llenas de buenas enseñanzas para lo espiritual y lo temporal, mostrando cómo puede el hombre elegir entre el bien y el mal. Para estos tales propone el nombre de *doctores de trovar.* (Vid. Mahn, *Die Werke des Troubadours... Vierter Band,* pág, 163 a 191). Obsérvese en el Rey la tendencia didáctica y moralizadora, y en el poeta el celo por la dignidad social de su arte, muy comprometido por las ligerezas de los antiguos trovadores. El mismo sentido didáctico-moral predomina en los versos de nuestro Serverí de Gerona y otros trovadores del último tiempo, y de ellos parece haber pasado al Consistorio de Tolosa. Las *Leys d'Amors* se muestran severísimas en la parte ética: *«Aquó meteys es desonestatz cant hom demanda cauza dezonesta, non derechuriera el non aprovichabla... Et en ayssó gran de dels antic trovadors si non pecat.* Entre los que *pecaron* más, nadie puede disputar el primer puesto al desalmado y facineroso poeta catalán Guillermo de Bergadán. En las poesías de este cínico personaje se han notado formas dialectales y un cierto sabor popular. Hasta parece haber invocado para alguna de sus feroces invectivas el auxilio de *sones* antiguos o melodías tradicionales:

«Chanson ai comensada
Que será loing chantada
En est son veilh antic
Que fez N'Ot de Moncada
Ainz que peira pauzada
Pos él cloquer de Vich.»

(Lieder Guillems von Berguedan herausgegeben von Dr. Adelbert Keller, 1849, pág. 27).

Traemos esta cita para probar que no todos los trovadores catalanes que escribieron en provenzal afectaron la pureza clásica de que hacía alarde Ramón Vidal. La diferencia debió de irse acrecentando con el tiempo, y de ello testifica Serverí de Gerona cuando nos dice que los catalanes eran reprendidos (sin duda de los provenzales) porque no sabían hilar sutilmente las palabras ni disponer las rimas, si bien componían de otro modo alegres dictados:

«Don Catalán son représ
Que non sábon prim filar
Motz ni rimas afilar
E filam d'autre représ
Per lors gays dictatz
Gensar. . . . . .»

El momento de la emancipación de la literatura catalana estaba ya próximo, pero se cumplió primero en la prosa.

[p. 459]. [1] . *Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist et conogut que pauc d'omes sabon ni an saubuda la derecha maniera de trobar, voill eu far aquest libre, per far conoisser et saber qals dels trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat ad aquelz qe volrac apenre com devon segre la drecha maniera de trobar. Pero s'ieu i alongi en causas qe porria plus brieument dir, nous en deves meravellar; car cu vei et conosc qe mant saber en son tornat en error et en tenso qar eran tant breumens dig. Per q'ieu alongarai en tal luec qe porria ben leu plus breumentz hom dir; et aitan ben si ren i lais o i fas errada, pot si ben avenir per oblit (qar ieu non ai ges vistas ni auzidas totas las causas del mon) o per fallimentz de pensar.*

[p. 460]. [1] . *Per qe totz hom prims ni enetedenz no m'en deu uchaizonar, pois conoisera la causa. E sai ben qe mant home i blasmera no diran: «aital ren degra mais metre», qe sol lo quart non sabran far ni coneisser, si non o trobessen tan ben assesmat.*

[p. 460]. [2] . *Autresi vos dig qe homes prims i aura, de cui vos dic, sitot s'estai beu qe i sabrian bien meilhorar o mais metre; qar greu trobares negun saber tan fort ni tan primament dig, qe uns homs prims no i saubes melhurar o mais metre. Per qe ieu vos dig qe neguna renz pos basta ni benista, non devon ren ostar ni mais metre.*

[p. 460]. [3] . *Tota gens Crestiana, Iuxeus et Sarazís, emperador, princeps, rei, duc, conte, vesconte, contor, valvasor, et tuit autre cavailler, e clergues borges e vilanz, paucs et granz, meton totz jorns lor entendiment en trobar, et en chantar, o quen volon trobar, o quen volon entendre, o quen volon dir, o quen volon auzir, qe greu seres en loc negun tan privat ni tant sol, pos gens i a, paucas o moutas, qe ades non auias o tot ensems, qe neis ti pastor de la montagna lo maior sollatz qe ill aian de chantar; et tuit li mal el ben del mont son mes en remembransa per trobadors; et ja non trobaras mot un mal dig, pos trobaires l'a mes en rima, qe tot jorns en remenbranza non sia; qar trobars et chantars son movements de totas galliardias.*

[p. 461]. [1] . *En aqest saber de trobar son enganat li trobador et dirai vos com ni per qe. Li auzidor qe ren non intendon, qant auzon un bon chantar, faran semblant qe fort ben l'entendon et ges no*

l'entendran, qe cuiran so quelz entenges hom per pecs si dizon qe non 1'entendesson: et en aisi enganan lor mezeis, qe uns dels maior sens del mont es qi demanda ni vol apenre so qe non sap, et assatz deu aver maior vergoigna cel qi non sap qe aicel qi demanda. E sil qe entendon, qant auzion un malvais torbador, per ensegnament li lauzaran son chantar et si non lo volon lauzar, al menz nol volran blasmar; et aisi son enganat li trobador, et li auzidor n'an lo blasme; car una de las maiors valors del mont es qui sap lauzar so qe fai a lauzar et blasmar so qe fai a blasmar. Sill qe cuion entendre et non entendon, per otracuiament non volon apenre, et en aisi remanon enganat. Ieu non dic ges qe totz los homes del mon puesca far prims ni entendenz, ni qe fassa tornar de lor enveitz sens plana paraola: qe anc Dieus non fes tant grant ordre, qe pos homs escouta l'error, q'om no trobe qalacom home qe lai inclina son cor. Per qe sitot ieu non entent que totz los puesca far entendentz, si vueill far aqets libre per l'una partida.

Ramón Vidal dice espresamente que nadie antes que él había emprendido reducir a reglas la lengua de los trovadores: *«Aquets saber de trobar non, fon anc mais ajustatz tan ben en un sol luec, mais qe cascum n'ac* en *sor cor segon qe fon prims ni entendenz. Ni non crezas qe neguns hom n'a aia istat maistres ni perfaig, car tant es cars et fins lo saber qe hanc nuls homs non se donet garda del tot. So conoissera totz homs prims et entendenz qe ben esgard' aquest libre. E non dic ieu ges qe sia maistres ni parfaistz, mas tan dirai segon mon sen en aqest libre, qe totz homs qi l'entendra ni ara bon cor de trobar, poisa far sos cantars ses tota vergoigna».* (Ed. Guessard, pág. 71.)

Para su trabajo parece haber tenido presente, además de la autoridad de los trovadores, el uso vivo de la comarca que tomó por tipo de lenguaje puro. Así es que no duda en notar faltas de expresión en Pedro Vidal, en Bernardo de Ventadorn y en otros poetas de los más celebres, y censura duramente las concesiones hechas a la fuerza de la rima: *«Tot hom prims qe ben vuelha trobar ni entendre, deu ben aver esgardada et reconoguda la parladura de Lemosin et de las terras entorn... et qe la sapcha abreviar et alongar et variar et dreg dir per totz los luecs qe eu vos ai dig. Et deu ben gardar que neguna rima, qe li aio mestier, non la meta fora de sa proprietat, ni de son cas, ni de son genre, ni de son nombre, ni de sa part, ni de son mot, ni de son temps, ni de sa persona, ni de son alongamen, ni de son abreviamen».*

Reprueba las canciones con palabras de diversas lenguas (como el célebre *Descort* de Rambaldo de Vaqueiras), y sienta con mucha claridad el principio de la unidad de composición y de la lógica interna en las ideas y en el estilo: *«Per aqi mezei deu guardar, si vol far un cantar o un romans, qe diga rasons et paraulas continuadas et proprias et avinentz, et qe sos cantar esos romans non sion de paraulas biaisas ni de doas parladuras, «ni de razon mal continuada ni mal asseguada».*

Falta en Ramón Vidal toda clasificación de los géneros poéticos, asunto que trataron con predilección las poéticas posteriores.

Se conocen del libro de R. Vidal: un códice con fecha de 1310 en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, transcrito por un copista italiano, Pedro Berzoli de Eugibio; otro en la Biblioteca Riccardiana de la misma ciudad, copia mediana de fines del siglo XVI, pero tomada indudablemente de un texto diverso. El manuscrito de la Biblioteca Nacional de París es mera transcripción, muy imperfecta, del de la Laurenciana. El de nuestra Biblioteca Nacional (en el volumen que encierra otras muchas poéticas provenzales) es copia más lujosa que esmerada del precioso códice que existió

en la Biblioteca de los Carmelitas descalzos de Barcelona, y ofrece variantes muy curiosas, como lo ha probado Meyer en el tomo VI de la *Romania* (1877, páginas 341 a 358, *Traités catalans de Grammaire et de Poetique).*

D. Pedro Vignau, en su monografía *La lengua de los trovadores,* publicó traducidas al castellano las Gramáticas de Faidit y R. Vidal, ateniéndose al texto de Guessard.

[p. 462]. [1] . No queremos decir con esto que absolutamente faltasen las poéticas provenzales durante tan largo período. Existen algunos trataditos breves, comenzando por la *Doctrina de compondre dictats,* de autor anónimo. Consta de treinta y cuatro capítulos breves, y enumera diez y seis géneros diversos de poesía: *Canso, vers, lays, serventesch, retroencha, pastora, dança, plant, alba, gayta, estampida, sompni, gelozesca, discort, cobles esparses, tençó.* Es la más antigua clasificación de los géneros líricos. (Vid. Meyer, *Romania* , VI, 355.)

En un manuscrito de la Biblioteca Vaticana existe un fragmento de poética (letra del siglo XIII), acompañado de copiosos ejemplos tomados especialmente de las poesías de Hugo de Saint Circ. Ernesto Monaci le ha dado a conocer en sus *Facsimili di antichi manoscritti* , 3-4.

Un Girolamo Terramagnimo de Pisa puso en malos versos provenzales las *Razos de trobar* de Ramón Vidal, cambiando solamente, y con poco acierto, los ejemplos. Tituló su trabajo *Doctrina de Cort* , y parece haber florecido por los años de 1250 a 1282. (Vide Monaci, *Testi Antichi Provenzali,* Roma, 1888).

El *Donato* de Hugo Faidit fué traducido al latín, y más tarde al italiano.

[p. 462]. [2] . Vid. Milá, *Trovadores* (pág. 477). En el Archivo de la Corona de Aragón hay un excelente códice de las *Leys d'amors* procedente del Monasterio de San Cugat del Valles. Las *Flors* han sido impresas por Gatien Arnoult, Tolosa, s. a. (1841 y 1847), tres volúmenes en 4.º.

De las restantes artes poéticas (fuera del *Torcymany,* de Luis de Aversó) se guardaba un códice (descrito por Villanueva, *Viaje Literario,* XVIIl, páginas 203 a 233) en el Convento de Carmelitas descalzos de Barcelona; pero esta preciosidad se perdió, como otras muchas, en las vandálicas escenas revolucionarias de 1835. Afortunadamente se conserva una copia lujosa (si bien no muy correcta) en nuestra Biblioteca Nacional, entre los libros que fueron del Marqués de la Romana.

Vid. para más extensa noticia y análisis, un estudio de Milá y Fontanals *(Antiguos tratados de Gaya Ciencia),* en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1876), reproducido en el tomo III de sus *Obras Completas,* páginas 279 a 287, y otro de Paul Meyer, en la *Romania,* tomos VI, IX y X.

[p. 463]. [1] . El primitivo título de las *Leys d'amors* (palabra que tiene aquí el valor de *poesía* o *ciencia gentil)* parece haber sido el de *Flors del Gay Saber.* Hay dos redacciones: una que puede considerarse como el primer esbozo, y es la que se conserva en el Archivo de la *Academia de los Juegos Florales* de Tolosa, y otra, que es la completa y definitiva, representada por otro códice de

Tolosa y por el de Barcelona.

Las *Leys d'amors* contienen abundante doctrina gramatical, pero muy pocas ideas literarias. Así y todo, son libro inestimable, y casi único, para el conocimiento de la métrica provenzal, tan rica y complicada. Los géneros cuyas reglas da son dieciséis: *somnis, vezies, cossirs, reversaris, entregzs, desplazers, desconortz, plazers, conortz, rebecz, relays, gilozescas, bals, garips, redondels y viandelas* (este último de imitación francesa). Preceptúa como obligatorios el acento y la cesura del endecasílabo en la cuarta sílaba, y habla ya de los versos *estramps* o libres, cultivados después por Ausías March, Roiz de Corella y demás poetas catalanes del siglo XV. La definición de la poesía que da es la siguiente: *«Trobars es far noel dictat en Romans, fi, be compassat». (Leys d'amors).*

[p. 464]. [1] . Fué primero franciscano, luego monje benedictino en San Feliú de Guixols desde 1275. La lengua en que escribe está llena de catalanismos.

[p. 464]. [2] . *«Com En Ramon Vidal de Besalú en art de trobar savis e entendens veses mots de trobadors fallir per no saber en llurs dictats, a donar a ells e als altres qui res no sabien doctrina et ensenyamen porque poguessen venir a perfeccio de aquella art, dictet e fe un libre qui es apellat Regles de trobar. Mas com aquell libre nulhs homs no puga perfetament entendre ses saber l'art de gramatica e trobar, sia causa qe pranga* (sic) *al Emperador, a Contes, a Duch, a Marqueses, a Barons, a Cavallers, a Burses, encara a altres homens laichs li plusor dels quals no saben gramatica, eu en Juifre de Foxa per manament del Noble e del alt en Jacme per la gracia de Deu, Rey de Sicilia, qui en trobar pensa s'adelita grantment, studiey a dar, segons lo meu saber, alguna manera e dotrina en romans perque cells que no s'entenen en gramática mas estiers en sobtil e clar engin, pusquen mils coneixer e aprendre lo saber de trobar».*

[p. 464]. [3] . *Aquest es lo compendi de la coneixensa dels vicis que poden esdevenir en los dictats del gay saber, axi fora sentença com en sentença. Lo qual compendi ha fet Mossen Johan de Castellnou, un dels set mantenedors del consistori de Tholosa de la Gaya Sciencia de trobar.*

Hay una copia antigua del Castellnou, en la Biblioteca provincial de Barcelona. (Vid. Milá, *Trovadores,* pág. 488 de la primera edición).

[p. 465]. [1] . Hay un códice en la Colombina, ya citado y extractado por Cerdá y Rico en las notas al *Canto del Turia,* de Gil Polo (Pág. 487).

[p. 465]. [2] . No está en el manuscrito de la Romana; pero sí en la Biblioteca del Escorial, M.—1.º—3. Parece borrador autógrafo.

[p. 465]. [3] . *«Al present libre jo he mes scientment nom «Torcimany» per tal com aquest nom es posat a hom declarador del lenguatge non entés».* (Cap. V.)

[p. 466]. [1] . *Io no'm servech en la present obra per II raons dels lenguatges que los trobadors en*

lurs obras se servexen, la primera es com prosaicament lo present libre jo pos, e en lo posar prosaich no ha necessitat a servirse dels lenguatges ja dicts, per tal com no son diputats de servir sino en obras compassadas; l'altra raho es que si jo'm servia d'altra lenguatge sino del catalá, que es mon lenguatge propi, he dupte que no'm fos trobat a ultracuidament. (Cap. VI.)

[p. 466]. [2] . Usa la antigua comparación del acto de aprender con las imágenes que se van imprimiendo en blanda cera. Concede grande atención a las que llama *Flors de Retóriqua* (figuras). Habla de los alfabetos caldeo, hebreo, árabe y griego. Por otra parte, menciona géneros no catalogados por las *Leys d'Amor,* como las *Novas Rimadas.*

[p. 466]. [3] . *Açi comença lo prolech del present libre apelat «Torcimany», lo qual tracta de la sciencia gaya de trobar, lo qual he compilat Luis d'Aversó ciutada de Barchinona... Imaginant com la gaya sciencia de trobar entre los homes no sabens ne enteses en Gramatica es posada sots compreniment escur ho no intelligible, eu per amor de ço, per tal que aquellas personas que la dita sciencia apenre volrian, aquella puxen leugerament apendre en aço ajtori d'estudi migançant, jo Luis d'Aversó ciutada de Barchinona he compilat lo present libre nomenat «Torcimany», en lo qual aquells qui d'aquesta sciencia de trobar desigaran saber trovaran clarament tot lo seu fondament, migança e fi de aquella, la qual sciencia si be es apresa, sapian que fa en l'om qui be la sap III cosas principals: la primera cosa es que aprima 1'enteniment, la segona cosa es que adoba la soptilisa, la tercera cosa es qu'entrinqua l'enginy a gloria y honor de la Santa Trinitat, de la gloriosa advocada dels peccador la homil Verge Nostre Dona Sta. María... Obras mundanals per las quals se puxa seguir correccio de mals entre los homes del mon.*

[p. 466]. [4] . Anterior a todas es el precioso fragmento de poética gallega o portuguesa del siglo decimocuarto contenido en el *Cancionero Colocci-Brancuti,* del cual han publicado una edición paleográfica E. Monaci y Molteni. Una restitución o interpretación de este fragmento ha hecho el ilustre profesor Teófilo Braga, imprimiéndola en la revista *Era Nova* (pgs. 415 a 420). Esta Poética debió de ser algo extensa y constar de varios libros. Hoy sólo quedan restos del tercero, y el cuarto, quinto y sexto al parecer íntegros. Los géneros poéticos que se definen en la parte conservada son las *cantigas de amor y de amigo,* las *cantigas de escarnio,* las de *maldizer,* las *tençôes,* las *villanescas (villâas)* y las llamadas *de seguir.*

[p. 467]. [1] . Vid. en la nueva edición (Madrid, Suárez, 1873), págs. 269 a 284. Don Enrique dirigió su trabajo al marqués de Santillana.

[p. 467]. [2] . Estaba antes en la Biblioteca del Cabildo de Toledo, y hoy está en la Nacional de Madrid.

[p. 469]. [1] . Del *Cancionero de las obras de Juan del Enzina,* se conocen, entre otras ediciones, éstas: Salamanca, 1496, Burgos, por Andrés de Burgos, 1505; Salamanca, por Hans-Gysser, 1507; íd., 1509, Zaragoza, Jorge Coci, 1516. Del *Arte de trobar* da bastante noticia Luzán *(Poética,* 2.ª ed., tomo I, páginas 36 a 41). Su curiosidad y rareza y el ser tan breve me han movido a incluirle en el

apéndice de este tomo.

[p. 469]. [2] . No sabemos que se escribiera ninguna Retórica. Es notable indicio de ser ya muy conocida en Castilla a fines del siglo XIII la de Aristóteles, el ver que Don Sancho el Bravo, en su libro de los *Castigos e documentos a su fijo,* cita y comenta con mucha extensión las descripciones de las edades y de los estados humanos contenidas en dicha obra. (Véanse los capítulos 69, 70, 71, 72, 73, 74 y 75).

En el siglo XV, el famoso obispo de Burgos, D. Alonso de Cartagena, tradujo el *Libro de Marcho Tullio Ciceron que se llama de la Retórica,* esto es, el tratado De *Inventione,* que llamaban entonces *Retórica Vieja de Tulio.* Esta traducción, de gran valor como texto de lengua, no se ha impreso nunca. Existe un códice de ella en la Biblioteca Escurialense. Reproducimos en el apéndice tanto la introducción del traductor como la dedicatoria que hace al rey de Portugal, Don Duarte.

La que llamaban *Retórica Nueva,* esto es, la Retórica a Herennio, fué traducida por D. Enrique de Aragón o de Villena *Para algunos que en vulgar la querían aprender,* según dice él mismo en una de las glosas al Proemio de su traducción de la *Eneida.*

En el ingeniosísimo libro del bachiller Alfonso de la Torre, Visión *delectable de la Filosofía y artes liberales,* que puede considerarse como una enciclopedia en forma de novela alegórica, y es sin duda la obra maestra de nuestra prosa didáctica del siglo XV, se encuentra un largo capítulo (el tercero) De *la Retórica et de sus inventores, et de su modo, et de su provecho.* Va reproducido íntegro en el apéndice como trozo notabilísimo, más que por la novedad de la doctrina, por lo gallardo del lenguaje.

[p. 470]. [1] . Tomo VIII (Valencia, 1821), páginas 57 y 58. El códice se hallaba entonces en Santa María de Ripoll.

[p. 470]. [2] . Así lo indican los últimos versos reproducidos por Villanueva:

«Iam nunc, Petre, tibi placeant versus monocordii,
Quos, prece multimoda monachus tibi fecit Oliua.
Hic, Petre, mente pia frater te poscit Oliva.
Emendes recte quod videris esse necesse».

Como las palabras de Villanueva son poco precisas, han creído algunos, y entre ellos el Sr. Amador de los Ríos *(Historia crítica de la literatura española,* tomo II, pág. 239), que el poema *de la Música* de Oliva era cosa de más importancia, y distinta del prólogo que puso al tratado de Boecio. Pero a mi ver, del texto de Villanueva se deduce lo contrario, pues sólo indica que después del *prólogo* (que es de Oliva), y de la obrilla *de música* (que es de Boecio), se encuentran varias hojas misceláneas, y al fin esta especie de subscripción, de la cual legítimamente sólo puede inferirse que Oliva fué el *copiante* del tratado de Boecio, por orden de otro Oliva famosísimo, obispo de Vich, a quien algunos han confundido con el nuestro, hasta que Villanueva los distinguió.

«Sede sedens diva comes, abbas, praesul Oliva,

Rimans cum studio quid musicet eufona Clio,
Me fore delegit, Arnaldus jussa peregit,
Qui jussus peragit quidquid laudabile sentit.
Gualterus vero de fonte regressus ibera,
Formis signavit, numeris signata probavit».

Si no lo entiendo mal, esto parece indicar que un tal Gualtero trazó las figuras geométricas, que sin duda tendrá el códice, y puso además la notación musical.

Queda noticia de un tratadito (debe de ser enteramente práctico) *de Música instrumentali,* compuesto por el maestro Fernando del Castillo, ciudadano de Barcelona, llamado comúnmente por su oficio *Lo Rahorer* (El cuchillero). Le halló el P. Villanueva con otros tratados de Música en un códice de los PP. Capuchinos de Gerona. *(Viaje literario,* tomo XIV, página 176). Comenzaba así:

«Sequitur ars pulsandi musicalia instrumenta edita a magistro Ferdinando Castillo, ccmmuniter dicto «Lo Rahorer», Hispano nunc viro et cive pulcherrimae civitatis Barchinonae, anno salutis aeternae 1497, 25 *die Augusti.»* En el prólogo se explica el seudónimo de su autor *«propter suam artem quotidianam...»«Sed iste magister Ferd. posuit istam suam artem in vulgari, quod non ubique est idem, et quia latinum est communius idioma, ego pono in latino».*

Cita el maestro Castillo entre sus discípulos a Vicente Simó, presbítero. *Rector de Gasserandis, dioc. Ger. fratrem Febrer.,* y a un hijo del propio maestro llamado Joannot.

A este tratadito sigue otro, también puramente práctico, que comienza:

«Sequitur ars de pulsatione lambuti (el laúd) *et aliorum similium instrumentorum, inventa a Fulan mauro regni Granatae».*

Al moro autor de esta obra se le llama «inter Hispanos citharistas laude dignus».—Al final escribe: *«Omnia ista de pulsatione lambuti ego habui a fratre Jacobo Salvá, Ordini Praedicatorum, filio den Bernoy de Linariis, dioc. Barch. qui charitate devinctus revelavit mihi ista».*

Otros tratados semejantes a éstos debió de haber; pero la falta de ideas generales que en los pocos que conocemos se advierte, los excluye de nuestra historia.

Prescindiendo de las doctrinas de Ramón Lull, que ya conocemos, y que tienen carácter científico más bien que práctico, el único pasaje de autor de la Edad Media donde encontramos una impresión estética de la Música, con encarecimiento de su poder *expresivo* (que algunos suponen desdeñado antes del Renacimiento), son estas dos notabilísimas estancias del *Poema de Alexandre* (Cop. 1976 y 1977):

«Ally era la música cantada por razón,
Las doblas que refieren coytas del corazón,
Los dolces de las baylas, el plorant semitón,
Bien podrien toller precio a cuantos no mundo son.

Non es el mundo omne tan sabedor
Que decir podiesse qual era el dulzor:
Mientre omne viviese en aquella sabor,
Non avrie sede, nen fame, nen dolor.»

En el mismo poema se advierte la distinción entre los *instrumentos que usan los ioglares, y otros de maor precio que usan escolares.* Los segundos no están citados, pero sí los primeros, al describirse la entrada triunfal de Alejandro en Babilonia:

«El pleito de ioglares era fiera nota:
Avie hy symphonía, arba, giga e rota,
Albogues e salterio, cítola que más trota;
Cedra e viola que las coytas embota.»
(Copla 1383).

Todavía son más interesantes para la arqueología musical algunos pasajes del Archipreste de Hita, especialmente la descripción del aparato con que *«clérigos e legos e flayres e monjas e duennas e ioglares salieron a recebir a Don Amor»* (coplas 1199 y siguientes):

«Día era muy santo de la Pascua mayor:
El sol era muy claro e de noble color,
Los omes e las aves e toda noble flor,
Todos van rescebir cantando al Amor.
Rescíbenlo las aves, gayos et ruysennores,
Calandrias, papagayos mayores e menores,
Dan cantos plasenteros e de dulces sabores:
Más alegria fasen los que son mas mejores.
Rescíbenlos los árbores con ramos et con flores
De diversas maneras, de diversos colores
Rescíbenlo los omes, et duennas con amores,
Con muchos instrumentos salen los *atambores.*
Allí sale gritando la guitarra *morisca,*
De las voces aguda, de los puntos arisca,
El corpudo *laúd* que tiene punto a la trisca,
La *guitarra* latina con éstos se aprisca.
El *rabé* gritador con la su alta nota,
Cabe él el *orabin* teniendo la su *rota,*
El *salterio* con ellos más alto que la Mota,
La *bihuela* de *péndola* con aquestos y sota.
Medio canno et arpa con el *rabé* morisco,
Entrellos alegranza *el galipe Francisco,*
La *rota* dis con ellos más alta que un risco,
Con ella el *tamborete,* sin él non vale un prisco.
La *bihuela de arco* fas dulces bayladas,
Adormiendo a las veses, muy alto a las vegadas
Voses dulces, sabrosas, claras et bien pintadas,

A las gentes alegra, todas las tien pagadas.
Dulce *canno entero* sal con el *panderete,*
Con *sonajas de azófar* fasen dulce sonete.
Los órganos y disen *chanzones e motete,*
La *adedura* e *albardana* entre ellos se entremete.
Dulçema, e *axabeba,* el finchado *albogón,*
Çinfonía e *baldosa* en esta fiesta son,
El *francés odrecillo* con éstos se compón,
La reciancha *mandurria* allí fase su son.
Trompas e *annafiles* salen con *atambores,*
Non fueron tiempo ha plasenterias tales,
Tan grandes alegrías, nin atan comunales:
De juglares van llenas cuestas et eriales.»

En otra parte nos declara el Archipreste *«en quales instrumentos non convienen los cantares de arábigo»:*

«Fise muchas cantigas de danzas e troteras
Para judías et moras et para entendederas,
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que non sabes, oilo a cantaderas.
Cantares fis algunos de los que disen ciegos,
Et para escolares que andan nocherniegos,
Et para muchos otros por puertas andariegos:
Cazurros et de burlas non cabrían en dies priegos.
Para los instrumentos estar bien acordados,
A cantigas algunas son mas apropiados:
De los que he probado aquí son sennalados,
En qualquier instrumentos vienen más assonados.
Arábigo non quiere la *bihuela de arco,*
Sinfonia, guitarra non son de aqueste marco,
Cítola, odrecillo non aman *«caguil hallaco»*
Mas aman la taberna e sotar con bellaco.
Albogues e mandurria, caramillo e zamponna
Non se pagan de Arábigo cuanto dellos Bolonna,
Como quier que por fuerza disenlo con vergonna,
Quien gelo desir fesiere, pechar debe calonna.»
(Coplas 1487 y sigs.)

Todas estas enumeraciones de instrumentos (a las cuales pueden añadirse algunas estrofas de Berceo en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora)* (a), se aclaran en cierto modo con las espléndidas iluminaciones de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, que nos presentan innumerables tañedores

(a)

«Iaciendo a la sombra perdí todos cuidados;
Odí sones de aves, dulces e modulados:
Nunqua udieron omnes órganos más temprados,
Nin que formar pudiessen sones más acordados.
Unos teníen la quinta, e las otras doblaban,
Otras teníen el punto, errar non las dexavan;
Al posar, al mover todas se esperaban,

Aves torpes nin roncas hy non se acostaban. «Iaciendo a la sombra perdí todos cuidados; de diversos instrumentos; pero en muchos casos es imposible o muy difícil establecer la exacta correspondencia entre estos instrumentos y los que citan nuestros poetas de la Edad Media. Entre las miniaturas del *Libro de los juegos de ajedrez, dados y tablas que mandó escribir Alfonso el Sabio,* se ve una morisca tocando el arpa. En las pinturas de un precioso relicario del siglo XIV que posee la Academia de la Historia, y procede del monasterio cisterciense de Piedra en Aragón, hay también instrumentos musicales. Véase la *Indumentaria Española* de D. Francisco Aznar (Madrid, 1880, tomo I).

Sobre la Música española de los tiempos medios ha de consultarse principalmente el eruditísimo libro de D. Juan Facundo Riaño, *Critical et Bibliographycal Notes on Early Spanish Music* (Londres, B. Quaritch, 1887).

El autor estudia los manuscritos que contienen anotaciones musicales, desde los siglos X ú XI hasta el XVI, presentando abundantes facsímiles de ellos: expone algunas consideraciones interesantes sobre los misteriosos *neumas* llamados *visigóticos;* indica la transición del canto Isidoriano al Gregoriano, merced al cambio de rito y a la influencia de los monjes cluniacenses: presenta grabados de los instrumentos musicales usados en la Edad Media, que en las iluminaciones de las *Cantigas* y en otras partes aparecen, sin olvidar los que se encuentran en algunos pórticos de iglesias románicas, como en el de la Gloria de Santiago, en el de Ripoll y en el de la colegiata de Toro.

Entre las muchas curiosas investigaciones que este volumen comprende, merecen atención principal, sin duda alguna, las relativas a la tradición del canto visigótico, materia que nadie había vuelto a tratar después de los trabajos del obispo Fabián y Fuero (en las *Explanationes ac Dilucidationes* que acompañan al Misal Muzárabe impreso en Puebla de los Angeles en 1770) y de D. Jerónimo Romero en el *Breviarium Gothicum* que publicó el cardenal Lorenzana en 1775. Un paso más se ha dado para la recta interpretación de los *neumas* con la observación hecha por varios paleógrafos de la identidad entre estos signos musicales y ciertos caracteres de letra pequeña o cursiva usados en las signaturas de los documentos de los siglos XI, XII y XIII. En opinión del Sr. Riaño, la notación musical de los códices llamados visigóticos se compone de letras pertenecientes a este especial alfabeto, de acentos, puntos y otros signos puramente musicales, y de combinaciones de estos signos con letras. Esta notación duró hasta la venida de los monjes cluniacenses, y es de ver en algunos códices, por ejemplo en un *Manual* del Monasterio de San Millán de la Cogolla, existente hoy en la Academia de la Historia (F. 224), cómo fueron borrados en muchas Antífonas los *neumas,* sustituyéndolos con puntos.

Non seríe organista nin seríe violero,

Nin giga nin salterio nin manoderotero,
Nin instrument nin lengua, nin tan claro vocero
Cuyo canto valiesse con esto un dinero».

Se ha creído notar cierta semejanza entre algunos *neumas* y ciertos signos de la notación musical griega, y parece evidente su analogía con otros usados en un *Antifonario* de Montpellier y en un *Gradual* de S. Gall. Esta comparación ha llevado al Sr. Riaño a fijar de un modo más o menos seguro el valor de algunas cifras del alfabeto musical visigótico. Es el primer paso en esta investigación tan importante como difícil. Ni Fabián, ni el maestro de capilla Romero, consignaron otra cosa que la tradición relativamente moderna del templo toledano. No falta autoridad tan grande como la del P. Pothier (en su libro *Les Mélodies Grégoriennes),* que niegue a los *neumas* todo valor musical, y los considere como signos meramente didácticos. No insistiremos en estas cuestiones oscurísimas, y extrañas de todo punto a la índole de nuestra obra. Lo único que resulta claro es que, hasta el presente, no se puede leer la música de los códices visigóticos.

Algunas noticias sobre la historia musical de los tiempos medios pueden encontrarse en las disertaciones quinta y sexta del precioso libro inédito de D. Felipe Fernández Vallejo, *Memorias y disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo* (ms. que perteneció a Gallardo y está hoy en la Academia de la Historia entre los libros que fueron del general San Román).

Finalmente, no omitiremos la muy curiosa mención que *de mimis et joculatoribus* se hace en el cap. XXVIII de las *Leges Palatinae* del rey Don Jaime III de Mallorca: «In *domibus Principum, ut tradit antiquitas, mimi seu joculatores licite possunt esse: nam illorum officium tribuit laetitiam quam Principes debent summe appetere, et cum honestate servare, ut per eam tristitiam et iram adjiciant, et omnibus se exhibeant gratiores».*

[p. 475]. [1] . Hay que advertir, sin embargo, que el ilustre arquitecto montañés Rodrigo Gil de Ontañón, de quien fué la planta y la traza de la catedral de Segovia y la catedral nueva de Salamanca, y a quien puede considerarse como el último representante del estilo ojival en nuestra patria, compiló para su uso algunos cuadernos, que andando el tiempo vinieron a parar a manos del arquitecto salmantino Simón García, el cual, en 1681, formó un *Compendio de arquitectura y simetría de los templos,* que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional. Los seis primeros capítulos que tratan del estilo gótico y parecen mera copia de los apuntes de Ontañón, han sido impresos por D. Eduardo de Mariátegui en el tomo VII de *El Arte en España* (1868). Como Ontañón pertenece plenamente al siglo XVI (puesto que falleció en 1577), aunque sus preceptos se refieren casi todos a *la obra de mazonería y crucería,* no deja de admitir muchos elementos de la arquitectura plateresca. Por lo demás, creemos como Mariátegui, que «la utilidad de los cuadernos de Ontañón es palpable, pues en él se verán las proporciones de la arquitectura gótica claras y detalladas, y cómo conocida una cualquiera de sus dimensiones salen por reglas sencillas todas la de las planta y alzado, incluso la altura de las torres: se verán también los distintos modos de replantear los templos, modo de trazar las monteas de las bóvedas de crucería, reglas que tenían (los arquitectos góticos) para determinar los

gruesos de los estribos, y otros varios detalles de la construcción; los nombres de las diferentes partes de una iglesia gótica, olvidados hoy en su mayor parte, y otros datos y noticias curiosas que en él se encuentran». Es además este libro «el que nos ha conservado las únicas noticias que tenemos de los procedimientos técnicos de nuestra arquitectura de la Edad Media y el único tratado que sobre la materia hemos visto impreso ni manuscrito en ningún idioma, pues el Album de Villars de Honnecourt, arquitecto francés del siglo XIII, publicado por A. Darcel en 1858, no es más que un cuaderno incompleto de croquis».

[p. 476]. [1] . Mucho se ha adelantado, sin embargo, en estos últimos tiempos, Las investigaciones de Piferrer, Quadrado, Pi y Margall, D. Pedro de Madrazo, Carderera, Caveda, Amador de los Ríos, Assas y demás arqueólogos románticos, las posteriores de Riaño, Tubino, Gestoso y muchos otros, las innumerables monografías publicadas en los *Monumentos Arquitectónicos de España*, en *El Arte en España* y en *El Museo Español de Antigüedades* (para no mencionar otras publicaciones de carácter menos especial), han añadido tantos datos nuevos a los contenidos en las obras de Llaguno y Ceán, han rectificado tantos otros y han sacado de la oscuridad tantos nombres ignorados, aunque dignos de vivir eternamente en la historia de nuestras artes, que es preciso ya refundir aquellos libros o sustituirlos con otros nuevos, a lo menos en la parte relativa a la Edad Media. Entretanto, pueden consultarse las *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*, por el conde de la Viñaza. El primer tomo (Madrid, 1890) contiene notas sobre más de cuatrocientos artistas no citados por Ceán ni por Llaguno.

El plan de nuestra obra, que no es historia del arte, sino de las teorías artísticas, nos obliga a prescindir por ahora de las interesantes investigaciones de nuestros arqueólogos, reservándonos el apreciar sus resultados a medida que las vayamos encontrando en nuestro camino.

No existe obra de conjunto sobre la arquitectura española de los tiempos medios a [a. Afortunadamente hoy no puede decirse esto, después de la publicación del libro monumental de D. Vicente Lampérez y Romea, *Historia* de la *Arquitectura cristiana española en la Edad Media* (Madrid, 1908 y 1909)]. Puede consultarse todavía, aunque ya resulta insuficiente el discreto y elegante *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* por D. José Caveda (Madrid, 1849), ensayo para su tiempo muy notable, pero sin duda alguna muy prematuro a [a. Otro análogo publicó D. Manuel de Assas en el *Semanario Pintoresco Español* con el título de *Nociones fisionómico-históricas de la arquitectura en España* (1857). Son trece artículos, que en su tiempo debieron de tener cierta utilidad para los aficionados, como trabajo de vulgarización metódica]. Hay monografías de mérito muy desigual sobre los diversos períodos y géneros arquitectónicos. Para el período romano-clásico puede consultarse, aunque con mucha precaución, porque el autor no era filólogo ni epigrafista, y además se valió en gran parte de datos ajenos, dió asenso a varias falsificaciones y afirmó la existencia de monumentos que no había visto, el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, por don Juan Agustín Ceán Bermúdez (Madrid, 1832), que a lo menos conserva cierto valor como inventario. Toda esta parte de nuestra erudición ha sido completamente renovada por los trabajos de Emilio Hübner, ya en el *Boletín del Instituto Arqueológico Alemán en Roma* (años 1860, 61 y 62), ya en sus *Epigraphische Reiseberichte aus Spanien und Portugal*, ya en las actas mensuales de la Academia de Ciencias de Berlín (1860 y 1861). El libro de conjunto falta, y sin agravio de nadie, sólo Hübner puede hacerle. Véase entretanto

su manual crítico-bibliográfico de *La Arqueología de España* (Barcelona, 1888), y por lo tocante a los monumentos de la escultura antigua existentes en nuestros museos (aunque no sean de origen nacional).— *Die Antiken Bildwerke in Madrid* (Berlín, 1882).

La primitiva arqueología cristiana de España ha sido estudiada principalmente por D. Aureliano Fernández-Guerra en varias monografías insertas en *El Arte en España,* en los *Monumentos Arquitectónicos,* en *La Ciudad de Dios,* en el *Museo Español de Antigüedades,* en *La Ciencia Cristiana,* en *La Ilustración Católica* y en otras publicaciones. Dícese, y Hübner lo consigna, que nuestro eminente arqueólogo tiene terminada una obra general acerca de los primitivos monumentos cristianos de España, obra sin duda de la mayor novedad e importancia, puesto que el Sr. Fernández-Guerra es casi el único que entre nosotros ha seguido las huellas del ilustre Rossi.

El descubrimiento del tesoro de Guarrazar, y la noticia publicada sobre él en 1860 por el conde de Lasteyrie, dió ocasión al inolvidable Amador de los Ríos para acometer el inexplorado estudio de la arqueología visigótica, sentando sobre ella nueva teoría en su importante *Ensayo histórico-crítico sobre el arte latino-bizantino en España,* publicado por la Academia de San Fernando en 1861. Más adelante expuso en *El Arte en España* (tomos I y II, 1862 y 1863) *algunas consideraciones sobre la estatuaria durante la monarquía visigoda.* Disintió en parte de sus ideas Tubino en su estudio sobre la *Arquitectura Hispano-visigoda,* que forma parte de sus *Estudios sobre el Arte en España* (Sevilla, 1886).

Sobre el arte arábigo se ha escrito bastante, pero de un modo hasta ahora más descriptivo que científico y razonado. En los pocos estudios generales se ha dado ancho campo a la fantasía, construyéndose con datos incompletos ambiciosas teorías. Deben, sin embargo, excluirse de esta sentencia los discursos académicos, muy originales y comprensivos, a pesar de su corta extensión, de los Sres. Riaño y D. Pedro de Madrazo; los estudios de D. Rafael Contreras sobre los monumentos de Granada, y el pequeño ensayo de Tubino sobre *La arquitectura arábiga en España y en Marruecos.* Prescindo de los libros de historia y de viajes, y de las innumerables monografías españolas y extranjeras.

Los caracteres del estilo llamado *mudejár* fueron fijados por Amador de los Ríos en su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes, y por D. Pedro de Madrazo en su contestación a dicho discurso: el segundo, sin embargo, parece haber modificado luego sus ideas sobre este punto.

Los estudios relativos al arte llamado, con más o menos propiedad, *románico,* puede decirse que fueron iniciados entre nosotros por la poderosa intuición estética de Piferrer, que miraba esta arquitectura con singular predilección. De ella participaron sus colaboradores en los *Recuerdos y bellezas de España,* Quadrado y D. Pedro de Madrazo, el segundo de los cuales, además de numerosos discursos académicos, tiene terminada o casi terminada una obra de carácter más general.

Sobre la arquitectura gótica, es capital el libro de Street *Gothic Architecture in Spain.* a [a. Hoy debe añadirse, además de la obra ya citada del señor Lampérez, y de muchas monografías cuya enumeración sería aquí imposible, el libro importantísimo de los Sres. Puig y Cadafalch, A. de Falguera y J. Goday, sobre la *Arquitectura Románica en Cataluña* (en catalán, tomo I, único publicado, Barcelona, 1909)].

[p. 478]. [1] . Es documento singularísimo, y quizá único en su género, el que publicó el P. Villanueva en el tomo XII de su *Viaje literario* (pág. 324) con el título de *Deliberatio Capituli Gerundensis super prosecutione fabricae Ecclesiae Catedralis, anni 1416.* En él figuran los nombres y los dictámenes de los doce arquitectos más famosos de Cataluña en aquella era (Pascasio de Xulbe y su hijo Juan, Pedro de Vallfogona, Guillermo de la Mota, Bartolomé Gual, Antonio Canet, Guillermo Abiell, Arnaldo de Valleras, Antonio Antigony, Guillermo Sagrera, Juan de Guinguamps, Guillermo Boffy) contestando en su lengua nativa a la consulta técnica que por el Obispo Dalmacio de Mur y por el Cabildo se les hizo sobre si debía continuarse la obra de la Catedral en una o en tres naves. Prevaleció la opinión de que fuese en una. Con razón dice Piferrer *(Recuerdos y bellezas de España-Cataluña,* tomo II, 2.ª edición, página 106), que este documento «es una preciosidad rarísima... para aclarar muchos puntos de la historia del Arte de la Edad Media». También el P. La Canal publicó las actas de este torneo artístico, como primer apéndice al tomo XLVIII de la *España Sagrada,* pero tuvo la mala idea de traducir al castellano los votos de los arquitectos, por lo cual es trasunto mucho mejor y más fiel el del P. Villanueva, cuyo *Viaje* es un tesoro de noticias históricas, nunca bastante explotado.

[p. 479]. [1] . *Dedi duplam unam auri, in auro, dicens haec verba magistro Joanni aedificatori principali praedictae capellae: accipite in signum vestri laboris, et in protestationem quod Dominus Deus ad cujus gloriam et honorem ecclaesia et cappella ista fundari incipit, implebit residuum ad preces gloriosae Virginis Matris suae.* (Documento de la catedral de Calahorra, citado por Ceán en las adiciones a Llaguno *(Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* Madrid, en la imprenta Real, año 1829: tomo I, página 127).

[p. 480]. [1] . Vid. *Discurso leído ante la Real Academia de San Fernando, en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño* (Madrid, 1880, pág. 19), el cual alude a trabajos inéditos, sin duda muy originales e importantes, de nuestro común amigo D. José Fernández Jiménez.

[p. 480]. [2] . Sobre la escultura española en la Edad Media, véase el *Discurso de recepción dé D. Manuel Oliver y Hurtado, en la Academia de San Fernando* (1881). Viene a ser un curioso inventario de los monumentos existentes. Después se ha publicado una *Historia de la Escultura en España,* por D. Fernando Araujo, premiada por la Academia de San Fernando.

[p. 481]. [1] . Quizá el más antiguo de los pintores españoles de nombre conocido sea *Johan Pérez, pintor del Rey* Alfonso X el Sabio, mencionado en un documento del archivo capitular de Sevilla de 1261.

[p. 481]. [2] . Véanse para toda esta época, que termina con Alonso del Rincón, pintor de los Reyes Católicos, el *Diccionario* de Ceán Bermúdez y las adiciones del conde de la Viñaza, que ha utilizado los apuntes de Carderera, y muchos documentos del Archivo de Aragón, de la Cámara de Comptos de Navarra, etc. Palomino prescindió totalmente de esta primera época, comenzando sus biografías con la de Antonio del Rincón. a [a. Numerosas monografías y alguna obra extensa y capital como *Los Cuatrocentistas* del Sr. Sampere y Miquel, han comenzado a derramar copiosa luz sobre nuestros pintores primitivos, especialmente en Cataluña y Valencia].

[p. 481]. [3] . Incluyendo, como incluyen hoy la mayor parte de los autores, entre las artes secundarias la *saltación* o danza y la jardinería, creo que no debe parecer temerario ni absurdo incluir también ciertos ejercicios corporales y caballerescos de la Edad Media, que contienen, a no dudarlo, elementos estéticos, y llegan a ser en algunas ocasiones verdaderas pantomimas. Tales son la destreza en el manejo de ciertas armas, y sobre todo la manera española de equitación, que se conoce con el nombre de *jineta*, ejercicios uno y otro mucho más de gallardía que de fuerza, y en los cuales predomina más el deseo de mostrar el garbo y gentileza de la persona que un fin prosaico de utilidad o de defensa; esto sin contar con el auxilio indirecto que la esgrima, la lucha y equitación prestan a otras artes superiores, desarrollando y realzando la figura humana. De todas estas artes, así como de la danza, hay impresos en castellano muchos y muy raros libros, grande objeto de codicia para los bibliógrafos, y curiosos para el observador de la lengua y de las costumbres. Casi todos pertenecen al siglo XVI, y allí se dará alguna noticia de ellos, siquiera por vía de nota, para que no se ofenda el orgullo aristocrático de otras artes más nobles y remontadas.

[p. 483] APÉNDICE I.—FRAGMENTOS DEL ARTE DE TROBAR O LIBRO GAYA SCIENCIA, QUE HIZO DON ENRIQUE DE VILLENA INTITULADO A DON IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, SEÑOR DE HITA [1] .

ALGUNAS COSAS NOTABLES DESTE LIBRO

Por la mengua de la Sciencia todos se atreven a hacer ditados solamente guardada la igualdad de las sílabas, i concordancia de los bordones según el compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera a la Ríthmica dotrina, e por esto no es fecho diferencia entre los claros ingenios, e los obscuros.

Magüer otras cosas arduas vindicassen a sí mi intento assí que en mi trabajo fuese reposo de otro trabajo. (La Translación de la Eneida de Virgilio que hacía D. Enrique de Villena).

E quise dirigir ese Tratado a vos, Honorable e Virtuoso Cavallero Don Iñigo Lopez de Mendoza; pues que mis obras, aunque impertinentes, conozco a vos ser apacibles, e que vos deleitades en façer Ditados, e Trobas ya divulgadas, e leidas en muchas partes. E por mengua de la Gaya Dotrina no podeis transfundir en los oidores de vuestras obras las excelentes invenciones que natura **[p. 484]** ministra a la severidad de vuestro ingenio con aquella propriedad que fueron concebidas. E vos informado por el dicho Tratado seais originidad donde tomen lumbre i dotrina todos los otros del Reino que se dicen *Trobadores* para que lo sean verdaderamente.

El Consistorio de la Gaya Sciencia se formó en Francia en la Ciudad de Tolosa por Ramón Vidal de Besalú.

Esmerándose con aquellas reglas los entendimientos de los groseros.

Este Ramón por ser comenzador no fabló tan cumplidamente. Succedióle Jofre de Foxá, Monje negro, e dilató la materia llamando a la obra que hizo, *Continuación* del Trobar.

Vino despues de este de Mallorca Belenguer de Noya, i fizo un Libro *de Figuras, i Colores Rhetóricos.*

Despues escrivió Gilielmo Vedel de Mallorca la *Suma Vitulina* con este Tratado. Porque durasse la Gaya Sciencia se fundó el Colegio de Tolosa de Trobadores con autoridad, i permisión del Rei de Francia, en cuyo territorio es, e les dió libertades, e privilegios, e asinó ciertas rentas para las despensas del Consistorio de la Gaya Sciencia. Ordenó que oviesse siete mantenedores que hiciessen Leyes.

Hizieron el Tratado intitulado *Leyes de Amor*, donde se cumplieron todos los defectos de los Tratados pasados.

Este era largo: por donde Guillen Molnier le abrevió, i le hizo el *Tratado de las Flores*, tomando lo substancial del Libro de las *Leyes de Amor*.

Despues vino Frai Ramon de Cornet, e fizo un Tratado en esta Sciencia, que se llama *Doctrinal*. Este no se tuvo por tan buena Obra por ser de persona no mucho entendida, reprehendiéndosela Juan Castilnou.

Los vicios esquivadores , id est, que se devan esquivar. Despues destos no se escrivió hasta Don Enrique de Villena.

Tanto es el provecho que viene desta dotrina a la vida civil quitando occio, e ocupando los generosos ingenios en tan honesta investigación, que las otras Naciones desearon e procuraron haver entre sí escuela desta dotrina, e por esso fué ampliada por el Mundo en diversas partes.

A este fin el Rei Don Juan de Aragon, Primero deste nombre, **[p. 485]** fijo del Rei Don Pedro Segundo, fizo solemne Embajada al Rei de Francia, pidiéndole mandasse al Colegio de los Trobadores, que viniese a plantar en su Reino el estudio de la Gaya Sciencia, e obtúvolo, e fundaron estudio della en la Cibdad de Barcelona dos Mantenedores que vinieron de Tolosa para esto, ordenándolo desta manera, que tuviesse en el Estudio e Consistorio desta Sciencia en Barcelona quatro Mantenedores: el uno Cavallero, el otro Maestro en Theología, el otro en Leyes, el otro honrado Cibdadano; e quando algunos destos falleciesse, fuese otro de su condición elegido por el Colegio de los Trobadores, e confirmado por el Rei.

En tiempo del Rei Don Martin su hermano fueron mas privilegiados, e acrecentadas las rentas del Consistorio para las despensas facederas, así en la reparación de los Libros del Arte, e Vergas de plata de los Vergueros que van delante de los Mantenedores, e Sellos del Consistorio; como en las Joyas que se dan cada mes; e para celebrar las Fiestas Generales: e ficiéronse en este tiempo muy señaladas Obras, que fueron dignas de corona.

Despues de muerto el Rei Don Martin, por los debates que fueron en el Reino de Aragon sobre la succesion ovieron de partir algunos de los Mantenedores, e los principales del Consistorio para Tortosa, i cesó lo del Colegio de Barcelona.

Fue despues elegido el Rei Don Fernando, en cuyo servicio vino Don Enrique de Villena, el qual procuró la Reformación del Consistorio, i señaláronle por el principal dellos.

Las materias que se proponian en Barcelona estando allí Don Enrique. Algunas veces loores de Sancta Maria: otras de Armas: otras Amores, e de buenas costumbres. E llegado el dia prefigido, congregávanse los Mantenedores, e Trobadores en el Palacio donde yo estava; i de alli partíamos ordenadamente con los Vergueros delante, e los Libros del Arte, que traian, y el registro ante los Mantenedores. E llegados al dicho Capitul, que ya estava aparejado, e emparamentado de paños de pared al derredor, e fecho un asiento de frente con gradas, en donde estava Don Enrique en medio, e los Mantenedores de cada parte, e a nuestros pies los Escribanos del Consistorio, e los Vergueros más bajo, e el suelo cubierto de tapicería, e fechos dos circuitos de asientos donde estaban los Trobadores, e en medio un bastimento quadrado tan alto como un altar, cubierto de paños de oro, e encima

puestos los Libros **[p. 486]** del Arte, e la Joya, e a la man derecha estava la Silla alta para el Rei, que las más veces era presente, e otra mucha gente que se ende allegava.

E fecho silencio, levantávase el Maestro en Theologia que era uno de los Mantenedores, e facia una Presuposicion con su thema, i sus alegaciones, e loores de la Gaya Sciencia, e de aquella materia de que se avia de tratar en aquel Consistorio; e tornávase a asentar. E luego uno de los Vergueros decia, que los Trobadores allí congregados espandiesen, i publicasen las Obras que tenian hechas de la materia a ellos asinada; e luego levantávase cada uno, e leia la Obra que tenia fecha, en voz inteligible, e traíanlas escritas en papeles Damasquinos de diversas colores con letras de oro, e de plata, e illuminaduras formosas lo mejor que cada uno podia; e desque todas eran publicadas, cada uno la presentava al Escrivano del Consistorio.

Teníanse despues dos Consistorios: uno secreto, i otro público. En el secreto facian todos juramento de juzgar derechamente sin parcialidad alguna, segun las reglas del arte, quál era mejor de las obras allí examinadas, e leidas puntuadamente por el Escrivano. Cada uno dellos apuntuava los vicios en ella contenidos, e señalávanse en las márgenes de fuera. E todas assí requeridas, a la que era hallada sin vicios, o a la que tenia menos, era juzgada la Joya por los votos del Consistorio.

En el público congregávanse los Mantenedores, e Trobadores en el Palacio; e Don Enrique partia dende con ellos, como está dicho, para el Capítulo de los Frailes Predicadores; e colocadas, e fecho silencio; yo les facia una Presuposicion tocando las Obras que ellos avian fecho e declarando en especial quál dellas merecia la Joya: e aquella la traia ya el Escrivano del Consistorio en pergamino bien iluminada, e encima puesta la Corona de oro, e firmávalo Don Enrique al pie: e luego los Mantenedores: e sellávala el Escrivano con el Sello pendiente del Consistorio: e traia la Joya ante Don Enrique: e llamado el que fizo aquella Obra, entregávale la Joya, e la Obra coronada por memoria, la qual era asentada en el Registro del Consistorio, dando autoridad, e licencia para que se pudiese cantar, e en público decir

E acabado esto, tornávamos de allí al Palacio en ordenanza, e iva entre dos Mantenedores el que ganó la Joya e llevávale un **[p. 487]** mozo delante la Joya con Ministriles, e trompetas: e llegados a Palacio, hacíales dar confites, i vino: e luego partian dende los Mantenedores, e Trobadores con los Ministriles, e Joya, acompañando al que la ganó fasta su posada: e mostrávase aquel aventage que Dios e Natura ficieron entre los claros ingenios, e los obscuros. De donde parece que *aventage* viene del vocablo italiano *avante.*

E no se atrevian los Ediotas.

La definicion de Sciencia segun Galter-Burlei en la *Suma de las artes.* Sciencia es complida orden de cosas inmutables, i verdaderas.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 483]. [1] . Seguimos el texto publicado por Mayans en sus *Orígenes de la lengua castellana* (tomo II), omitiendo la parte meramente gramatical.

[p. 489] APÉNDICE II.— PRÓLOGO Y DEDICATORIA DEL LIBRO DE MARCHO TULIO CICERON Q. SE LLAMA DE LA RETÓRICA, TRAS | LADADO DE LATIN EN ROMANCE POR EL MUY REUERENDO DON ALFONSO | DE CARTAJENA OBPO. DE BURGOS Á YNSTANCIA DEL MUY ESCLARECI | DO PRÍNCÍPE DON EDUARTE REY DE PORTUGAL.

(B.—Esc.)

Fol.—Letra hermosa y limpia de aquel tiempo.—45 fojas.

Tiene una iluminación al principio.

Prólogo en la traslación.

«Fablando con vos, príncipe esclarecido, en materias de sciencia en que vos sabedes fablar, en algunos dias de aquel tiempo en que en la vuestra corte, por mandado del muy católico Rey, mi señor, estaba, vínovos a voluntad de haber la «Arte de la Retórica» en claro lenguaje, por conocer algo de las doctrinas que los antiguos dieron para fermoso fablar. Et mandástesme, pues yo a esa sazon parecia haber algunt espacio para me ocupar en cosas estudiosas, que tomase un pequeño trabajo, et pasase de latin en nuestra lengua la retórica que Tullio compuso. Et como quier que en el estudio della fuí yo tan poco ocupado, et despendí tan poco tiempo, que non digo para la trasladar, mas aun para entender algo della me reputaba et reputo insufiente; pero acatando al vuestro estudioso deseo, comencé a poner en obra vuestro mandamiento. Et comenzando ocupar en ello la péñola, sobrevino mi partida et quedó a vos, segunt se suele facer en las compras, como por manera de señal, una muy pequeña parte del comienzo, et vino conmigo el cargo de lo acá cumplir.

»Et pasaron despues tiempos asaz, en que otra cosa mucho mayor et de más trabajo et estudio se pudiera acabar. Mas ésta **[p. 490]** non se acabó fasta aquí; ciertamente non por olvido nin por menosprecio; ca lo primero fuera torpeza muy grande, lo segundo inmensa presunción; mas por sobrevenir tales tiempos que a los semejantes estudios otorgaron ferias noctorias, lo cual para mi excusación allegar non sé por cuáles otras mejores nin tan buenas palabras, que por aquellas que escribió Sant Bernardo al papa Eugenio en el libro «De la consideración», diciéndole así: «Membrándome del prometimiento en que só obligado a ti, oh muy buen varon papa Eugenio, quiérome librar siquiera tarde. Et vergüenza habria yo de la dilacion, si sopiese que en mí hobiera negligencia o menosprecio, pero non es así; mas sobrevino, como tú sabes, tiempo grave, tal que al uso de la vida parescia embargar, cuanto más a los estudios». Et paréceme que puedo a propósito decir algo de lo semejante; non porque entiendo que vino a vos tanta graveza de tiempo como a él por ventura vino, nin que la presente traslacion sea sin tanto estudio, nin requiere tanto trabajo como la composición que él facia; mas nin el ingenio et sciencia de quien esto escribe es igual por cierto, nin ha proporcion nin respecto con la de aquel santo e famoso varon. Et así non es de maravillar que pequeño ingenio en la pequeña obra con menor impedimento tanto se embargue, como el grande de la obra más alta por el impedimento mayor. Por ende, la tardanza que en esto hobo, si la afeccion non

me engaña (que suele defender las culpas proprias), non es mucho de culpar. Ca ocupado nuestro muy ínclito príncipe en su graciosa juventud contra una parte de sus vecinos en defension de su honor real, et amparo de la república, et contra otra en exaltacion de la fe católica et opresión de los enemigos de la vera cruz, que dentro de los nuestros términos tanto tiempo há que moran; razonable cosa es que todos sus súbditos, dejadas las otras en que en los otros tiempos se suelen ocupar, vuelvan su corazon enteramente et ocupen su voluntad, poniendo su poderio en cuanto el estado et fuerza de cada uno baste para le en ello servir.

»Pero entre las otras ocupaciones tomé algunt poco espacio para complir vuestro mandato, et pagar ya esta debda; et llamada la ayuda divinal, fícelo así como vedes, no tal sin dubda como facer se debia, e pertenescia a vos a quien se dirige; mas como la imbecilidad et flaqueza del ingenio del escribiente en tal tiempo **[p. 491]** bastó, confiando en vuestra virtuosa ecuanimidad que rescibiredes benignamente esta paga, aunque tardia, tolerando los defectos que en la presente traslacion fallareis, donde tolerarse podieren; et emendándolos donde emendar se debieren. Et para más clara ver la intencion, antes que oyades a Tulio, oid la introduccion siguiente:

«Introducción.

»Muchos fueron los que de la teórica en los tiempos antiguos fablaron, así griegos como latinos. Pero aunque de la elocuencia de asaz de ellos hoy dura la fama, et de alguno sus famosas oraciones, así como entre los griegos de Demóstenes et de Eschines, et entre los latinos de Salustio et de otros más libros compuestos de la arte liberal mesma que llaman retórica, yo non sé que de aquellos muy antiguos en este tiempo parezcan sinon de dos auctores, el uno griego, el otro latino. El griego fué Aristótiles, que fabló en ello profundamente, ca non entendió aquel filósofo que del todo acababa la obra moral, si despues de las Eticas et Políticas no diese doctrinas de lo que a la elocuencia pertenece, e compuso un libro que se llama de la Retórica, en que escribió muchas et nobles conclusiones pertenecientes a esta arte, de las cuales así por teólogos como por juristas, son muchas en diversos logares allegadas cada una a su propósito. El otro fué latino, et éste es Marcho Tullio Ciçeron, el cual escribió muchos libros et tractados de diversas materias, escriptos so muy elocuente estilo. Entre ellos compuso algunos pertenecientes a la doctrina deste arte. Ca aunque en todos guarda él bien las reglas de la elocuencia, pero non fabló en todos della: ca una cosa es fablar segun la arte, et otra es fablar de la arte. E él en todos guarda la arte, pero non en todos, mas en algunos, fabló de la arte.

»Estos, si son muchos o cuántos son, non lo sé; mas los que comúnmente parescen, son los siguientes: El libro de la Retórica vieja, et otro de la Retórica nueva, et un libro que dicen Del orador, e otro Del orador menor, et un breve tractado que se llama de la muy buena manera de los oradores, et otro que se intitula la Tópica; los cuales, aunque por diversas maneras, todos tienden a dar doctrinas de la elocuencia. E destos, porque el de la Retórica vieja es primero, et aun porque fabla más largo, fué por vos escogido para que se posiese en nuestro lenguaje, et fízose así por **[p. 492]** vuestro mandado, en la traslacion del cual non dubdo que fallaredes algunas palabras mudadas de su propia significación e algunas añadidas, lo cual fice cuidando que complía así: ca non es este libro de Santa Escritura en que es error añadir o menguar, mas es composicion magistral fecha para nuestra doctrina. Por ende, guardada cuanto guardar se puede la intencion, aunque la propiedad de las palabras se mude, non me paresce cosa inconveniente: ca como cada lengua tenga su manera de fablar, si el interpretador sigue del todo la letra, necesario es que la escriptura sea obscura et pierda gran parte del dulçor. Por ende, en las doctrinas que non tienen el valor por la autoridad de quien las

dijo, nin han seso moral nin místico, mas solamente en ellas se cata lo que la simple letra significa, non me parece dañoso retornar la intencion de la Escritura en el modo del fablar que a la lengua en que se pasa conviene, la cual manera de trasladar aprueba aquel singular trasladador sant Jerónimo en una solemne epístola que se sobre escribe de la muy buena manera del declarar que envió a Pamachio, entre otras cosas diciéndole así: «Yo non solamente lo digo, mas aun con libre voz lo confieso, que en la interpretacion de los libros griegos non curo de exprimir una palabra por otra, mas sigo el seso et efecto, salvo en las Sanctas Escripturas, porque allí la orden de las palabras trae misterio». E esta manera seguí aquí, porque más sin trabajo lo pueda entender quien leer lo quisiere, e aun por lo más aclarar, como quier que en latin está todo junto et non tiene otra particion, salvo la de los libros, es a saber, entre el primero et segundo; pero yo partí cada libro en diversos títulos, et los títulos en capítulos, según me paresció que la diversidad de la materia pidia; e donde el vocablo latino del todo se pudo en otro de romance pasar, fícelo, donde no se pudo buenamente por otro cambiar, porque a las veces una palabra latina requiere muchas para se bien declarar. E si en cada logar por ella todas aquellas se hobiesen de poner, farian confusa la obra en el tal caso. Al primero paso en que la tal palabra ocurrió, se fallará declarada, et aunque después se haya de repetir, non se repite la declaracion; mas quien en ella dubdare, retorne al primero logar donde se nombró, el cual está en los márgenes señalado, et verá su significacion.

»Pero aunque esto todo se faga, las composiciones que son de **[p. 493]** ciencia o de arte liberal, para bien se entender, todavía piden estudio, porque non consiste la dificultad de la ciencia tan sólo en la obscuridad del lenguaje; ca si así fuese, los buenos gramáticos entenderian cualesquier materias que en latin fuesen escriptas. E vemos el contrario; ca muchos bien fundados en la arte de la gramática entienden muy poco en los libros de teologia et derecho, et de otras ciencias et artes, aunque son escritas en latin, si non hobiesen doctores que los enseñasen. Por ende, aunque esta retórica sea traspuesta en llano lenguaje, quien entenderla quisiere, cumple que con atencion la lea.

»E demas de esto es de saber que algunos cuidan que la retórica toda consiste en dar doctrinas especiales para escribir o fablar o trasmudar o ordenar las palabras, mas non es así; ca como quier que della la buena ordenança del fablar..., pero non es éste su total intento; ca gran parte della se ocupa en enseñar cómo deben persuader e atraer a los jueces en los pleitos e otras contiendas, e a las otras personas en otros fechos cuando acaescen, e quien bien lo quisiere considerar, fallará que el oficio que entre nos tienen los juristas que llamamos abogados, ese era principalmente el de los retóricos antiguos. E lo que éstos hoy quieren facer allegando textos e determinaciones, los otros facian diciendo razones fermosas, cada una en favor de su parte, e a las veces inferir aquellas pocas leyes que entonces habia, lo cual bien puede ver quien las famosas oraciones de aquellos tiempos leyere. Ca aquellas dos que en Atenas se ficieron, que hobieron tanta nombradia que Tullio mesmo les conosce ventaja, e sant Jerónimo face dellas en el principal prólogo de la Biblia mención, una la fizo Eschines acusando a Tesifon; la otra Demóstenes, defendiendo al acusado e reacusando al acusador. E muchas de las que de Tullio leemos son fechas acusando a unos e defendiendo a otros, como facen los abogados solemnes.

»Por ende, quien lo presente leyere non cuide que fallará escripto cómo escriba las cartas nin cómo trasporte las palabras: ca aunque dello otros más modernos en tiempo et non de tan alta manera algo escribieron, pero los príncipes de la elocuencia e los precipuos escritores della en los principales libros non se ocuparon del todo en esto, mas dieron sus generales doctrinas para argüir et responder, para culpar et defender, et para mover los corazones **[p. 494]** de los oyentes a saña o a misericordia, o

a las otras pasiones que en la voluntad humana caen. E dende cada uno saque por su ingenio aquello que entendiere que para en lo que quiere fablar cumple. E desto Aristóteles, en el libro que dijimos, fabló muy profunda e científicamente. E Tullio en éste non con tanta ciencia, mas por más clara et más particular ordenança, dijo algunas cosas notables que del otro tomó, et aun añadiendo de suyo, entre las cuales hay algunas, que, si bien entendidas et a buen fin traídas son, pueden mucho aprovechar; et si con maliciosa intención dellas se usa podrian algo dañar. Mas nin por esto son de dejar; ca el fierro non es de dejar aunque con él se cometan a las veces injustos homecidos et muerte a mala verdad, porque las armas fechas dél aprovechan a esforçar la justicia et a justa defension de la república et opresión de los injustos e malos. Nin las doctrinas del especulador et de los otros juristas prácticos son de menospreciar, porque con ellas los malos abogados facen muchas cavilaciones. Pues los buenos dende toman mucho avisamiento para quejar la justicia et obviar a las malicias que contra ella se tientan. Por ende a buen fin et con recta et sana intencion oigamos ya qué dice Tullio».

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 495] APÉNDICE III.—PROHEMIO É CARTA QUEL MARQUÉS DE SANTILLANA ENVIÓ AL CONDESTABLE DE PORTUGAL

COMIENÇA EL PROHEMIO É CARTA QUEL MARQUÉS DE SANTILLANA ENVIÓ AL CONDESTABLE DE PORTUGAL CON LAS OBRAS SUYAS [1] .

Al ilustre Señor don Pedro muy manífico, Condestable de Portugal, el marqués de Santillana, conde del Real, etc,. salut, paz e devida recomendaçion.

I. En estos dias passados Alvar Gonçalez de Alcántara familiar e servidor de la casa del senor Infante don Pedro, muy ínclito duque de Coymbra, vuestro padre, de parte vuestra, Señor, me rogó que los deçires e canciones mias enviasse a la vuestra manifiçençia. En verdat, Señor, en otros fechos de mayor importancia, aunque a mí más trabajosos, quisiera yo complaçer a la vuestra nobleça; porque estas obras; o a lo menos las más dellas, non son de tales materias, nin asy formadas e artíçadas que de memorable registro dinas parescan. Porque, Señor, asy como el Apóstol dice: *cum essem parvulus, cogitabam ut parvulus, loquebar ut parvulus.* Ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la nueva edat de juventut, es a saber: con el vestir, con el justar, con el dançar, e con otros tales cortesanos exerçiçios. E asy, Señor, muchas cosas plaçen agora a vos que ya non plaçen e non deven plaçer a mí. Pero, muy virtuoso Señor, protestando que la voluntat mia sea o fuesse non otra de la que digo, porque la vuestra sin impedimento aya lugar, e vuestro mandado **[p. 496]** se faga, de unas e de otras partes e por los libros e cancioneros agenos fiçe buscar e escrevir por orden, segunt que las yo fiçe, las que en este pequeño volumen vos envio.

II. Mas como quiera que de tanta insufiçiençia estas obretas mias que vos, Señor, demandades, sean, o por ventura más de quanto las yo estimo e reputo, vos quiero çertificar me plaçe mucho que todas cosas que entren o anden só esta regla de poetal canto, vos plegan: de lo qual me façen çierto asy vuestras graçiosas demandas, como algunas gentiles cosas de tales que yo he visto compuestas de la vuestra prudençia; como es çierto este sea un çelo celeste, una affection divina, un insaçiable çibo del ánimo: el qual, asy como la materia busca la forma e lo imperffeto la perffection, nunca esta sçiençia de poesía e gaya sçiençia se fallaron si non en los ánimos gentiles e elevados espíritus.

III. E ¿qué cosa es la poesia (que en nuestro vulgar gaya sçiençia llamamos) sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuesta, distinguidas e scandidas por çierto cuento, pesso e medida? E çiertamente, muy virtuoso Señor, yerran aquellos que penssar quieren o deçir que solamente las tales cosas consistan o tiendan a cosas vanas e lasçivas: que bien como los fructíferos huertos abundan e dan convinientes fructos para todos los tiempos del año, asy los omes bien nasçidos e dottos, a quien estas sçiençias de arriba son infusas, usan d'aquellas e de tal exerçiçio, segun las edades. E si por ventura las sçiençias son deseables, asy como Tullio quiere, ¿quál de todas es más prestante, más noble, o más dina del hombre? ¿o quál más extensa a todas espeçies de humanidat? Ca las escuridades e çerramientos dellas ¿quién las abre, quién las esclaresçe, quién las demuestra e façe, patentes sinon la eloqüencia dulçe e fermosa fabla, sea metro, sea

prosa?...

IV. Quánta más sea la exçellençia e prerrogativa de los rimos e metro que de la soluta prosa, si non solamente a aquellos que de las porfías enjustas se cuydan adquirir soberbios honores, manifiesta cosa es. E asy façiendo la via de los stoycos, los quales con grand diligencia inquirieron el origine e cabsas de las cosas, me esfuerço a deçir el metro ser antes en tiempo e de mayor perfection e de mas abtoridat que la soluta prosa. Isidoro Cartaginés, sancto arçobispo Ispalensi, asy lo aprueba e testifica; e quiere **[p. 497]** quel primero que fiço rimos o cantó en metro aya seydo Moysen, ca en metro cantó e prophetiçó la venida del Mexias; e despues dél Josué, en loor del vençimiento de Gabaon. David cantó en metro la vitoria de los philisteos e la restituyçion del archa del testamento, e todos los çinco libros del Psalterio. E aun por tanto los hebraycos osan afirmar que nosotros non asy bien como ellos, podemos sentir el gusto de la su dulçeça. E Salomon metrificados fiço los sus «Proverbios», e çiertas cosas de Job escriptas son en rimo, en especial las palabras de conorte que sus amigos le respondian a las sus vexaciones.

V. De los griegos quieren sean los primeros Achatesio Millesio, e aprés dél Pheréçides Siro e Homero, non obstante que Dante soberano poeta lo llama. De los latinos, Enio fué el primero, ya sea que Virgilio quieran que de la lengua latina aya tenido e tenga la monarchia; e aun asy plaçe a Dante allí donde diçe, en nombre de Sordello Mantuano:

¡O gloria del latín solo per cui
Mostro chio che potea la lingua nostra!
¡O precio eterno del loco ove io fui!

E asy concluyo, ca esta sçiençia poetal es açepta prinçipalmente a Dios, e despues a todo linage e espeçie de gentes. Afírmalo Cassiodoro en el libro de «Varias causas», diçiendo: «Todo resplandor de la eloqüençia e todo modo o manera de poesia o poetal locuçion e fabla, toda variedat o ovo e ovieron començamiento de las divinas Escripturas. Esta en los deíficos templos se canta, e en las cortes e palaçios imperiales e reales graçiosamente es resçebida. Las plaças, las lonjas, las fiestas, los convites opulentos sin ella asy como sordos e en silencio se fallan».

VI. ¿E qué son e cuáles aquellas cosas a donde, oso deçir, esta arte asi como nesçesaria non intervenga e non sirva? En metro las epithalamias que son cantares, que en loor de los novios en las bodas se cantan, son compuestos. E de unos en otros grados aun a los pastores en çierta manera sirven; e son aquellos dictados, a que los poetas bucóllicos llamaron. En otros tiempos a las çeniças e defunçiones de los muertos metros elegíacos se cantavan; e aun agora en algunas partes dura, los cuales son llamados endechas. En esta forma Jeremías cantó la destruycion de Hierusalem; **[p. 498]** Gayo Çésar, Octavio Augusto, Tiberio, e Tito, Emperadores, maravillosamente metrificaron, e les plogo toda manera de metros.

VII. Mas dexemos ya las estorias antiguas, para allegarnos más çerca de los nuestros tiempos. El rey Roberto de Nápol, claro e virtuoso prínçipe, tanto esta sçiençia le plugo, que como en esta mesma saçon miçer Françisco Petrarcha, poeta laureado, floresçiesse, es çierto grand tiempo lo tovo consigo en el Castil-Novo de Nápol, con quien él muy a menudo conferia e platicaba destas artes; en tal manera, que mucho fué avido por açepto a él e grand privado suyo. E allí se diçe aver él fecho

muchas de las sus obras, asy latinas como vulgares; e entre las otras el libro de *Rerum memorandarum,* e las sus églogas, e muchos sonetos, en espeçial aquel que fiço a la muerte deste mesmo rey, que comiença:

Rota el alta colupna e el verde lauro, etc.

VIII. Johan Bocaçio, poeta exçellente e orador insine, afirma el rey Johan de Chipre averse dado más a los estudios desta graçiosa sçiençia que a ningunas otras, e asy paresçe que lo amuestra en la entrada prohemial de su libro de la Genealogía o *linage de los Dioses Gentiles,* fablando con el Señor de Parma, mensajero o embaxador suyo.

IX. Cómo, pues, o por quál manera, Señor muy virtuoso, estas sçiençias ayan primeramente venido en manos de los romançistas vulgares, creo seria difícil inquisiçion e una trabajosa pesquisa. Pero dexadas agora las regiones, tierras e comarcas más longicas e más separadas de nos, non es de dubdar que universalmente en todas de siempre estas sçiençias se ayan acostumbrado e acostumbran, e aun en muchas dellas en estos tres grados, es a saber: *Sublime, Mediocre, Infimo.* Sublime se podria deçir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega o latina, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escrivieron, así como Guydo Janunçello, bolonés, e Arnaldo Daniel, proençal. E cómo quier que destos yo non he visto obra alguna; pero quieren algunos aver ellos seydo los primeros que escribieron terçio rimo e sonetos en romançe. E asy como diçe el philósopho, de los primeros, primera es la especulaçion. Infimos son aquellos que sin ningun orden, regla nin cuento façen estos romançes e cantares, **[p. 499]** de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegran. Despues de Guydo e Arnaldo Daniel, Dante escrivió en terçio rimo elegantemente las sus tres comedias «Infierno, Purgatorio, Parayso»; Miçer Françisco Petrarca sus «Triunphos»; Chesco Dascoli el libro *De proprietatibus rerum;* Johan Bocaçio el libro que «Ninfal», se intitula, aunque ayuntó a él prosas de grand eloqüençia, a la manera del «Boeçio consolatorio». Estos e muchos otros escrivieron en otra forma de metros en lengua itálica, que sonetos e cançiones se llaman.

X. Extendiéronse creo d'aquellas tierras e comarcas de los lemosines estas artes a los gállicos e a esta postrimera e occçidental parte, que es la nuestra España, donde assaz prudente e fermosamente se han usado. Los gállicos e franceses escrivieron en diversas maneras rimos e versos, que en el cuento de los pies e bordones discrepan; pero el pesso e cuento de las síllabas del terçio rimo, e de los sonetos e de las cançiones morales, eguales son de las baladas; aunque en algunas, asy de las unas como de las otras, hay algunos pies truncados que nosotros llamamos medios pies, e los lemosis, françeses e aun catalanes, bioqs.

XI. De entre éstos ovo omes muy doctos e señalados en estas artes; ca Maestro Johan Lorris fiço el *Roman de la Rosa,* donde, como ellos diçen, *el arte de amor es toda enclosa:* e acabólo Maestre Johan Copinete, natural de la villa de Meun. Michaute escrivió asymesmo un grand libro de baladas, cançiones, rondeles, lays, virolays, e asonó muchos dellos. Miçer Otho de Grandson, cavallero estrenuo e muy virtuoso, se ovo alta e dulçemente en esta arte. Maestre Alén Charrotier, muy claro poeta moderno, e secretario deste rey Don Luis de Francia, en grand elegancia, compuso e cantó en metro, e escribió el *Debate de las cuatro damas;* la *Bella dama Sammersi;* el *Revelle matin;* la *Grand pastora;* el *Breviario de nobles,* e el *Hospital de amores;* por çierto cossas assaz fermosas e plaçientes de oyr.

XII. Los itálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los françeses solamente. Ca las sus obras se muestran de más altos engenios, e adórnanlas e compónenlas de fermosas e pelegrinas estorias: e a los fançeses de los itálicos en el guardar del arte: de lo qual los itálicos si non solamente en el pesso o consonar, non se façen mençion alguna. Ponen sones asymesmo a las sus **[p. 500]** obras, e cántalas por dulces e diversas maneras: e tanto han familiar, açepta e por manos la música, que paresçe que entre ellos ayan nasçido aquellos grandes philósophos Orhpeo, Pitágoras e Empédocles; los quales, asy como algunos descriven, non solamente las yras de los omes, mas aun a las furias infernales con las sonoras melodías e dulçes modulaçiones de los sus cantos aplacavan. ¿E quién dubda que asy como las verdes fojas en el tiempo de la primavera guarneçen e acompañan los desnudos árboles, las dulçes voçes e fermosos sones non apuesten e acompañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de cualquier arte, pesso e medida?

XIII. Los catalanes, valencianos, e aun algunos del reyno de Aragon fueron e son grandes offiçiales desta arte. Escrivieron primeramente en trovas rimadas, que son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonavan e otros non. Despues desto usaron el deçir en coplas de diez síllabas a la manera de los lemosis. Ovo entre ellos de señalados omes, asy en las invençiones como en el metrificar. Guillen de Berguedá, generoso e noble cavallero, e Pao Benbibre adquirieron entre éstos grand fama. Mossen Pero March el viejo, valiente e honorable cavallero, fiço assaz gentiles cosas, e entre las otras escrivió proverbios de grand moralidat. En estos nuestros tiempos floresçió Mossen Jorde de Sanct Jorde, cavallero prudente, el qual çiertamente compuso assaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava: ca fué músico exçellente, e fiço, entre otras, una cançion de oppósitos que comiença:

«Tosions aprench e desaprench ensems...»

Fiço la *Pasion de amor,* en la qual copiló muchas buenas cançiones antiguas, asy destos que ya dixe, como de otros. Mossen Febrer fiço obras notables e algunos afirman aya traydo el Dante de lengua florentina en catalan, non menguando punto en la orden del metrificar e consonar. Mossen Ansias March, el qual aún vive, es grand trovador, e ome de assaz elevado espíritu.

XIV. Entre nosotros usóse primeramente el metro en assaz formas: asy como el *Libro de Alixandre, los votos del Pavon,* e aun el libro del Archipreste de Hita. Aun desta guissa escrivió Pero Lopez de Ayala el viejo, un libro que fiço de las *Maneras delPalacio,* e llamáronlo *Rimos.* E despues fallaron esta arte que mayor **[p. 501]** se llama, e el arte común, creo, en los reynos de Galliçia e Portugal, donde non es de dubdar que el exerçiçio destas sçiençias más que en ningunas otras regiones e provincias de España se acostumbró; en tanto grado, que non há mucho tiempo qualesquier deçidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa. E *aun destos es çierto resçevimos los nombres del arte, asy como maestria mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre.*

XV. Acuérdome, Señor, muy manífico, seyendo yo en edat non provecta, mas assaz pequeño moço, en poder de mi abuela doña Mençia de Çisneros, entre otros libros aver visto un grand volumen de cantigas, serranas, e deçires portugueses e gallegos, *de los quales la mayor parte eran del rey don Donis de Portugal (creo, Señor, fué vuestro bisabuelo);* cuyas obras aquellos que las leían, loaban de invençiones sotiles, e de graçiosas e dulçes palabras. Avia otras de Johan Xoarez de Pavia, el qual se diçe aver muerto en Galiçia por amores de una infante de Portugal; e de otro Fernant Gonzalez de

Sanabria. Despues destos vinieron Basco Perez de Camoes e Ferrant Casquiçio, e aquel grand enamorado Maçias, del qual non se fallan sinon quatro cançiones; pero çiertamente amorosas e de muy fermosas sentençias, conviene a saber:

I. Cativo de miña tristura:
II. Amor cruel e brioso:
III. Señora, en quien fiança:
IV. Provey de buscar messura:

XVI. En este reyno de Castilla dixo bien el rey don Alfonso el Sabio, e yo vi quien vió deçires suyos, e aun se diçe metrificava altamente en lengua latina. Vinieron despues destos don Johan de la Cerda e Pero Gonçales de Mendoça, mi abuelo: fiço buenas cançiones e entre otras:

Pero te sirvo sin arte,

e otra a las monjas de la Çaydia, quando el rey don Pedro tenia el sitio contra Valençia; comiença:

A las riberas de un rio. **[p. 502]** Usó una manera de deçir cantares, asy como scénicos Plauto e Terençio, tambien en estrambotes como en serranas. Concurrió en estos tiempos un judío que se llamó Rabí Santo: escrivió muy buenas cosas, e entre las otras, *Proverbios morales*, en verdat de assaz commendables sentençias. Púselo en cuento de tan nobles gentes por gran trovador: que asy como él diçe en uno de sus Proverbios:

Non vale el açor menos
Por nascer en vil nío,
Nin los enxemplos buenos
Por los deçir judío.

Alfonso Gonçalez de Castro, natural desta villa de Guadalfaxara dixo assaz bien e fiço estas cançiones:

I. Con tan alto poderío,
II. Vedes que descortesía.

XVII. Despues destos, en tiempo del rey Don Johan, fué el Arçediano de Toro: éste fiço:

Crueldat et trocamento,

e otra cançion que diçe:

De quien cuydo et cuydé;

e otra que diçe:

A Deus, amor, a Deus, el rey.

E fué tambien Garçi Fernandez de Gerena. Desde el tiempo del rey Don Enrique, de gloriosa memoria, padre del rey, nuestro señor, e fasta estos nuestros tiempos, se començó a elevar más esta sçiençia e con mayor elegancia: e ha avido omes muy dotos en esta arte, e principalmente Alfonso Alvarez de Ilyescas, grand deçidor; del qual se podría deçir aquello que en loor de Ovidio un grand estoriador describe; conviene a saber, que todos sus motes e palabras eran metro. Fiço tantas canciones e deçires, que seria bien luengo e difuso nuestro proçeso, si por extenso, aun solamente los principios dellas, a recontar se oviessen. E asy por esto, como por ser tanto conosçidas e esparçidas a todas partes las sus obras, **[p. 503]** pasearemos a Miçer Françisco Imperial, al qual yo non llamaria deçidor o trovador, mas poeta; como sea çierto que si alguno en estas partes del Occaso meresçió premio de aquella triunphal e láurea girlanda, loando a todos los otros, este fué. Fiçó al nasçimiento del rey, nuestro señor, aquel deçir famoso:

«En dos seteçientos e mas dos e tres»,

e muy muchas otras cosas graçiosas e loables.

XVIII. *Fernand Sanches Talavera, comendador de la orden de Calatrava, compuso assaz buenos deçires.* Don Pero Velez de Guevara, mi tio, graçioso e noble cavallero, asymesmo escrivió gentiles deçires e cançiones, entre otros aquel que diçe:

Jullio Çesar, et afortunado.

Fernand Perez de Guzman, mi tío, cavallero doto en toda buena dotrina, ha compuesto muchas cosas metrificadas, e entre las otras aquel epitaphio de la sepultura de mi señor el Almirante, Don Diego Furtado, que comiença:

Onbre que vienes aquí de preseente.

Fiço muchos otros deçires e cantigas de amores, e aun agora bien poco tiempo há escribió proverbios de grandes sentençias, e otra obra assaz útil e bien compuesta de las *Quatro virtudes Cardinales.*

XIX. Al muy magnífico Duque Don Fadrique, mi señor e mi hermano, plogo mucho esta sçiençia, e fiço assaz gentiles cançiones e deçires: e tenia en su casa grandes trovadores, espeçialmente a Fernand Rodriguez Portocarrero, e Johan de Gayoso e Alfonso Gayoso de Moranna. Ferrand Manuel de Lando, honorable cavallero, escrivió muchas buenas cosas de poesia: imitó más que ninguno otro a Miçer Françisco Imperial: fiço de buenas cançiones en loor de nuestra Señora: fizo asymesmo algunas invectitivas contra Alonso Alvarez, de diversas materias e bien ordenadas.

XX. Los que despues dellos en estos nuestros tiempos han escripto, o escriven, cesso de los nombrar, porque de todos me tengo por dicho por vos, muy noble Señor, tengades notiçia e conosçimiento. **[p. 504]** E non vos maravilledes, Señor, si en este prohemio aya tan extensa e largamente enarrado estos tanto antiguos, e despues nuestros auctores, e algunos deçires e canciones dellos como paresca aver procedido de una manera de ociosidat; lo qual de todo punto deniegan non menos la edat mia, que la

turbaçion de los tiempos. Pero es asy que como a la nueva edat me ploguiessen, fallélos agora, quando me paresçió ser neçessarios. Ca asy como Oracio, poeta, dice:

Quem nova concepit olla servabit odorem.

XXI. Pero de todos estos, muy manífico Señor, asy itálicos como proençales, lemosis, catalanes, castellanos, portugueses, e gallegos, o aun de cualesquier otras nasçiones se adelantaron e antepusieron los gállicos cesalpinos e de la provincia de Equitania en el solepniçar e dar honor a estas artes. La forma e manera cómo, dexo ahora de recontar, por quanto ya en el prólogo de los mis *Proverbios* se ha mençionado. Por las quales cosas, e aun por otras muchas, que por mi, e más por quien más sopiesse, se podrian ampliar e decir, podrá sentir e conosçer la vuestra manifiçençia en quánta reputaçion, estima e comendaçion estas sçiençias averse deven; e quanto vos, Señor virtuoso, devedes estimar que aquellas dueñas que en torno de la fuente de Elicon inçessantemente dançan, en tan nueva edat non inméritamente a la su compañía vos ayan resçebido. Por tanto, Señor, quanto yo puedo exhorto e amonesto a la vuestra manifiçençia que, asy en la inquisiçion de los fermosos poemas como en la pulida orden e regla d'aquellos, en tanto que Cloto filare la estambre, vuestro muy elevado sentido e pluma non çessen, por tal que quando Atropos cortare la tela, non menos délphicos que marçiales honores e glorias obtengades.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 495]. [1] . Seguimos el texto fijado por Amador de los Ríos en su excelente edición de las *Obras del Marqués de Santillana* (1852). D. Tomás Antonio Sánchez, al publicar por primera vez esta carta en su *Colección de Poesías Castellanas anteriores al siglo XV* (tomo I, 1779), la exornó con notas de peregrina erudición para entonces, y que todavía pueden ser útiles.

[p. 505] APÉNDICE IV.—DOS CAPÍTULOS DE LA «VISIÓN DELECTABLE DE LA PHILOSOPHIA Y ARTES LIBERALES» DEL BACHILLER ALFONSO DE LA TORRE. DE LA RETÓRICA ET DE SUS INVENTORES, ET DE SU MODO ET DE SU PROVECHO.

Andando ya este camino con gran gozo, llegaron a una villa, por maravilloso artificio obrada, las casas de la cual, más suntuosas eran en el aparato accidental de las pinturas que en los intrínsecos fundamentos principales. Y entrando en una gran sala et muy fermosa, vió el Entendimiento una doncella, la cual, aunque no fuere de tanta profundidad ni sotileza como la segunda, era infinitamente muy más paresciente, así en el gesto de la cara et facciones et proporciones de la propria persona, como en el bulto et precio de las vestiduras a primera faz. Los cabellos parescian oro, distintos et dispuestos en orden muy convenible. Un color en toda la cara, el cual no se distinguia de lejos si fuese rosa o algun color peregrino; pero bien mirada de cerca, lo más del color era sofístico et simulado. Pero las palabras desta doncella eran tan dulces et tan deleitables, que excedía la manera humana en el decir. A las veces hacia un gesto en tanto exceso de alegría, que la casa parecia reirse, et otras veces hacia un gesto tan turbado, que todos temian delante della, Agora vos alabaria hasta el cielo, et otra vez vos abajaria hasta los abismos. Agora vos hacia creer una cosa et otorgar ser buena, et luego vos hacia aborrecer aquélla por mala. En la mano diestra tenia un añafil y en la siniestra tenia un libro cerrado, y en somo de las vestiduras tenia unas letras griegas et latinas en que decía: *Ornatus persuasio.* La cual saludada con la reverencia debida, el Entendimiento, maravillado de la mutacion **[p. 506]** de los gestos et del poder y eficacia que su elocuencia tenia, comenzó a hablar muy humildemente en esta manera: «Las nuevas de la vuestra fama subida, y el caso del comenzado camino nos ha traido en estas tierras ignotas, poseidas por vos y subjectas a vuestra señoria. Y por cuanto hasta aquí en las jornadas pasadas habemos habido acogimiento (del cual el galardon que los hombres no bastan será remunerado por Dios), con fiucia de la benignidad et caridad vuestra, nos atrevemos a vos demandar cuál sea el fin de la vuestra morada principal, et qué es la causa de las sabidas mutaciones vuestras.» E la doncella, despues que hobieron reposado, les comenzó a decir en la siguiente manera: «Vergüenza es, et no de pequeña cantidad, retraerse hombre de conseguir las cosas debidas a su natura por temor de pasar trabajo, et no pertenece a corazon generoso et ánimo fuerte dejar las cosas comenzadas, si el fin de aquellas es útil et honesto. Y como veo que el vuestro deseo sea puesto por alcanzar la perfecion a vosotros posible, inhumanidad et crueldad seria negarvos el ayuda expediente a tan saludable camino. Bien creo que habeis oido por las señoras hermanas mias cómo por su necesidad et provecho grande del hombre le fué dada la habla. De necesidad, porque en la comunicacion dela vida, si habla no hubiese, por ventura seria imposible haber cosa bien ordenada entre los hombres, ni eso mesmo habria administracion de las cosas necesarias. Ca cuando cesase la posibilidad de manifestar su corazon, cesarian en el mundo los consejos, por los cuales su vivienda es distinta por orden. Cesaria eso mesmo el descubrir de los secretos, cesaria la causa de los artificios, et tambien no habria comunicacion entre la gente de una cosa por otra. Perderse hía eso mesmo el fruto de las sciencias, que por palabra se enseña. Y tambien cesaria la delectacion que las gentes han en las dulces et delectables palabras. Y lo que más es, que se perderia la utilidad de la persuasion et amonestamiento, la cual es de tanta virtud y eficacia, que cuando se perdiese, mas valdria a la humana natura venir su total erradicacion et destruicion postrimera. ¿Cuántos hombres et mujeres habemos visto, por amonestamiento o increpacion persuasoria de otros, de la vida torpe et bestial ser retraidos et convertidos a la virtuosa et honesta? ¿Cuántos quitados de la vileza et desenfrenacion de

la gula et de la suciedad et torpeza del latrocinio? ¿Cuántos quitados de la disolucion disfamatoria **[p. 507]** de la carnalidad? ¿Cuántos repremidos de los feroces et irregulares movimientos de la ira? ¿Cuántos salidos et delibrados de la vergonzosa cobardia? ¿Cuántos convertidos de la inhumanidad de la avaricia? Y estos todos fueron traidos por fuerza de la elocuencia, echándoles adelante el deseo de la honra et de la fama, et convidándolos a aquéllas, et demostrándoles el daño de la disfamacion, de honra y vergüenza. E ya ¿cuántas batallas (en las cuales se esperaba peligro de gentes sin cuento) fueron por mí quitadas? Que diré que tanto es el provecho del bien hablar en el mundo, que enseñorea los corazones feroces de los hombres. Lo que preguntáis de las mutaciones, necesarias son; ca las causas ni las personas ni los tiempos ni las ocasiones no son iguales. Y por tanto, a las personas religiosas no les han de hablar como a las públicas, ni a las potestades como a las comunes, ni a las graves de auctoridad con palabras de ligera sentencia. Y tambien en el tiempo de la alegría no debemos mezclar palabras provocativas a lloro, ni en el tiempo de la tristeza palabras jocosas ni provocativas a risa. Y tampoco en las causas humildes no debemos así hablar como en las litigiosas, ni habemos de hacer tal gesto en la cosa fea et temerosa como en la fermosa et deleitable, ni tal gesto en la alabanza como en el vituperio, ni tal en la amenaza como en la demostración de la amistad propria. Y estas maneras, todas son de considerar como acompañamiento de palabras et gesto convenientes a la hermosura et conveniencia del principio et de la delectacion del medio, et subsecucion del saludable et provechoso fin et agradable. Y por tanto, fué necesario, por las cosas ya dichas, la habitacion et morada mia en el presente lugar; ca no seria bueno que el sciente y el idiota hobiesen manera comun en la habla, ni seria honesto los secretos scientíficos (que todo precio exceden) fuesen traidos en menosprecio por palabras vulgares. E aun por esto, no solamente fué necesario el tablar secrestado et apartado del vulgo, mas aun fué nescesario paliar y encubrir aquel con ficion et diversos genéros de fábulas et figuras. Y esto no solamente usaron en el sacro eloquio los elegidos profetas et sabios, mas aun aquellos que quisieron ocultar los naturales secretos a los plebeyos, aunque la gente piensa que debajo de aquella literal sequedad de corteza no se esconda alguna dulzura de muy deletable grano. E por tanto hacen escarnio de aquello, et la intencion **[p. 508]** de los sabios es en la contraria manera». Y esto acabado de decir, la doncella hizo fin. Y el Entendimiento volvió los ojos de directo en la primera faz de la sala, et vid pintados los edificadores de aquella villa y progenitores de aquella doncella. Primero a Gorgias y Ermágoras et Demóstenes, griegos, primeros abuelos et habitadores de aquella tierra. Y en la otra faz estaban allí los latinos, primero Marco Tulio, al cual parescia la doncella más que aninguno. Allí el Quintiliano debajo una imagen de verdad, que encubria las umbras de las causas, et sin entender, queria venir en contienda. Allí Símaco y el Plinio, avaros en las palabras, mas muy abundosos en las sentencias. Allí los cantares de Cidonio tanta tenían de dulzura, que parescia otro ruiseñor entre las aves pequeñas. Allí el muy floresciente eloquio de Virgilio tanto excedía en ornato et apostura a los otros cantares, que parescia otro papagayo en la excelencia de la pintura y otro cisne en la modulacion entre las aves. Allí el Tito Livio, de tanta admiracion en el mundo, que eclipsase en sus tiempos la muy ilustre fama romana. Allí el Latancio, que como tractase la generacion de los pasados dioses por los errores gentiles, entre ellos parescio otro dios, excediendo en el hablar no sólo el comun, mas aun la humana natura, et aunque allí fuesen otros intitulados, estos parescian los de la mas ilustre fama. Y de la otra parte estaban pintados los tres géneros de las causas: deliberativo, demonstrativo, judicial; con el deliberativo, suasion et disuasion; con la suasion, posible, útile, honesto, con la disuasion, esperanza et temor; con el demonstrativo, la alabanza y el vituperio. Allí el doble estado de las causas et las cinco partes de la oracion. Allí el exordio, que inclinaba el ánimo del auditor a benivolencia. Allí la narracion, que todas las cosas declaraba por orden. Allí la argumentacion, que cuasi sostenia toda la fuerza del razonar. Allí la conclusion, en la cual holgaban los ánimos, suspensos por esperar aquélla.

Allí la causa honesta, a la cual favorecia el corazon, sin más esperar razon. Allí la causa admirable, en la cual los ánimos de los auctores estaban alienados. Allí la causa humilde, la cual menospreciaba el oyente. Allí la causa dudosa, la cual igual era la sentencia de partir odio o benevolencia, turpitud, honestad. Allí los silogismos de inducion et razonal, los cuales prevalescian en los géneros de las cuestiones. Allí flores de muy admirables colores. Allí el tropo, donde se fundan las fábulas, **[p. 509]** debajo de la cual era ascondida multitud de gloriosos et maravillosos secretos. Allí los géneros de las cuestiones. Allí la conclusion, que considera las cosas, y el lugar y el tiempo. Allí las tres maneras del decir. Allí los vicios de las letras, allí las junturas de los verbos, allí las figuras de las palabras et las sentencias. Allí todo lo que convenia a compuesto y hermoso decir. Y despues que el Entendimiento hubo mirado con los ojos interiores estas cosas por orden, tomó licencia de la doncella, dándole gracias por el beneficio recebido; y ella le dijo cómo las otras doncellas y ella eran hermanas, et que aquel camino se acababa en aquel lugar; et para subir al monte, por allí era dificultoso et cuasi imposible; mas que le mostraria un sendero que atravesaba al otro camino, donde hallaria otras cuatro hermanas, por las cuales era necesario pasar; y desta manera guiados el Ingenio natural y el Entendimiento, partieron muy gozosos de allí.

DE LA MÚSICA, ET DE SU UTILIDAD ET DE SUS INVENTORES, ET DE SU MANERA.

Andada la sexta jornada, fueron subidos ya en somo de toda la altura del monte, et comenzaron a oir sones de armonia muy suave; tanto, que bien creyeron ser allí el paraiso terrenal, del cual habian habido las nuevas. Y estando maravillados de la meliflua dulzura de tanta diversidad de sones et tanta concordia de voces, súbitamente les aparesció una doncella con tanta excellencia de alegría en la cara, que bien representaba el lugar de donde venia. Aquesta doncella era clavera de una puerta, por la cual entraban al sagrado monte. Y la célica doncella tenia en la mano una vihuela, y en la otra mano unos órganos manuales; y desde aquí fueron llegados et por la doncella recebidos despues que deletable reposo hobieron recebido los dos sentidos mejores, preguntada la causa de su oficio et morada, la doncella les habló en la siguiente forma: «Ya habeis sabido cómo las cosas naturales son encadenadas et ligadas por una muy ingeniosa armonia, así las conmixtas (conviene a saber, las congeladas) como todas las otras complexionadas et organizadas; pues, como los elementos sean ligados por esta manera, et los cuerpos de todas las cosas compuestas, necesario fué preceder al artificio de saber las proporciones semejantes. **[p. 510]** Tanta es la necesidad mia, que sin mí no se sabria alguna sciencia o disciplina perfectamente. Aun la esfera voluble de todo el universo por una armonia de sones es traida, et yo soy refeccion et nudrimento singular del alma, del corazon et de los sentidos; por mí se excitan et despiertan los corazones en las batallas, y se animan et provocan a causas arduas et fuertes; por mí son librados et relevados los corazones pensosos de la tristura, y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mí son excitadas las devociones et afecciones buenas para alabar a Dios sublime et glorioso, et por mí se levanta la fuerza intellectual a pensar transcendiendo las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas». Y esto acabado de decir, fizo fin por una taciturnidad et mirable silencio. El Entendimiento vió en la superficie de la pared pintados, primero a Fábula, hablador et inventor primero de aquesta arte, y despues vio a Lino Tebeo et Anfion, a Zeco, admirables et gloriosos en el proferir de la modulacion. E vió allí a Nembrot, que no era menos su dulzura et templamiento de su voz que la fuerza et cantidad gigantea de su cuerpo. Allí Pitágoras, que considerando el son de los ferreros con los martillos producido y el caimiento de las gotas sobre el agua, consideraba los primores d'aqueste dulce artificio. Allí el Gregorio, que aunque viniese en los postrimeros en tiempo, parescia ser de los primeros en grado; y luego de la otra parte vió las tres partes de la música, conviene a saber, la armonia, la orgánica y la métrica. Allí la

diversidad de los instrumentos a la conveniencia de los sones, y la modulacion de las voces, et la proporcion et distancia de los números de aquellas; y así, le fué abierta aquella puerta, et vino a otra puerta más alta et más ardua de pujar que esta.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 511] APÉNDICE V.—ARTE DE POESÍA CASTELLANA, DE JUAN DEL ENZINA.

Al folio 1.º vuelto comienza:

Al muy esclarecido y bienaventurado principe Don Juan: comienza el prohemio en vna arte de poesia castellana compuesta por Juan del enzina.

Quan ligero e penetrable fuesse el ingenio de los antiguos y quan enemigo de la ociosidad: muy esclarecido principe: notorio es a vuestra alteza como cuenta Ciceron de africano el mayor que dezia nunca estar menos ocioso que quando estaua ocioso ni menos solo que quando solo: dando a entender que nunca holgaua su juycio y segun sentencia de aquel Caton censorino no solamente son obligados los ombres que biuen segun razon a dar cuenta de sus negocios: mas aun tambien del tiempo de su ocio, quanto mas los que fuemos dichosos de alcanzar a ser suditos y biuir debaxo de tan poderosos y cristianissimos principes que assi artes belicas como de paz estan ya tan puestas en perfecion en estos reynos por su buena gouernacion: que quien piensa las cosas que por armas se han acabado: no parece auer quedado tiempo de pacificarlas como oy estan. ya no nos falta de buscar sino escoger en que gastemos el tiempo, pues lo tenemos qual lo desseamos: qué puede ser en el ocio mas alegre y mas propio de vmanidad como tulio dize que sermon gracioso y polido? y pues entre las otras cosas en que ecedemos a los animales brutos es vna de las principales que hablando podemos espremir lo que sentimos. quien no trabajará por eceder a otro en aquello que los ombres aceden a los otros animales? bien parece vuestra real escelencia auer leydo aquello que Cirro vsaua decir: Cosa turpe es imperar el que no ecede a sus suditos en todo genero de virtud: e vuestra muy alta señoria que tiene tal dechado de que sacar mirando a las ecelencias e virtudes de sus clarisimos padres: bien lo pone por la obra pues dexados los primeros **[p. 512]** rudimentos e cunabulos: entre sus claras vitorias se ha criado en el gremio de la dulce filosofia: fauoreciendo los ingenios de sus suditos incitando los a la ciencia con enxemplo de si mesmo. Assi que mirando todas estas cosas acordé de hazer vn arte de poesia castellana por donde se pueda mejor sentir lo bien o mal trobado: y para enseñar a trobar en nuestra lengua: si enseñar se puede. porque es muy gentil exercicio en el tiempo de ociosidad, e confiando en la virtud de vuestra real magestad: atreuime a dedicar esta obra a su ecelente ingenio: donde ya florecen los ramos de la sabiduria: para si fuere seruido estando desocupado de sus arduos negocios. exercitar se en cosas poeticas e trobadas en nuestro castellano estilo. porque lo que ya su biuo juyzio por natural razon conoce: lo pueda ver puesto en arte segun lo que mi flaco saber alcança. no porque crea que los poetas y trobadores se ayan de regir por ella siendo yo el menor dellos. mas por no ser ingrato a esta facultad si algun nombre me ha dado: O si merezco tener siquiera el mas baxo lugar entre los poetas de nuestra nacion. y assí mesmo porque segun dize el dotissimo maestro antonio de lebrixa. aquel que desterró de nuestra españa los barbarismos que en la legua latina se auian criado: vna d'las causas que le mouieron a hazer arte de romance fue que creya nuestra lengua estar agora mas empinada e polida que jamas estuuo: de donde mas se podia temer el decendimiento que la subida. e assi yo por esta mesma razon creyendo nunca auer estado tan puesto en la cumbre nuestra poesia e manera de trobar: parecio me ser cosa muy prouechosa ponerla en arte e encerrarla debaxo de ciertas leyes e reglas: porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer oluido. e digo estar agora puesta en la cumbre: a lo menos quanto a las obseruaciones: que no dudo nuestros

antecessores auer escrito cosas mas dinas de memoria: porque allende de tener mas biuos ingenios: llegaron primero e aposentaron se en las mejores razones e sentencias: e si algo de bueno nosotros decimos: dellos lo tomamos que quando mas procuramos huyr de lo que ellos dixieron: entonces ymos a caer en ello, por lo qual sera forçado cerrar la boca o hablar por boca de otro, que segun dize vn comun prouerbio: No ay cosa que no esté dicha, y bien creo auer otros que primero que yo tomassen este trabajo e mas copiosamente: mas es cierto que a mi noticia no ha llegado: saluo aquello que el notable **[p. 513]** maestro de lebrixa en su arte de romance acerca desta facultad muy perfetamente puso. Mas yo no entiendo entrar en tan estrecha cuenta: lo vno por la falta de mi saber e lo otro porque no quiero tocar mas de lo que a nuestra lengua satisfaze: e algo de lo que toca a la dinidad de la poesia que no en poca estima e veneracion era tenida entre los antiguos: pues el exordio e inuencion della fue referido a sus dioses: assi como Apolo Mercurio y Baco y a las musas segun parece por las inuocaciones de los antiguos poetas: de donde nosotros las tomamos no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses inuocando los que seria grandissimo error y eregia: mas por seguir su gala y orden poetica: que es haber de proponer: inuocar y narrar o contar en las ficiones graues y arduas, de tal manera que siendo ficion la obra: es mucha razon que no menos sea fingida y no verdadera la inuocacion della. mas quando hazemos alguna obra principal de deuocion o que toque a nuestra fe inuocamos al que es la mesma verdad o a su madre preciosa o a algunos santos que sean intercessores y medianeros para alcançarnos la gracia. Hallamos esso mesmo acerca de los antiguos que sus oraculos y vaticinaciones se dauan en versos: y de aquí vino los poetas llamarse vates: assi como hombres que cantan las cosas diuinas y no solamente la poesia tuuo esta preminencia en la vana gentilidad: mas aun muchos libros del Testamento viejo segun da testimonio san Geronimo: fueron escritos en metro en aquella lengua hebrayca: la qual segun muchos dotores fue mas antigua que la de los griegos: porque no se hallará escritura griega tan antigua como los cinco libros de moysen. y no menos en Grecia que fue la madre de las liberales artes: Podemos creer la poesia ser mas antigua que la oratoria. Quanto al efeto de la poesia quierome contentar con dos exemplos que escriue Justino en su epitoma: porque si ouiesse de contar todas las alabanças y efetos della. por larga que fuesse la vida. antes faltaria el tiempo que la materia: y es el primero enxemplo que como entre los Atenienses y Megarenses se recibiessen grandes daños de vna parte a la otra sobre la posession de la isla Salamina: fatigados ambos pueblos de las continuas muertes: començaron assi los vnos como los otros a poner pena capital entre si: a qualquiera que hiziesse mencion de la tal demanda: Solon. legislator de atenas. viendo el daño de su república: simulandose loco salio delante **[p. 514]** todo el pueblo y amonestandolo en versos le mouio de tal manera que no se dilato mas la guerra: de la qual consiguieron vitoria. El segundo enxemplo es que teniendo los lacedemonios guerra con los messenios fueles dicho por sus oraculos que no podian vencer sin capitan Ateniense: y los atenienses en menosprecio embiaronles vn poeta coxo llamado Tirteo. porque lo tomassen por capitan. los lacedemonios muy fatigados con los daños recebidos se boluian a su tierra mas con mengua que con onrra: a los quales el poeta Tirteo con la fuerza de sus versos de tal manera inflamó: que oluidados de sus propias vidas mudaron el proposito y boluiendo quedaron vitoriosos. Y no en vano cantaron los poetas que Orfeo ablandaua las piedras con sus dulces versos. pues que la suauidad de la poesia enternecia los duros coraçones de los tiranos: como parece por vna epistola de Falaris tirano famoso en crueldad que no por otra cosa otorgo la vida a Estesicoro poeta saluo porque hazia graciosos versos. y Pisistrato tirano de atenas no halló otro camino para echar de si el odio de la tirania y gratificarse con el pueblo: saluo mandando buscar los versos de Homero propuesto premio a quien los pusiese por orden. Pues qué dire en nuestra religion christiana? quánto conmueuen a deuocion los deuotos y dulces ynos: cuyos autores fueron Hilario Ambrosio y otros muy prudentes y santissimos varones, y santo Agustino escriuio seys libros desta facultad intitulados musica: para

descanso de otros mas graues estudios: en los quales seys libros trata de los generos de versos y de quantos pies consta cada verso y cada piede quantas silabas. Sufientemente creo auer prouada la autoridad y antigüedad de la poesia y en quanta estima fue tenida acerca de los antiguos y de los nuestros: aunque algunos ay que queriendo parecer graues y seueros: malinamente la destierran de entre los humanos como ciencia ociosa: boluiendo a la facultad la culpa de aquellos que mal vsan della: a los quales deuia bastar para conuencer su error: la multitud de Poetas que florecieron en grecia e en roma que cierto sino fuera facultad onesta: no creo que Sofocles alcançara magistrados preturas y capitanias en atenas madre de las ciencias de vmanidad: Mas dexados estos con su liuor e malicia bien auenturado principe: Suplico a vuestra real señoria para en tiempo de su ocio reciba este pequeño seruicio por muestra de mi deseo.

[p. 515] *Capitulo primero del Nacimiento e origen de la poesia castellana: e de quien recebimos nuestra manera de trovar.*

Sentencia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los versos en consonantes e en semejanza de palabras, aunque algunas vezes hallamos los poetas de mucha autoridad con el atreuimiento de su saber: auer vsado e puesto por gala aquello que a otros fuera condenacion de su fama: como parece por Virgilio en el epigrama que dize. Sic vos non vobis. etc. Mas los santos e prudentes varones que compusieron los ynos en nuestra cristiana religion escogieron por bueno lo que acerca de los Poetas era tenido por malo que gran parte de los ynos van compuestos por consonantes e encerrados debaxo de cierto número de silabas. e no sin causa estos sabios e dotisimos varones en este exercicio se ocuparon: porque bien mirado estando el sentido repartido entre la letra e el canto muy mejor puede sentir e acordarse de lo que va cantando por consonantes que en otra manera: porque no ay cosa que mas a la memoria nos tenga lo passado que la semejança dello. De aqui creo auer venido nuestra manera de trovar. aunque no dudo que en Italia floreciesse primero que en nuestra españa e de alli decendiesse a nosotros. porque si bien queremos considerar segun sentencia de Virgilio: alli fue el solar del linage latino, e quando roma se enseñoreo de aquesta tierra: no solamente recebimos sus leyes e constitutiones: mas aun el romance segun su nombre da testimonio: que no es otra cosa nuestra lengua sino latin corrompido. Pues porqué no confessaremos aquello que del latin deciende. anerlo recebido de quien la lengua latina e el romance recebimos? quanto mas que claramente parece en la lengua ytaliana auer auido muy mas antiguos poetas que en la nuestra: assi como el Dante e Francisco Petrarca e otros notables varones que fueron antes e despues. de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias el qual hurto como dize Virgilio: No deue ser vituperado mas dino de mucho loor quando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. y si queremos arguyr de la etimologia del vocablo si bien miramos: trobar vocablo ytaliano es que no quiere dezir otra cosa trobar en lengua ytaliana: sino hallar. pues qué cosa es **[p. 516]** trobar. en nuestra lengua sino hallar sentencias e razones e consonantes e pies de cierta medida adonde las incluyr e encerrar? Assi que concluyamos luego: el trobar auer cobrado sus fuerças en ytalia e de alli esparcido las por nuestra españa. adonde creo que ya florecen mas que en otra ninguna parte.

Capitulo segundo de cómo consiste en arte la poesia e el trovar.

Aunque otra cosa no respondiessemos para prouar que la poesia consista en arte: bastaria el juyzio de los clarissimos autores que intitularon arte poetica los libros que desta facultad escriuieron. y quién sera tan fuera de raçon: que, llamandose arte el oficio de texer o herreria: o hazer vasijas de barro o

cosas semejantes: piense la poesía y el trobar aver venido sin arte en tanta dinidad? Bien sé que muchos contenderán para en esta facultad ninguna otra cosa requerirse saluo el buen natural: y concedo ser esto lo principal y el fundamento: mas tanbien afirmo polirse y alindarse mucho con las osseruaciones del arte. que si al buen ingenio no se juntasse ell arte: seria como vna tierra frutifera y no labrada. Conuiene luego confessar desta facultad lo que Ciceron en el de perfeto oratore: y lo que los professores de gramaticas suelen hazer en la definicion della: y lo que creo ser de todas las otras artes: que no son sino osseruaciones sacadas de la flor del vso de varones dotissimos: y reduzidas en reglas y precetos porque segun diçen los que hablaron del arte: todas las artes conuiene que tengan cierta materia: y algunos afirman la oratoria no tener cierta materia: a los quales conuence Quintiliano diciendo que el fin del orador o retorico es dezir cosas aunque algunas veces no verdaderas: pero verisimiles. y lo vltimo es persuadir y demulcir el oydo. y si esto es comun a la poesia con la oratoria o retorica: queda lo principal conuiene a saber: yr incluydo en números ciertos. para lo qual el que no discutiese los autores y precetos: es imposible que no le engañe el oydo: porque segun dotrina de Boecio en el libro de musica: muchas vezes nos engañan los sentidos. por tanto deuemos dar mayor credito a la raçon. Como quiera que segun nos demuestra Tulio y Quintiliano: numeros ay que deue seguir el orador y huyr otros: mas esto ha de ser mas dissimuladamente y no tiene de yr astricto a ellos como el poeta, que no es este su fin.

[p. 517] *Capitulo iij. de la diferencia que ay entre poeta y trobador.*

Segun es comun vso de hablar en nuesra lengua: al trobador llaman poeta y al poeta trobador: ora guarde la ley de los metros ora no: mas a mí me parece que quanta diferencia ay entre musico y autor. entre geometra y pedrero: tanta deue auer entre poeta y trobador. Quánta diferencia aya del musico al cantor y del geometra al pedrero: Boecio nos enseña que el musico contempla en la especulacion de la musica: y el cantor es oficial della. Esto mesmo es entre el geometra y pedrero y poeta y trobador. porque el poeta contempla en los generos de los versos: y de quántos pies consta cada verso: y el pie de quántas sillabas: y aun no se contenta con esto: sin examinar la quantidad dellas. Contempla eso mesmo qué cosa sea consonante y assonante: y cuándo passa una silaba por dos: y dos sillabas por una y otras muchas cosas de las quales en su lugar adelante trataremos. Assi que quanta diferencia ay de señor a esclauo: de capitán a hombre de armas sugeto a su capitania: tanta a mi ver ay de trobador a poeta. mas pues estos dos nombres sin ninguna diferencia entre los de nuestra nacion confundimos mucha razon es que quien quisiese gozar del nombre de poeta o trobador: aya de tener todas estas cosas. O a quántos vemos en nuestra España estar en reputacion de trobadores. que no se les da mas por echar una silaba y dos demasiadas que de menos: ni se curan que sea buen consonante que malo. y pues se ponen a hazer en metro: deuen mirar y saber que metro no quiere dezir otra cosa sino mensura: de manera que lo que no lleua cierta mensura y medida: no deuemos decir que va en metro ni el que lo haze deue gozar de nombre de poeta ni trobador.

Capitulo iiij. de lo principal que se requiere para aprender a trobar.

En lo primero amonestamos a los que carecen de ingenio y son mas aptos para otros estudios y ejercicios: que no gasten su tiempo en vano: leyendo nuestros preceptos: pudiendo lo emplear en otra cosa que les sea mas natural. Y tomen por sí aquel dicho de Quintiliano en el primero de sus instituciones: que ninguna cosa aprouechan las artes y preceptos: adonde fallece natura: que **[p. 518]** a quien ingenio falta no le aprouecha mas esta arte que preceptos de agricultura a tierras esteriles. De

aqueste genero de hombres abrá muchos que reprehenderan esta obra: vnos que no la entenderan: otros que no sabran vsar della. a los quales respondo con vn dicho de santo agustino en el primero de dotrina christiana: diciendo que si yo con mi dedo mostrase a vno alguna estrella: y él tuuiesse tan debilitados los ojos que no viesse el dedo ni la estrella: no por eso me deuia culpar, e esso mesmo si viese el dedo y no la estrella: deuila culpar el defecto de su vista y no a mí.

Assi que aqueste nuestro poeta que establecemos instituyr: en lo primero venga dotado de buen ingenio: y porque creo que para los medianamente enseñados: está la verdad mas clara que la luz: si ouiesse algunos tan barbaros que persistan en su pertinacia: dexados como incurables nuestra exortacion se enderece a los mancebos estudiosos: cuyas orejas las dulces musas tienen conciliadas. Es menester allende desto que el tal poeta no menosprecie la elocucion: que consiste en hablar puramente: elegante y alto quando fuere menester: segun la materia lo requiere. Los quales preceptos porque son comunes a los oradores y poetas: no los esperen de mí: que no es mi intención hablar saluo de solo aquello que es propio del poeta. Mas para quanto a la elocucion mucho aprouecha segun es dotrina de Quintiliano: criarse desde la tierna niñez adonde hablen muy bien: porque como nos enseña oracio: qualquiera vasija de barro guarda para siempre aquel olor que recibio quando nueua. Y despues desto se deue exercitarse en leer solamente poetas e estorias en nuestra lengua: mas tambien en lengua latina. Y no solamente leerlos como dize Quintiliano: mas discutirlos en los estilos e sentencias y en las licencias, que no leera cosa el poeta en ninguna facultad de que no se aproueche para la copia que le es muy necessaria principalmente en obra larga.

Capitulo V. de la mensura y esaminacion de los pies y de las maneras de trobar.

Toda la fuerza del trobar está en saber hazer y conocer los pies porque dellos se hazen las coplas y por ellos se miden, y pues assi es sepamos qué cosa es pie. Pie no es otra cosa en el trobar sino **[p. 519]** un ayuntamiento de cierto número de silabas: y llamase pie porque por él se mide todo lo que trobamos y sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla. Mas para que mejor vengamos en el verdadero conocimiento: deuemos considerar que los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie: y nosotros podremos llamar verso adonde quiera que ay ayuntamiento de pies que comunmente llamamos coplas que quiere decir cópula o ayuntamiento. Y bien podemos desir que en vna copla aya dos versos assi como si es de ocho pies y va de quatro en quatro son dos versos: O si es de nueue el vn verso es de cinco e el otro de quatro e si es de diez puede ser el vn verso de cinco e el otro de otros cinco. e assi por esta manera podemos poner otros enxemplos infinitos. Ay en nuestro vulgar castellano dos generos de versos o coplas. el uno quando el pie consta de ocho silabas o su equivalencia que se llama arte real. e el otro quando se compone de doze o su equiualencia que se llama arte mayor. Digo su equivalencia porque bien puede ser que tenga mas o menos en quantidad. mas en valor es impossible para ser el pie perfeto. e bien parece nosotros auer tomado del latín el trobar pues en él se hallan estos dos generos antiguamente de ocho silabas assi como: Jam lucis orto sydere; de doze assi como: Mecenas atauis edite regibus. Assi que quando el pie no tuuiese mas de ocho silabas llamarle hemos de arte real como lo que dixo Juan de mena: Despues quel pintor del mundo, e si fuese de doze ya sabremos ques de arte mayor, assi como el mesmo Juan de mena en las tresientas:

Al muy prepotente Don Juan el segundo.

Dixe que podian a las veses llevar mas o menos silabas los pies: entiendese aquello en cantidad o contando cada una por sí. mas en el valor o pronunciacion ni son mas ni menos. Pueden ser mas en quantidad quando vna dicion acaba en vocal e la otra que sigue tanbien en el mesmo pie comiença en vocal que aunque son dos silabas no valen sino por una ni tardamos mas tiempo en pronunciar ambas que vna: assi como dize Juan de mena: Paró nuestra vida vfana. Auemos tanbien de mirar que quando entre la una vocal e la otra estvuiese la. h. que es aspiracion: entonces a las vezes acontece que passan por dos e a las veses por vna e juzgarlo hemos segun el comun vso de hablar o segun viesemos que el pie lo requiere: e esto tanbien aurá lugar en las dos vocales sin aspiracion. **[p. 520]** Tanbien pueden ser mas quando las dos silabas postreras del pie son ambas breues que entonces no valen ambas sino por vna. Mas es en tanto grado nuestro comun acentuar en la penultima silaba que muchas vezes quando aquellas dos silabas del cabo vienen breues: haremos luenga la que está antes de la postrera assi como en otro pie dize: De la biuda penelope. Pueden tanbien al contrario ser menos de ocho e de doze quando la vltima es luenga que entonces vale por dos e tanto tardamos en pronunciar aquella silaba como dos de manera que passarán siete por ocho: como dixo frey yñigo: Aclara sol diuinal, mas porque en el arte mayor los pies son intercisos que se pueden partir por medio: no solamente puede passar vna silaba por dos quando la postrera es luenga. Mas tanbien si la primera o la postrera fuere luenga assi del un medio pie como del otro que cada vna valdra por dos. Ay otro genero de trobar que resulta de los sobredichos que se llama pie quebrado que es medio pie assi de arte real como de mayor del arte real: son quatro silabas o su equiualencia e este suelese trobar. el pie quebrado mezclado con los enteros e a la vezes passan cinco silabas por medio pie e entonces dezimos que va la una perdida assi como dixo don Jorge: como deuemos. En el arte mayor quando se parten los pies e van quebrados nunca suelen mezclarse con los enteros mas antes todos son quebrados segun parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte trobados.

Capitulo VI. de los consonantes e assonantes e de la esaminacion dellos.

Despues de auer visto e conocido la mensura e esaminacion de los pies: resta conocer los consonantes e assonantes: los quales siempre se aposentan e assinan en el cabo de cada pie e son principales miembros e partes del mesmo pie. e porque el propio acento de nuestra lengua comunmente es en la penultima sillaba: alli deuemos buscar y esaminar los consonantes y assonantes.—Consonante se llama todas aquellas letras o syllabas que se ponen desde donde está el postrer acento agudo. o alto hasta en fin del pie. Assi como si el vn pie acabasse en esta dicion: Vida. y el otro acabasse en otra dicion que dixesse: despedida. entonces diremos que desde la. i. donde está el acento largo hasta el cabo es consonante, **[p. 521]** y por eso se llama consonante porque ha de consonar el vn pie con el otro con las mesmas letras desde aquel acento agudo o alto que es aquella. i. Mas quando el pie acaba en una syllaba luenga que vale por dos entonces contamos aquella sola por vltima y penultima y desde aquella vocal donde está el postrer acento largo: desde alli ha de consonar un pie con otro con las mesmas letras. Assi como si el vn pie acaba en coraçon: y el otro en passion: desde aquel: on. que vale por dos sillabas dezimos que es el consonante. E si acabasse el pie en dos sillabas breues y estuviesse el acento agudo en la antepenultima: entonces diremos que el consonante es desde aquella antepenultima: porque las dos postreras que son breues: no valen sino por vna: de manera que todo se sale a vn cuento. Assi como si el pie acabasse en: quiéreme: y el otro en hiéreme, entonces desde la. e. primera adonde está el acento alto es consonante que ha de consonar con las mesmas letras. Ay tambien otros que se llaman assonantes: e cuentanse por los mesmos acentos de los consonantes: mas difiere el vn assonante del otro en alguna letra de las consonantes que no de las vocales y llámasse assonante porque es semejança del consonante aunque no con todas las mesmas letras.

Assi como Juan de mena dixo en la coronacion que acabó un pie en: prouerbios: y otro en: soberuios: adonde pasa una. v. por una. b. y esto suelese hazer en defeto de consonante. aunque. b.por v. y. v. por b. muy usado está porque tienen gran hermandad entre sí. Assi como si dezimos biua. y reciba. y otros muchos enxemplos pudieramos traer: mas dexemos los por euitar prolixidad: E allende desto auemos nos guardar que no pongamos un consonante dos veces en una copla. Y aun si ser pudiese non le deuemos repetir hasta que passe veynte coplas: Saluo si fuese obra larga que entonces podremosla tornar a repetir a tercera copla o dende adelante auiendo necesidad: y qualquiera copla se ha de hazer de diuersos consonantes dando a cada pie compañero o compañeros: porque si fuessen todos los pies de unos consonantes pareceria muy mal. Y auemos de notar que sillabas breves en el romance llamamos: todas las que tienen el acento baxo. E luengas o agudas se dicen las que tienen alto el acento. Aunque en el latin no vayan por esta cuenta.

[p. 522] *Capitulo VII. de los versos y coplas y de su diuersidad.*

Segun ya diximos arriba deuemos mirar que de los pies se hacen los versos y coplas: Mas porque algunos querran saber de quántos pies han de ser: digamos algo dello breuemente. Muchas vezes vemos que algunos hazen solo un pie: ni ay alli consonante pues que no tiene compañero: y aquel tal suelese llamar mote, y si tiene dos pies llamamosle tambien mote o villancico o letra de alguna inuencion por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado tambien será villancico o letra inuencion. Y entonces el vn pie ha de quedar sin consonante segun mas comun uso y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante porque entonces no guardauan tan estrechamente las obseruaciones del trobar. Y si es de quatro pies puede ser cancion y ya se puede llamar copla y aun los romances suelen yr de cuatro en quatro pies aunque non van en consonante sino el segundo y el quarto pie y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes. y todas estas cosas suelen ser de arte real. que el arte mayor es mas propio para cosas graues y arduas. y de cinco pies tambien ay canciones y de seys: y puedense llamar versos y coplas: y hazen tantas diuersidades quantas maneras huuiese de trocarse los pies: mas desde seys pies arriba por la mayor parte suelen tornar a hazer otro ayuntamiento de pies: de manera que seran dos versos en una copla y comunmente no sube ninguna copla de doze pies arriba, porque paresceria demasiada cosa: saluo los romances que no tienen numero cierto.

Capitulo. VIII. de las licencias y colores poeticos: y de algunas galas del trobar.

De muchas licencias y figuras pueden usar los poetas por razon del metro y por la necesidad de los consonantes: mayormente en el latin ay figuras infinitas y algunas dellas han passado en el uso de nuestras castellanas trobas de las quales no haremos mencion mas de quanto nuestro proposito satisfaze. Tiene el poeta y trobador licencia para acortar y sincopar qualquiera parte o dicion. Asi como Juan de Mena en una copla que dixo: El hi de **[p. 523]** maria por dezir el hijo de maria: Y en otra parte dixo: Que nol pertenece. Por decir: que no le pertenece. y en otra dixo: Agenores: Por agenorides: Puede assí mesmo corromper y estender el vocablo assi como el mesmo Juan de mena en otra que dixo Cadino: por cadmo y los lagos metroes: Por moetides. Y puede tambien mudarle el acento: assi como en otro lugar donde dize: platános: por plátanos: y en otro penelópe: por Penélope. Tiene tambien licencia para escreuir un lugar por otro como Juan de mena que puso una Tebas por otra. y puede tambien poner una persona por otra. y un nombre por otro. y la parte por el todo y el todo por la parte. Otras muchas figuras y licencias pudieramos contar: mas porque los modernos

gozan de la breuedad contentemonos con estas las quales no deuemos usar muy amenudo pues que la necesidad principalmente fue causa de su inuencion aunque verdad sea que muchas cosas al principio la necesidad ha introducido que despues el uso las ha aprouado por gala assi como los trages: las casas y otras infinitas cosas que serian muy largas de contar, ay tambien mucha diuersidad de galas en el trobar especialmente de cuatro o cinco principales deuemos hazer fiesta. Ay una gala de trobar que se llama encadenado que el consonante que acaba el un pie en aquel comienza el otro. Assi como una copla que dize: soy contento ser catiuo: catiuo en vuestro poder: poder dichoso ser biuo: biuo con mi mal esquiuo: esquiuo no de querer. etc. Ay otra gala de trobar que se llama retrocado que es quando las razones se truecan: como una Copla que dize: Contentaros y seruiros: seruiros y contentaros. etc. Ay otra gala que se dize redoblado que es quando se redoblan las palabras: assi como una cancion que dize: No quiero querer: sin sentir sentir sufrir: por poder poder saber. etc. Ay otra gala que se llama multiplicado que es quando en un pie van muchos consonantes: assi como en una copla que dize. Desear gozar amar: con amor dolor temor. etc. Ay otra gala de trobar que llamamos reyterado que es tornar cada pie sobre una palabra: assi como una copla que dize. Mirad quan mal lo mirays: mirad quan penado biuo: mirad quanto mal recibo. etcétera. Estas y otras muchas galas ay en nuestro castellano trobar: Mas no las deuemos usar muy amenudo que el guisado con mucha miel no es bueno sin algun sabor de vinagre. **[p. 524]** *Capitulo IX. y final de cómo se deuen escreuir y leer las coplas.*

Deuense escreuir las coplas de manera que cada pie vaya en su renglon ora sea de arte real ora de arte mayor: ora sea de pie quebrado ora de entero: e si en la copla huuiese dos versos assi como si es de siete e los quatro pies son un verso: e los tres otro: o si es de ocho e los quatro son un verso e los otros quatro otro: o si es de nueue e los cinco son un verso e los quatro otro. etc. siempre entre verso e verso se ponga coma que son dos puntos uno sobre otro: e en fin de la copla hase de poner colon que es un punto solo. e en los nombres propios que non son muy conocidos en las palabras que pueden tener dos acentos: deuemos poner sobre la vocal adonde se hace el acento luengo un apice que es un rasguito como el de la. i. assi como en amo quando yo amo: e ama quando otro ama: e hanse de leer de manera que entre pie e pie se pase un poquito sin cobrar aliento. e entre verso e verso pasan un poquito mas: e entre copla y copla un poco mas para tomar aliento.

Al folio 99:

Fué empremida esta presente obra en la muy noble e muy leal cibdad de Burgos por Andres de Burgos por mandado de los honrrados mercaderes Francisco Dada e Juan Thomas Favario: la qual se acabó en XIII dias de Febrero en el año del Señor mil quinientos y cinco.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 525] APÉNDICE VI.—ARTE DE TOCAR EL LAUD (DE UN ANÓNIMO DEL SIGLO XV)

«Sequitur ars de pulsatione lambuti, et aliorum similium instrumentorum, inventa a Fulan mauro regni Granatae.

»Mirum est ut dona sancti spiritus ipsis infidelibus infundantur. Ea propter hoc dico quoniam quidam Fulan nomine, maurus de regno Granatae *apud Ispanias inter Ispanos cytharistas laude dignus, per pulsatus spiritu* scienciae invenit artes dandam his qui diligunt pulsare lambutum, cytharam, violam, et his similia instrumenta. Et dicit dictus Fulan quod postquam bonus cytharista grupaverit suum instrumentum per bonam artem, attendendum est ubi sunt semithonya in ipso instrumento. Est etiam attendendum ubi sunt semythonia in cantilena ponenda in ipso instrumento. Et ponat tali modo cantilenam in instrumento, quod semythonia cantilenae respondant semythoniis instrumenti; alias autem in vanum laborat. Dicit denique dictus Fulan quod omnis punctus qui fit sine positione alicuius digitorum in grupis, est Alif in eorum littera, quod in nostra sonat A. Alphabetum ipsorum maurorum ego ponam per ordinem; verum ipsi mauri incipiunt in manu dextra, et tendunt versus sinistram. Nos vero latini cum grecis e contra, quoniam incipimus in sinistra, et finimus en dextra. *Sequitur alphabetum ipsorum maurorum...*

»Primus grupus post Alif in ipso instrumento est semythonum. Secundus grupus respondet ipsi Alif per thonum. Tertius grupus in instrumento respondet ipsi Alif cum thono et semythono. Quartus grupus debet correspondere ipsi Alif per duos tonos. Quintus grupus respondet ipsi Alif por duos thonos cum semythono, et sic faciunt dyathessaron. Sextus grupus distat ab Alif per tres thonos, et sic faciunt trithonum. Septimus grupus respondet **[p. 526]** ipsi Alif per tres thonos cum uno semythono, et faciunt dyapentam. Tu vero, David *(el monje David, a quien se dirige la obra)*, pone alia plura: ego enim tedio aquarum multarum (quae me escribere non permittunt) fessus sum.

»Omnia ista de pulsacione lambuti ego habui a fratre Jacobo Salvá, ordinis Praedicatorum, filio den Bernoy (vel Banoy) de linariis, dioc. Barchin. qui caritate devictus revelavit mihi ista. Deus sit tibi merces». [1]

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 526]. [1] . Publicó este tratado Fr. Jáyme Villanueva en el tomo XI, de su *Viaje Literario a las Iglesias de España* (págs. 176 a 178). Existía en un códice de la biblioteca de los Padres Capuchinos de Gerona, el cual contenía además otros tratados musicales, es a saber: I, *Tractatus Michaelis de Castellanis monachi «De Musica» ad dominum Davidem de Natho monachum monasterii Mansiazillis ordinis sancti Benedicti Rutensis diocesis provinciae Tholosanae incipit.*

II. *Pr. Davidi de Natho monacho monasterii Mansiazillis Rivensis diocesis provinciae Tholosanae ord. S. Benedicti fratri suo carissimo et inter alios prememorando Michel de Castellanis monachus totus tuus pro posse, quos prelibatum Cenobium educavit sub tegmine nigro iam dicti almi patris.*

«Al fin del primer tratado (prosigue Villanueva), copia las opiniones y dichos de varios autores en elogio de la música vocal, y entre ellos dice: *«Secuntur quedam pauca de musice et musicatoribus dicta per Samuelem Judeum Rabbi Synagogis oriundum de civitate Morochorum ad Isaac Rabbi Sinagoge in civitate Subiulmeta eiusdem regni.* (Es un trozo de la conocida carta que tradujo al latín en el siglo XIV el dominicano fray Alfonso de Buenhombre) Termina con esta inscripción: *«Apud Sanctum Martialem in cacumine montium Montisisgni finivit haec Scriptura anno divini Verbi nati 1496 currente, 29 die mensis decembris».*

«Uno de los capítulos es éste: «Et quid dicendum de crochetis et fuseis? Respondeo quod moderni tales denominationes penitus enervaverunt ab hodierno usu. Et ne simus contrarii nostrismet dictis qui dicimus quod ultra minimam non est *(no admite nota menor que la mínima),* nos loco crochetarum dicimus minimas nigras. Et quelibet minima alba valet duas nigras, et quelibet nigra valet duas nigras habentes caudam crossatam». Lo mismo dice respecto de las fusas.

Van transcritos estos fragmentos con la ortografía del padre Villanueva, que supongo que será la del códice original, aunque en esto no puede haber gran seguridad.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — I : HASTA FINES DEL SIGLO XV

[p. 527] ADICIONES Y ENMIENDAS

Los textos de los ›Apomnhmoneàmata de Xenofonte relativos a las conversaciones de Sócrates que se citan en la página II, están muy abreviados en nuestra exposición, y como su interés es tan grande por ser los primeros vagidos de la especulación estética, nos parece conveniente traducirlos íntegros con la mayor fidelidad posible, mucho más por estar en un libro todavía no vertido al castellano (Lib. III, cap. X).

«Cuando Sócrates hablaba con los artífices que ejercen las artes por dinero, siempre su conversación les era útil. Habiendo ido una vez a casa del pintor Parrasio, y entrando con él en coloquio, le dijo: ¿No es verdad, ¡oh Parrasio! que la pintura (grafik¿) es representación de las cosas visibles (¿eŽkasŽa tñn Õrwmžnñn), puesto que vosotros imitáis por medio de colores los cuerpos cóncavos y los elevados, y los obscuros y los lúcidos, y los duros y los blandos, y los ásperos y los suaves, y los viejos y los nuevos?—Bien dices, le respondió Parrasio.—Y cuando imitáis las formas bellas; como no es fácil hallar en un solo hombre todas las perfecciones; congregando de muchos lo que en cada uno os parece más bello, hacéis un cuerpo que parezca totalmente hermoso.—Así lo hacemos, replicó el pintor.—¿Y podéis imitar también los afectos de un alma persuasiva, dulce, amistosa y digna de ser amada y deseada; o esta alma no será imitable?—¿Y cómo ha de ser imitable, ¡Oh Sócrates! lo que no tiene simetría ni color ni otra ninguna de las cosas que hace poco decías; ni de ningún modo es visible?—¿Y no acontece que el hombre mira amistosa u hostilmente a otros hombres?.—Así me parece.—Luego esto podrá expresarse **[p. 528]** en los ojos.—Ciertamente, dijo Parrasio.—Y en las cosas prósperas y adversas que suceden a los amigos, ¿te parece que tienen el mismo semblante los que miran con solicitud o no?—De ningún modo, a fe mía, porque en las prosperidades tienen el semblante alegre y en las adversidades triste.—¿Luego también será posible representar estas cosas?—Si por cierto, dijo Parrasio.—Luego también un ánimo magnífico y liberal, y otro abatido e iliberal, y uno prudente y mesurado, y otro petulante y ajeno de honestidad, podrán manifestarse por la fisonomía (toç prosëpou) y por los ademanes de los hombres, ora estén en reposo, ora en movimiento.—Rectamente hablas.—Luego estas cosas serán imitables.—Así es, dijo Parrasio.—¿Y qué imágenes crees que ven de mejor gana los hombres, las que representan costumbres buenas, bellas y amables o las de objetos torpes, malos y viciosos?—Ciertamente, ¡oh Sócrates! que hay gran diferencia entre estas imágenes.

»Habiendo ido otra vez a casa del escultor Clitón, trabó conversación con él, y le dijo:—Veo y sé, ¡oh amigo Clitón! cuán bellos son los corredores, luchadores, púgiles y *pancratiastas* que tú haces; pero quisiera saber de tí de qué modo consigues que parezcan vivos, que es lo que principalmente recrea la vista de los hombres.—Y como Clitón dudase algo antes de responder, añadió Sócrates:—¿No es verdad que asimilando tu obra a las formas de los seres vivos, consigues que parezcan más vivas aún tus estatuas?—Sí por cierto, dijo Clitón.—¿Luego también cuanto se manifiesta en los cuerpos por medio del gesto, la elevación y la depresión, la comprensión y la dilatación, la intensión y la remisión, podrás expresarlo de tal modo que parezcan tus simulacros muy semejantes a las cosas verdaderas y puedan atraer igualmente que ellas?—Así es, dijo Clitón.—¿Y no es cierto que el imitar las acciones de los cuerpos humanos, no causa agrado a los que las contemplan?—Verosímil me

parece.—Por lo tanto, los ojos de los que pelean deberán ser representados como amenazando, los ojos de los que vencen como alegrándose.—En verdad que sí.—Luego puede el escultor representar las acciones del alma por medio de la forma (De • … tØn ¦ndriantopoiØn t§ tÐj yucÐj £rga tJ e‘dei proseik§zein)».

CAP. VIII.—«Preguntó Aristipo a Sócrates si conocía alguna cosa bella.—Muchas, contestó Sócrates.—¿Pero todas semejantes entre sí? dijo Aristipo.—En cierto modo algunas son muy desemejantes.—**[p. 529]** ¿Y cómo es posible que cosas tan desemejantes de otras cosas bellas tengan belleza?—¿Pues no ves que el hombre hermoso para la carrera es muy desemejante del hombre hermoso para la palestra, y que el escudo, hermoso para proteger, en nada se parece al dardo, hermoso para herir rápida y velozmente?—Me respondes lo mismo (dijo Aristipo) que cuando te pregunté si conocías algún bien.—Y ¿tú crees por acaso que una cosa es lo bueno y otra cosa lo bello, e ignoras que las cosas bellas y las buenas se refieren a los mismos principios? Porque en primer lugar, la virtud es a un tiempo buena y hermosa, y los hombres, por unas mismas razones, son llamados hermosos y buenos, y de igual modo los cuerpos humanos y todas aquellas cosas de que los hombres usan se llaman justamente buenas y hermosas, en cuanto son acomodadas a su fin (kal§ te k¦gaq¦ nomˆzetai, prÚj ©per ©n eÞcrhsta Ð).—¿Luego también será hermosa la cesta que sirva para llevar el estiércol?—Si por cierto; y en cambio será feo un escudo de oro, siempre que aquél esté perfectamente hecho para el uso a que se destina, y este otro no.—¿Dices, por consiguiente, que una misma cosa puede ser bella y fea?—Sí que lo digo; y añado que puede ser a un tiempo buena y mala. Muchas veces, lo que es bueno para el hambre es malo para la fiebre, lo que es bueno para la fiebre es malo para el hambre, lo que es hermoso para la carrera es torpe para la lucha, y al contrario; porque todas las cosas son buenas y bellas cuando sirven a su objeto, todas son feas y malas cuando no sirven.

»Cuando decía el mismo Sócrates que es lo mismo una cosa hermosa que una cosa útil (oˆkˆaj… t¦j aàt¦j kal§j te e‘nai ka‡ crhs • mouj), me parece que enseñaba como deben edificarse las casas. Porque razonaba de este modo: El que construye una casa, ¿no debe procurar que sea de habitación lo más agradable y útil posible? Concebido esto, ¿no será agradable tener una casa fría para verano y caliente para invierno? Pues bien: en los edificios que dan al Mediodía, en invierno resplandece el sol en las habitaciones, y en verano, caminando el sol sobre nosotros y sobre el techo, nos proporcionan sombra. Por lo cual, si todo esto es verdad, deben edificarse más altas las casas que dan al Mediodía, para no excluir el sol de invierno, y más bajas las que miran al Septentrión, para que no las hieran los vientos fríos. Y diciéndolo en suma, aquel edificio, en que puede uno recogerse con más comodidad en todas **[p. 530]** estaciones del año, aquél será sin duda el más agradable y el más hermoso. Las pinturas y los colores varios quitan más deleite del que dan. Para los templos y las aras, estimaba ser el lugar más conveniente el más alejado de la vía pública, cosa grata para verlos y venerarlos aun desde lejos, no menos que para acercarse a ellos con pureza».

En el libro IV, cap. VI (diálogo con Eutidemo) se repite en términos expresos la confusión entre lo bello y lo útil (tØ cr¿simon ©ra kalÕn ¡sti prÔj Ú ©n Ð cr¿simon).

El *Hipias mayor* de Platón parece escrito para contradecir, en nombre de la idea transcendental de lo bello, este punto de vista inmanente o más bien *empírico*, que era el de muchos socráticos como Xenofonte, y que pudo muy bien ser el del mismo Sócrates cuya metafísica debe tenerse en gran

parte por invención de su más glorioso discípulo. Pero también puede sospecharse que Xenofonte (que tanto distaba de ser filósofo), ha interpretado a su manera, un tanto vulgar, estas palabras socráticas, donde quizá era secundaria la consideración de la *utilidad,* y mucho más esencial la indagación del concepto propio de cada ejercicio o actividad humana, que era una de las materias favoritas de las conversaciones de Sócrates, no ya sólo con pintores y escultores, sino con oficiales mecánicos como el armero Pistias, y aun con gentes de tan vil oficio como la *hetaira* Teodota (vid. Zeller, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwickelung dargestellt,* 4.ª ed. 2.º vol. pág. 91).

PAG. 124 (nota).—Dos trozos inéditos del Coricio de la Biblioteca Nacional, uno de los cuales es el elogio de Aratios, gobernador de Palestina, y de Stéfano, gobernador de la misma provincia en tiempo de Justiniano; y el otro (único que importa a nuestro asunto) que contiene una *apología de los Mimos,* y en ella pormenores nuevos y curiosos para la historia del teatro, fueron publicados por mi malogrado amigo el ilustre helenista Carlos Graux en la *Revue de Philologie,* tomo I, págs. 55-85 y 204-47. Cobet habló de esta publicación en la revista *Mnemosyne* (1877, segundo cuaderno), y Gomperz en la *Revue de Philologie,* tomo II, 1878, primer cuaderno.

NOTAS A PIE DE PÁGINA: