

01061

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

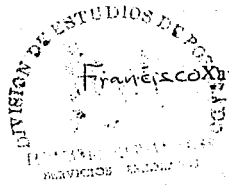
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE POSTGRADO

5
2EJ

MAESTRIA EN HISTORIA DEL ARTE

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA
TEORIA ESTETICA EN ESPAÑA
EN LA PRIMER MITAD DEL SIGLO XVIII

FALLA DE ORIGEN



Francisco Xavier Moysén Lechuga
México, D.F., 1995

1995



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

-Introducción	1
-Capítulo I: El panorama español entre los siglos XVII y XVIII	10
-Capítulo II: ¿Barroco y/o Clasicismo?	41
-Capítulo III: El <i>Museo pictórico</i> y la <i>escala óptica</i> de Antonio Palomino.....	90
-Capítulo IV: El gusto polémico del padre Feijoo	132
-Capítulo V: Conclusiones: El <i>Fenómeno</i> de la <i>Reconversión</i>	191
-Bibliografía y hemerografía generales	231

INTRODUCCION

Bajo el título de *Consideraciones generales sobre la teoría estética en España en la primer mitad del siglo XVIII*, presentamos el trabajo que acompaña a las próximas páginas. Se trata, en efecto, de una serie de consideraciones generales tanto sobre la teoría estética de ese momento, como de su ubicación, importancia y evolución en la península Ibérica, en específico, durante la primer mitad del llamado Siglo de las Luces.

Nos ha parecido conveniente detenernos a examinar la situación del pensamiento y/o reflexión estética en España, sobre decirlo, por la íntima relación que guarda con respecto a lo que en esta otra parte del Atlántico sucedía; de sobre está también apuntar lo mucho que se ha investigado sobre las relaciones artísticas que se mantenían con la metrópoli y la suerte de influencia que ejercían en la producción nativa, mas nos parece que es poco, o bien de escasa difusión, lo que se ha hecho, con esta misma dirección, en el campo de las ideas estéticas¹. Conocer la amplitud y trascendencia que éstas tenían en España, sus discusiones, tendencias, representantes y vinculación --directa o indirecta-- con las manifestaciones materiales, nos parece es un paso imprescindible para, después, rastrearlas en nuestro país a fin de conocer cómo se difundieron e interpretaron, qué efectos tuvieron, si contaron o no con seguidores, etc.;

1. Aunque indirectamente, a este respecto continúan siendo útiles los textos de Manuel Toussaint y Justino Fernández, *Arte colonial en México y Pintura Mexicana del siglo XIX, y Estética del arte mexicano*, UNAM, respectivamente, así como el librito de T. Brown sobre la *Historia de la Academia de San Carlos de la Nueva España*, Setseptetas, en tanto que informan sobre posibles contactos o influencias en el sentido que aquí mencionamos. Igualmente, encontramos otro tipo de referencias en los textos de Felipe Castro Gutiérrez, "Profecías y libelos subversivos contra el reinado de Carlos III", en: *Estudios de Historia Novohispana* No.11; de Bernabe Navarro, *La introducción de la filosofía moderna en México*, El Colegio de México; de Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello*, Instituto de Investigaciones Estéticas. De carácter general, véase, José M. Gallegos Rocafull *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, UNAM; Carlos Herrejón Peredo, "Historia de las ideas, siglo XVIII Mexicano" (ponencia), en: *Memorias del simposio de historiografía mexicanista.*, UNAM; Gabriel Méndez Plancarte, *Humanistas del siglo XVIII*, UNAM; Monella Lina Pérez-Marchand, *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México, a través de los papeles de la Inquisición*, El Colegio de México; y Josefina Zoraida Vázquez, (coord.) *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano*, Nueva Imagen. Sobre la situación de la investigación histórica y estética en nuestro país, sus necesidades y sus posibles alternativas, Elisa Vargas Lugo, "La aprehensión del arte Colonial", Instituto de Investigaciones Estéticas.

insistir en este punto acarrearía, creemos, nuevos datos y puntos de vista que nos permitirían comprender e interpretar, bajo otras perspectivas, la propia producción artística y las altas cotas de calidad que alcanzó en y durante este periodo, complementando y enriqueciendo, de esta forma, el panorama histórico-artístico de esta importante etapa del arte en México. En cualquier caso, esta es una vía de investigación y análisis que, desde nuestro punto de vista, no debe ser desestimada y aunque estas líneas siguen un rumbo diferente, no por eso queremos dejar de señalarlo.

Por otra parte, se decidió seleccionar la primer mitad del siglo XVIII, amén de ser considerada como un territorio que exige una más profunda y puntual investigación, porque nuevos estudios² apuntan en contra de la imagen que sobre este periodo nos ha transmitido la historiografía tradicional; esto es, a la idea de que esta etapa se encuentra asociada a la "decadencia" de la cultura del Barroco y que el movimiento de la Ilustración no se manifiesta en tierras hispanas hasta la segunda mitad del setecientos, ahora se señala no sólo la dependencia que el movimiento reformista tiene con respecto a la crítica iniciada en las últimas décadas del XVII, por lo que la primer mitad de la centuria siguiente se convierte en el paso preparatorio para el total arribo de las Luces, sino también, la continuidad con que debe tratarse el tránsito entre uno y otro siglo. Esta última característica, como se verá, es la que centra la argumentación que se expone en este trabajo.

Es obvio que en la Nueva España el fin del seiscientos, la primer mitad del XVIII, así como las llamadas reformas borbónicas adquieren características por completo diferentes a las que en tierras hispanas se tenían; tanto por economía, como por cultura y organización socio-política, el México colonial sigue por caminos casi autónomos, no obstante, desde que España empieza a perder importancia en la geopolítica europea y en

2. Vgr. Thomas Schmitt, "Literatura musical en los tratadistas españoles del Barroco: ¿Avance o retroceso?", Irina Bajini, "Intersecciones culturales en la zarzuela del siglo XVIII: *Veneno es de amor la envidia* de Antonio de Zamora", y Teresa Cascudo y Jorge Fernández, "Clasicismo y barroquismo en *Defensa apologética do teatro espanhol* del Marqués de Valença (1737)". Todas en: *Congreso Internacional, Música y Literatura en la península Ibérica 1600-1750*, 1995. Igualmente la introducción y notas de presentación de Francisco Calvo Serraller a *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, 1991, y las ponencias de François Lopez, "Aspectos específicos de la Ilustración española" y José Antonio Maravall, "El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo", ambas en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, 1981, de Antonio Mestre, "Reflexiones sobre el marco político y cultural de la obra del P. Feijoo", *Bulletin Hispanique*, 1989. Relativo a las consideraciones generales sobre la situación del siglo XVII y su "decadencia", José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, 1975.

particular bajo el reinado de Carlos III, las colonias ultramarinas volverán a cobrar especial importancia para la metrópoli, por lo que, una vez más, reparar en lo que se gesta al cambio de siglo en España, puede servir para la comprensión de nuestro propio pasado, en particular la de una etapa que ha sido vista como el origen de la consciencia nacional³.

Ahora bien, a pesar de lo que hasta este momento se ha dicho, este trabajo posee objetivos diferentes aunque en íntima relación con lo expuesto; podríamos calificarlo, por una parte, como un intento de explicación previa a los estudios insinuados, o como un posible --y por tanto sustituible y/o mejorable-- instrumento teórico necesario para abordar la problemática implícita en ellos. Y, por otra, valiéndose del marco de que proveen tales consideraciones generales como si de una excusa se tratara, de ensayo especulativo acerca del hacer histórico-artístico y las explicaciones que de él obtenemos y que empleamos en el conocimiento e interpretación del hecho artístico. De aquí que, en concreto, señalemos como característica principal del mismo, el carácter meramente hipotético con que se mueven las relecturas de los ejemplos a que hemos recurrido; esto es, partiendo de un supuesto teórico se ha creído encontrar en el análisis y reinterpretación de los textos *El Museo pictórico y escala óptica*, de Antonio Palomino y *Teatro crítico universal* y *Cartas eruditas y curiosas* del Padre Benito Jerónimo Feijoo (los *Discursos* y *Cartas* contenidos en ellos e indetificados o en relación al pensamiento estético), el material necesario y suficiente para avalarlo, así como para apoyar el objetivo principal de nuestra tesis.

Siempre dentro del marco del pensamiento teórico, nos hemos planteado como tarea central el tratar de dar una otra aproximación al devenir histórico⁴ distinta a aquella que plantea la sucesión de periodos, prácticas, estilos, formas y pensamientos, como si un incesante movimiento de rupturas entre presente y futuro marcara su evolución. A esta

3. Vgr. Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, 1988; José E. Iurriaga, "175 años de historia Nacional en cuatro etapas", 1986. Y, entre otros, el estudio introductorio de Justino Fernández a Pedro José Márquez, *Sobre lo Bello en general. Y Dos monumentos de arquitectura mexicana, Tajín y Xochicalco*, 1972.

4. Se entenderá que cuando hablamos del devenir histórico, de ninguna manera queremos hacer alusión a que nuestro trabajo esté inscrito en la órbita de la especulación histórica en general, lo cual dista mucho de nuestra capacidad, conocimientos y alcance de estas líneas. Por tanto, este concepto deberá verse siempre referido al campo de la historia del arte y las explicaciones que sobre su evolución se han dado.

concepción nosotros le oponemos la que muestra, más bien, una especie de continuidad entre uno y otro momento, sin que por ello se niegen o desconozcan las singularidades que llegan a identificar y diferenciar los diferentes movimientos o periodos de que está compuesta la historia del arte. Creemos que para que éstos se muestren completamente maduros, para que se den como modélicos de una específica manera de hacer y entender la producción artística, antes, en su principio, hubo un momento-- así como obras materiales e ideas que las animaron-- en que, no sólo no se rompió con el pasado, con la tradición, sino que esas mismas tendencias fueron mudándose en una nueva dirección, la misma que, al paso del tiempo, daría por resultado la culminación del cambio así iniciado.

Para tratar de entender cómo es que puede darse esta continuidad, de qué depende y de qué manera se materializa, hemos recurrido al término *reconversión*, lo mismo como concepto que como descriptivo de este fenómeno; su empleo conceptual se refiere a contar con una herramienta que nos permita explicar las características que, en los ejemplos utilizados, nos parece son muestra de la continuidad habida entre un momento y el que le sigue, en tanto que como descripción de ésta, sirve para abarcar las distintas modalidades o procedimientos que pudieron darse para asegurarla o hacerla posible. Así pues, la aplicación de este término como tamiz en la relectura de los textos antes citados, paralelamente a los comentarios, precisiones y análisis que otros estudiosos han hecho de y sobre ellos, así como otros tantos datos extraídos del contexto en que se dieron originalmente, nos ha permitido verlos como principio y fin de esa etapa de transición entre el fin del siglo XVII y la primer mitad del XVIII, etapa que a través de la obra de Palomino y Feijoo, muestra, según nuestra opinión, antes que una ruptura, la misma continuidad que ya en otros campos se está estudiando⁵.

Se tomó la decisión de trabajar sobre estos textos (de los que sobra

5. Cfr. con las ponencias ya citadas del Congreso internacional *Música y Literatura en la península Ibérica, 1600-1750*. Es de hacer notar que esta continuidad que nosotros creemos poder detectar en el sentido que se expone, se encuentra igualmente, de acuerdo a algunas de las comunicaciones presentadas en este congreso, entre las manifestaciones calificadas como cultas y las populares; a la tendencia a considerar en estancos separados y exclusivos unas y otras muestras culturales, hoy día parece oponérsele la idea de que existen muchas más relaciones entre ellas que las que se pueden reconocer en una primera aproximación, o sea, que más que estar separadas, hay una continuidad que garantiza, por una parte, la pervivencia y difusión más amplia de las manifestaciones populares, y, por otra, el enriquecimiento y aceptación general de las cultas.

mencionar que no guardan características comunes) por dos razones que nos parecen igualmente válidas, una de naturaleza metodológica, la otra más bien, de postura teórica. La primera de ellas se refiere a su ubicación temporal en el periodo que ya hemos señalado, de tal manera que nos permitieran contemplar hacia adentro qué ideas se manejaban, su posible relación con lo que sucedía en otras parte de Europa, sus preocupaciones principales y las transformaciones que todo ésto podría sufrir al paso del tiempo. La segunda, tiene que ver, como se apunta, con la creencia de que a los cambios materiales manifiestos en las obras, les corresponde, cuando no les anteceden, cambios o transformaciones en las ideas propias de la época, por lo que contar con la certidumbre --hasta donde es posible en este campo-- de que se han dado estos cambios nos ofrece un material susceptible a ser empleado en la explicación de la mudanza en los estilos, formas o prácticas. De esto último se sigue, el que también creamos que hasta el momento buena parte del proceder historiográfico se ha centrado en el estudio, análisis e interpretación de las obras materiales (y, más aún, de las consideradas paradigmáticas, o mayores), dejando al margen el estudio de otros documentos y monumentos que, de la misma manera, no sólo enriquecerían nuestro conocimiento sobre aquéllos, sino que, quizás, nos ofrecerían nuevos puntos de vista que nos podrían hacer comprender mejor cómo y por qué se ha dado su evolución, en qué momentos y bajo qué circunstancias. Por último, se decidió tomar este rumbo por estar convencidos de que la investigación en historia del arte, es posible realizarla también, desde una perspectiva teórica o especulativa, que yendo más allá del dato histórico, ofrezca, antes que su crítica, su más completa interpretación y entendimiento.

La estructura metodológica del presente trabajo se encuentra compuesta por cinco capítulos; los dos primeros están destinados a ofrecer el marco de referencia necesario tanto para ubicar en su contexto -- histórico, socio-cultural e ideológico-- los ejemplos que aquí se emplean, como para, a partir de éste y los comentarios que lo acompañan, llevar a cabo la relectura y análisis de los mismos. Hablamos de relectura puesto que a la interpretación y comprensión que se ha dado a los textos que se han seleccionado, desde Marcelino Menéndez Pelayo en adelante y hasta donde nos ha sido posible, le superponemos la propia, la que hemos obtenido considerándolos a través de un supuesto hipotético que apoya y explica la concepción de la evolución o tránsito histórico como si de una continuidad se tratara. Así pues, el tercer y cuarto capítulos se ocupan, en

su introducción, de la presentación general de las obras seleccionadas y de la trayectoria de sus autores, para después pasar al análisis de éstas a la luz del concepto referido. El quinto y último capítulo, además de constituir una recapitulación de los anteriores, se centra en la explicación más o menos pormenorizada de la razón, uso y resultados obtenidos por la aplicación de este concepto y cómo es que por ello creemos es válida la concepción del paso continuo de una a otra época.

Sabemos bien que a esta estructura se le pueden oponer muchas más, con enfoques de mayor o menor claridad y calidad o con acopio de datos más abundantes y, quizás, de otra precisión. No obstante, se ha decidido seguir este esquema no por desconocer o no tomar en consideración aquellas otras aproximaciones de las que estamos seguros rendirían inigualables frutos, sino por estar convencidos de que lo que aquí se propone es el principio de un ejercicio interpretativo llevado a cabo desde un punto de vista teórico que, obviamente, requiere de futuros estudios que lo profundicen a fin de probar su pertinencia, pero que resulta igualmente válido para los fines y propósitos que se persiguen en un trabajo de esta naturaleza.

A continuación se presenta, en apretada síntesis, el contenido de cada uno de los capítulos que se indican un poco más arriba.

Nuestro primer capítulo abre con la presentación del panorama general de la situación española al cambio de siglo, para pasar a exponer el estado de sus manifestaciones artísticas en tal momento. Se discuten en particular la supuesta impermeabilidad de la península a las influencias extranjeras, así como la también aparente ruptura con el pasado y tradición barrocas que supuso el relevo de la vieja casa de los Habsburgo. El capítulo segundo, *¿Barroco y/o Clasicismo?*, abarca, en una primera parte, las características más sobresalientes del movimiento de la Ilustración en Europa y sus consecuencias en el campo del pensamiento estético; y, en una segunda, las manifestaciones tanto del Iluminismo como de su reflexión estética, en España. Aparece de nuevo el tema de la hostil actitud que en muchas ocasiones tomaron los españoles en contra de toda forma nueva de pensamiento y las repercusiones que ello tuvo para el desarrollo general del país. Respecto a las tendencias artísticas, se estudian las características estéticas que tomó la pintura seicentista española y su evolución al margen de un Clasicismo que para cuando logra hacerse más evidente se encuentra ya amenazado por los primeros brotes de un incipiente romanticismo. Esta compleja y ambigua situación que vive la

España entre el Barroco nativo y el Clasicismo imperante, es el campo propicio, según nos ha parecido, para estudiar, precisamente, cómo es que una sociedad y cultura logra arreglar la tensa dinámica generada entre la tradición y la innovación, "arreglo" que, dentro de nuestra explicación general, formaría parte del expediente manejado por el fenómeno de la *reconversión*.

Con los antecedentes que proveen los dos capítulos anteriores, se pasa a considerar el texto de Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, de 1715-1724 (primer y segunda parte respectivamente); de él se ha dicho acertadamente que representa el documento testamental del conocimiento y arte del Barroco, a lo que nosotros agregamos que en otra de las características que se le imputan, su amplitud de criterio, se encuentra uno de los datos que nos han permitido encontrar en el texto el tratamiento con que su autor supo proceder para conciliar su propia tradición con las ideas de un nuevo tiempo, situación ésta que lo atrapa en tanto que pintor, como se ha dicho, entre Velázquez y Goya, y para nosotros, como tratadista, entre Pacheco y Mengs.

La polémica obra de fray Benito Jerónimo Feijoo, ocupa el siguiente capítulo. Si el texto de Palomino es una parte de la charnela que abre una nueva época, los de Feijoo, *Cuestión de gusto* y el *No sé qué*, ambos de 1733, es la otra que la cierra. De sobra es conocido el trabajo del benedictino y su enorme esfuerzo por erradicar la ignorancia de su patria, por lo que nos hemos vuelto a remitir, en estas líneas, para comprenderlo mejor así como el por qué de sus peculiaridades y fama alcanzada, a la exposición del ambiente general de su época, deteniéndonos, en especial, en las consideraciones de la llamada pre-ilustración española, como en la discusión sobre el pretendido pre-romanticismo que se ha querido ver en estos textos. En la obra de Feijoo nos encontramos con toda nitidez con la dependencia que guarda con respecto a la crítica de fines del seiscientos, con la influencia que su medio ejerció sobre la dirección y fines de su trabajo, y con la "nueva" respuesta que dio a problemas y discusiones que requerían, precisamente, de una otra orientación y contenido, con lo cual preparó el arribo de la particular Ilustración española.

Finalmente, nuestro quinto capítulo expone y aclara de manera más sistemática el uso y aplicación del término *reconversión*, así como su ubicación dentro de un contexto más amplio. A fin de cumplir con nuestro propósito principal, se comparan los textos de los autores a que se recurrió en los dos capítulos anteriores; de esta comparación, creemos, se pueden

extraer, primeramente, datos suficientes como para apoyar la idea de la existencia de una continuidad entre el fin de la cultura barroca --del estado en que se encontraba al llegar el nuevo siglo-- y los nuevos movimientos que vendrán aparejados al desarrollo del XVIII, e, igualmente, los argumentos que permitirían aprobar como útil el concepto de la *reconversión* en y para la explicación del cómo se da tal continuidad.

Visto de manera retrospectiva, bien se podría preguntar por la novedad o aportación que representa este trabajo. Al respecto no albergamos duda alguna ya que estamos conscientes de que no es requisito alguno el tener que presentar novedades y que, incluso, el pretenderlo en este momento, a fin de siglo, pudiera resultar un sinsentido. No hay, efectivamente, ninguna novedad en este trabajo, no se dan datos que no se conozcan, ni se recurre a fuentes antes desconocidas o no tomadas en consideración, tampoco se hacen generalizaciones a campos ajenos a los límites espaciales y temporales que cubren estas líneas, como tampoco vemos en ellas principio alguno de exhaustiva monografía o reseña histórica. Con nada de esto cumple este trabajo; sí, en cambio, creemos es importante revisar e intentar otras explicaciones a lo que ya todo el mundo sabe, precisamente, porque en su repetición se puede ir acumulando una suerte de desgaste del conocimiento, un empobrecimiento debido tanto a su uso y falta de renovación, como a lo cambiante de las circunstancias, por lo que aquello que en un momento fue valioso, en el siguiente puede perder toda su potencia explicativa e inducir a concepciones, en el mejor de los casos, anquilosadas, y en el peor, equivocadas. Por tanto llevar a cabo un ejercicio como el que en las páginas siguientes se realiza, pudiera ser valioso en cuanto que se instala en esta línea de pensamiento, en cuanto busca, a partir de un concepto expresamente creado, ofrecer los datos y argumentos que apoyen una otra explicación e interpretación a un tema central en la historiografía del arte, el cambio o evolución de formas, estilos, prácticas, concepciones y/o movimientos que la componen. Pensar que éste se da por medio de una continuidad en la que se van entremezclar pasado y presente, pudiera no ser nuevo, cierto, más lo que aquí se trata de llevar a cabo es la explicación, vía el concepto de la *reconversión*, de cómo es que se da esa continuidad y qué factores son los que la propician o en ella participan. Es, pues, esta doble articulación entre la concepción de una historia continua y el cómo se lleva a cabo, lo que puede dar a este trabajo el valor de replantar lo que ya se tiene por

sabido.

Finalmente, quisiéramos ver en las páginas siguientes un modesto esfuerzo que cumpliera con la exigencia que insistentemente planteara desde la cátedra o a través de sus escritos el maestro Juan Acha⁶ (QPD), esto es, que en ellas se encuentre la puesta en práctica del pensamiento teórico a fin de contar con explicaciones propias, producidas desde nuestra particular perspectiva histórica y geográfica. Según Acha, sólo a partir de éste, de su continuo ejercicio y robustecimiento, de su difusión y discusión, se podría obtener una visión distinta a la extendida por los centros de poder y con ella y a través de ella, acceder a la independencia de pensamiento, requisito, este sí indispensable, para ganar cualquier otra.

Valladolid, España, 1995

6. Además de por comunicación personal, se encuentra, entre otros, en sus libros: *La crítica de arte*, Trillas; *Introducción a la teoría del Diseño*, Trillas; y *El consumo artístico*, Trillas.

EL PANORAMA ESPAÑOL ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Hasta fecha reciente la idea tradicional de historia se ocupaba únicamente de reseñar el paso ordenado de hechos y acontecimientos que se sucedían en periodos igualmente uniformes y constantes, de manera que hablar en términos de siglos, periodos o cualquier otra categoría que permitiera reflejar tal desarrollo, proporcionaba un sentido exacto y predeterminado al contenido que se historiaba. La imagen así obtenida, líneal, unidireccional e inamovible, estudiada y repasada una y mil veces con delectación casi maníaca, no sólo resultaba artificial, lejana en todo a la realidad que pretendía representar, sino que dejaba sin responder --por incapacidad, ignorancia o indiferencia-- un sinúmero de preguntas estrechamente ligadas a su objeto de estudio, como por ejemplo las que demandan las razones o motivos que expliquen el cambio histórico más allá de la consabida vía de la presencia o aparición --o desaparición-- de un gran personaje, el libramiento de una batalla, la firma de un tratado.

Muchos son los caminos que ha tomado la historiografía a partir de la crítica y rechazo a la historia *événementielle* como la llama Jaques Le Goff¹, y uno de éstos, que por otra parte se convierte en opción privilegiada para la historia del arte², es el estudio de los momentos de cambio, de los periodos críticos en los que se anudan y desanudan los tiempos de estabilidad y progreso. Sobre la atención que merecen estos momentos y la importancia que revisten, apunta Castelnuevo:

Apoderados, público, instituciones, artistas, obras. Los vínculos entre estos diversos elementos son muy sólidos, pero, sin embargo, aparecen en varias ocasiones, manifiestas discrepancias. El apoderado rechaza la obra, el artista recusa las sugerencias y los deseos --incluso no manifiestos-- del apoderado, el público rechaza al artista, destruye las obras, el artista impugna las instituciones, éstas se oponen y se bloquean mutuamente. Cada momento de no funcionamiento, de discrepancia, es el *moment de vérité* por excelencia, verifica negativamente y pone en crisis los modelos de desarrollo, cada discrepancia revela, un tormentoso orden geológico, un proceso

1. Jaques Le Goff. *Pensar la historia*. Paidós, 1991.

2. Vgr. Enrico Castelnuevo. *Arte, industria y revolución*. Nexos, 1988. Sobre la crítica a la historia del arte y las nuevas tendencias que se proponen desde una perspectiva distinta a la de Castelnuevo, consúltese lo expuesto por Henry Zerner, "El arte", en: Jacques Le Goff y Pierre Nora. *Hacer la Historia*. Segunda edición, Editorial Lala, 1985. Y el interesante texto de Donald Preziosi *Rethinking Art History*. Yale University Press, 1989.

en curso. Exige una revisión de los mapas³.

Sucede, no obstante lo anterior, que en ciertas ocasiones llegan a coincidir los trasposos de los periodos empleados por la historiografía tradicional con los momentos de crisis, con aquellos en que a la par de una intensa actividad se hacen explícitas las rupturas y pugnas con los viejos esquemas normativos, con las prácticas tradicionales, así como las discrepancias y enfrentamientos entre los elementos que señala Castelnovo y otros más. Tal es el caso del tema que aquí nos ocupa, el de España en su tránsito del siglo XVII al XVIII.

Como se sabe la conformación de la corona española bajo los reinos de Castilla y Aragón, fue obra, al comienzo del siglo XVI, de los llamados Reyes Católicos, Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla y León; el casamiento de su hija Juana, "la loca", con Felipe I, "el hermoso", nieto del emperador del Sacro Imperio Romano, Maximiliano, trajo a suelo español, como grupo gobernante, a la Casa de los Habsburgo, quienes así se mantuvieron hasta finales del siglo XVII. Sus descendientes, Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II, quien no tuvo descendencia -- entre otros, como se verá, motivo para la Guerra de Sucesión--, no sólo continuaron su obra en el sentido de ampliar sus dominios y ser factor de peso en la geopolítica europea en general, sino también en el de consolidar las características particulares del mundo español --a ambos lados del Atlántico--, mismas con las que tendría que lidiar el siglo del Iluminismo, el del cambio en más de un sentido.

J.H. Elliott nos presenta el panorama general de la sociedad española en que hubieron de moverse los Reyes Católicos, así como el de los medios de que se valieron a fin de alcanzar sus objetivos:

Era ésta una sociedad sostenida por lazos de sangre, de clientela y de deber; una sociedad en que la comunidad tenía preferencia sobre el individuo, y en la que los individuos pertenecían, siempre que ello era posible, a corporaciones cuyos privilegios emanaban, en última instancia, de la corona.

En una sociedad de este tipo, los principales instrumentos de poder de la corona eran el temor, el favor y el prestigio. Fernando e Isabel eran dueños en la administración de cada uno de ellos (...)

El temor a la corona y el respeto a su autoridad no era cosa que pudiera establecerse de un día para otro, pero el proceso se podía acelerar bastante merced al despliegue inteligente de otra arma del arsenal real: el favor. Cualquier monarca del siglo XV --incluso si sus recursos estaban tan agotados como los del rey de Castilla--

³. Enrico Castelnovo. Op. cit., pags. 94, 95.

disponía de grandes reservas de patronazgo, en la forma de títulos de nobleza, cargos en la Iglesia o el estado, y concesiones territoriales y jurisdiccionales⁴.

A este legado, que como su mismo origen anunciaba, al paso del tiempo se convertiría en fuente de corrupción, improductividad e inmenso lastre que llevaría, prácticamente, a la inmovilidad social y cultural, habría que sumarle tres características más: por un lado, la formación de una clase burocrática de extracción universitaria y legista, por tanto de formación intelectual, encargada no sólo de la administración del reino y sus dominios, sino de la coherencia de sus acciones y designios. La presencia creciente de esta clase sirvió de contrapeso a la vieja nobleza, a la vez que de fundamento a la autoridad real; de ella saldrán los brillantes ministros de los Borbones, los reformadores de la España dieciochesca. Si este rasgo se puede calificar de positivo, los siguientes dos corren con suerte contraria, el uno, la obsesiva disyuntiva entre mantener un imperio continental y ultramarino y atender los asuntos domésticos; la otra, casi como consecuencia de ésta, la cerrazón en que fue cayendo la sociedad hispana a fin, tanto de preservar sus tradiciones, como de verse al margen de las influencias consideradas malsanas.

Respecto a la segunda de estas características dice Elliott:

La historia de España del tiempo de Carlos V y de sus sucesores de la casa de Habsburgo se caracteriza, de hecho, por una dialéctica constante entre las ambiciones y los compromisos de una dinastía con los ojos puestos en Europa, y las resistencias de una sociedad relativamente inflexible y aún en gran medida medieval. Las exigencias de la dinastía impusieron esfuerzos y distorsiones que, en última instancia, mutilaron el desarrollo ibérico; pero sería un error suponer, por ello, que Castilla fue la permanente víctima involuntaria sacrificada en el altar de los intereses dinásticos de los Austrias. Por el contrario, por lo menos en ciertas áreas, hubo coincidencia estrecha entre los intereses de la dinastía y los del pueblo, y si periódicamente se puso en cuestión el valor que para Castilla tenían Italia, Alemania o los Países Bajos, la tradición de cruzadas aún estaba lo suficientemente viva en el siglo XVI como para inspirar a los castellanos el sentimiento de que sostenían una guerra santa, ya fuera contra el Islam o contra los herejes protestantes⁵.

Si bien es cierto que Carlos V logró ver que en sus dominios no se pusiera nunca el sol, también lo es que es el último en mantener esta política internacionalista o de atender al imperio en su conjunto en lugar

4. J.H. Elliott. "Monarquía e Imperio (1474-1700)", en: *Introducción a la cultura hispánica*. Grijalbo, 1982. pags. 138-139.

5. *Ibid.* pag. 151.

de los asuntos particulares de los territorios y países que lo conformaban. Sus descendientes, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II, aunque puntualmente seguirán desempeñando un papel decisivo en la política europea --aunque también ciertamente decreciente-- en función de sus intereses continentales y ultramarinos, se preocuparán más por el engrandecimiento específico de la corona española y por el cuidado y mantenimiento de sus privilegios. Corresponde a Felipe II iniciar este proceso, es él quien, en estricto sentido, llevará a su Nación a conocer el periodo de mayor auge y esplendor; mas, al mismo tiempo, la poderosa hispania pondrá en marcha el lento proceso que la irá aislando del progreso intelectual del resto de Europa. Las iniciales prohibiciones de libros extranjeros, de marchar fuera de sus fronteras a fin de estudiar, el aumento de títulos en el Indice, la garantías exigidas para probar la "limpieza de sangre", la represión interna a los movimientos disidentes y las condenas de la Inquisición, traerán como resultado, ya desde fines del siglo XVI, un estado creciente de conformismo que incluso se llegará a vivir como necesidad nacional. En esta situación, gobierno y sociedad irán encontrando mayor dificultad para ofrecer, eficaz y oportunamente, las respuestas que demandaban las circunstancias cambiantes tanto de sus propios territorios como del resto del mundo en general.

Parece claro que todos estos intentos por mantener a España lejos del contagio pernicioso de las influencias venidas de fuera, tenfa que traer aparejada, entre otras razones --el dispendio y la mala administración de las riquezas americanas, por ejemplo; la corrupción y el clientelismo entre la nobleza y la burocracia; el interminable sostenimiento de ejércitos en pie de guerra; etc.--, una crisis económica que, a lo largo del siglo XVII, terminaría por sumir al país en un atraso vergonzoso respecto a sus aliados y enemigos de Europa. La cara contraria a esta situación o un proceso menos claro dadas las condiciones esbozadas, es el vigoroso desarrollo que durante todo este periodo experimentarán las artes, desarrollo que, irremediamente, también a fines de la centuria del XVII llegará a conocer su estado de decadencia e inmovilidad. Explicada por muchos autores⁶ esta contradicción, encontramos en el siguiente apunte de Elliott, el resumen del espíritu que la animó:

⁶ En el ámbito novohispano, bajo otro enfoque y finalidad, se podría citar el ensayo de Jorge Alberto Manrique "Del barroco a la ilustración" en: El Colegio de México. *Historia general de México*. Vol. 1, pp. 645-734. Tercera edición, 1981. Véase también Josefina Zoraida Vázquez (Coord.). *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano*. Nueva Imagen, 1992.

Está claro que había conciencia de crisis en la Castilla de Felipe III, una sombría percepción de las contradicciones de la sociedad que, a su vez, contribuía a determinar el tono general del pensamiento y la civilización de la España del siglo XVII.

Esta hipersensibilización puede contribuir a explicar la paradoja que representa la gran vitalidad artística de una nación amenazada por el colapso económico. Después de todo, ¿qué era lo real y qué lo ilusorio en una Castilla tan rica en oro y plata pero tan terriblemente pobre? El observador agudo del entorno social tenía grandes oportunidades para ejercitarse; aunque los valores tradicionales, en sí, raramente se discutían, el comportamiento efectivo de la sociedad fue objeto de brillantes observaciones y de mordaces retratos. Sin embargo, la agudeza de observación no era patrimonio exclusivo de los artistas y de los escritores creativos. Algunos de los arbitristas [escritores de temas económicos], como Martín González Cellorigo o Sánchez de la Moncada, eran profundos en sus diagnósticos económicos y sociales, al tiempo que también fueron capaces de ofrecer sugerencias constructivas⁷.

A Felipe IV, quien gobernó de 1621 a 1665, le sucedió en el trono español Carlos II; de carácter débil e incierto, es el último eslabón de la dinastía que había llevado a su patria por la senda imperial a costa de sacrificios autoimpuestos; es, igualmente, quien signará el acta de defunción de un país más muerto que vivo y quien encargará, a una nueva casa imperial, la difícil tarea de modernizar y volver abrir al exterior a una España que se asfixiaba entre la inercia de su inmovilidad y el lastre centenario de su obstinado costumbrismo. Ante la falta de descendencia del monarca español, las decisiones concernientes a los intereses de su imperio cada vez más dependieron de las potencias europeas, mismas que especulaban sobre el destino y conveniencia de su sucesión, así pues

Cuando el moribundo Carlos II (1665-1700) designó como heredero a Felipe de Anjou (1700-1746) [nieto de Luis XIV de Francia y la reina María Teresa] ese equilibrio [el del poder europeo] se decantó en favor de Francia. Por ello, Gran Bretaña y Austria se opusieron a las pretensiones del duque de Anjou --que habría de convertirse en Felipe V-- al trono de España, en la Guerra de Sucesión (1700-1714). Los ejércitos de las potencias aliadas invadieron España. En 1705, el archiduque Carlos [nieto de Felipe IV, como pretendiente de la corona Carlos III, representante de la Casa Habsburgo] tomó Barcelona y fijó allí su corte; en 1706 los aliados entraron en Madrid, sólo para ser decisivamente derrotados en Almanza (Albacete) en 1707; tras una serie de derrotas y de una segunda entrada de los aliados en Madrid, el ejército franco-castellano de Felipe derrotaría al anglo-austriaco en Brihuela (Guadajara) en 1710; hacia 1711 Inglaterra ya había perdido todo interés en la guerra y en 1714 el control de la Península por Felipe era ya completo.

El curso mismo de la guerra había asegurado que este control sería ejercido en la línea de corregir, de una vez por todas, los defectos inveterados del estado español.

⁷ J.H. Elliott, Op. cit., pags. 166, 167.

Con ello se iniciaron una serie de reformas administrativas y fiscales que continuarían, intermitentemente a lo largo del siglo XVIII; debido a la asociación de estas reformas con los consejeros franceses de la nueva dinastía, se les ha dado en llamar, con cierta inexactitud, las «reformas borbónicas»⁸.

No deja de ser irónico que el rey Carlos decidiera ceder su trono a un representante de la casa Borbón enemiga de tantos años de la suya propia, y que al hacerlo pensara no sólo en la necesaria renovación que España requería con urgencia, sino que con su acto se asegurara que triunfasen la legitimidad y el tradicionalismo. Con este mismo sentido, años más adelante, al signarse el llamado *primer pacto de familia* --entre Felipe V y Luis XV en noviembre 7 de 1734--, que llevaría al trono de las Dos Sicilias al futuro Carlos III de España, los borbones volverían a tomar ventaja sobre la vieja casa de los Habsburgo, ya que el hijo de Isabel de Farnesio y Felipe V relevaba al gobierno de los austriacos en Nápoles y Sicilia. Esta permanente oposición entre los borbones y los austriacos es conveniente tenerla presente aunque en un campo muy diferente al que venimos presentando, esto es, resulta útil mencionarla porque en parte sirve para explicar el celo impuesto por los "reformadores" en contra de todo lo que representara las manifestaciones culturales promovidas por el régimen de los Habsburgo.

En este mismo sentido, igualmente útil nos es mencionar que entre los antecedentes del nuevo rey español, nos encontramos con que su educación estuvo a cargo del famoso pedagogo Fenelón (Francisco de Salignac de la Mothe-Fenelón), personaje asociado a los movimientos iluministas del naciente siglo XVIII, nombrado preceptor de los hijos del Delfín (Luis de Borbón) en 1689. Junto con sus hermanos, los duques de Borgoña y de Berry, Felipe de Anjou supo asimilar mejor que ellos las enseñanzas científicas y morales de su maestro, de tal suerte que al llegar a España se había convertido en un príncipe serio, religioso y sin otra distinción que su afición por la caza, la raqueta, el volante y la lectura, lo que facilitaría su adaptación al ambiente cortesano español, así como la aceptación que rápidamente obtuvo de sus súbditos. Son pues estos antecedentes, más las propias circunstancias de la época y posición de España al inicio del siglo de las luces, las que empujarán o inspirarán las primeras reformas que se lleven a cabo en la península ibérica, mismas que alcanzarán su cenit en los reinados de su hijo Carlos III (1759-1788) y

⁸. Raymond Carr. "La historia de España desde 1700", en: *Introducción a la cultura hispánica*. Op. cit. pags. 175,176.

su nieto Carlos IV (1788-1808).

Como era de suponerse la Guerra de Sucesión no trajo como consecuencias únicamente las múltiples negociaciones estratégicas entre las fuerzas imperiales europeas, sino además la recomposición de las distintas facciones que operaban al interior de España. A raíz de que Felipe V marchara, en abril 8 de 1702, a Nápoles a fin de jurar sus fueros y ponerse a la cabeza de su ejército (la Guerra de Sucesión en Italia había iniciado en la primavera de 1701; el rey no regresará a España sino hasta el 16 de diciembre de 1702), el gobierno español pasó a depender de la joven reina María Luisa de Saboya (primer esposa del monarca borbón, 1688-1714), aunque su administración fue atinada, fiel y prudente, ello no impidió que

En la corte se formaran tres partidos: el ultrafrancés, el español y el alemán o austriaco. El partido ultrafrancés los constituyeran dos grupos: uno de españoles y otro de franceses. A la cabeza del grupo español estaban Portocarrero, Arias y Ronquillo. El grupo francés lo dirigían el embajador Marsin, al que se había dado entrada en el Consejo de Gabinete o Despacho, y los generales de Luis XIV que servían en España. El partido español, adicto a la nueva dinastía y no opuesto a las reformas, pero enemigo de las violencias, estaba acaudillado por el conde de Montellano, mayordomo mayor de la reina. El partido austriaco, aunque vencido en la corte, triunfaba en Barcelona y Lisboa. Sus cabezas se habían alejado de Madrid. El almirante de Castilla se había refugiado en Lisboa; Oropesa que estaba retirado en Guadalajara, se puso al servicio del archiduque Carlos; y la reina viuda [de Carlos II], Mariana de Neoburgo, residía, no muy agusto, en Toledo, y el inquisidor general vivía en Segovia⁹.

La presencia de estos grupos, su formación, cada cual en pos de sus intereses exclusivos, nos da una buena idea de cómo era el ambiente en que se dio la transición de la corona española, así como el por qué de las reticencias y oposiciones con que se encontraron los cambios y las reformas que ahora se proponían. Es, por otra parte, este mismo ambiente más los rasgos nacionales que se habían venido consolidando al paso del tiempo y de los cuales ya hemos hecho una primer presentación, lo que conforma las particularidades con que también se gestará el cambio en los distintos campos del pensamiento.

La reorganización del gobierno de Felipe V, en un primer momento y en particular a partir de la muerte de su consorte, estuvo prácticamente en manos de la princesa de Ursinos --agente de confianza de Luis XIV y camarera mayor de la reina-- y sus asesores; entre éstos destaca Juan Orry quien prestó excelentes servicios en lo tocante a la

⁹ Pedro Aguado Bleye. *Manual de Historia de España*. Tomo III, Espasa-Calpe 12ava. edición, 1981. pag. 42.

situación hacendaria del reino. Las medidas tomadas permitieron hacer que las rentas reales empezaran a rendir mejores y más cuantiosos frutos, con lo que España empezó a resurgir y a abrirse a las influencias extranjeras, en especial las francesas e italianas, prueba de ello lo fue la fundación en 1713 de la Real Academia Española (o de la lengua) --sobre la que volveremos más adelante-- al mismo tiempo que el marqués de San Juan traducía la *Cinna* de Corneille (1713) y el padre Bermúdez hacía lo propio con los *Sermones de Ad Vienio* de Bourdaloue.

Sin embargo esta situación sólo fue transitoria, pues las segundas nupcias de Felipe V, contraídas, previo acuerdo firmado el 11 de diciembre de 1714, con Isabel de Farnesio, hija del príncipe de Parma, Eduardo III y Dorothea Sofía, condesa palatina del Rhin y duquesa de Baviera, trajeron consigo la caída de la de Ursinos y una completa mudanza en el gobierno y la política españolas. Encabezan las acciones reales, a partir de este momento, la nueva reina y su principal colaborador y consejero, el abate Julio Alberoni (1664-1752), con ellos, el llamado partido italiano que venía fortaleciéndose dentro de la corte, termina por suplantar, en todas sus funciones, al francés. Al parecer, el mismo Luis XIV vio con buenos ojos o con resignación estos cambios, como si prefiriera ver a cargo de los asuntos españoles a italianos en lugar de a los propios nativos; tan fue así que llegó al grado de prohibir a su embajador, Saint-Aignan, inmiscuirse en los asuntos de España, conducta que nunca correspondió a la de su nieto quien siempre se mantuvo atento a lo que sucedía o podía necesitar la corte de Versalles.

Hasta mediados de siglo, la política de Felipe V osciló entre respaldar los deseos de su esposa, la dominante Isabel de Farnesio, encaminados a restablecer a sus hijos en Italia, y la preocupación por la posición española en América. La tendencia «italiana» alcanzó éxito, al instalar a su hijo Carlos en el trono de Nápoles (1734-1759), donde iba a realizar su aprendizaje como déspota ilustrado. En el interior, el celo reformista de Felipe V decayó rápidamente; así Macanaz, el archienemigo de los privilegios del clero, fue sacrificado a la Inquisición. Sin embargo, se siguió adelante con la renovación de los procedimientos administrativos, aunque ahora de modo menos espectacular: la administración provincial se mejoró con la institución de la capitánfa general y del intendente. Los capitanes generales promovieron gran cantidad de obras públicas; los intendentes trataban de mejorar un sistema de impuestos de exasperante complicación¹⁰.

Felipe V, quien a lo largo de su vida mostró intensos periodos de

¹⁰. Raymond Carr. Op. cit., pag.178.

melancolía y depresión, sólo animados por su participación guerrera, murió casi de imprevisto en su palacio del Buen Retiro el nueve de julio de 1746; tenía ya preparada su sepultura en la Colegiata de San Ildefonso, su viuda, Isabel de Farnesio se retiró a vivir a La Granja rodeada de una pequeña corte, misma que sólo abandonó para trasladarse a la ciudad capital, a la muerte de su hijastro Fernando VI, y ahí asumir las funciones de reina gobernadora --del 17 de agosto de 1759 al nueve de diciembre del mismo año-- en tanto que el nuevo rey, Carlos III, hiciera su entrada en Madrid.

Antes de este suceso, que es con el que inicia la segunda mitad del siglo XVIII en España y marca, por tanto, el límite superior de nuestro trabajo, se encuentra el breve reinado de Fernando VI (1746-1759) con características tan particulares, que si bien hemos dicho que con las reformas iniciadas por Felipe V se anunciaba lo que Carlos III conduciría a buen término, éstas constituyen algo así como el brillante pórtico de entrada a esa fase de la historia española. Nos interesa hacer énfasis en este apunte --las reformas y cambios introducidos tanto por Felipe V como por Fernando VI-- ya que aun y cuando se consiera que lo que pudiera llamarse propiamente la Ilustración en España no se inicia sino hasta la segunda mitad del XVIII, como en el resto de los países europeos¹¹, es nuestro parecer que sin estos antecedentes no hubiera adquirido las características con que se manifestó; es más, creemos que es durante la primer mitad de este siglo en donde se dibujan con toda claridad las tendencias a seguir y se previenen los efectos que habrían de tener. Es, en síntesis, este periodo el que no sólo prepara el terreno para que fructifiquen los cambios iluministas, sino el que, más importante, sirve de enlace o correa de transmisión, entre el pasado que había dado tanta gloria a la corona española y el presente que hacía frente a los retos y demandas de la modernidad.

Cuando Fernando VI, hijo de Felipe V y María Luisa de Saboya, empezó a reinar tenía treinta y tres años y estaba considerado como hombre instruido, generoso y justo. Al subir al trono, el embajador inglés Benjamín Keene dijo de él que amaría tanto la paz como su padre había amado la guerra. Así fue, en efecto; sin ambiciones y sin hijos, ni él ni la reina Doña Bárbara de Braganza tuvieron aspiración más querida que la paz.

Conviene, sin embargo, separar del conjunto de este corto reinado de trece

¹¹. Respecto a las precisiones cronológicas y conceptuales del movimiento de la Ilustración en los países europeos e incluso americanos y las características que en cada uno tomó, consúltese, entre otros: Ulrich Im Hof. *La Europa de la Ilustración*. Crítica, Grijalbo, 1993. Y Fritz Valjavec. *Historia de la Ilustración en Occidente*. Rialp, 1964.

años los dos primeros, hasta que la diplomacia europea llegó a la paz de Aquisgrán, que puso fin a la guerra de sucesión de Austria (18 de octubre de 1748). Durante este breve periodo, Fernando VI, fiel a todas sus obligaciones, continuó la guerra. Luego fue imposible hacerle abandonar la neutralidad, y gracias a ella se adelantó mucho en la obra de la reconstrucción nacional¹².

Señalemos a guisa de ejemplo, lo emprendido por uno de los ministros del rey Fernando VI:

El marqués de la Ensenada [Zenón de Somodevilla, 1702-1781; el rey de Nápoles, el futuro Carlos III, le dio el título de marqués en 1736. De 1742 al 43 fue secretario del infante Don Felipe y de ahí fue llamado por el monarca español para hacerse cargo del despacho de las secretarías de Hacienda, Guerra, Marina e Indias] consagró su talento y laboriosidad extraordinaria a fomentar el desenvolvimiento de la riqueza nacional: arreglando los caminos, construyendo canales de riego, haciendo venir de Francia e Inglaterra ingenieros navales, mecánicos e hidráulicos para resucitar las industrias españolas, o botánicos, naturalistas, metalurgistas e ingenieros de minas como Bowles y Kes, para sacar mayor partido de los recursos naturales del país; subvencionando a las industrias y estimulando a los extranjeros que establecían fábricas en España.

El magnífico resultado de su actividad inteligente es la mejor prueba del patriotismo de este ministro, no inferior al de Carvajal y del que algunos dudaban: dotó a España de una armada, de construcción y organización completamente nuevas, capaz de defender nuestros intereses marítimos y comerciales; reorganizó la Hacienda, simplificando el sistema tributario y elevando los ingresos del tesoro, que antes de 1750 eran de cinco millones de ducados anuales, a veintisiete millones, y las rentas de las colonias, de tres a seis millones, y atendió a todos los ramos del saber¹³.

Al margen del impacto e importancia que, como se dice, las acciones de Ensenada tuvieron en América, destaquemos de esta cita tres aspectos que nos parecen significativos: uno, el carácter netamente "ilustrado" de estas medidas, en tanto que buscan valerse lo mismo de los principios científicos de la época para la mejor explotación de los recursos naturales y el mejoramiento del rendimiento industrial, como para la racionalización tributaria; segundo, como consecuencia de la modernización que empieza a

¹². Pedro Aguado Bleye, Op. cit., pag. 129. Sobre Fernando VI y su gobierno, el marquez de Argenson, entonces ministro de asuntos extranjeros de Francia, opinaba que «El gobierno de España fue francés en vida de Luis XIV; italiano en el resto del reinado de Felipe V; y ahora va a ser castellano y nacional». Ibid. Esta observación junto con la del embajador inglés nos interesa por señalar las dos principales características que harían posible que Carlos III introdujera con más probabilidades de éxito y con mayor alcance sus reformas, esto es, la paz y el celo nacionalista. Características que, igualmente, serían determinantes en el campo del desarrollo artístico y cultural.

¹³. Ibid., pag. 136.

vivirse, o si se prefiere, a la par del rompimiento de la inmovilidad en que se hallaba el país, le corresponde, según nuestro parecer, una necesaria renovación intelectual y cultural; y, tercero, la presencia de la influencia extranjera como motor o impulsor de las transformaciones. Este último punto es importante porque generalmente se acepta que no es sino hasta el reinado de Carlos III que se adoptan y siguen los modelos venidos de fuera, o sea, que no es sino hasta entonces que la Ilustración, tal y como venía presentándose en otros países, se deja sentir en suelo español. Como trataremos de hacer ver más adelante, estas influencias, no por extranjeras, sino por el espíritu de modernidad o innovación que representaban, es posible detectarlas, no sólo desde el cambio de dinastía, sino que ya se venían dando con Carlos II, lo que no quiere decir otra cosa más que las reformas borbónicas de la que son máximos exponentes Carlos III y IV, se encontraron con un suelo abonado por los menos con medio siglo de anterioridad.

Aunque como suele suceder, los cambios materiales se adelantan a los culturales y sociales, es posible sostener la afirmación anterior también en el caso particular de la producción artística, esto es, que ya desde finales del siglo XVII, debido tanto a la presencia de artífices extranjeros como al retorno de los nativos que habían marchado al extranjero --a Italia principalmente-- a perfeccionar su arte, empiezan a darse aires de renovación e incluso de substitución al viejo y cansado barroco. Es nuestra idea que a estas transformaciones les acompañaron nuevas formas de conceptualizar o pensar en el arte, formas que con el paso del tiempo cristalizarían, casi paralelamente, en el Neoclasicismo académico y el liberador Romanticismo.

Con la muerte de Fernando VI, en 1759 en el castillo de Villaviciosa de Odeón, concluye, como ya se apuntó, el periodo que comprende los límites históricos de este trabajo. Hasta aquí hemos intentando presentar la sucesión de los Habsburgo a los Borbón, esto es, la primer mitad del siglo XVIII, como el punto de partida para las reformas que caracterizarán al resto de la centuria.

Sin embargo, hay dos diferencias importantes entre ambas generaciones de reformadores. En primer lugar, los ministros de Carlos III participaban de lo que podríamos llamar, con cierta exageración, una filosofía común. Derivada sólo parcialmente del utilitarismo peculiar de la Ilustración europea, esta filosofía concebía la función del estado como instrumento para generar «felicidad», definida ésta en términos de prosperidad material. En segundo lugar, los burocratas carolinos subrayaban la conexión directa entre prosperidad, administración eficiente y

elevación de ingresos impositivos para reforzar el estado. Esta opinión venía explicitada en la Instrucción real de 1787. Se había prestado una atención excesiva a la recaudación de impuestos; no sólo había que recaudarlos, sino «cultivarlos». «El cultivo consiste en el fomento de la población con el de la agricultura, el de las artes e industria y del comercio»¹⁴.

Queda claro pues, que a pesar de la línea de continuidad que uniría a las acciones y monarcas del XVIII español, hay profundas diferencias --de intención y concepto-- entre lo emprendido al inicio del siglo, con lo hecho en su segunda mitad. No obstante, como ya se ha dicho en otra parte, para nosotros tales diferencias constituyen, si no una continuidad como generalmente se entiende, si una especie de *reconversión*¹⁵ en la que lo acentado por el pasado se "traduce", "adapta" y enriquece con las nuevas ideas propias de la época. A fin de aplicar este concepto al tema específico de nuestro trabajo y para respetar los límites históricos que de hecho abarca, revisaremos a continuación un amplio panorama sobre la transición de las artes entre siglo XVII y XVIII.

Iniciemos con una consideración de carácter general que además nos conecta la evolución artística con las condiciones materiales en que se encontraba la península al dar comienzo la centuria décimo octava.

Como ocurrió con la literatura, las modas ornamentales de los primeros años del siglo XVIII fueron una prolongación de las del siglo XVII. El cambio dinástico, en 1700, y la subsiguiente reestructuración económica y política del país no produjeron un impacto inmediato sobre el arte. A principios del siglo XVII Pacheco se había quejado de que Madrid no sabía nada en absoluto de lo que estaba sucediendo en Granada en materia de arte --una situación muy parecida a la de la poesía, durante el mismo periodo--, y en el mismo siglo XVIII no hubo ninguna mejora repentina en las comunicaciones. Los caminos principales siguieron en mal estado hasta la segunda mitad del siglo, y la decisión de viajar por la Península no se tomaba a la ligera. El mal estado de los caminos, además de los distintos sistemas monetarios y de las barreras aduaneras, contribuyó a mantener la independencia de las provincias. Las disensiones entre los territorios de las antiguas coronas de Aragón y Castilla se habían visto, además, acentuadas durante la guerra de Sucesión.

¹⁴. Raymond Carr. *La historia de España desde 1700*. Op. cit. pag. 179. Recordemos, por otra parte, que esta "exagerada atención" a los recursos provenientes de los impuestos, le acarreó a Felipe V graves diferencias con el Papa Clemente XI, diferencias que dieron por resultado el famoso "Pedimento de los cincuenta y cinco párrafos" (19 de dic. de 1713) en el que Melchor de Macanaz, entonces fiscal general del reino, defendía el derecho del rey a cuidar de las regalías de la Corona por sobre los intereses de la Curia Romana. Aunque más tarde el propio Felipe V cambiaría de opinión, vgr. *supra* pag. 8, el desempeño de Macanaz daría por resultado la formación de la escuela regalista española, famosa en el siglo XVIII.

¹⁵. Sobre esta idea, ver en este mismo trabajo el capítulo correspondiente. *Infra*, pag. 191.

En arquitectura hubo un claro periodo de expansión tras la firma del tratado de Utrech (1713). El desarrollo del comercio con las Indias --en Sevilla y, después de 1717, en Cadiz-- estimuló la construcción en Andalucía (...)

No todo era simplemente estético en las edificaciones de este periodo. Figueroa colocó estatuas alegóricas en los plintos de los niveles primero y segundo de la entrada occidental de San Telmo, y el balcón curvo que cubre la puerta está sostenido sobre los hombros de unos pétreos salvajes, lo que resultaba muy apropiado para un edificio relacionado con la navegación y el comercio de las Indias. El simbolismo siguió siendo un elemento importante en la arquitectura eclesíastica de este periodo, como lo había sido en los anteriores¹⁶.

La arquitectura, en efecto, fue la primer manifestación artística en denunciar, a la vez, lo persistente de la tradición y la incorporación de las nuevas tendencias¹⁷, mas no sólo esta característica la califica, sino, como se ve, también el uso simbólico con el que se entendió, tanto en su sentido original como con un otro de muy distinta índole a la que se refiere nuestra cita anterior.

El profesor Glendinning nos refiere a ese uso simbólico con que se revistió la ornamentación arquitectónica del XVII:

El tratamiento decorativo que muchos de los arquitectos españoles de mediados del siglo XVII dieron a sus obras era casi funcional, en una medida parecida a la obra de los poetas de la época, como Góngora y Quevedo, para quienes la riqueza del ritmo, el sonido y las figuras no eran simples fines en sí mismos, sino también recursos para la mejor comprensión de las ideas y emociones que expresaban. En contraste con la decoración plateresca, que puede subrayar las formas pero que no siempre guarda relación con el propósito del edificio, la decoración del siglo XVII frecuentemente tiene un sentido específico dentro del contexto. Los diferentes órdenes de pilares convenían a las distintas situaciones. Simbólicamente, la posición más elevada quedaba reservada a la columna corintia, que representaba a la belleza ideal y que a menudo se identificaba con la Virgen María. Se coloca frecuentemente en el nivel superior de los retablos de altar, como en el caso de El Escorial, con las jónicas y las dóricas en los niveles inferiores. La columna salomónica, que en la España del siglo

¹⁶. O.N.V. Glendinning. "Las artes plásticas y la arquitectura en España", en: *Introducción a la cultura hispánica*. Op. cit. pags. 283, 284-285. Respecto al uso del simbolismo en el barroco español cfr. Santiago Sebastián. *Contrarreforma y barroco*. Alianza Editorial, 1981.

¹⁷. Como se verá más adelante, la primer manifestación, de hecho, que puso el acento en los nuevos movimientos fue la literatura, concretamente en la *Poética* de Ignacio Luzán (1702-1754) de 1737, fecha coincidente, igualmente, con la aparición del famoso *Diario de los literatos de España*, que en cierto sentido fue la puerta de entrada para las ideas ilustradas y, por tanto, importante elemento en la renovación del ambiente intelectual de la España dieciochesca. No obstante esto, tomamos aquí a la arquitectura en función de esa "doble vida" a la que se vio sometida en los momentos de transición, en tanto que la obra de Luzán es considerada un rompimiento de tajo con la tradición literaria del XVII a la que se contempla como decadente. Cfr. *infra*, pag. 37 y ss.

XVII se empleó cada vez con mayor frecuencia, era emblema de las más altas virtudes de Cristo y de la Santísima Virgen, según fray Juan Ricci¹⁸.

Caso contrario es la siguiente opinión, misma que retoma la persistencia de la tradición arquitectónica del barroco, mas sumándole un nuevo efecto simbólico, o para ser más exactos, marcando cuál fue el símbolo que representó entrado el siglo XVIII:

La arquitectura barroca española llega al siglo XVIII todavía con gran fuerza y representada por un maestro de tanta originalidad como *José de Churrigera* (n. en Madrid, 1650; murió 1725) que formó escuela. Discípulos suyos fueron *Pedro Ribera* y *Narciso Tomé*, que trabajaron en Castilla; *César Novoa*, que dejó obras en Galicia, y muchos otros arquitectos notables:

Los reyes de la casa de Borbón y sus ministros hubieron de sentir ante las obras del barroco español, un deseo de reacción que lógicamente se buscó por los medios al uso: la importación de artistas y obreros extranjeros y la fundación de academias, escuelas y manufacturas artísticas. Pero todavía durante bastantes años triunfó el barroquismo, aunque en él penetraron modalidades extrañas, como las en Francia llamadas *rococó*, que aquí traen arquitectos y decoradores franceses y los nuestros aceptan más o menos¹⁹.

Opinión similar es la que expresa Pedro Navacué:

Lo que sí resulta, en cambio, característico de nuestro despertar neoclásico son las condiciones de partida, en las que se mezclan tanto elementos de índole estética como política. No puede olvidarse que tanto el clasicismo francés como el barroco clasicista italiano introducidos en la corte por Felipe V y mantenidos luego por Fernando VI, obedecían a una clara intención de ofrecer una imagen renovada y distinta de la nueva monarquía de los Borbones frente a la anterior casa de los Austria. En este sentido nuestra situación política y la imagen artística, en especial la arquitectónica, que le era contemporánea parecen coincidir para quienes veían en la arquitectura barroca tanto la herencia viciada de los Austrias como la imagen de una sociedad enferma a la que había que aplicar los remedios aportados por el reformismo ilustrado que venían de la mano de la nueva monarquía de los Borbones. De este modo se enfrentaron dos mundos antitéticos en el orden político y artístico, pues mientras que el neoclasicismo se convertía en el repaje del nuevo Soberano, el barroco asumía el triste papel de la decadente Casa de Austria.

Más adelante vuelve sobre el mismo tema agregando la confrontación no sólo político-ideológica, sino la que se da entre dos diferentes tipos de gusto, el "culto", por así llamarlo, y el "popular":

¹⁸. O.N.V. Glendinning. Op. cit., pags. 268-269.

¹⁹. Pedro Aguado Bleye. Op. cit., pag. 399.

...el especial matiz de la crítica neoclásica frente al barroco, que lejos de plantear una cuestión puramente estética para salvaguardar el «buen gusto», tiene un alcance socio-político de gran envergadura. La vehemencia puesta en sus escritos por gentes como Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, quien proponía picar las fachadas de todos los edificios de los Churrigera y Ribera, contiene todo el arrebatado de la participación ideológica en el estrato más profundo de nuestra Ilustración. (...)

Esta última reflexión nos lleva a una conclusión insoslayable y es la clara identificación popular con el gusto churrigueresco cuya arquitectura, como muy bien apunta Andioc, «pudo adquirir, como la dramaturgia postcladeroniana, cierta representatividad castiza, por reacción contra el gusto extranjerizante»²⁰.

La identificación que nos plantea Navascués, entre una arquitectura de gusto "nacional" asociada al barroco, frente a la "extranjera" de los borbones, con todo y que sea cierto que los hijos de esta casa procuraron imitar, en primer instancia al modelo francés (la Granja de San Idelfonso sería una versión en pequeño de Versalles) como ejemplo o símbolo del poder real y su nueva política, como ya se ha dicho, es necesario matizarla toda vez que la presencia de artífices y artesanos extranjeros en suelo español, era un hecho que nos atrevemos a decir sin exageración, casi común, sin que ello implicara la formación tajante de grupos con gustos asociados a posiciones ideológico-políticas. El fenómeno que nos describe este autor, con el que coinciden otros tantos²¹, nos parece que se debe más que a la influencia o introducción de un gusto "extranjerizante" no acorde al talante hispano, a que es en este periodo, con las obras que patrocinaron o que en su época se llevaron a cabo, en el que se concreta una tendencia que se venía gestando de tiempo atrás y que no es otra que la inminente renovación que requerían las artes plásticas en general, exactamente de la misma manera que la situación económica y política se encontraba necesitada de cambios que permitieran avanzar al país. Que estos vientos transformadores hubieran sido traídos, lo mismo por artífices extranjeros que por los que marchaban al exterior a continuar con sus estudios, es, amen de un aspecto lógico, característico de la difusión de las ideas y su constante replanteamiento.

Tomemos el ejemplo de Nicola Vaccaro (1712?-1720) uno de los primeros pintores italianos de Felipe V --el primer extranjero fue René

²⁰, Pedro Navascués Palacio, "Introducción al arte neoclásico en España", en: Hugh Honour, *Neoclassicismo*. Xairat Ediciones, 1968. Pags. 9, 10-11-12.

²¹, Cfr. con O.N.V. Glendinning. Op. cit., e incluso con Marcelino Menéndez Pelayo y su célebre *Historia de las ideas estéticas en España*, en el volumen correspondiente al siglo XVIII.

Houasse²²--, llegado a la corte española, con toda probabilidad, gracias a la influencia del cardenal Alberoni; se desempeñó como retratista, paisajista y pintor de alegorías (es autor de *La tierra*, una de las cuatro telas --pintadas entre 1718 y 1720-- de un ciclo dedicado a los elementos, que estuvo destinado originalmente al Alcázar de Madrid. El ciclo se completa con dos piezas más de Palomino --*El aire y El fuego*-- y una última de Ezquerria --*El agua*--). Una de las obras más conocidas de Vaccaro, el *Retrato de Felipe V* (hoy en el Colegio Alberoni de Piacenza), según uno de sus estudiosos, Juan J. Luna, acusa la influencia recibida de Jean-Baptiste Santerre, en particular del retrato que éste ejecutara del Regente de Francia, el duque de Orleans, "Es muy probable que el lienzo [pintado antes de 1717] entrase en Madrid hacia 1714 o 1715 y sirviera de inspiración a Vaccaro, preocupado por la estética francesa y la renovación o modernidad, cuando menos, que entrañaba el último cuadro salido de París."²³

No obstante lo anterior, en José Camón Aznar encontramos una opinión que en apariencia contradice estas observaciones, dice:

Otra coincidencia temporal es la de esta pintura [la del XVII español] con la gran época de la literatura española. Un sentido historial, una apetencia de dramáticas descripciones cubre los claustros españoles y la escena de nuestros teatros. Y por un desdichado azar de nuestro destino --¿del pensamiento europeo?-- las dos artes terminan al mismo tiempo. Se cierra el ciclo en nuestra pintura y en nuestro teatro, no por decadencia, sino por una de esas crisis históricas que cortan de súbito una cultura. La continuación estilística en el siglo XVIII en pintura --no en arquitectura-- es tan débil, que tenemos que afrontar nuevos conceptos estéticos con la extinción de la monarquía austriaca²⁴.

Obviamente estamos frente a un juicio en extremo radical, mas aparte de la tendencia expresa del autor y de que, al parecer, no cae en cuenta de que en, en efecto, el cambio de dinastía modificó el ambiente español --mas no al grado al que se refiere-- al traer consigo nuevas maneras de entender las artes --sus funciones y práctica-- y que ello fue posible gracias a las tendencias que ya se exhibían con anterioridad, él

22. Pedro Aguado Bleye. Op. cit., pag. 416.

23. Juan J. Luna. "Nicola Vaccaro al servicio de la corte de Madrid (1712?-1720)", en: *Archivo español de arte*. V.58, oct-dic., 1985. pp. 363-68. Pag. 364, nota No.11.

24. José Camón Aznar. "La pintura española del siglo XVII", en: *Summa Artis*. Vol.XXXV, segunda edición, 1978. Pag. 10.

mismo describe cómo se formó esta transición al afirmar que a la llegada del XVII la pintura de España se separa de la línea evolutiva que otros estilos europeos siguieron, lo que se manifiesta, según Camón Aznar:

...en las dos actitudes que más conforman nuestro carácter: en el realismo, cuya firmeza y solidez plástica arraigadas en la tradición, como ocurre en Zurbarán, se encuentra tan cercana a nuestra sensibilidad, y en una técnica de vaporosa e instantánea pichelada, que coloca a las últimas obras de Velázquez en el centro del impresionismo moderno... Nada más lejos de lo que se entiende por barroco, con el énfasis ornamental, dinamismo grandilocuente, aparatosidad escenográfica y todo ese mundo agitado y superficial, que estas pinturas enjutas, de una austeridad casi ascética, de nuestro siglo XVII. El ímpetu hacia los infinitos que caracteriza al barroquismo, se contrac en España a éxtasis místicos en los que se adivina un horizonte más remoto que los vuelos del barroco europeo. No permanecen estáticas nuestras figuras; hay en ellas una trepidación interna y unos anhelos frenados por contenciones humanas y divinas y, en último término, por la elegancia. Una elegancia bien distinta de la que se exhibe en tantos lienzos italianos y flamencos²⁵.

Este particular desarrollo del arte español, aunque cierto en sus aspectos más evidentes, merece una opinión diferente de parte de Glendinning, en especial en lo que se refiere a la influencia recibida por los artistas ibéricos:

Los artistas españoles aprendieron la fuerza de la diagonal de estos antecedentes [Rubens, Paul de Vos, Velázquez] y del ejemplo de Murillo (...)

Del mismo tono teatral es la obra de Claudio Coello (1642-1693) y la de Valdéz Leal (1622-1690). Acaso la habilidad de Valdés con las composiciones dramáticas y moralistas explique su trabajo para los jesuitas. En Italia en 1620, Lord Chandos quedó impresionado por el interés de la Compañía por lograr «todas las invenciones posibles para captar las afecciones humanas y extasiar su comprensión» y en España los jesuitas promovieron el drama, tanto en el arte como en la literatura. (...)

Aunque la escultura es, frecuentemente, la más tradicional de las artes, también en ella la naturalidad fue cediendo terreno a los efectos dramáticos a lo largo del siglo XVII. Escultores esencialmente naturalistas, como Montañés y Gregorio Fernández (1566-1637), no se libraron de la fascinación del Barroco, con sus diagonales vigorosas y sus estructuras retorcidas²⁶.

²⁵. Ibid., pag.11.

²⁶. O.N.V. Glendinning. Op. cit., pags. 280-281-282. Desgraciadamente no es objetivo del presente trabajo detenerse en las consecuencias del Concilio de Trento en las artes en general ni en España en particular. Lo que sí podemos resaltar en este momento es la influencia y control que la Iglesia tuvo sobre las artes y el pensamiento en España tanto en el siglo XVII como en la primer mitad del XVIII. Más sobre este aspecto, capítulo... de este mismo trabajo. Para un análisis de la influencia y efectos de la reunión tridentina en las artes cfr. Pierre Francastel. *La realidad figurativa* (II). Paidós, 1988, capítulo 4 de la cuarta parte.

Ahora bien, no es del interés de este trabajo argumentar a favor o en contra de cualquiera de estas dos aproximaciones, lo que aquí se busca es contar con datos que nos permitan apoyar la idea de que a la tradición, que nunca dejó de mostrarse viva, se le fue sumando, poco a poco y en la medida en que iban teniendo efecto las reformas concomitantes al cambio dinástico, una nueva manera de ver, practicar y entender la producción artística; no se trata, por tanto, ni de un enfrentamiento, ni de una ruptura o de un repentino cese como quisiera ver Camón Aznar, sino de un auténtico traslape o *reconversión*, con lo que se transformaron las artes. Con esta misma finalidad, recurriremos a dos ejemplos más.

Tomemos el caso del pintor Sebastián Muñoz (1650?-1690) quien

Tras cuatro años de estancia en Roma [en donde había frecuentado la «academia» de Carlo Maratti para copiar bajo su vigilancia y corrección «las estatuas y otras obras públicas de aquella gran ciudad»], ... decidió en 1684 volver a España, avisando de su regreso a su primer maestro Claudio Coello, que le propuso le ayudase en la ejecución de la decoración mural, al templo, de la Capilla de Santo Tomás de Villanueva en el zaragozano Colegio de la Montera de agustinos observantes. Con el flujo renovador traído de Italia, Muñoz introdujo nuevos elementos formales y efectos vigorosos en las amplias escenografías arquitectónicas de fígido ilusionismo a lo Mitelli y Colonna todavía vigentes en el estilo de su maestro²⁷.

Nos parece, entonces, que el aislamiento que la pintura española del XVII había decidido seguir, en efecto, empezó a ceder terreno conforme el siglo llegaba a su fin, y no sólo eso sino que, como la cita anterior lo presenta, dentro de la tradición asumida, el barroco tridentino o no, español o extranjerizante, se fue aceptando, e incluso gustando, la presencia de otras influencias; la descripción que de las pinturas de Muñoz hace el mismo Martínez Ripoll, así nos lo deja ver:

Si bien el dibujo de este bello lienzo del *Martirio de San Sebastián* [1687-88?] (Burdeos, col. particular) nos trae el recuerdo del clasicismo de Maratti, su composición está fuertemente impregnada del barroquismo ruberiano, tan arraigado en la pintura madrileña de Rizi y Carreño, y de los amplios primeros planos de Coello.

También será de estos años el *Martirio de San Zoilo* (Murcia, col. privada) cuadro que el pintor resuelve con un dibujo próximo al clasicismo romano pero con el apoyo de un rico colorido veneciano y una pomposa composición de rafz

27. Antonio Martínez Ripoll, "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans," en: *Archivo español de arte*, V.58, oct.-dic., 1985, pp. 332-350, pag. 336.

flamenca²⁸.

Nos parece que es precisamente ahí, en la "cocina" de los pintores, en las atrevidas combinaciones que empezaban a realizar, como lo demuestra el caso de Muñoz, en donde se irán gestando los cambios o traslapes entre los distintos momentos que en el devenir de la historia, y a la distancia, pueden indentificarse y calificarse como esta o aquella corriente. Si tuvieramos que recurrir a una imagen que nos permitiera ver y entender la idea que tratamos de explicar, usaríamos la de varias corrientes de agua que en un momento dado coinciden o confluyen en un mismo punto formando un remolino del que más adelante saldrá un nuevo y único cauce, que a pesar de haber sido formado por la suma o adición de varios afluentes, es diferente, ahora, a ellos aun y cuando conserve características de aquello que le dio origen. Dejemos el ejemplo de Sebastián Muñoz, agregando que para su comentarista la obra quizá más importante de su corta producción, los *Funerales de la reina María Luisa de Orleans* (1689; N.Y. Hispanic Society), son

...el canto del cisne de la pintura seiscientista española, tanto por la captación y tratamiento del ambiente de interiores como por el magnífico retrato colectivo que presenta, tomando para ello como soporte temático una desusada y un tanto extraña iconografía²⁹.

Hemos dicho que también se empezaba a gustar de los cambios y/o "atrevimientos" que iban introduciendo los artistas en sus obras, tanto porque sin esta variable, el gusto de los espectadores y patronos, y sus consiguientes transformaciones, aquéllos serían imposibles de imaginar en su gestación, producción y distribución, como porque al través de ésta nos es dado conocer, en primer instancia, la dirección de sus preferencias y de su sensibilidad --el talante nacional--, en seguida la impermeabilidad que poseía, esto es, qué tanto se permitía o no el influjo de tendencias y representates, y, finalmente, cómo en el gusto mismo, se fueron entretejiendo, mezclando o configurando las relaciones entre tradición e innovación, entre nacionalismos y cosmopolitismo. Sirva la siguiente observación como muestra de la idea que tratamos de explicar. El gusto se nos puede revelar, por ejemplo, en la revisión de la nómina contenida en

²⁸. Ibid., pags. 339,340. Los subrayados son nuestros.

²⁹. Ibid. pag. 342.

las colecciones de pintura de la época, tal y como sería el caso de la colección --que pudiera pasar por típica-- de don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, primer marqués de Santiago; en ella nos encontramos lo mismo representantes de lo que se podría llamar el barroco temprano que a pintores coetáneos, nativos y extranjeros. A su muerte acaecida el 16 de enero de 1728 en Madrid, las obras reunidas ascendían a 243 lienzos más 39 pinturas embutidas en las paredes, 18 más en el techo del salón principal y las que conformaban la decoración de la media naranja del oratorio; en su momento esta colección fue tasada en 150,316 reales de vellón. Entre los autores que figuran en tan amplia colección se encuentran Palomino, Murillo, Juan de Arellano, Herrera *el mozo*, José Antolínez, cosa curiosa, el Greco, y a su lado, lo que es más importante para nosotros, un Tintoretto, un Caravaggio y una copia de un Tiziano que se encontraba en El Escorial. Importante también es que entre los temas habituales de carácter religioso hay igualmente algunos que son representación de temas profanos, como sería un incendio de Troya, otra que probablemente se ocupa de la fábula de Apolo y Marsias, otras dos con escenas alusivas a los "encantos de Medea", cuatro lienzos sobre el encierro de toros en Madrid y los paseos del río Manzanares, dos más de escenas de ferias o carnavales de Flandes y, finalmente, otro par con imágenes de muchachos merendando³⁰. Nos parece, entonces, que a pesar de las muchas restricciones impuestas, el gusto de fines del XVII y principios del XVIII, por lo menos en lo que hace a la pintura, se conservó atento y abierto, tanto como los pintores no sólo de España sino de toda Europa y sus posesiones trasatlánticas, a las novedades que igual se producía en el extranjero que eran implementadas por sus pintores o que simplemente eran introducidas al país por el comercio.

La apertura a la influencia extranjera se suele atribuir, entre otros muchos factores, a la institucionalización de las Academias, tema ligado, como veremos, al aislamiento que supuestamente vivía España a la llegada del siglo de las luces. Recordemos, primeramente, que para algunos autores, la educación en general y la universitaria en particular, al igual que muchos otros aspectos de la vida nacional, al término de la centuria del XVII se encontraba en franca decadencia, por lo que las reformas impuestas a ella, principalmente, a partir de la segunda mitad del dieciocho, tendieron a orientarla en el sentido contrario al que venía

³⁰. Natividad Galindo. "La colección de pinturas del marqués de Santiago." en: *Archivo español de arte*. V.62, abril-junio, 1989. Pp. 220-226.

estando acostumbrada, o sea, se les pidió pasar de la especulación metafísica a la aplicación de la ciencia a las necesidades de la vida diaria. Estas reformas se complementaron, como todas las impuestas por los borbones, con la tendencia al centralismo y al utilitarismo; en buena parte se cumplieron gracias a la implantación de la secularización en sus aulas, aspecto éste de gran importancia³¹ y que no se pudo llevar a cabo, entre otras variables, hasta la expulsión de los jesuitas en 1767³². Así pues, el recurso de las Academias parecería que representaba un buen sucedáneo de las instituciones encargadas de la instrucción educativa³³ y de los propósitos y resultados que de ellas esperaban los nuevos gobernantes. La primer institución de este tipo en fundarse en España fue la llamada Real Academia Española

El mayordomo mayor de Felipe V, Don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona, solicitó protección real para fundar una Academia, encargada de velar por la elegancia y pureza de la lengua española. En 1713 se reunieron las primeras juntas de la Real Academia Española, y el 13 de mayo de 1714 aprobó el rey su fundación y sus Estatutos³⁴.

Dados sus objetivos, su principal función, lejos del carácter que de ella pudiera esperarse, se centró en la defensa de la lengua, o sea que en lugar de acercarse a las modas que en ese momento estaban invadiendo

³¹. En el siguiente capítulo de este mismo trabajo nos detendremos a considerar la influencia de la iglesia en la difusión del conocimiento y la adquisición de las tendencias dominantes en otras partes de Europa. Cfr., *infra*, pag. 84 y ss.

³². Pedro Aguado Bleye. Op. cit., pags. 372-373.

³³. Sobre las características netamente utilitarias de la Academia de San Fernando, véase Claude Bedat. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989. Sobre esta misma tendencia en el caso de la Academia de San Carlos de México, Eduardo Báez M. "La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio." Instituto de Investigaciones Estéticas. Pp. 35-54. 1985. Y sobre estas características en general, Nikolau Pevsner. *Las Academias de Arte*. Ediciones Cátedra, 1982.

³⁴. Pedro Aguado Bleye. Op. cit., pags. 370, 371. Durante cuarenta años las reuniones de la Academia se llevaron a cabo en la casa de Villena, hasta que siendo ministro Carvajal, Fernando VI les concedió como asiento, la Casa del Tesoro. Ahí se conservó su sede hasta que Carlos IV les donara una nueva casa en la calle Valverde, que se conserva hasta nuestros días. Al lado de esta institución también se fundaron la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en 1729, aunque desde sus inicios estuvo más bien orientada a la historia y la arqueología, y la Academia de Sevilla, creada en 1752.

toda Europa y lanzarse a la prescripción de normas y leyes, tomadas principalmente del modelo francés, se encargó de frenar, en la medida de sus posibilidades, tal impulso, por lo que su influencia, tal y como nos lo recuerda Marcelino Menéndez Pelayo, se encuentra en proporción al cumplimiento de su preocupación.

A acelerar el cambio de las ideas literarias contribuyó también desde 1714 la fundación de la Real Academia Española, con estatutos calcados sobre los de la francesa, lo cual no quiere decir que mostrase jamás la nuestra pretensiones de reglamentar el gusto, ni que procediese en sus actos literarios con el criterio estrecho y pedagógico que algunos imaginarán en oyendo el nombre de Academia, conforme a la opinión que de tales cuerpos suele tener el vulgo. Pocas instituciones han sido menos académicas en tal concepto que la Academia Española. Fundada, sobre todo, para hacer el inventario de la lengua, para depurarla y acrisolarla de los vicios que un siglo de decadencia literaria le había legado, y para oponer un dique a la invasión ya temible de galicismos, su misión fue, y tenía que ser, filológica más bien que crítica ni estética, y sólo de un modo muy remoto podía influir en la dirección del gusto de prosistas y poetas. Jamás se le ocurrió legislar en la esfera retórica; y en la gramatical y lexicográfica procedió con criterio tan ancho y aun con gusto tan inseguro, que lo que más asombra en nuestro gran *Diccionario*, vulgarmente llamado de *autoridades*, es el copioso número de ejemplos, algunos de ellos bien extravagantes, tomados de los escritores más culteranos, más conceptistas y más equivoquistas del siglo XVII y de los primeros años del siglo XVIII, empleados muchas veces con preferencia innecesaria y desacordada respecto de otros autores limpios, tensos y elegantísimos del siglo XVI, que habían usado las mismas palabras, y debían servir de autoridad en aquel caso. Todo lo cual demuestra cuán lejanos andaban aquellos egregios fundadores de rendir servilmente parias a la corrección francesa; prefiriendo, al contrario, aun dentro del gusto nacional, lo más contrario a todo canon de preceptistas y a toda disciplina académica³⁵.

La larga cita de Menéndez Pelayo, nos deja ver además de lo ya señalado en cuanto a las funciones de la Academia Española, que para el momento de su fundación la influencia extranjera, en por lo menos dos sentidos, como modelo del "bien hacer" y como sustituto de términos, se encontraba tan generalizada, y podemos deducir que bien familiarizados se encontraban los españoles con ella, que fue necesario recurrir a la exhumación y actualización de las *autoridades*. El mismo autor nos informa como exagerada la noticia del desconocimiento en España de la literatura francesa durante el siglo XVII y lo que es más interesante, habla de la influencia de las tendencias extranjeras colándose no por medio de la literatura, sino a través de la ópera, género que contó con todo el apoyo de

³⁵. Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*. Editorial Porrúa, 1985. Pag. 127. Además del *Diccionario de autoridades*, la Academia editó las primeras lecciones de *Ortografía* en 1741 y de *Gramática* en 1771.

la corte de Fernando VI. Agrega que por sus características mixtas, el espectáculo operístico se había librado bastante bien de la tiranía de las Poéticas en boga

...como que, teniendo por suyo un mundo ideal y fantástico, país de quimeras y de ensueños, nadie se cuidaba en él de la verosimilitud moral ni de la verosimilitud material, sino del halago a los oídos y de los ojos. Bajo este aspecto no cabe dudar que la ópera mantuvo en todos los países una verdadera escuela de libertad artística, contraria de todo en todo a las rigideces dominantes³⁶.

Seguida a la fundación de esta academia, tenemos a la de historia

Ya en los últimos años del reinado de Carlos II se formó una escuela de crítica histórica, que dio sus mejores frutos en el siglo XVIII. Tal escuela fundada por los eruditos que habían trabajado en Italia, como Nicolás Antonio (1617-1684) y el cardenal Aguirre (1630-1699), y otros que conocieron lo que se hacía en Francia, como el marqués de Modéjar (1628-1708), tiene por representantes a Berganza, Salazar y Castro, el primero de nuestros genealogistas, y Ferreras, historiador crítico. (...)

La *Real Academia de la Historia* tiene sus antecedentes en la tertulia del abogado Don Julián de Hermosilla (1735). Un grupo de literatos constituyó una *Academia Universal*, que cambió su nombre por el de *Academia de la Historia*. Sus reuniones se celebraban en la Real Biblioteca, y la Academia tuvo carácter oficial y pudo honrarse con el título de Real desde 1738³⁷.

Lo que nos interesa de esta experiencia es este doble carácter que venimos detectando, y señalando, a lo largo del presente capítulo; por una parte es posible hablar de un celo nacionalista que al paso del tiempo impuso al país un encerramiento e impermeabilidad a toda influencia venida de fuera, mas, por otra, hemos visto como, por lo menos en el

³⁶. *Ibid.*, pags. 123,124-125,126. A pesar de la importancia de esta observación hasta el momento no tenemos noticia de ningún trabajo que se haya ocupado de rastrear la influencia de la ópera en otras manifestaciones artísticas. De que el espectáculo en sí mismo resultaba de gran interés para el público español, se puede constatar, por ejemplo, en las referencias que a él hace, y del gusto que le despertaba acudir a tales representaciones, Goya en las cartas que enviaba desde Madrid a su amigo Zapater. Iguales consideraciones sobre el carácter particular de la ópera y su importancia, al grado de tomarla por el género artístico más completo, las hemos de hallar en las dos obras cumbres de Esteban de Arteaga, las *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783) y sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789).

³⁷. Pedro Aguado Bleye. Op. cit., pag. 380.

momento de transición que aquí se trata, la presencia de extranjeros³⁸ --venidos, recuérdese, con el cambio dinástico, pero no por ello nuevos en el panorama español-- y su influencia lo mismo en la producción que en la apreciación, es constante. Este encuentro o copresencia de tendencias si no antagónicas sí dispares por el tratamiento que reciben de los estudiosos que se han ocupado de ellas, considerando solamente a una u otra, representa, para nosotros, el campo de condiciones necesario, en primer instancia, para que se diera lo que denominamos la *reconversión* de tendencias, y, posteriormente, para dar lugar a la presencia de una nueva corriente que termina por imponerse sobre sus antecedentes inmediatos.

Nos detendremos finalmente en una más de estas organizaciones, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Formada bajo el patrocinio de una Junta organizadora convocada en 1744 por Felipe V y formalmente creada por decreto firmado el 17 de abril de 1752, por Fernando VI, la institución generalmente es tomada por representante, casi modélico en el campo de las artes, tanto de las espectativas utilitarias del régimen borbón, como de la implantación *a fortiori* del academicismo en tierras hispanas³⁹. De la fundación y actividades de San Fernando nos interesa destacar tres aspectos, el primero respecto a la influencia que tuvo en el periodo que estamos considerando. Según O.N.V. Glendinning, ésta fue más bien relativa pues

Las academias contribuyeron a establecer unos valores estéticos generalizados a toda España, a un nivel nacional más que regional. Los artistas de provincia a menudo se desplazaban a estudiar a Madrid, y la aceptación generalizada de los principios neoclásicos se orientó claramente en ese sentido. Los proyectos provinciales precisaron de la aprobación de la Academia de San Fernando. Durante la segunda mitad del siglo, las academias intentaron erradicar los vestigios de la estructura gremial que aún estaban vigentes en ciertas áreas, especialmente después del lero. de mayo de 1785, fecha en que una real orden autorizó el trabajo libre de artistas en cualquier zona del país, sin necesidad de ser miembros de los gremios de la localidad. Sin embargo, las preferencias provinciales no desaparecieron totalmente. Durante la década de 1770, en Priego de Córdoba se empleó el tipo de decoración

³⁸. Para el caso, cuando aludimos a extranjeros no forzosamente lo hacemos a naturales de otros países, sino que con este término también abarcamos a todos aquellos productores españoles que se formaron allende sus fronteras y que, por tanto, se encuentran a distancia media de su propia tradición.

³⁹. Para todo lo relativo a la creación y fundación formal de la Academia de San Fernando, véase el muy completo texto de Claude Bedat. Op. cit. Así mismo consúltese: *Renovación. Crisis. Continismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

estucada rica y variada que se producía en Granada a principios de siglo. El modelo básico de las casas de campo, en las zonas rurales, también permaneció prácticamente sin cambios, y los diseños de la cerámica en los principales centros manufactureros tampoco sufrieron grandes modificaciones en el transcurso del siglo⁴⁰.

De lo anterior podemos concluir que fue más bien la ausencia de una estructura --institución-- central la que permitió el desarrollo semi autónomo de las provincias españolas y con él la continuidad de las tendencias del XVII⁴¹. Esta diferencia entre la metrópoli y la periferia, también marca la distancia habida entre las "artes mayores" y las "menores", esto es, mientras que las primeras se sujetan y siguen los cánones impuestos, las "artes menores" o "aplicadas" se ven en la libertad de continuar bajo sus propios impulsos creativos --la tradición artesanal de la que provienen-- lo que permitió una transición menos violenta entre las distintas etapas del desarrollo propio de los estilos⁴². Finalmente, parece contradictorio que aun después de la incorporación de los artesanos a la Academia de San Fernando, éstos continuaran realizando su trabajo con base en los diseños tradicionales en lugar de incorporar los sancionados por la academia; lo anterior podría ser una muestra de los intereses que movían a estos productores para afiliarse a la academia, los que, como se ve, estaban más en función de los beneficios económicos y sociales que de su incorporación podían derivar, que por la tácita aceptación de principios estéticos.

Glendinning, y otros autores, señala como el periodo de mayor influencia de la academia, el de la segunda mitad del XVIII, momento en que, efectivamente, el neoclasicismo se manifiesta con toda claridad como la tendencia dominante. Esta situación se ve reforzada por la presencia en

⁴⁰. O.N.V. Glendinning. Op. cit., pags. 288,289.

⁴¹. Súmese a esta situación lo ya apuntado respecto a las condiciones carreteras del país en este momento. Vgr. *supra* pag. 21.

⁴². Esta diferencia también nos marca la necesidad de acercarnos más al estudio de las "artes menores" ya que en éstas, por su cercanía con la vida cotidiana, es posible rastrear con mayor cuidado y exactitud los cambios en el gusto general de una época; en tanto que las "mayores" por ser campo de la atención "oficial" sólo revelan las tendencias del gusto de las clases o grupos en torno a la misma, amen de ser representantes de tal atención. Cfr. *supra*, pag. 28.

la corte madrileña de Carlos III de Antonio Rafael Mengs (1728-1779)⁴³ el pintor-filósofo, como fue llamado en su época, réplica técnica de las ideas teóricas de su amigo Juan Joaquín Winckelmann. Sin restar un ápice a la verdadera influencia que el caballero Mengs ejerció incluso fuera de España, es necesario no olvidar que al momento en que se presenta en Madrid como representante conspicuo del neoclasicismo, a su lado se encontraban trabajando para la misma corte, el Tiepolo y Francisco de Goya y Lucientes, o sea, que en su momento se encuentran actuantes tres fuerzas, la del Neoclásico, la de la tradición Barroca o Rococó y la del preludio del Romanticismo. Más aún, la presencia de artistas extranjeros, como pintores del rey o de la corte, compartiendo el espacio con los españoles, cada cual representante de tendencias disímboles, se remonta a periodos muy anteriores a la llegada de Antonio Rafael Mengs, como ya hemos visto. Recuérdese que aun antes del cambio de casa gobernante, durante el periodo de Carlos II, ya hay en tierras hispanas un Lucas Jordán y que con el nuevo siglo, Felipe V traería, primeramente, a René Houasse al que más adelante le acompañarán, además de su hijo Houasse *el mozo*, Andrea Procaccini, Juan Ranc y Luis Miguel Vanloo, quienes serán relevados por los favoritos del nuevo sucesor, Fernando VI, Giacomo Amiconi y Conrado Giaquinto.

Cierra el episodio de las academias, en particular el de la destinada a las bellas artes, la propuesta de Zygmunt Wásbinski quien ve en los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho⁴⁴ --publicados en 1633 en

⁴³. El Sr. de Mengs, tuvo dos estancias en España, la primera de ellas de 1761 a 1769, la segunda de 1774 a 1776. Durante su primer estancia será nombrado en 1763, además de ser el Primer Pintor de Cámara del Rey y su consejero más cercano en cuestiones artísticas, Director Honorario de Pintura de la Real Academia de San Fernando, y un año después, Académico de Honor. Tales designaciones se dieron tras su renuncia como Director de Pintura de la misma institución, la cual se debió, entre otros factores, a su enfrentamiento con los Conciliarios o protectores de la Academia, quienes deseaban intervenir con voz y voto en cuestiones de producción y de la enseñanza misma, áreas que para Mengs debían estar reservadas exclusivamente para los académicos. De este episodio, por ejemplo, podemos concluir que las estancias de Mengs en Madrid, nunca fueron del todo pacíficas y totalmente favorables al pintor.

⁴⁴. Vicente Carducho y su hermano mayor Bartolomé fueron de origen florentino (hacia 1576-1638; 1554-1608 respectivamente) que al arribar a España para trabajar en las obras de El Escorial, en 1585, cambiaron su original, Carducci, por el apellido castellanizado con que hoy se les conoce. Como puede verse la presencia de pintores italianos, o extranjeros, y su influencia en el medio hispano, se remonta, como hemos tratado de hacer ver en este capítulo bastante atrás en la historia, toda vez que al hablar de los Carducho lo estamos haciendo de los periodos de Felipe II y Felipe III, esto es, por lo menos tres generaciones atrás del momento en que se centra este trabajo.

Madrid-- el primer manifiesto del academicismo español

El primer concepto de academia en España nació entre los artistas que trabajan en la construcción y decoración del Escorial (Juan de Herrera, 1582). El interés por la academia creció con fuerza en torno a 1600. Vicente Carducho fue uno de los impulsores más ardientes de la idea académica; fue él quien firmó, quizá substituyendo a Bartolomé [su hermano] ausente de Madrid, el proyecto de una academia que debería tener su sede en el convento de Santa María de la Victoria en Madrid. La empresa de Vicente Carducho, como aquella otra de 1603, no se realizó. Pero su idea, por lo que parece, no se abandonó; en torno a 1630 se vuelve a plantear de nuevo. Esta sospecha deriva de la lectura del tratado de Vicente⁴⁵.

El investigador basa su sospecha, en esencia, tanto por el concepto de educación artística que el pintor emplea en su texto⁴⁶ --tomado básicamente de Federico Zuccaro, con la consecuente insistencia en la primacía del dibujo y en el estudio de la escultura antigua y moderna, los dibujos y obras de los grandes maestros--; como por las fuentes que aparecen, implícita o explícitamente lo mismo en los *Diálogos* que en los documentos estatutarios de la primera academia proyectada, y que, entre otras, son copias de los estatutos de la *Accademia del Disegno* florentina, mismos que con toda probabilidad fueron obtenidos gracias a la amistad que sostenían, Vicente y Bartolomé, con Gregorio Pagni y Giovanni Battista Paggi.

En resumen, se puede decir que con los *Diálogos* de Vicente Carducho, la educación artística se convierte por primera vez en «leitmotif» de un tratado de arte; su autor quería demostrar su importancia para la carrera de un artista y para el arte en sí mismo.

La lucha por establecer una academia real en España se perdió en el siglo XVI. He aquí a Carducho que buscando la recompensa por su derrota se decide a entrar en la Academia de Dibujo de Florencia. Pero existen aún otros aspectos de esta decisión: 1) la liberación de impuestos de Vicente Carducho, Nardi y Cajés en 1634, es decir, un año después de la publicación de los *Diálogos*, tendría considerables consecuencias para el futuro del academicismo en España ya que constituía un precedente, una ruptura del «status quo» en vigor hasta entonces, 2) con la publicación de lo académico español. Esto sirvió tanto para la generación de Velázquez como para sus sucesores --

⁴⁵. Zygmunt Wązbinski. "Los Diálogos de la pintura de Vicente Carducho: el manifiesto del academicismo español y su origen." en: *Archivo español de arte*. V.63, julio-sept. 1990. Pp. 435-47. Pag. 436.

⁴⁶. Los *Diálogos* está construido, tal y como su título lo indica, por un diálogo que sostiene un alumno con su maestro. La obra se divide en 8 libros acompañados por también una serie de ocho grabados alegóricos realizados por Francisco Fernández y Francisco López, según dibujos del propio Carducho.

como indicador del camino. Gracias a la obra de Vicente Carducho nació el academicismo español con anterioridad al nacimiento de la Academia⁴⁷.

Apuntemos rápidamente que la situación que presentan en este momento las llamadas "artes menores" no es muy distinta a la que ya se ha esbozado, esto es, continúan vigentes los patrones tradicionales heredados del XVII, mas a éstos se les van incorporando ciertas innovaciones, ya fuera por iniciativa propia --a causa del gusto cambiante de los clientes-- o bien porque la dirección de su producción se ponía en manos de extranjeros con una visión distinta a la prescrita por la costumbres locales, tal y como nos lo demuestra el caso de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara que fue gobernada sucesivamente por Jacobo Vandergoten y el mayor de sus hijos, Francisco, traídos de Flandes por Felipe V, en 1720, o la fundación, ya en tiempos de Carlos III, de la Real Fábrica de China del Buen Retiro (1759), a cargo del italiano Juan Tomé.

Respecto a la literatura, vale la pena señalar, tanto por la impotancia que se le concede como por el apoyo que nos puede prestar en los capítulos siguientes, al *Diario de los literatos*, que aparece en circulación en el centro mismo de la época que estamos considerando.

De un modo mucho más directo y eficaz que las Academias, dice Marcelino Menéndez Pelayo, contribuyó en el siglo pasado a excitar y remover el espíritu crítico en diversos sentidos la aparición de varios papeles periódicos, desde el reinado de Felipe V en adelante. Hay uno, sobre todo, tan importante y de tan gloriosa historia, que por sí sólo marca una fecha en nuestra historia literaria, como marca otra la aparición de la *Poética* de Luzán. Tal fue el famoso *Diario de los literatos de España*, revista trimestral que comenzó a salir de molde el día lero. de 1737, con título y objeto evidentemente análogos a los del *Journal des Savants*, de París, y proponiéndose, como éste lo realizaba desde 1665, y sigue practicándolo en nuestros días, hacer largos extractos, análisis y juicios, a un tiempo mensurados y severos, de todas las obras dignas de atención que fuesen apareciendo. Firman la dedicatoria al Rey, y figuraban en el *Diario* como redactores habituales, don Francisco Manuel de Huerta y Vega, don Juan Manuel Martínez Salafrañca y don Leopoldo Jerónimo Puig, mucho más conocidos y más dignos de alabanza por el *Diario* que por ninguna otra de las obras en que pusieron mano...⁴⁸.

Según el maestro montañés, el éxito de esta publicación se debe atribuir, como se ve, no a sus autores materiales, sino más bien a lo que a

⁴⁷. Ibid., pag. 447

⁴⁸. Marcelino Menéndez Pelayo. Op. cit., pag. 130.

través de sus páginas se demostraba y que no era otra cosa más que la variedad de temas y conocimientos que trataban, el buen juicio que ejercían, la "fimeza y brio del estilo", la ausencia de temor con que expresaban todo género de preocupaciones y la familiaridad con que trataban sus relaciones con lo más selecto de la cultura extranjera y no obstante, o quizá por eso mismo, únicamente logró publicarse en siete volúmenes.

A pesar de su nombre y del aparente motivo que animaba a su publicación, escasa fue su influencia en el medio literario, muy probablemente, como en el caso de la Academia Española, por no haberse dado a dictar cánones y normas, sino más bien al análisis y crítica; pero más importante aún y de mayor valor en cuanto al papel que jugó, fue la difusión, impacto e influjo que tuvo en otras áreas. Explica nuevamente Menéndez Pelayo:

Más atentos los diaristas a las obras científicas y filosóficas que a las de recreación y amena literatura, y forzados por la índole enciclopédica de su trabajo a discurrir en breve espacio sobre las materias más disímiles, no acometieron de frente la cuestión literaria, sino en el análisis de la *Poética* de Luzán, manifestando en los demás artículos más bien tendencias generales de buen gusto, sin detrimento del espíritu nacional y con grandes concesiones a la tradición del siglo XVII, que intentos de reforma a la manera francesa o italiana que Luzán y Montiano preconizaban. Menos resueltos que el padre Fejjó, casi se les puede afiliar en su escuela. Eran muy audaces en todo lo histórico y filosófico, como que se habían propuesto por modelos a los más independientes periodistas refugiados en Holanda en el siglo XVII: no dudando en colmar de elogios al «famoso Bayle, varón de admirable erudición y felicísimo ingenio», al «eruditísimo» Juan Leclerc y a Jacobo Basnage. A esto unían verdadero espíritu ecléctico, y algo que vale más, es decir, un espíritu de equidad inflexible, no reñido de ninguna suerte con la justa estimación y el amor filial a las cosas de su tierra⁴⁹.

Estas observaciones nos traen de nuevo al punto central que se ha tratado de rastrear en este capítulo. A pesar de saber que el tratamiento tradicional de dividir la historia por medio de períodos que inician y culminan en determinadas fechas no deja de ser un procedimiento artificial que lejos se encuentra de reflejar más exactamente el verdadero tejido de la sucesión histórica, el caso de la España entre los siglos XVII y XVIII, presenta características particulares y, a primera vista, hasta contradictorias. No se puede negar que, efectivamente, el cambio de siglo trajo, podría decirse que casi de manera radical, a la península ibérica un

⁴⁹. *Ibid.*, pag., 132.

nuevo periodo en su historia y que en el campo político, interno e internacional, y económico hay profundas diferencias entre uno y otro siglo; mas la historia no está constituida únicamente por estos aspectos, mejor aún, no sólo los abarca a ellos, ni exclusivamente con los mismos se obtiene un panorama que nos dé cuenta completa de ese momento en que se efectuó la transición, ni cómo fue que ésta se llevó a cabo. A la idea del cambio histórico consumado como si de rebanadas de pastel se tratara, se le opone, le oponemos, una otra que tiene que ver más con una especie de transvasación en la que se confunden y mezclan partes iguales de pasado y presente que dan por resultado las características particulares de su futuro, aquéllas con las que, desde nuestra perspectiva, llegamos a conocerlos.

A lo largo de estas líneas hemos visto como con el cambio de siglo y a pesar del relevo en el reino por parte de la casa de los Borbón, España conservó enhiesta buena parte de su tradición no tanto por terquedad o rancio conservadurismo, sino porque, además de la porción que le corresponde a estas variables, parte importante de los cambios que llegaban con los nuevos tiempos, de una u otra manera ya se encontraban presentes en el ánimo, sensibilidad y tejido social de la España de fines del XVII, o bien, porque las condiciones que aseguran el paso de una a otra etapa, aquellas que no sólo favorecen el rompimiento, sino aquellas que nosotros creemos dan pie a una transformación mucho más compleja y entreverada, estaban ya dadas con anterioridad al cambio del siglo.

Tal es el caso de la presencia e influencia extranjera, tal y como la hemos definido y entendido en estas líneas, o sea, a partir de dos ejes, el uno, las tendencias e innovaciones que poco a poco fueron introducidas en la política, la economía, las relaciones sociales, el pensamiento y las artes, por parte de los actores nativos que bien se habían formado fuera de sus fronteras o se encontraban al tanto de lo que sucedía y se hacía en otras parte de Europa principalmente. El otro se refiere al ejercicio físico, real, que extranjeros, en especial franceses e italianos, llevaron a cabo en tierras españolas. Creemos que no es verdad que con la llegada de los borbones se diera con ellos una invasión extranjera, sino que, por el contrario, el factor de los no nativos, en el periodo que estudiamos, fue siempre una constante de influencia variable, manejada según los intereses del monarca en turno.

En este mismo sentido hemos visto como el celo nacionalista y tradicional, reflejado por ejemplo en el gusto de la época, fue abriendo espacios para la incorporación de novedades y tendencias de orientación

diversa. Este mismo celo será en parte responsable de la creación o promoción de las academias, instituciones más preocupadas por la pureza del lenguaje, la historia o las bellas artes, que por prescribir, en principio, normas y regulaciones homogeneizadoras⁵⁰, o bien, por arrancar de ellas, como a las universidades, principios prácticos, útiles para el cultivo de la prosperidad de la patria; mas el cumplimiento de este afán también contribuyó a que a la tradición defendida se le fueran sumando nuevos elementos que contribuyeron, finalmente, a su renovación.

No deja de ser sorprendente cómo en tiempos tan turbulentos, en los que la guerra y las intrigas internacionales y domésticas parecen ocupar en exclusiva la atención de monarcas y súbditos, sean también tiempos en los que florece la creación artística e intelectual; realidad ésta que apoya nuestra idea de que la historia contiene mucho más que a nombres, acontecimientos de batallas, decesos y/o firmas de tratados, alianzas y convenios. Es en esta dualidad, en su convivencia, en la que se trabaja, según nuestro punto de vista, la transición o continua evolución cultural. Mas si los tiempos nunca entorpecen la marcha material de la cultura y aunque en ocasiones parezca que lo único que favorecen es a manifestaciones, las más de las veces, tachadas de decadentes, el pensamiento responsable y generador de tal marcha también presenta sus propias peculiaridades; señalar cuáles pueden haber sido éstas en el caso que estudiamos y si se corresponden con lo que aquí se ha reseñado será el objetivo del siguiente capítulo.

⁵⁰. Que al cabo del tiempo la Academia de San Fernando, por citar a una de ellas, se haya afiliado a los cánones neoclásicos y con ellos se haya lanzado a la preceptiva artística, no niega que en principio su preocupación, como la de cualquier otra institución de este tipo, haya sido la de poner a buen recaudo lo que consideraba la pureza-corrección de la producción artística. A lo anterior hay que sumar los factores ideológicos de que ya se ha hecho mención en este capítulo, para entender parte del por qué se asumió esta actitud.

¿BARROCO Y/O CLASICISMO?

Dada la naturaleza de este tema y de los límites históricos que nos hemos planteado parece conveniente iniciar presentando un panorama relativo, primero, a lo que se ha dado en llamar el Siglo de las Luces, o más ampliamente, la época de la Ilustración, y, en seguida o simultáneamente, de las características principales de su pensamiento estético, en especial, en cuanto a su contrastación con la teoría sustentada por el Barroco.

Sin duda alguna el XVIII, en más de un sentido, se ha convertido en referencia forzosa de cualquier estudio histórico --en su sentido más amplio-- que busque interpretar la realidad contemporánea, toda vez que se le sitúa al centro de la intensa e interminable polémica entablada con su antítesis, la ahora ya vieja postmodernidad. Por tanto es bien poco lo que de nuevo se puede agregar al trazo general de su fisonomía, nuestro interés, en consecuencia, se detendrá en la consideración de dos o tres puntos que nos parece vienen al caso de nuestro tema general para, posteriormente, observar cómo se manifiestan éstos en el la teoría estética de la época.

Es sabido en general que el fenómeno del iluminismo no se contiene o limita a la cronología que va de 1700 a 1799, como también que su presencia y consecuencias no se dan ni al mismo tiempo ni con igual fuerza en todos los países. Así, por ejemplo, para algunos autores las fechas reconocibles como propias de las Luces van de 1648 a 1779¹, esto es de la mitad del siglo XVII, poco antes de que Luis XIV llegara al trono de Francia, a una década antes de la Revolución Francesa, culminación de los movimientos políticos que derrocarían al absolutismo --ilustrado o no--, forma de gobierno antitética al incierto y paradójico inicio de la Modernidad. Otros, en cambio, prefieren considerarla desde mediados del dieciocho hasta la primer mitad del XIX². Quienes prefieren emplear signos distintos a las puras fechas para ubicar o designar periodos y así recurren a los nombres de monarcas o casas gobernantes, dan, para el caso de la

¹. Gunter Barudio. *La época del absolutismo y la ilustración*. Siglo XXI, quinta edición, 1989.

². Ernesto Ballesteros. *La ilustración en Europa*. Hares Editorial, tercera edición, 1983. Alfred Cobban (ed.) *El siglo XVIII*. Alianza editorial/Labor, 1989.

antigua Prusia, a los gobiernos de Guillermo Federico I y de Federico II, éste último tomado por modelo del déspota ilustrado; o, para el de España, el de los cuatro primeros Borbones, de Felipe V a Carlos IV³. Para Ulrich Im Hof⁴, las fechas de la Ilustración bien podrían ir de 1685 en que se revoca el Edicto de Nantes y se da la expulsión de los hugonotes, a 1789, año de inicio de la Revolución francesa. Y, finalmente, para el profesor Fritz Valjavec⁵, el fenómeno posee profundas raíces que es posible rastrear, en forma de una proto-ilustración, hasta el siglo XIII en el averroísmo latino y el nominalismo escolástico, pasando por el Humanismo y cierta facetas de la Reforma; de la misma manera, extiende su duración hasta bien entrado el siglo XIX en las corrientes políticas del liberalismo.

Si en cuanto a la cronología no hay acuerdo unánime, o mejor dicho, ésta se contrae o expande según sean los criterios que se emplean, todos sus estudiosos, por el contrario, se muestran de acuerdo en las características generales del movimiento, en las que se encuentran presentes a lo largo y ancho de la época aun y cuando se manifiesten con distinto ropaje según sea el país de que se trate. Estas características fueron descritas y perpetuadas, incluso, en el centro mismo del movimiento, por parte de uno de sus representantes más destacados:

En cuanto observamos atentamente --dice D'Alembert al inicio de sus *Eléments de Philosophie*-- el siglo en que vivimos, en cuanto nos hagamos presentes los acontecimientos que se desarrollan ante nuestros ojos, las costumbres que perseguimos, las obras que producimos y hasta las conversaciones que mantenemos, no será difícil que nos demos cuenta que ha tenido lugar un cambio notable en todas nuestras ideas, cambio que, debido a su rapidez, promete todavía otro mayor para el futuro. Sólo con el tiempo será posible determinar exactamente el objeto de este cambio y señalar su naturaleza y sus límites, y la posteridad podrá reconocer sus defectos y excelencias mejor que nosotros. Nuestra época gusta de llamarse la *época de la filosofía*. De hecho, si examinamos sin prejuicio alguno la situación actual de nuestros conocimientos, no podemos negar que la filosofía ha realizado entre nosotros grandes progresos. La ciencia de la naturaleza adquiere día por día nuevas riquezas; la geometría ensancha sus fronteras y lleva su antorcha a los dominios de la física, que le son más cercanos; se conoce, por fin, el verdadero sistema del mundo, desarrollado y perfeccionado. La ciencia de la naturaleza amplía su visión desde la Tierra a Saturno, desde la historia de los cielos hasta la de los insectos. Y, con ella, todas las demás ciencias cobran una nueva forma. El estudio de la naturaleza,

3. Carl Grimberg. *El siglo de la ilustración*. Daimon, cuarta edición, 1987.

4. Ulrich Im Hof. *La Europa de la Ilustración*. Crítica, 1993.

5. Fritz Valjavec. *Historia de la Ilustración en Occidente*. Rialp, 1964.

considerado en sí mismo, parece un estudio frío y tranquilo, poco adecuado para excitar las pasiones, y la satisfacción que nos proporciona se compagina más bien con un sentimiento reposado, constante y uniforme. Pero el descubrimiento y el uso de un nuevo método de filosofar despierta, sin embargo, a través del entusiasmo que acompaña a todos los grandes descubrimientos, un incremento general de las ideas. Todas estas causas han colaborado en la producción de una viva efervescencia de los espíritus. Esta efervescencia, que se extiende por todas partes, ataca con violencia a todo lo que se le pone por delante, como una corriente que rompe sus diques. Todo ha sido discutido, analizado, removido, desde los principios de las ciencias hasta los fundamentos de la religión revelada, desde los problemas de la metafísica hasta los del gusto, desde la música hasta la moral, desde las cuestiones teológicas hasta las de la economía y el comercio, desde la política hasta el derecho de gentes y el civil. Fruto de esta efervescencia general de los espíritus, una nueva luz se vierte sobre muchos objetos y nuevas oscuridades los cubren, como el flujo y reflujo de la marea depositan en la orilla cosas inesperadas y arrastran consigo otras⁶.

Arrojo y quizás un poco de soberbia, fe insobornable en los progresos y alcances de la ciencia, en sus métodos, clara conciencia histórica, equiparable disposición para la reflexión que para la acción, para los aspectos prácticos, pasión y ánimo excitado por el conocimiento, por saber cada vez más, y una actitud crítica y analítica que no se detiene ante ningún tema. Estas son, pues, algunas de las características que mejor "iluminan" a este movimiento.

El recurso a la alegoría de la luz no es casual, se convertirá en su motivo principal: desde el temprano grabado de Daniel Chodowiecki, intitulado, precisamente, *Aufklärung*, a la declaración de P. Chabanon (1764): "Y lo que había creado la burda ignorancia, desaparece al pleno día de un siglo de luz", la luz aparecerá cada vez que se hable de razón, libertad o dicha, la luz es la inteligencia, el conocimiento, la claridad del espíritu, la luz es el medio que lo penetra todo, la luz ilumina la faz de la tierra y promete acabar con las tinieblas de la ignorancia, de la intolerancia, de la injusticia y el dolor. La Ilustración, las Luces, como ningún otro movimiento, significó un cambio totalmente radical con respecto al pasado, no sólo convirtió al hombre en el centro del universo visible, en la medida de todas las cosas, sino que le entregó por completo su confianza, confianza depositada en su capacidad racional, en el conocimiento acumulado y recién descubierto, y en que con él podría resolver los problemas seculares que azotaban a la humanidad. Así logró crear una verdadera cultura universal coherente consigo misma, más también generadora de otras tantas contradicciones que aún en nuestros

6. Citado en: Ernst Cassirer. *Filosofía de la Ilustración*. F.C.E., 1975. Pags. 17, 18.

días tienen vigencia.

La luz, o mejor aún las luces, puesto que no se trataba de un solo rayo, sino de un haz que se proyectaba sobre las grandes masas de sombra de que la tierra estaba todavía cubierta, fué una palabra mágica que la época se complació en decir y repetir... ¡qué dulces eran a los ojos de los sabios esas luces que ellos mismos habían encendido; qué bellas y potentes eran; cuánto las temían los supersticiosos, los brivones, los malvados! En fin, brillaban; emanaban de las augustas leyes de la razón; acompañaban, seguían a la filosofía que avanzaba a pasos de gigante. Ilustrados, esto es lo que eran los hijos del siglo; pues la metáfora deleitable se prolongaba indefinidamente. Eran las antorchas; la lámpara cuya luz los dirigía en el curso de sus pensamientos y de sus acciones; la aurora, anuncio del día, y el sol, constante uniforme, duradero. Los hombres habían errado, antes de ellos, porque habían tenido que vivir en medio de las tinieblas, de las nieblas de la ignorancia, de las nubes que ocultaban el camino recto; se habían cubierto sus ojos con una venda. Los padres habían sido ciegos, pero los hijos serían los hijos de la luz.

Poco les importaba que la imagen fuera tan antigua como el mundo y que hubiera nacido quizá en el momento en que los hijos de Adán, asustados por la noche, se habían tranquilizado al ver apuntar el día. Poco importaba incluso que hubiera sido teológica: «Yo soy la luz del mundo, y el que me sigue no marchará en las tinieblas». Se la apropiaban, la hacían suya, como si la hubieran descubierto. La luz, las luces, era la divisa que inscribían en sus banderas, pues por primera vez una época escogía su nombre⁷.

Si la luz es pues el símbolo de la época, no menos precioso para ella lo es el órgano del que emana, esto es, la razón. No se trata, por supuesto, de que esta sea la primer vez que se privilegia a la razón, bastaría con remontarnos al Renacimiento para asistir, después de la Antigüedad, a su exaltación o, más aún, recordar el aprecio que la misma escolástica tenía por la intelectualidad. Lo distintivo aquí, no es, entonces, el entronamiento de la razón sino la manera en que se lleva a cabo y las funciones y alcances que se le atribuyen. El cambio, sin embargo, no es obra del siglo XVIII -- aunque sí es su continuador y en cierto aspecto su perfeccionador--; sus inicios, los hemos de encontrar en el transcurso del siglo anterior, y, en particular, en la obra de un hombre: René Descartes.

Aunque ampliamente criticado en la siguiente centuria, es innegable que toda ella conserva su huella y sigue de cerca los principios por él propuestos. Considerado por algunos⁸ como el padre de la filosofía

7. Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Revista de Occidente, 1946. Págs. 33, 34.

8. Por ejemplo el mismo Leibniz y más contemporáneamente Alfred N. Whitehead, Bertrand Russell y Joseph Agassi.

moderna, Descartes pretende construir *ex novo* un edificio filosófico sin tomar en consideración ninguno de los cimientos levantados por sus predecesores. Su proyecto lo podemos deducir de sus propias palabras:

Así, toda la filosofía es como un árbol, cuyas raíces son la metafísica, el tronco es la física, y las ramas que salen de este tronco son todas las demás ciencias, que se reducen a tres principales: la medicina, la mecánica y la moral --me refiero a la moral más elevada y perfecta, que presuponiendo un conocimiento completo de las demás ciencias, constituye el último grado de la sabiduría. Ahora bien, como los frutos no cuelgan de las raíces, ni del tronco de los árboles, sino de los extremos de sus ramas, tampoco la principal utilidad de la filosofía depende de aquellas partes suyas que sólo se pueden aprender en último lugar⁹.

Esto es, Descartes desea llegar a las raíces mismas que nos informen sobre la estructura y consistencia del mundo y para ello recurrirá tanto al *método*, como a sus reglas y, especialmente, a la duda metódica. A diferencia de la filosofía que le precede, ocupada en los problemas del ser, el pensador francés plantea la búsqueda de los caminos que conduzcan con toda seguridad al conocimiento para alcanzar la verdad, o sea, en lugar de una filosofía ontológica, Descartes inicia una nueva fase al presentar como objeto de estudio los problemas que implica el método

Con ello se formula la idea de que una investigación sobre la razón humana debe preceder al conocimiento del mundo. Descartes, en efecto, busca los principios racionales que han de normar todo conocimiento, los principios racionales de los que han de derivarse las nociones sobre el mundo y sobre Dios¹⁰.

Apuntemos, finalmente, que el racionalismo fundado por Descartes mantiene como fundamento la unidad de la razón, ésta es no sólo universal e invariable, la guía segura que nos permite distinguir la verdad del error, sino que también sus principios son extrapolables, en su aplicación, a toda manifestación. Dice Cassirer:

El siglo XVIII está saturado de la creencia en la unidad e invariabilidad de la razón. Es la misma para todos los sujetos pensantes, para todas las naciones, para todas las épocas, para todas las culturas. Del cambio de los principios religiosos y de las

⁹. Citado en: Giovanni Reale & Dario Antiseri. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Editorial Herder, 1988. Pág. 314.

¹⁰. Francisco Larroyo. Estudio introductorio a: René Descartes. *Discurso del método Meditaciones metafísicas Reglas para la dirección del espíritu Principios de la filosofía*. Editorial Porrúa, 1990. Pág. XIII.

normas morales, de las opiniones y de los juicios teóricos, podemos decantar algo sólido y perdurable que en su identidad y permanencia expresa la naturaleza propia de la razón¹¹.

Propiamente dicho, René Descartes no se preocupó por incluir a la estética en su sistema, sin embargo, su ideal de conocimiento que pretende abarcar todas las ramas del saber, incluye, por supuesto, lo relativo a las manifestaciones artísticas, las cuales también tendrán que adecuarse a las exigencias de la razón y probar, con sus reglas, si su contenido es genuino, permanente y esencial.

A medida que avanza el espíritu cartesiano y se va afirmando con mayor conciencia y resolución, con tanto mayor energía se impone la nueva ley en el campo de la teoría estética. Porque si ésta pretende afirmarse y justificarse como tal teoría, si quiere ser algo más que un abigarrado conglomerado de observaciones empíricas y de reglas reunidas al azar, tendrá que verificar en sí el carácter puro e imperativo fundamental de toda teoría en *cuanto tal*, y expresarlos con mayor pureza. No se dejará llevar y confundir por la variedad de los objetos, sino que deberá abarcar en su unidad y en su totalidad peculiar la esencia del proceso artístico y del juicio artístico. Accedemos a una totalidad, lo mismo en el campo de las artes que de las ciencias, cuando logramos someter a un mismo principio todas las manifestaciones múltiples y aparentemente heterogéneas, determinándolas y derivándolas con este principio. El camino emprendido por la estética de los siglos XVII y XVIII estaba, por lo tanto, prefijado. Descansa en la idea de que la naturaleza, en todas sus manifestaciones, se halla sometida a principios fijos, y así como la meta suprema de su contenido consiste en alcanzarla y expresarla con claridad y precisión, así también el arte, rival de la naturaleza, muestra idéntica condición interna. Del mismo modo que hay leyes universales e invariables de la naturaleza, habrá leyes del mismo tipo y de la misma dignidad para la "imitación de la naturaleza". Y, finalmente, todas estas leyes parciales tendrán que subordinarse a un principio único y simple, a un axioma, el de la imitación¹².

En efecto, este será el programa de trabajo que seguirá la estética de las Luces; el rigor cartesiano pasa así del campo de la ciencia y la especulación metafísica, al de la estética, con él, si en filosofía se dice que se abre su etapa moderna, no menos cierto sería decir que se da el primer paso para llegar a la formulación de la estética sistemática, a su autonomía como ciencia, que será alcanzada, al mediar el siglo, con la obra de Alejandro Baumgarten. Abandonar la acumulación de observaciones empíricas, la formulación de normas técnicas y consejos prácticos a favor de encontrar las leyes fundamentales del hacer artístico, reducirlas a un

11. Ernst Cassirer. Op. cit., pag. 20.

12. Ibid, pags. 308, 309.

mismo principio que será invariable y universal, válido para toda manifestación, expresarlo con claridad y sencillez, pues tal será la naturaleza misma de ese axioma primero, y obtenerlo de la deducción de lo que es su principal función, esto es, de la imitación de la naturaleza a la que se verá sujeta buena parte de este siglo, es la tarea insoslayable a la que se dará el pensamiento estético a partir de este momento.

Mas no es este el único ejemplo en que el siglo XVIII es continuador de lo propuesto o vislumbrado por su inmediato antecesor, encontramos tal relación de deuda en muchos otros aspectos tal y como lo indica Paul Hazard:

Nunca se es tan nuevo como se quisiera ser; ésta es una verdad que el siglo XVIII no reconoció, pero cuyo efecto experimentó. Comparándose con su antecesor el XVIII sintió un sentimiento complejo, una pizca de envidia, un matiz de respeto. Se decía más grande y ergía el tallo, más grande en el pensamiento, más grande en las ciencias; pero por lo que se refiere a las letras y las artes, confesaba que no había logrado igualarlo. Exponía todas las razones que tenía para detestar a Luis XIV; y cuando había acabado reconocía que la estatua de Luis XIV permanecía en su pedestal, rodeada de una multitud de otras estatuas, las de los genios¹³.

La culminación del XVII, con todo, no había sido muy alagüeña. Las guerras no cesaban, guerras de sucesión en España y Austria, la guerra de los siete años y guerras, también, en el próximo oriente y hasta en el Nuevo Mundo y, de vez en cuando todavía, la peste, el hambre o algún aventurero, devastaban algunas provincias. Se podría decir que tal situación llevó al pensamiento europeo a un estado de exasperación, de amargura y reproche que encontró en la crítica irónica, en la sátira y la burla su mejor expresión. Retoma, o mejor aún, perfecciona esta tradición, Montesquieu y sus *Cartas persas* (1721), con lo que se inicia un género literario que, valiéndose de la presencia imaginaria de extranjeros, reporta, a través de sus comentarios y observaciones, la decadencia y contradictoria situación en que vivía Europa y los europeos¹⁴; género éste que se continúa

¹³. Paul Hazard, Op. cit., pag. 211.

¹⁴. El correspondiente ejemplo a la obra de Montesquieu en España lo es la obra de José Cadalso, *Carta marruecas* (1789). En ellas, a través de la correspondencia que se establece entre Gazel Ben Aly, un marroquí de visita por España, su maestro Ben Beley que permanece en su patria y un corresponsal español que no es otro que el propio Cadalso, se critican las costumbres de la península, se explican las causas de su grandeza, pero también las de su decadencia, e, incluso, se proponen una serie de medidas para el restablecimiento del orden y la prosperidad hispanas.

en los viajes imaginarios o fantásticos a mundos imposibles que a la vez que muestran, casi pedagógicamente, los errores más evidentes de la sociedad europea y sus atrocidades cotidianas, dan la pauta para su solución; viajes que habían iniciado tan sólo cinco años después de enviadas las *Cartas persas*, con los famosos *Viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. Sin mejores argumentos, el siglo XVII espera recibir a su sucesor en base a un esquema que va de la crítica irónica al abandono en favor del hedonismo como única esperanza para alcanzar el bienestar, y de aquí, de la fragilidad de esta última posición, a la entronización de la razón como medio no sólo restaurador y continuador del orden, sino también como vehículo para obtener la felicidad.

Todo el mundo se equivocaba, salvo quizá los precursores que el siglo XVIII había tenido en el siglo de Luis XIV. De ahí la amargura crítica, el reproche permanente, la queja de promesas no cumplidas, de traición. De ahí la apelación a la felicidad. De ahí la idea de una reparación muy próxima, gracias a la razón, gracias a las luces¹⁵.

Más la transición en modo alguno fue sencilla o se mostró presta a abandonar su propia tradición, el mismo Hazard nos lo advierte:

El siglo XVII había acabado en la irrespetuosidad; el XVIII, empezó con la ironía. La vieja sátira no cesó; Horacio y Juvenal resucitaron; pero el género estaba desbordado; las novelas se hacían sátiras, y las comedias, epigramas, panfletos, libelos, vejámenes pululaban; no había más que agudezas, pullas, flechas o vayas: se hartaban de ellas. Y cuando los escritores no daban abasto, los caricaturistas venían en su ayuda. Signo de los tiempos: había en Londres un hombre sabio, médico, filólogo, político también, que se llamaba John Arbussino; reunió a su alrededor algunos de los más elevados representantes del pensamiento inglés; todos juntos, alegremente, fundaron un club sin igual, el Scriblerus Club, cuya razón de ser consistía en vengar el sentido común con la burla: como para anunciar a Europa, el año de 1713, que la época de la crítica universal había llegado¹⁶.

No se equivoca nuestro autor, pues como es sabido el XVIII también es considerado el Siglo de la Crítica. Es por su intermedio que se pone a revisión la lengua, la gramática, la ortografía, a fin de alcanzar su

¹⁵. Paul Hazard. Op. cit., pag. 28

¹⁶. Ibid, pag. 7. Vale la pena señalar como las contradicciones de la época fueron retratadas por la pintura a lo largo de todo el siglo, iniciando con las obras de Hogarth que nos muestran las miserias de las convenciones sociales de su patria y las profundas desigualdades entre el campo y la ciudad, hasta culminar, una vez más, con los horrores de la guerra de Goya.

modernización. La crítica literaria se arroja para sí un lugar tan proponderante como el de la misma creación, a través de ella, a través de su real y correcto empleo se pedía no sólo su mayor dignidad, sino también el ser el medio por el cual alcanzar la inmortalidad y así fue en los casos de Pope, Voltaire y Lessing. La crítica literaria, en consecuencia, se alzó al lado de la filosófica para convertirse así en una de las potencias de la época; una vez más, esta asociación no es una innovación de las Luces, ya desde el Renacimiento, preocupado por la *poética*, se venía aceptando la mutua y benéfica influencia que se da entre ambos tipos de ejercicio¹⁷, no obstante, es el XVIII quien contempla esta relación no como algo casual sino radical y sustancial

...no cree únicamente que la filosofía y la crítica dependen y coinciden en sus *acciones* mediatas, sino que afirma y busca para ambas una unidad de *naturaleza*. De esta idea y de esta pretensión ha surgido la estética sistemática. En ella se compenetran las dos tendencias que actúan desde puntos de arranque completamente distintos. Por un lado, actúa el empeño radical del siglo, que se orienta hacia el conocimiento claro y seguro de lo singular, hacia la unificación formal y la concentración lógica, rigurosa. Los hilos diferentes tejidos por la crítica literaria y la reflexión estética en el curso del siglo tenían que ser reunidos en un tejido único; el material riquísimo ofrecido por la *poética*, la retórica de las artes plásticas, debía ser ordenado, articulado y contemplado desde un punto de vista unitario. Pero esta necesidad de claridad y dominios lógicos no constituye más que el punto de arranque. El pensamiento avanza y se aleja cada vez más de la problemática de la pura *forma* lógica y, cada vez con mayor claridad, desemboca en una problemática más honda del *contenido* espiritual. Se busca ahora un parentesco entre el contenido del arte y el de la filosofía que, al principio, se presente obscuramente, mejor que se expresa en conceptos perfilados y ciertos. Aparece como objeto propio y esencial de la crítica la superación de estas limitaciones¹⁸.

Pero esta crítica se mantiene fiel, en un principio, a la tradición clásica, o bien aún influida en el XVII por el Concilio de Trento, tiende, a

¹⁷. El establecimiento de esta relación, consumada en el XVI, parte de la tradición aristotélica. Fue el Estagirita quien primero marcó la diferencia entre poesía e historia, haciendo a la primera el medio de lo universal y verosímil, punto de arranque para la relación entre la poesía y la filosofía. Entre los comentaristas humanistas que sostienen esta relación, de acuerdo a o no a lo postulado por Aristóteles, están Giulio Cesare Scaligero, Benedetto Varchi, Piccolomini y el español López Pinciano.

¹⁸. Ernst Cassirer. Op. cit., pags. 304, 305. Al lado de esta explicación de Cassirer sobre la relación de la crítica y la filosofía, así como de la importancia que cobró la primera, recordemos que el siglo recibe también esta denominación --Siglo de la Crítica-- por ser en él en que aparecerá por vez primera la crítica de arte moderna, o si se prefiere, como la conocemos y se ejerce actualmente, en los célebres *Salones* (1759-1781) de Diderot.

pesar de las concesiones que hace a la imaginación y el ingenio, al dogmatismo moral y a la prédica tradicionalista. Así pues, el seguimiento del clasicismo, como copia o modelo, se extiende por toda Europa, no sólo en aquellos países en que se cree ser herederos y continuadores de él, sino también de aquellos en lo que no se había manifestado con idéntica fuerza. Mas este clasicismo sufrirá a lo largo del XVII y principios del XVIII una serie de mutaciones que terminarán por acabar con él o en convertirlo en el enemigo a vencer. Se pasa de ser un principio liberador a una especie de tiranía que será ejercida por la fundación de las primeras academias, concluye como un principio tan estrecho e inmóvil que es necesario erradicar para dar paso a las nuevas fuerzas que se gestan en la sociedad al cambio del siglo.

Este clasicismo del que hablamos, parte de la consideración que hace el siglo XVII de la misión propia del conocimiento filosófico el cual debe construir "sistemas" filosóficos; cree que no se alcanza el verdadero conocimiento en tanto el pensamiento no alcance, partiendo de un ente supremo y de una certeza fundamental, a expandir la fuerza de esa certeza sobre todos los seres y saberes que de ellos se deriven, lo cual

...se consigue cuando, mediante el método de la demostración y de la consecuencia rigurosa, se enlazan a la certeza primordial, de manera mediata, otros principios y, por la vía de este encadenamiento, se recorren todos los eslabones de lo cognoscible, sin que pueda destacarse de la totalidad ningún miembro de esta cadena. Ni puede explicarse por sí mismo. La única explicación consiste en la "derivación", en la rigurosa *deducción* sistemática, mediante la cual se retrotrae al fondo del ser y de la certeza y se mide su distancia de ese fondo y el número de miembros intermedios que de él le separan¹⁹.

El principal problema que este método presentaba, no sólo al conocimiento estético, sino a cualquiera en que fuera aplicado, consistía en la abstracción extrema que llevaba a cabo del objeto de su estudio. Partiendo de premisas generales de orden metafísico, psicológico o ético derivaba acertos que amen de ser precipitados en algunos casos, por partir únicamente de ciertos *a priori* tomados por universales en consenso con la

¹⁹. Ibid, pags. 21,22. En un muy interesante estudio la Dra. Svetlana Alpers, trata de demostrar cómo es que existe una conexión entre estos principios expuestos por la teoría clásica -que a su vez está influida por el conocimiento científico y la aplicación práctica de él- y cierto género de pintura. Conexión que, según la autora, permite entender de un modo totalmente distinto al que se ha venido ejerciendo, el llamado "realismo" del arte holandés del siglo XVII, entendido aquí como un arte totalmente descriptivo. Vgr. Svetlana Alpers. *El arte de describir*. Herman Blume, 1987.

época, en otros, desvinculaba al arte de su devenir histórico convirtiendo así a la estética en un estudio ajeno a la realidad. Contra esta manera de proceder reacciona el siglo XVIII y en oposición enarbola un nuevo concepto, no sólo de método, sino más aún, de filosofía.

El siglo XVIII renunció a este género y a esta forma de deducción, de derivación y de fundación sistemáticas. Ya no compete con Descartes, Malebranche, Leibniz y Spinoza por el rigor sistemático y la perfección sistemática. Busca otro concepto de la verdad y de la "filosofía", un concepto que las amplíe, que les de una forma más libre y móvil, más concreta y viva. La Ilustración no recoge el ideal de este estilo de pensar en las enseñanzas filosóficas del pasado sino que lo forma ella misma según el modelo que le ofrece la ciencia natural de su tiempo. Se trata de resolver la cuestión central del método de la filosofía, no ya volviendo al *Discurso del método* de Descartes, sino, más bien, a las *regulae philosophandi* de Newton. Y la solución que se obtiene empuja inmediatamente la consideración intelectual en una dirección completamente nueva. Porque el camino de Newton no es la pura deducción, sino el análisis. No comienza colocando determinados principios, determinados conceptos generales para abrirse camino gradualmente, partiendo de ellos, por medio de deducciones abstractas, hasta el conocimiento de lo particular, de lo "fáctico"; su pensamiento se mueve en la dirección opuesta. Los *fenómenos* son lo dado y los *principios* lo inquirido²⁰.

Mas si es posible encontrar en el pensamiento filosófico del XVIII antecedentes que se remontan al siglo anterior, a los cuales remodela o actúa en su contra, en el caso del quehacer artístico, del pictórico en particular, de la estética que va a él unida, los orígenes de la teoría clásica van más allá incluso:

Federico Zuccaro, fundador y presidente de una academia artística en Roma, publicó sobre las artes figurativas «uno de los más notables documentos de la filosofía del arte en este período». Dividiendo su obra en dos partes, dedicadas al *diseño interno* (idea preexistente en la mente del artista) y *diseño externo* (forma que la idea asume al pasar a la materia), establecía un dualismo fatal y decisivo para la estética y el arte del siglo XVII. La obra de Zuccaro y la que Lomazzo había consagrado a la pintura pocos años antes [Milán, 1584] contribuyeron a crear el armazón de la estética classicista que iba a propagarse en Francia y desde ahí irradiar por Europa a lo largo del gran siglo²¹.

Por esta razón y por la siguiente observación de Cassirer, es que ahora resulta pertinente regresar a presentar las características principales de la teoría estética del XVII en su dos versiones, la barroca, en primer instancia y la classicista o racionalista que venimos esbozando, tomando en

²⁰. Ibidem.

²¹. Juan Plazaola. *Introducción a la estética*. Universidad de Deusto, 1991. Pág. 73.

cuenta, sin embargo, la siguiente observación de E. Cassirer:

... si queremos entender la estructura espiritual del siglo XVIII y darnos cuenta de su trama, tenemos que separar con claridad las dos corrientes intelectuales que confluyen en él. La forma cartesiana clásica de análisis y esa nueva síntesis filosófica, que se abre paso con Leibniz, actúan aquí conjuntamente y se penetran. De la lógica de los conceptos claros y distintos el camino nos lleva a la lógica del origen y de la individualidad, de la pura geometría a la dinámica y a la filosofía natural dinámica, del mecanismo al organismo, del principio de identidad al de infinitud, al de continuidad y al de armonía. En esta oposición fundamental radican las grandes tareas intelectuales que el pensamiento del XVIII tiene que dominar y que aborda, desde diferentes lados, en su teoría del conocimiento, en su ciencia de la naturaleza, en su psicología, en su teoría del estado y de la sociedad, en su filosofía de la religión y en su estética²².

A este apunte que postula la existencia de únicamente dos tendencias de pensamiento típicamente racionalistas, o si se prefiere, propias sólo de un accionar, nosotros le sumamos la que llamaríamos propia del arte del siglo XVII, o sea, la barroca. De ahí, de estas tres variables, le siguen las preguntas obligadas de cómo se llegó a formar tal triángulo opositor; cómo a una determinada forma surgida del último Renacimiento o Manierismo, derivó el llamado Clasicismo; qué retoma el siglo XVIII de estos antecedentes y en qué se diferencia; a qué, finalmente, dan lugar las transformaciones que la teoría clásica sufre en su transcurso.

La teoría estética, ya sea considerada como teoría del conocimiento o bien como práctica reflexiva del quehacer artístico --aun cuando sean insolubles ambos aspectos--, encuentra, hasta el siglo XVIII, en el tema de la Mímesis, el punto de arranque o motivo principal que vincula, como elemento en común, los esfuerzos emprendidos en su explicación y, a la vez, el que genera las versiones que dan pie a la identificación de las distintas y diversas corrientes del pensamiento y el *hacer* que se mueven a su alrededor²³.

La discusión teórica del tema --la Mímesis-- y sus implicaciones para las artes fue planteada originalmente --aun y cuando no haya sido un concepto propio-- por Platón y Aristóteles, con, como puede suponerse,

22. Ernst Cassirer. Op. cit., pag. 53.

23. Para un desarrollo completo de la Mímesis y sus implicaciones cognoscitivas, véase: Valeriano Bozal. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor, 1987. Intimamente ligado al tema, está el de la Idea. A fin de no detenernos en él por llevarnos más allá de los límites de este apartado, se puede consultar el ya clásico texto de E. Panofsky, *Idea*. Cátedra, 1989.

puntos de vista contrarios, que a lo largo del tiempo y en particular durante el Renacimiento, se van superponiendo, complementando o, más simplemente, supliendo, en lecturas de los textos originales no siempre correctas o exentas de intenciones doctrinarias. A la sujeción al modelo y la fidelidad que supone su reproducción, el Barroco introduce una serie de modificaciones que tendrán, más adelante, implicaciones de gran envergadura y que en mucho son las responsables de la contienda emprendida en su contra. La trayectoria tomada por estos cambios puede verse en el siguiente itinerario:

El platonismo idealista fundado por el primer Renacimiento, templado luego por el «naturalismo» de los artistas, se vio luego, si no substituido, al menos fundido con un idealismo aristotélico que ponía en primer plano el juego del intelecto, el ingenio. A la fidelidad al objeto y la naturaleza substituye ahora una visión o reconstrucción mental de las cosas. El artista se halla ahora liberado del empeño por reproducir e imitar, empeño que, por lo demás, no hubiera podido rebasar los extremos alcanzados por el manierismo. El arte barroco nace así de un esfuerzo de inventividad, de inteligencia, de agudeza. La *argutezza* en Italia, el *ingenio* en España, el *witt* en Inglaterra, y el *esprit* en Francia son índices de suprema maestría y se manifiestan en el juego continuo de asociaciones de sonidos, imágenes y relaciones verbales en poesía, de peripecias en el teatro, de ruptura de líneas y ondulación de superficies en arquitectura, de cambios y agitación de planos y volúmenes en escultura, de fusión de figuras y tonos en pintura; es decir, en una pluralidad simultánea y dramática de «intenciones» en todos los órdenes de la acción artística. Más allá de la mensura clásica, de la fidelidad al modelo y a la naturaleza, el arte se libera de preocupaciones morales e históricas, y siente, sobre todo, la fiebre del ingenio, la avidez por descubrir y desarrollar aspectos inéditos que causen estupor, presentándose como un arte, si no más perfecto, sí más experto, más agudo y más hábil. De esta forma, el arte se afirma como simple «fabulosa delectatio»²⁴.

Así pues, de un supuesto basado en la capacidad de *visión* y casi diríamos, por qué no, *técnica*, la capacidad del arte para mostrarnos la «realidad» y obtener, a través de él, su aprehensión, se traslada a la capacidad de invención, e igualmente, por qué no, de sorprender con la representación de imágenes inéditas pero tan reales como cualquier otra. Esta transición fue posible gracias a la modificación que el concepto de Mimesis sufre en este momento, o sea, entre el desprendimiento de la fidelidad al modelo y la concepción de la obra como realización a la *manera* de su autor.

Si hasta ahora la pintura era una ventana abierta a la naturaleza. ahora es un

²⁴. Juan Plazaola. Op. cit, Pags. 73, 74.

espejo que la refleja. El cambio en el símil no carece de sentido. La ventana abierta a la naturaleza nos ponía directamente ante ella --la pintura debía presentarla como era en sí misma--, el espejo nos sitúa ante ella a su través, indirectamente, espejo-*disegno* que el sujeto ha construido para esa representación, en el que no ha podido evitar introducir su manera. Ahora bien, de la misma forma que el espejo elimina todos aquellos aspectos que, por no ser visuales, él no puede reflejar, la imagen-*disegno* elimina también todos aquellos rasgos que el *disegno* (mental) no recoge, que excluye. El factor decisivo en la configuración de la imagen es, entonces, el sujeto, no la naturaleza. Si desea verificar su creación, habrá de acudir a la naturaleza, pero siempre mediada por el *disegno*, que le permite verla en cuanto universal: es la universalidad mimetizada lo que el cuadro plasma. Dicho de otra manera: al romper el equilibrio a favor del sujeto, nunca podrá verificarla, toda verificación es sólo la verificación de un proyecto²⁵.

Ambas citas a las que hemos recurrido, y como se verá más abajo, nos ponen frente a un hecho esclarecedor: la teoría estética del Barroco, al menos entendida en los términos en que aquí se ha hecho, con su énfasis en la capacidad inventiva o ingenio del artista, en la libertad con que se puede y debe proceder, se encuentra más cerca de las conexiones que la teoría del Neoclásico hace a tales temas y ante las que más adelante terminará por ceder, que las subsiguientes especulaciones que más que continuarla parecen querer hacerla desaparecer. Mas también tales características nos revelan otros aspectos igualmente importantes sobre el impacto que causara la introducción de estas ideas en la teoría estética, entendida, como se dice más arriba, como teoría del conocimiento, pues el arte ya fuera como ventana abierta a la naturaleza o bien como el medio en el cual se refleja, es considerado como el instrumento o *artificio* que permite o favorece el acceso a la "realidad" y con ella el conocimiento de la verdad. Hasta antes del Barroco, la estética se había preocupado por fundamentar la esencia de lo artístico, encontrar sus primeras causas, principios universales que dieran sentido trascendente al ser del arte, sin embargo

Las poéticas del barroco actúan, en efecto, en el sentido de un verdadero desarraigo de la tradición metafísica hasta tal punto que pueden considerarse anticipadoras de un fenómeno que marcará visiblemente la cultura moderna. ¿Qué significa reducir el arte a una dimensión de «maravilla» e «invención», como propone Marino, sino liberarlo de finalidades miméticas (por tanto didácticas o hedonistas) y devolverlo a la libre e inagotable producción de significados?. ¿y qué significa disolver lo real en los juegos de la poesía y de la imaginación, en los artificios del lenguaje, en el torbellino de las metáforas lanzadas a un infinito punto de fuga, como quería Góngora, sino que el propio universo simbólico y mitológico se

25. Valeriano Bozal. Op. cit., pags. 133-135.

libera a sí mismo, y, por tanto, reconocerle el mismo estatuto que a la realidad? Realidad que comienza a parecer tan ligera, infundamentada y estupearficiente como una obra poética, justo en el momento en que la poesía se muestra como el instrumento capaz de revelar esa ligereza y esa falta de fundamento...²⁶

A pesar de que Sergio Givone ve al Barroco como un auténtico antecesor de la revolución a que conduciría el Romanticismo, lo cierto es que no bastó con lo propuesto por el primero para que tales conmociones se sucedieran; es más bien, insistimos, la teoría de la segunda mitad del siglo XVIII, esto es, la Neoclásica, la que desde su mismo interior prepara lenta y conflictivamente, la apertura al desarrollo del arte moderno, al aceptar y hasta cultivar, no sólo el papel del subjetivismo implícito en la capacidad creativa del artista, sino, quizás más importante, al incluir en sus especulaciones, a un elemento que hasta ahora había estado ausente --o bien no había jugado un papel protagónico-- de toda estética: el sentimiento. Y no obstante, como veremos, aún en la teoría más agresiva al Barroco, la Clasicista, se vislumbra ya la intervención de esta nueva variable.

Es probable que comprendamos mejor la reacción del Clasicismo si reparamos en las consecuencias que la estética del Barroco tuvo, así como

²⁶. Sergio Givone. *Historia de la estética*. Tecnos, 1990. Pags. 25, 26. Respecto a la importancia de las poéticas y su relación con la teoría estética, tanto para este momento como para el de la época que estudiamos, vale la pena largar la siguiente cita: "Como filosofía, la estética es teoría; la estética especula, no legisla. El filósofo no prescribe nada al artista ni al crítico. Descubriendo en esa especulación ciertos principios y criterios generales, ilumina la naturaleza de la experiencia estética, del gusto, de la creación artística, y esa luz orienta en la interpretación y crítica de las obras. Pero junto a esa *estética* especulativa y filosófica es obvio que se funden *poéticas* empíricas normativas... Las *poéticas* son programáticas; se limitan a traducir en normas y modos operativos el gusto de una época o de una comunidad humana, o las exigencias de ciertos contenidos aceptados vivencial y afectivamente por el artista y el medio social al que va dirigida la obra... Los que escribieron *poéticas* (llaméme Aristóteles, Horacio, Girolamo Vida o Boileau) creyeron que estaban «reglamentando» la *estética* del arte literario; pero en realidad, como genialmente intuyó y expresó hace cuatro siglos nuestro Luis Vives, sólo codificaron las reglas que rigieron el arte de su tiempo." Juan Plazaola. Op. cit., pag. 290.

Es obvio que tanto Givone como Plazaola manejan conceptos diferentes de *poética*, que el primero lo entiende de acuerdo a una versión más contemporánea que ve en ella el programa de trabajo, recursos y soluciones, que el artista pone en marcha en el momento de crear, siendo, precisamente, su *poética*, lo que llega a expresar en su obra. Esta asociación del concepto permite, por otra parte, hablar de la *poética* de la *poética*, tendencia seguida por un buen número de corrientes artísticas actuales.

No obstante lo anterior, nos ha parecido oportuno detenernos en la cita de Plazaola, en tanto que distingue, para la época que nos interesa, entre *estética* y *crítica*; su reunión en la Ilustración acabaría por convertir a la teoría en *crítica*, sus principios en norma, su aplicación en legislación, aún y cuando Cassirer se empeñe en negar el carácter negativo de tal asociación. Cfr. E. Cassirer. Op. cit., pag. 319.

en la concepción de lo "real", en el conocimiento de la "verdad". El mismo Givone nos da la posibilidad de reunir nuestras dos últimas observaciones:

Dicho en otros términos: no es que el barroco sustituya lo que podríamos llamar la gnoseología del reflejo (según la cual la verdad sería una copia de la realidad) por una mística de la alegoría o, como diríamos hoy, de la semiosis indefinida; porque también en este caso se trata no tanto de la transformación del mundo en fábula y de la disolución de la verdad, cuanto de la liberación de juegos del arte que son tan «fabulosos» como «verosímiles». Es principalmente a la verdad y a su especial estatuto ontológico --por el cual la verdad es objeto no tanto de demostración racional cuanto de un conocimiento que la sabe captar en su aparecer siempre nuevo e imprevisible-- a lo que hace referencia en su obra *Agudeza y arte de ingenio* (1642) un autor como Baltasar Gracián, a menudo maltratado, y sólo hoy descubierto, quien confía la verdad al arte, es decir al conjunto de la técnicas retóricas y estilísticas que permiten entenderla en todos sus matices y en las más sutiles diferencias e invenciones; porque es propio de la verdad ser siempre ella misma y serio como algo distinto de sí, hasta el punto de parecer engañosa y apagada allí donde se le repite incansablemente, y viva, sin embargo, donde se la contradice en su nombre²⁷.

Así pues, podemos concluir que, absorto en las posibilidades entrevistas en sus "descubrimientos", el Barroco dejó sin modificación los fondos sobre los que se levantaba tanto la teoría particular de la Mimesis como las vertientes cognocitivistias de la estética en general. Descubrimientos que llevó al terreno de lo aparente e inverosímil para de ahí y una vez situado en esa dimensión, tratar de extraer verdades y permanencias sólidas que sólo el desarrollo contemporáneo de la estética ha sabido entender y contra las cuales, como hemos venido señalando, reaccionó violentamente el Clasicismo al que imitó, sin comprender que élla misma preparaba el camino de su continuidad, la teoría de la segunda mitad del dieciocho.

Pero esta conclusión también nos pone al descubierto otro tipo de relaciones o continuidades entre los distintos momentos en la evolución de la estética en cuanto tal. Nos referimos a la coexistencia de la teoría sustentada por el Barroco y las nuevas tendencias que anuncian el arribo de las Luces. En su estudio del Barroco francés, Víctor L. Tapié, encuentra, entre otros tantos, en el ejemplo de las decoraciones que se llevaban a cabo con motivo de las exequias de algún personaje célebre y en el de la construcción de retablos, la prueba de la coexistencia, dentro incluso de cada uno de los géneros descritos, de las tendencias impuestas por el Barroco italiano y el Clasicismo que la Francia declarará como su gusto

27. Ibid. Pags. 26, 27.

oficial. A tal situación, por contradictoria que parezca, le sigue la siguiente explicación:

En el conflicto o más exactamente la competencia entre una representación del mundo sometida a la razón, que conduce al Clasicismo (siendo simultáneamente la doctrina y las reglas la expresión de un ideal y una técnica de control), y la entrega a la imaginación y a las decoraciones gratuitas, la Francia del siglo XVII no hizo una elección tan concreta como frecuentemente se ha dicho. Werner Weisbach ha hablado, a este respecto, de una doble cara: *ein doppeltes Geisich*; otros de un Clasicismo de matiz barroco. (...)

Pero por rico de matices que fuese, este Clasicismo triunfante no lo expresaba todo. Que Francia hubiera preservado valores barrocos, ¿no era acaso testimonio de su vitalidad? Superando los prejuicios, las susceptibilidades de las escuelas, huyendo del peligro de los sistemas, cómo y por qué negar que existió, entre el Barroco y el Clasicismo en el ámbito francés no una querrela, sino una maravillosa confrontación en el curso de la cual el primero, sin perjudicar al segundo, dejó más huellas y se implantó con mayor profundidad de la que se ha dicho. Por tanto, se puede reconocer, contemporáneo del Clasicismo, a menudo ligado a éste y no obstante autónomo, la existencia de un Barroco francés²⁸.

Obvio es que bien podríamos tomar la conclusión de Tapie por un afán nacionalista e inscribir a su patria dentro de un movimiento de tintes universalistas, no obstante, Givone, en el momento en que más exalta las virtudes de la estética barroca y las consecuencias y principios que retomaría, desde su punto de vista, el Romanticismo, se detiene para prevenirnos y recordar en qué situación se hallaba el desarrollo de la teoría estética en este momento:

Pero existe también lo que en el plano de la estética puede considerarse un vasto movimiento reactivo, casi una autodefensa respecto al proceso iniciado por el barroco: es lo que se observa en los diversos pero convergentes frentes del racionalismo cartesiano, del leibnizianismo y del empirismo inglés²⁹.

Desde nuestra particular manera de entender este fenómeno, no se trata tanto --aunque así lo demuestren los ejemplos y explicaciones de nuestros autores-- de una coexistencia o rica confrontación de estilos, ni de un vasto movimiento de autodefensa, casi diríamos de terror pánico ante el "anarquismo" que supondría para la mentalidad de la época, la expansión y real aplicación de los "descubrimientos" barrocos, como de un reacomodo o movimiento de *reconversión* en donde a la vez que se asume la tradición se

²⁸. Víctor L. Tapie. *Barroco y Clasicismo*. Cátedra, 1978. Pags. 229, 230.

²⁹. Sergio Givone. Op. cit., pag. 28.

incorporan los nuevos conocimientos que se han adquirido al paso del tiempo. Si en ocasiones parece, como señala Tapie, que el Clasicismo es la opción, primero para Francia, después para el resto de Europa y sus posesiones trasatlánticas, contra los excesos del barroco, se debe, por igual, a que éste se apropió de una teoría, el racionalismo de Descartes, que por lo demás partía, precisamente, de un rompimiento con su propia tradición, o sea, en una manera de pensar y proceder que violentaba fuertemente su propio ambiente, y, por otra parte, a un deseo por ver en la historia un devenir marcado por la sucesión ordenada y limitada de eslabones que se van encadenado correctamente. Más cerca de esta concepción nuestra es la aproximación del profesor Plazaola:

Como se ve, el estudio paralelo de las *Poéticas* del siglo XVII [se refiere a las propias del Barroco] muestra cómo viven en todos los países (con ciertas diferencias de cultura nacional) los mismos motivos en un movimiento concorde. Por esas mismas fechas, Descartes publicaba el *Discurso del método* (1637) y los *Principia philosophiae* (1644), obras que revelaban la crisis del dogmatismo tradicional, la crisis de los *idola tribus e idola theatri* que Bacon había denunciado, e instauraba una filosofía nueva, un método inédito de pensar que intentaba tomar a las matemáticas su rigor analítico y su método deductivo. Los principios de la estética barroca sobre el *ingenio*, la *imaginación* y el *gusto* no podían ya quedar abandonados en el olvido. Pero, en el ambiente creado por el enorme progreso de las matemáticas (Kepler, Newton, Descartes, Pascal, Fermat, Leibniz...), el nacimiento de una filosofía que buscaba la certeza de la geometría iba a constituir una fascinante tentación para implantar su legalidad en todos los terrenos de la cultura. El racionalismo invade también el campo del arte y de la poesía, procurando asignar a la imaginación artística un estatuto que participe de su rigor metodológico y de la claridad y firmeza de sus certidumbres³⁰.

Dos aspectos más merecen ser destacados a partir de lo anterior, primero, que, en efecto, lo que el Barroco puso al descubierto, los principios de los juegos metafóricos y del *ars combinatoria* al que se entregó, no sólo no fueron olvidados, sino que como hemos venido diciendo, los retomará el siglo XVIII, pues tal y como apunta Cassirer "...cuando reconoce una frontera, del concepto, cuando acepta un irracional, [exige] el conocimiento claro y seguro de esa misma frontera"³¹. Y, por otra parte, que esa tentación por llevar a todos los campos los logros obtenidos por la aplicación de un método, de suyo probada su eficacia, no fue una detención en el desarrollo de la teoría estética, sino, más bien, una especie de

³⁰. Juan Plazaola. Op. cit., pag. 78.

³¹. E. Cassirer. Op. cit., pag. 305.

paréntesis preparatorio para el arribo de una ciencia autónoma y sistemática, que llegará a su punto más alto al término de la centuria con la obra de Emmanuel Kant. En otras palabras, según nuestra opinión, el llamado Clasicismo, a pesar de la hostilidad que pudo haber representado en contra del Barroco, no hace más que someter a los principios racionales --metodológicos y cognoscitivos-- desarrollados en la época a partir de Descartes, lo que el Barroco había hecho resaltar: imaginación, ingenio, capacidad e independencia creativa, la dualidad o multivariada de la realidad expresada por el arte, etc.

Hemos dicho que el concepto de la Mímesis recorre, como río subterráneo, las teorías estéticas desde Platón hasta el término del siglo del iluminismo, a éste habría que agregarle ahora su par o complemento, que a su vez, nos sirve para comprender de mejor manera, la preocupación de lo que bien podríamos llamar la metafísica estética por excelencia: la determinación de la esencia de lo Bello, que también conoce su declive y virtual extinción en el mismo momento. Así pues, Mímesis y Belleza se van entrelazando a lo largo del tiempo y es, en la teoría clásica, en donde reciben su más cumplida y completa expresión a partir de ser fundidos por el órgano supremo de la Razón.

Lo que por derecho propio se nombra también como la teoría clásica de la belleza fue formulada desde la antigüedad, en principio por los pitagóricos aunque no fue ajena a todos los demás pensadores griegos, y postula, básicamente, que la belleza consiste en las proporciones de las partes, o más exactamente, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones³². La fuerza de esta teoría se extiende a lo largo de los siglos, mas sería incorrecto no mencionar que desde sus mismos inicios fue sometida a una serie de críticas, reservas, adiciones y complementos, que, en resumen, se reducen a: el carácter objetivo de la belleza, o sea, si existe o no independientemente del sujeto; si es posible admitir otros "géneros" de belleza, como podría ser la de la adecuación del objeto a su fin; y la posibilidad real de determinar, más allá de toda duda, la esencia de la belleza o si, por naturaleza, es indefinible. A estas ideas, se le suma la propuesta básica del Renacimiento que reúne lo que hasta ahora no se había visto mezclado o bien se había entendido como perteneciente a dos niveles diferentes, esto es, belleza y arte. A partir de entonces los conceptos estéticos asociados ya no a ambas categorías sino a una sola,

³². Sobre las peculiaridades de la historia de esta teoría, véase Wladyslaw Tartakiewicz. *Historia de seis ideas*. Tecnos, 1987. En particular capítulos IV y V.

versarán según la meta que se propongan, si es la del arte, sobre el arte de la belleza, si es la de la belleza, de la belleza del arte. Acerquemos, finalmente, un concepto más para tener el panorama completo de esta teoría: el de naturaleza; la belleza, su esencia, proviene de la naturaleza y de ahí la ha de saber extraer el artista; o, el arte, en su infinita capacidad creativa, es el único capaz de producir belleza, o sea, de remontar incluso a la misma naturaleza y desde su privilegiado sitio ofrecer las imágenes de belleza que las artes exponen y expresan.

Nos parece que a partir de estos apuntes es fácil entender la relación existente entre Mímesis, Belleza y Naturaleza; si la finalidad del arte es la explotación de sus cualidades miméticas, requiere, en consecuencia, un modelo a seguir, un modelo al cual apegarse para cumplir su misión, éste, incluso por las connotaciones éticas y cognoscitivas que supone (bondad y verdad), no puede ser otro más que lo Bello y éste no se encuentra más que en la obra de Dios, la Naturaleza. Así pues, en la determinación y definición de ambos conceptos, ya sea en su *esencia* o en su *ser*, se irán agrupando, según el bando que se prefiera, las diferentes teorías estéticas que le fueron fiel a la concepción tradicional de la Belleza y de la Mímesis, una de las cuales fue, precisamente, la Clasicista.

Los problemas a los que se vió enfrentada esta teoría nos son expuestos por Panofsky. En su apunte, como veremos, trae también a colación el tópico sobre en el cual se apuntaló tanto el Clasicismo, como más adelante, el Neoclásico: la autoridad de la Antigüedad:

Si la teoría del arte del primer Renacimiento había tenido que combatir ante todo el distanciamiento de la naturaleza y había podido, en lo que a esto respecta, sentirse en plena armonía con las verdaderas tendencias artísticas de la época, la teoría del arte del clasicismo, en cambio, tuvo que disputar una lucha en dos frentes, lucha que no sólo la enfrentaba con el arte del pasado, sino en muchos aspectos, también con el arte de su propia época, y que le obligaba a una doble postura defensiva: si se trataba de demostrar que ni los manieristas ni aquellos «que se vanagloriaban del nombre de naturalistas», estaban en lo justo, y que, en cambio, la salvación del arte había que buscarla en un justo medio del que el arte de la Antigüedad aparecía, naturalmente, como exponente infalible en cuanto que no era «naturalista», pero que, precisamente en virtud de aquellos cánones que le limitaban a una realidad «ennoblecida» y «purificada», era verdaderamente «natural»³³.

³³. E. Panofsky. Op. cit., pag. 96. Un poco más atrás el autor explica como fue que se formó este doble frente contra el cual se manifestó el Clasicismo, lo cual se debió, en buena medida, a la aparición de Caravaggio y su insistencia en apegarse a lo "natural", al grado de conceder valor únicamente a aquello que demostrara la capacidad de reproducirlo. Tales características, en una época en la que la moda era la de producir imágenes según la práctica y la fantasía, fueron vistas,

Giovanni Pietro Bellori es el autor a quien corresponde la sistematización de esta nueva teoría en la que el artista, con el rumbo prefijado por la Antigüedad y con los ojos puestos en ella, es quien destila las ideas de Belleza gracias a las cuales puede "corregir" lo que la naturaleza ofrece. Recordemos que un poco antes de que Bellori pronunciara, en 1664, el discurso académico en que expusiera sus especulaciones estéticas, ya Zuccaro y Lomazzo habían introducido lo que Plazaola denomina el "dualismo fatal" con que tendrá que vérselas la estética del XVII y XVIII, esto es, al hablar de la existencia de dos diferentes tipos de *disegno*, uno correspondiente a la *idea* que el artista es capaz de concebir intelectualmente y otro a la *forma* que es producto del anterior, rompen con la relación directa y sin intermediarios que anteriormente existía entre la obra y su modelo, pero además y quizás de mayor trascendencia, al marcar tal distinción hacen que la obra material dependa en exclusiva de la capacidad, no manual o técnica sino mental, del artista, lo que sin duda le concede una extrema ventaja con respecto a lo que simplemente puede "recoger" de la naturaleza tal cual se manifiesta a la tosquedad de los sentidos³⁴.

En base pues, a la superioridad del arte por una parte, y el modelo perfecto que la Antigüedad ofrece, la estética del XVII armó las directrices que habrían de seguir las manifestaciones artísticas de su momento y no sólo eso, sino que a lo largo de la centuria y de la siguiente las habría de ir desarrollando y complementando, siempre de acuerdo al ambiente cultural de su época, esto es, sumándole las "ventajas" aportadas por el racionalismo, hasta llegar a producir, por la propia dinámica de este tipo de pensamiento, la explosión que les daría fin.

Para los artistas y los estéticos del siglo XVII, el arte --lo bello-- consiste esencialmente en la presentación más directa, más pura, más nítida y clara de lo verdadero: «Nada es bello aparte de lo verdadero, y sólo lo verdadero es digno de ser amado» [Boileau].

Todo el siglo XVII se ve dominado por la concepción francesa del arte y por el

y el propio Caravaggio con ellas, como faltas de creatividad o pobreza de espíritu inventivo. Estas observaciones sobre la reproducción de lo "natural" son importantes porque son las responsables de la gafa que asumió el gusto dieciochesco que condena abiertamente a la pintura flamenca, ahí, en lo que de naturalismo tiene, y que incluso, en algún momento, extiende, en España, a pintores como Velázquez y Murillo.

³⁴. Cfr. *supra* pag. 51.

Giovanni Pietro Bellori es el autor a quien corresponde la sistematización de esta nueva teoría en la que el artista, con el rumbo prefijado por la Antigüedad y con los ojos puestos en ella, es quien destila las ideas de Belleza gracias a las cuales puede "corregir" lo que la naturaleza ofrece. Recordemos que un poco antes de que Bellori pronunciara, en 1664, el discurso académico en que expusiera sus especulaciones estéticas, ya Zuccaro y Lomazzo habían introducido lo que Plazaola denomina el "dualismo fatal" con que tendrá que vérselas la estética del XVII y XVIII, esto es, al hablar de la existencia de dos diferentes tipos de *disegno*, uno correspondiente a la *idea* que el artista es capaz de concebir intelectualmente y otro a la *forma* que es producto del anterior, rompen con la relación directa y sin intermediarios que anteriormente existía entre la obra y su modelo, pero además y quizás de mayor trascendencia, al marcar tal distinción hacen que la obra material dependa en exclusiva de la capacidad, no manual o técnica sino mental, del artista, lo que sin duda le concede una extrema ventaja con respecto a lo que simplemente puede "recoger" de la naturaleza tal cual se manifiesta a la totalidad de los sentidos³⁴.

En base pues, a la superioridad del arte por una parte, y el modelo perfecto que la Antigüedad ofrece, la estética del XVII armó las directrices que habrían de seguir las manifestaciones artísticas de su momento y no sólo eso, sino que a lo largo de la centuria y de la siguiente las habría de ir desarrollando y complementando, siempre de acuerdo al ambiente cultural de su época, esto es, sumándole las "ventajas" aportadas por el racionalismo, hasta llegar a producir, por la propia dinámica de este tipo de pensamiento, la explosión que les daría fin.

Para los artistas y los estéticos del siglo XVII, el arte --lo bello-- consiste esencialmente en la presentación más directa, más pura, más nítida y clara de lo verdadero: «Nada es bello aparte de lo verdadero, y sólo lo verdadero es digno de ser amado» [Boileau].

Todo el siglo XVII se ve dominado por la concepción francesa del arte y por el

y el propio Caravaggio con ellas, como faltas de creatividad o pobreza de espíritu inventivo. Estas observaciones sobre la reproducción de lo "natural" son importantes porque son las responsables de la gafa que asumió el gusto dieciochesco que condena abiertamente a la pintura flamenca, ahí, en lo que de naturalismo tiene, y que incluso, en algún momento, extiende, en España, a pintores como Velázquez y Murillo.

³⁴. Cfr. *supra* pag. 51.

racionalismo estético. ¿Cuál es la característica esencial de ese racionalismo? Existen en el hombre dos esferas distintas: una es la esfera de la sensibilidad, la *facultas inferior* de que habla Wolf [y también Baumgarten], la esfera inferior; y la otra es la esfera superior, la razón. La actitud que todo hombre debe observar para pensar bien y actuar bien consiste en subordinar completamente la primera a la segunda. La esfera de la sensibilidad es inferior por ser la esfera de lo inestable, del cambio, de lo movedizo y del instinto: en ella no son posibles la lógica, la moral ni la religión. Por el contrario, la esfera superior del entendimiento y la razón es la de lo general, de lo estable, de lo universal y de lo masivo; o en palabras más breves: de la regla y de la ley. (...)

El arte se someterá generalmente a reglas, a leyes y no intentará jamás salirse del marco; se halla al servicio del rey, de la ley real, de la moral y de la religión. Este arte moralizador, esta identidad entre el impulso creador y el impulso moral, se realizan en el siglo XVII con toda naturalidad, salvo en algunos libertinos y rebeldes. Sin duda alguna, el arte debe producir goce, pero ante todo debe corregir³⁵.

Se puede decir, pues, que en tanto la estética racionalista cree en lo bello absoluto y objetivo, lo que equivale a su identificación con alguna especie de perfección, es objetivista, y que al admitir la existencia de una correspondencia entre las ideas, el pensamiento o la imaginación y su contenido objetivo, es, desde el punto de vista, cognoscitivo, contentidista, o sea, cree en la existencia predeterminada del contenido del pensamiento, el cual es posible llegar a aprehender si se somete su estudio a los rigores del *método*, procedimiento por el cual se pueden obtener, finalmente, las leyes y normas, los principios, que lo rigen o dirigen. Así, esta combinación de principios diversos, pero fina y fuertemente ligados, fue penetrando en todas las preceptivas de la época a través de los textos de sus más ardientes representantes encabezados por Nicolás Boileau (1636-1711) y Charles Le Brun (1619-1690) seguidos, entre otros, por Fréard de Chambray (1606-1676), Felibien (1619-1695), Roger de Piles (1635-1709) y Nicolás Poussin (1594-1665). Tomemos de ellos algunos ejemplos a fin de conocer la particular manera en que llevaron a cabo esta combinación; de Poussin sabemos que

... no ha escrito una estética propiamente dicha, pero poseemos cartas suyas, en especial una fechada en marzo 7 de 1665, que representa su testamento estético, una especie de estética *in nuce* y de gran importancia. Las artes plásticas vienen a unirse al arte literario y, con ello, la verdad racional tiene por lo menos dos sentidos: por una parte, la obra de arte concuerda con las leyes de la razón; por la otra, la verdad es ante todo la naturaleza, aquello que está frente a nosotros, esa naturaleza y la concepción

³⁵. Raymod Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, 1965. Las observaciones de Bayer resultan especialmente importantes para el caso de la teoría estética en España, como se verá más adelante. Cfr. *infra* pag. 76 y 77.

racional modifica, embellece, selecciona, desechando todo lo que no se presta a ser sometido al orden, evitando lo complejo, mientras que la verdad auténtica exige la representación de la naturaleza en su totalidad³⁶.

Es conocido que Nicolás Poussin, sin otra cosa en la cabeza que no fuera la pintura, sin instrucción y sin maestros que lo hubieran orientado, llegó a Roma en 1624 a fin de aprender de la Antigüedad clásica a través de medir las proporciones de los "hermosos antiguos", no para traspasarlas a sus obras, no para copiarlas³⁷, sino para impregnarse de su espíritu, luego entonces, tenemos en él lo que Plazaola designa como "racionalismo casi místico", lo cual, advierte, no le impide señalar como fin último del arte la delectación, a la vez de recordar la existencia de una "facultad misteriosa que no se logra con el estudio ni el talento"³⁸.

En tanto que para Féaréd de Chambray, tal y como lo expone en su *Parelelo de la arquitectura antigua con la moderna* (1650) y lo explica Bayer

El artista verdadero no solamente tiene que elegir, tiene el derecho de rebasar la naturaleza y de encaminarse hasta la *fantasía*, o facultad de la imaginación para crear imágenes, y hacia la organización de los elementos tomados de aquí y de allá.

Los artistas deben encontrar la escena, el ambiente, el sujeto que les conviene. El artes es, pues, para ellos similar al arte literario, es disciplinado y está dispuesto a la manera de la tragedia. La naturaleza es únicamente el punto de partida, la materia indispensable; a ella deben añadirse nobleza de concepción, inteligencia y alma; el placer producido por el color y la luz se relega a un papel de servidumbre.

La belleza consiste así en la creación mediante la imitación, a condición de que ésta sea interpretada correctamente; manteniéndose la actitud original puede el

36. *Ibid.* Pag. 144

37. Una de las finas distinciones que llevaron a cabo tanto la estética del XVII como la del XVIII, fue la de copia y la imitación. Mientras que la primera supone simplemente un registro casi mecánico de lo visualmente percibido, sin intervención de la razón o genio artístico, la imitación se convierte en un acto creativo toda vez que parte del análisis y estudio de lo imitado; además, es por la imitación que el artista puede, a diferencia, del simple copista, adelantar a la naturaleza, ya que como se apunta en el ejemplo de Poussin, se selecciona lo mejor y se desecha lo que puede entorpecer el conjunto que se desea reproducir. El tema se encuentra en muchos de los tratadistas del XVIII; se puede consultar, por ejemplo, a Mengs o a alguien tan aparentemente distante de él como lo puede ser Estebán de Arteaga. Vgr. Antonio Rafael Mengs. *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989. Esteban de Arteaga. *Obra completa Castellana*. Espasa Calpe, S.A., 1972.

38. Juan Plazaola. *Op. cit.*, pag. 82.

artista, sin embargo, apropiarse las cualidades de los antiguos y evitar sus defectos³⁹.

Esta cita nos deja entrever no sólo la importancia del tema de la imitación que ya hemos apuntado, sino otros dos aspectos de mayor relevancia para la argumentación que venimos desarrollando. Por una parte la manera en que se emplea la autoridad de la Antigüedad y los "derechos" que posee el artista. En ambos casos, se introduce una variación, en el caso del modelo clásico, se acepta que en él se pueden observar también defectos y que éstos deben ser evitados; se pasa así, por un lado, de lo estrictamente modélico que exige un insobornable apego, a una concepción de simple gufa, con lo que se iguala lo contemporáneo a lo antiguo; y, por otro, del objeto a imitar a la actitud que se debe asumir, esto es --y en Poussin se nota también--, lo que hay que aprender y aprehender de la Antigüedad, no es tanto lo que las obras, en su materialidad formal, representan, sino la actitud que frente a su quehacer tienen los autores de las obras admiradas.

Por lo que hace a los "derechos" del artista, ha de notarse que al lado del de selección y organización, así como el de la equiparación literaria, se ha dispuesto el de "encaminarse hasta la fantasía", no importa, por lo pronto, si ello es simplemente para extraer de ahí las imágenes que se someterán luego al decoro y la medida, lo valioso radica en que se reconoce su estatuto, o mejor aún, el rol que desempeña en la actividad creativa, reconocimiento que, como veremos un poco más adelante, va a ir adueñándose del papel central.

Ambas adiciones o "concesiones" que detectamos ahora en Chambray, contrastan fuertemente con lo expuesto en los textos de Boileau y Le Brun, quienes, incluso, se les oponen; así, por ejemplo, el primero de ellos, retomando a Descartes, lleva más allá del solo pensamiento, las funciones de la razón, tal y como lo ve Givone:

Si Descartes había sostenido en el escrito *Las pasiones del alma* (del año 1649; pero antes véase también el *Compendium musicae*, que quedó inédito a su muerte y fue publicado el mismo año en que ésta se produjo, en 1650) que la razón debe ser norma y medida de las pasiones, Boileau transforma este principio estético y afirma que la razón debe ser norma y medida de la facultad típicamente pasional: la imaginación. De ello se deriva que el arte está subordinado a una normativa que lo trasciende con la inevitable recarga en una concepción hedonista y didáctica. «Que vuestra musa, fértil en sabias lecciones, una lo útil a lo agradable. Un lector sabio

³⁹. Raymond Bayer. Op. cit., pags. 146, 147.

rechuye una vana diversión y quiere aprovechar su esparcimiento»⁴⁰.

Aun y cuando la imaginación juega un papel determinante, dentro de la concepción racionalista, al inicio de la sensación, lo que es imprescindible para el conocimiento, es, una vez pasado este primer momento, fuente de todas las ilusiones en que cae el espíritu humano, por ello, la función de la crítica, en la acepción que le hemos dado al principio de este capítulo, es la de prevenirnos para no dejarnos creer que es ella --la fantasía-- el verdadero conocimiento; así pues, la crítica se encarga de ponerle barreras, de limitarla y de disciplinar su actuar. Estas y otras consideraciones aparecen en Boileau al momento de enfrentar el duro problema del origen y esencia de la creatividad, la cual va a aislar, paradójicamente, de la obra misma.

Se mantiene, pues, el axioma de que el poeta verdadero nace, pero lo que vale de los *poetas* no ha de valer plenamente en la *poesía*; porque una cosa es el impulso que inicia el proceso de la creación y lo sostiene y lo lleva en andas y otra la obra que ese impulso informa. Si esta obra quiere merecer tal nombre, si pretende ser una formación autónoma con verdad y perfección objetivas, debe desprenderse, en su puro *ser*, en su consistencia, de las fuerzas puramente subjetivas que fueron imprescindibles para que *llegara a ser*. Aquí hay que romper todos los puentes que nos llevan al mundo de la mera fantasía, porque la ley a que está sometida la obra de arte, en cuanto a tal, no procede de la fantasía, no es producto de ella, sino una pura ley objetiva que el artista tiene no tanto que inventar como encontrar, tomarla de la naturaleza de las cosas. Para la denominación conjunta de tales leyes objetivas emplea Boileau la palabra *razón* y, en este sentido, ordena a los poetas que la amen⁴¹.

Confirmamos aquí que más que hostilidad en contra de las variables expuestas y practicadas por el Barroco, la teoría clásica, como ya lo habíamos señalado, intenta someterlas al imperio de la razón, para que sea ésta y no su solo dinamismo y fuerza, la que guie a la obra ya formada. Difícil y casi imposible tarea la que estos autores se echaron a cuestras; en el fondo de su esfuerzo hacían una concesión más que ni ellos mismos llegaban a comprender, o sea, en este afán por encontrar las leyes objetivas que debe expresar una obra para merecer el nombre de artística, se encuentra una preocupación, no explícita en ellos, por el juicio estético, por el gusto; un siglo después, la estética alcanzará su estatuto de ciencia autónoma gracias a la sistematización que Kant hará, en su célebre *Crítica*

⁴⁰. S. Givone. Op. cit., pags. 30, 31.

⁴¹. E. Cassirer. Op. cit., pag. 314.

del juicio (1790), de este principio no anunciado ni por Bolileau ni por Le Brun.

Si el primero de ellos ejerció su influencia desde el campo de la poesía, el segundo se convirtió en el gran interprete de la teoría clásica en el mundo de las artes plásticas,

Sus ideas comportaban una fe en el valor de los modelos antiguos; pero una fe justificada en razón y por argumentos de la experiencia. Parecía evidente que los antiguos habían logrado un armonioso equilibrio entre la realidad tal como la presenta la naturaleza, y el ideal de perfección que puede concebir la mente humana. La razón recomendaba, pues, no desviarse de la observación directa y no descuidar tampoco la anatomía. Más había que tender, por encima de todo, a una expresión de nobleza y de conveniencia mediante la elección juiciosa, sin concesiones a la fantasía o a la simple inspiración⁴².

Como se ve en Le Brun no encontramos nada nuevo que no haya sido ya expuesto: limitación o sujeción de la imaginación y/o fantasía a la razón, superioridad de arte sobre la naturaleza al tener la opción de seleccionar y organizar, seguir los preceptos de la *poética* en boga, imitar el ejemplo de los antiguos. Sin embargo, con este personaje entramos al inicio del fin de la égida de la teoría clásica en su asociación con el racionalismo. Raymond Bayer expone las circunstancias en que tal situación se dio:

En la propia Academia se manifiesta desde fines de siglo, hacia 1670, una resistencia a todo lo que era estrecho y enfático, y en 1682 se festeja el triunfo de la oposición: la preocupación por el color será su fundamento. En 1677 se vuelve a hacer hincapié en la discusión de 1672, recordando que la parte que le corresponde al pintor es el color, y que las proporciones y el dibujo son propiedades peculiares de la escultura. Lo que implica este abandono del ideal de Charles Le Brun es la lucha en un comienzo encubierta, y más tarde abierta, entre él y Mignard; esta insurrección tuvo éxito y contribuyó a aumentar el ámbito de la pintura. Gracias a Rigaud y a Largillière, los artistas se hacen más sensibles al colorido y después al estudio de la fisonomía humana tal como es en realidad: el retrato va ocupando un elevado rango. Posteriormente se abre camino la admiración a los pintores-pintores, Mignard, Rubens, los venecianos, Veronese y sus claras tonalidades. Pero estos pintores no se declararon adversarios del sistema de Le Brun. Sus dos enemigos verdaderos son Philippe de Champaigne y sobre todo Charles Perrault. Charles Perrault (1628-1703), quien en un principio profesaba una admiración sin límites a Le Brun, le dedicó su *Poema de la pintura* y escribió posteriormente un famoso libro acerca de *El siglo de Luis XIV*, en que desenvuelve la tesis de los modernos contra los antiguos y en que muestra hallarse más cerca de Largillière, de Watteau y aun Fragonard. Fue aquí

42. V.L. Tapie. Op. cit., pag. 199.

donde nació la conocida "querrela de los antiguos y modernos"⁴³.

A pesar de lo acertado de la descripción, no son las pugnas internas de la Academia francesa, las responsables de la caída o transformación de la teoría clásica, más bien es lo que detrás de ellas podemos encontrar lo que nos indica cómo se generó este fenómeno. Es decir, la *querelle* nos revela el resultado de un proceso generado hacía ya tiempo y que no es otro, como hemos visto, más que la lenta aceptación e introducción, en la teoría del Clasicismo, de los principios o variables que ya hemos adjudicado como propias del Barroco y que ahora, el despertar del siglo XVIII, reclaman para la elaboración de su versión de la estética. Al respecto recordemos como el abate Dubos (1670-1742) al exponer, en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719), la diferencia existente entre el estudio de la impresión causada por la obra en el espectador y el destinado a la consideración de los sentimientos o impulsos del artista en su creación, no sólo marca lo que sería más adelante designado como crítica psicológica y crítica científica, sino que se convierte en el primero en hacer de la introspección el principio peculiar de todo el fenómeno estético, aspecto éste, que será no sólo muy apreciado por la crítica y la estética románticas, sino que, en realidad, se convertirá en la piedra de toque de toda la estética moderna. Así mismo, esta distinción de Dubos, nos permite entender porqué al buscar el principio en que se fundan nuestros juicios, se detiene en demostrar que es el sentimiento y no la razón, el que asume tal responsabilidad; la razón, dice, es útil para ayudarnos a conocer aquello que nos causa placer, pero si lo que se desea saber es qué es lo que nos gusta, es necesario recurrir al sentimiento.

En esta misma dirección, ya casi al borde del periodo límite de nuestro trabajo, vale la pena recordar también la obra del Padre André (1675-1764). *Ensayo sobre lo bello*, publicada en 1741, reúne los discursos que el religioso pronunciara ante la Academia de Caen de la que era miembro; ella nos pone en contacto tanto con la extensión del cartesianismo en el siglo de las Luces, como con la nueva concepción de la estética y lo artístico. André, como leemos en Bayer, acusa no sólo la influencia de Descartes, sino también la de Malebranche, por lo que bien se puede decir que completa lo estético del primero y lo complementa con la

⁴³, R. Bayer. Op. cit., pags. 150, 151. Sobre la *querelle* se puede consultar a Simón Marchán Fitz. *La estética en la cultura moderna*. Gustavo Gili, 1982. En particular cap. 1.

metafísica y ética del segundo⁴⁴. Para describir su concepto de lo bello, André recurre al método cartesiano de la división, cada vez más fina, de la idea que se quiere conocer a fin de llegar a sus causas primeras; si en ésto consistiera toda la participación del Padre, poca cosa hubiera hecho y no merecería la crítica que le larga Menéndez Pelayo⁴⁵. La importancia que para nosotros tiene es su distinción de la belleza propia de las artes o instituida por los hombres por lo que es, hasta cierto punto, arbitraria y que lo bello sensible sólo puede ser captado por la razón que presta atención a las ideas que recibe de los sentidos, se trata, por lo tanto, de un intento o símil de teoría sensista --lejos, cierto es, de la desarrollada por los filósofos de la escuela inglesa-- que será de gran importancia para la especulación desarrollada en la segunda mitad del XVIII. Las conferencias de André son, pues, el preámbulo a los cambios que a la teoría estética del Clasicismo le hará la Ilustración, nada más ni nada menos que lo mismo que ya ocurría en otros campos.

La transformación interna por la cual se supera la hegemonía de la teoría clásica dentro de la estética, corresponde exactamente en el aspecto metódico al nuevo giro que en el pensamiento de la ciencia natural representa el tránsito de Descartes a Newton. En un caso como en otro, por caminos diversos y con recursos intelectuales muy distintos, se persigue la misma finalidad. Se trata, en ambos casos, de emanciparse de la prepotencia absoluta de la *deducción*; hay que hacer sitio, no contra ella sino junto a ella, a los puros hechos, a los fenómenos, a la observación directa. Tampoco se trata aquí de renunciar a la fundación de principios, pero se trata de adecuar principios válidos *a priori* y determinados de antemano. El método de explicación y derivación tiende, cada vez más, hacia la pura *descripción*. Esta descripción no comienza inmediatamente en las *obras de arte*, sino que, antes, trata de señalar y fijar el modo de la *captación* estética. La cuestión no se plantea preferentemente a los géneros artísticos sino a la conducta artística: la impresión que la obra de arte produce en el espectador y el juicio con que trata de fijarla para él y para los demás. Esta dirección de la estética se interesa por la naturaleza, a la que considera como el modelo que debe seguir el artista. Pero en el concepto mismo de naturaleza se ha verificado un cambio de significado característico, porque no es cualquier *natura rerum* por la que suele orientarse el objetivismo estético, la que funciona de estrella polar, pues su lugar lo ocupa la "naturaleza del hombre", esa naturaleza por la que también se interesan la psicología y la teoría del conocimiento, y en la que buscan la clave para los problemas cuya solución prometió la metafísica

⁴⁴. R. Bayer. Op. cit., pags. 160, 161.

⁴⁵. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Porrúa, 1985. Pags. 5-8.

pero nunca pudo ofrecer⁴⁶.

Estas son, en resumen, las causas y circunstancias en que se dio tanto la crisis del Clasicismo, como su eventual relevo por parte de la teoría Neoclásica: de la deducción se pasa a la inducción y como apunta Cassirer no es que con este tránsito se haya renunciado a la fundación de principios, sino que ahora se desea probar éstos no sólo por lo que representa su potencia lógica sino con los hechos, mismos que habrán de, en última instancia, validarlos; de la explicación de las últimas causas se pasa a la descripción, la taxonomía que tan relevantes resultados había aportado a otros campos, se convierte en el método por excelencia para lograr el conocimiento "cierto" de los fenómenos que se estudian; en esta descripción, no está por demás señalarlo, la crítica --no olvidar lo que ya se ha dicho de ella-- desempeñará un papel de primera línea. Así, si de diferencias entre el XVII y el XVIII se trata, habrá que apuntar la permanente insatisfacción que siente éste último por lo que sabe, por lo que conoce, de ahí que todo lo someta, una vez realizada la descripción, al ojo escrutador de la crítica, de ahí, también, esa sensación de superioridad que tiene con respecto a su propio pasado como al de la, hasta ahora incuestionable, Antigüedad. Finalmente, un hecho que posiblemente englobe a todos los demás: la teoría estética pone ahora su atención, por vez primera en este terreno, no en la obra ni en cómo llegó a ser, sino en los efectos, en la impresión, que causa en el espectador, en el sujeto al que, por definición, está destinada. Con el estudio de los fenómenos relacionados con el gusto, porque de eso se trata, o, mejor dicho, por ahí se inicia la transformación de la teoría del arte, se abre el camino para la consideración sistemática del subjetivismo implícito no sólo en la recepción de la obra, sino, como si se trazara igualmente un camino de regreso, en todas las fases del fenómeno, de la creación --el genio-- a la formación --la libertad de procedimiento-- y a la recepción --el juicio--. Y si tales cambios significaron el pórtico de entrada para la estética moderna, justo es decir que con ellos se coló un aspecto que bien podríamos tomar por negativo, esto es, el relativismo con que desde entonces han tenido que cargar, que no resolver del todo, teoría y crítica de arte. Al deshacer los fundamentos "objetivos" de la forma artística, al revelar la incapacidad de normas y preceptos para ser tomados por universales, al encargar la justificación y legalidad de la obra no sólo a su creador sino por igual al espectador, es

46. E. Cassirer. Op. cit., pags. 328, 329. Cfr. *supra* pag. 51 nota no. 20

claro que no existe más una base de la cual partir o tomar por marco de referencia; ahora, cada obra se propondrá como relativa al momento y al juicio de quien la contemple y a la intencionalidad de su autor. La desorientación que tal relativismo causó, es motivo, aún hoy día, de una especie de "facilismo" tanto en el hacer como en el juicio, que acompaña, incómodamente, a todas las obras de la modernidad.

Es muy probable, a la vez, que también haya sido la desviación, o mejor dicho, el prestar mayor atención al hecho artístico, más que a la pura reflexión estética --tan cargada ya de propuestas metafísicas--, lo que haya empezado a socabar a la teoría del Clasicismo del XVII. Es en la obra de arte, en su estudio, análisis, descripción, en su consideración como punto de partida y de retorno para lograr su cabal comprensión y aprehensión, en la que se denuncian las limitaciones y yerros de tal teoría:

Hacia mediados del siglo [XVIII], la afirmación de la primacía del sentimiento en materia de belleza y de arte es una tesis generalmente afirmada, aunque nadie sepa aún cómo probarla. Esta incertidumbre hace más urgente la doble tensión (hedonismo-moralidad, razón-sentimiento) que constituye el meollo del problema. Por una parte, el aspecto hedonista del arte se ha evidenciado hasta el punto de minar la tradicional concepción moralizadora; por otra, frente al imperio de la razón, se alza ahora el sentimiento y la imaginación reclamando una definición de sus derechos y fronteras, pues se ha adquirido conciencia de que en la percepción de la belleza y en la creación artística hay algo irreductible a la racional⁴⁷.

Si esta tensión es percibida, si en algún sitio se hizo evidente, ello fue en la práctica misma, no en la discusión y argumentación teórica, no en los despachos de los filósofos y críticos, sino en las obras, que en ese momento se estaba pintando, esculpiendo, construyendo. Y los artistas, aun se les llamara el pintor-filósofo, o el pintor para los filósofos (como en los casos de Le Brun o Mengs), se encontraban más atentos a los frentes que les presentaba la tradición de su oficio, los problemas seculares del hacer, la propia batalla con las innovaciones, que en el apego a la teoría, en ceñirse fielmente a los preceptos y normas dictados ya fuera por la razón o el modelo de la Antigüedad. Es a esta situación a la que parece referirse Cassirer cuando afirma que

Por paradójico que parezca, se puede afirmar que, en este sentido, una de las debilidades fundamentales de la doctrina clásica no consistió en haber llevado

⁴⁷ J. Plazaola. Op. cit., pag. 84.

demasiado lejos la abstracción, por el contrario, en no haberla mantenido con bastante consecuencia. Por todas partes se mezclan, al fundamentar y defender la teoría, motivos intelectuales que en modo alguno se derivan con rigor lógico de sus principios y presupuestos generales, sino que proceden de la estructura histórico-espiritual del siglo XVIII, de su particular problemática. Sin quererlo, estos motivos interfieren en el trabajo de los grandes teóricos y los desvían de su meta puramente sistemática⁴⁸.

El reparar, pues, en las características propias de la obra, en el tipo de imagen y conocimiento que desde ahí se ofrece al espectador, fue un motivo más para rechazar el cánón impuesto y hacer evolucionar la reflexión estética. Lo que ahí se entrevió, como se dice párrafos arriba, afectó profundamente todo el desarrollo de la teoría y de la práctica artística. Puntos más, puntos menos, se volvió a algo que el Barroco siempre entendió, y que ahora, con otras posibilidades y con la riqueza que suponen nuevos puntos de vista, se apresta a nuevas aventuras.

La estética clásica había mantenido este ideal [la adecuación, el *adaequatio rei et intellectus*] y ello la llevó a cargar el acento sobre lo "natural" y "justo". La representación es tanto más perfecta cuanto más se logra reproducir el objeto mismo y reflejarlo sin confusiones ni distorsiones procedentes de la naturaleza del sujeto. Pero ahora esta norma comienza a ceder. El acento no recae sobre el objeto sino que se desplaza lejos de él; no en lo que el arte iguala a la naturaleza sino en la forma específica de su medio de expresión y representación. Se confiesa expresamente el carácter *inadecuado*, en sentido lógico, de este medio, su carácter: tan sólo instrumental y metafórico, pero sin que por eso pierda su valor. La imagen que el arte traza no se condena por falta de verdad, por no adecuarse al objeto ni coincidir con él, pues tiene una verdad propia, fundada en sí misma, que le es immanente: *Le figure n'est pas faux et la métaphore a sa vérité aussi bien que la fiction*⁴⁹.

Bastaría regresar a lo que hemos apuntado páginas atrás, al tratar sobre la teoría estética que sustenta al Barroco (*supra* pag. 52 y ss), para

⁴⁸. E. Cassirer. Op. cit., pag. 321. Cassirer apunta que durante toda la primer mitad del dieciocho la teoría clásica continúa con éxito su dominio, incluso ahí donde había críticos que notaban sus limitaciones y contradicciones internas, e incluso, del desplazamiento que estaba sufriendo la razón en favor de la experiencia empírica de la cultura, y lo que para nosotros representa un argumento a favor de que la práctica se impuso a la teoría, en favor de las convenciones del gusto que se fue formando entre el XVII y el XVIII. Respecto a cómo aún dentro del mismo pensamiento teórico se fue dando esta transformación, se pueden consultar las obras tanto de Antonio Rafael Mengs (op. cit.), como las del propio Juan Joaquín Winckelmann. Juan A. Ortega y Medina. *De la Belleza en el Arte Clásico, selección de estudios y cartas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. Juan Joaquín Winckelmann. *Historia del Arte en la Antigüedad*. Aguilar, 1989.

⁴⁹. Ibid. Pag. 332.

caer en cuenta cómo es que se retorna, *mutatis mutandis*, a sus principales "descubrimientos" que no postulados. Mas si este encadenamiento parece manifestarse así en por lo menos Francia, cuna de la teoría clásica, las peculiaridades de otra tradición, el transfondo histórico y cultural, y la misma práctica artística, hace que, como en el caso de España, nos enfrentemos a una distinta situación. Ya en el capítulo precedente habíamos repasado la opinión de distintos estudiosos que señalan el carácter y naturaleza singular del arte español, separándolo, incluso, de la evolución general que la producción artística siguió a lo largo del siglo XVII, de tal manera que, con acierto, se puede hablar de un Barroco español que poco o nada tiene que ver con el Barroco entendido como estilo universal. Aunque en tales páginas tratamos de hacer ver como más que aislado o impermeable, el arte español de este momento, también aceptó y gustó de las innovaciones foráneas, aquí intentaremos reconsiderar el tema desde la óptica de su vinculación con la teoría o teorías que acabamos de exponer.

El arte del primer tercio del siglo XVII es en España muy complejo, pues abocan a este momento corrientes poderosas que se concretan en personalidades todavía no bien estudiadas. En la delimitación tan artificial por siglos, sin embargo, el 1600 es un punto crítico de nuestra historia artística. Con el siglo viene, no una nueva mentalidad, sino una nueva manera de formas artísticas y supuestos estéticos. Sin que ello suponga una ruptura con los años precedentes, continúa evolucionando la pintura que arranca de El Escorial. Todavía sigue latiendo el Renacimiento, especialmente en las fases florentinas y venecianas, éstas con preferencia. No faltan ecos de Miguel Ángel y de los manieristas romanos. Y hasta hay, a veces, rebotes de medievalismos. Las novedades de más fuste las encontramos en el tratamiento de la luz con un tenebrismo, en ocasiones de raíz hispánica, otras por directa versión de Caravaggio. Prosigue --y hasta se exalta en algunos aspectos del arte velazqueño-- la escuela de retratistas de la corte, iniciada con Felipe II. No hay que decir que la temática preferente sigue siendo la religiosa, aunque hay decoraciones mitológicas y cuadros épicos. Y digamos que preside nuestra pintura, aun en los casos de mayor extremismo italianizante, un realismo que dota a las imágenes de devoción de un emocionante acento popular⁵⁰.

Esta cita no sólo nos confirma que la insularidad del arte español fue más que nada aparente, sino que introduce un par de elementos en los que se fundamenta la singularidad alcanzada por el mismo, singularidad que no debe ser confundida con una especie de camino recorrido en solitario sin tener que ver con lo que a su derredor estaba sucediendo. Estos elementos

⁵⁰. José Camón Aznar, "La pintura española del siglo XVII". En: *Summa Artis*. Vol. XXV, 1978. Pag. 18.

van a ser, básicamente, el par naturalismo-realismo. la religiosidad omnipresente y la participación del gusto popular en y para las manifestaciones artísticas. Debe ser claro que ninguno de éstos se manifiesta por separado sino que, por el contrario, unos y otros son principio y fin de sí mismos y de sus compañeros; recordemos que las figuras más sobresalientes del XVII español, Zurbarán, Velázquez, Cano, entre otros, nacen a fines del XVI o a principios del siguiente (1598, 1599, 1601 respectivamente), por lo que se enfrentan a un ambiente todavía impregnado de las discusiones tridentinas y sus secuencias italianizantes, cortesanas y de devoto idealismo, y que a medida que avanza la centuria van apareciendo los problemas típicos de su pintura, primero el claroscuro, después el realismo que aviva aquél, finalmente, la soltura, rapidez y espontaneidad de la pincelada que, apurándonos un poco, presagia al Impresionismo, mismos que se suman al ambiente y tradición existentes; mas como apunta Tapié, lo que sostiene durante dos siglos al Barroco en España, es, junto a la amplia sociedad rural que se une a la autoritaria aristocracia y al prestigioso clero en la "misma fe ardiente", es su deseo de que "la riqueza y el brillo se acumulen, como homenaje, en las casas de Dios"⁵¹.

La originalidad del arte español del siglo XVII se aclara si pensamos que, conceptualmente, en este siglo se concreta de modo artístico los ideales religiosos de la época anterior. El arte de este momento representa la explosión de un misticismo que en la segunda mitad del siglo XVI tuvo una tan genial y arrebatada expresión. Y este estado de espíritu inspira a los artistas del Siglo de Oro. En la historia del pensamiento no puede hablarse de cambios en el tránsito de un siglo a otro, y las nuevas formas sirven para hacer más accesibles e inmediatos los anhelos espirituales que entonces dominaban a la sociedad española.

Este misticismo no se desvanece en vagas y nebulosas referencias a la divinidad, sino que se halla encarnado en ejemplos humanos de muy concreta y fuerte caracterología. Es este realismo humanista lo más singular de nuestro arte. Los estados del espíritu más enervorizados y pasionales se hallan concretados en modelos humanos tallados por los afanes que modulan a todos los hombres. Son rostros cercanos, encontrados mil veces en nuestro entorno. Rostros en los que se une la espiritualidad más concentrada y los rasgos físicos de más rural violencia. Este realismo humanista es lo que, fundamentalmente, caracteriza a nuestra pintura religiosa, y lo que le presta esa entrañable presencia y ese realismo tan convincente⁵².

⁵¹. V.L. Tapié. Op. cit., pag. 347.

⁵². J. Camón Aznar. Op. cit., pag. 13.

Respecto a los problemas que representó el claroscuro de la pintura barroca española, no es posible vincularlo a las otras dos variables que hemos señalado, sin tomar en cuenta el ambiente intelectual y cultural de su medio. El mismo Camón Aznar nos lo explica:

En el barroco se concibe el espacio como una fluencia en la que se entrelazan todos los términos, ya por un engarce de la luz o ya en el movimiento. Y aquí nos encontramos, otra vez, con la dualidad que se observa en el arte español de este momento. En tanto que en Zurbarán y en el primer Velázquez las cosas se hallan insolidarias entre sí, como en bloques autónomos, en otros momentos, como en Murillo y en el último Velázquez todo se funde en una continuidad, cuyo enlace crea el espacio. Cada cosa tiene valor por su relación con las adjuntas. Y el ambiente es el resultado de este juego de enlaces. Esto se halla en relación con la filosofía de su tiempo, cuando Espinosa dice que la extensión como substancia infinita es indivisible. Para Leibniz el espacio es una substancia infinita, siendo la inmensidad «la propiedad de Dios». En cualquier caso, el paisaje sin fin, desvanecido en los últimos horizontes, constituye algo más que un fondo espacial. Es una resonancia de infinitud que hace temblar a los primeros términos.

Esta presentación teórica del arte barroco no siempre se adapta a nuestra pintura del siglo XVII, en donde unas veces la luz se cuaja en sólidos contrastes con hitos entre las cosas, que las aísla inexorablemente y en otras la calidad impresionista de la pincelada las conjunta. Esta dualidad de nuestro arte barroco, adscrito por un lado a los movimientos conceptuales del siglo XVII, con la visión de un mundo a lo Leibniz en perpetua irradiación lo mismo en el macro que en el microcosmos, o ya en solemne quietud, con la inmóvil expectación de lo eterno, da a nuestro arte de esta época su fabulosa y recta personalidad⁵³.

Como lo mencionamos al tocar este punto en el capítulo anterior, a pesar de la fortaleza de esta personalidad y de las riquezas a que dio lugar, al paso del tiempo fue abandonando matices e incorporando nuevos, lo que no sólo le permitió evolucionar internamente sino acercarse a las innovaciones que ya se ponían en práctica en otras partes. Así vemos aparecer en las obras de los pintores del último tercio del XVII, pinturas de gran composición escenográfica, un gusto y hasta maniaco detenimiento en la factura a la que acompaña, en ocasiones, una técnica más suelta y pastosa con mayor movimiento de trazos, aunque justo sea decirlo, esta tendencia ya estaba presente en la generación anterior a Francisco Rizi e incluso la podemos encontrar en los Carducho; también vemos un mayor interés por el color y su importancia en la composición y en los contrastes de luz que se van suavizando. Aparecerán, igualmente, los cuadros íntimos a los que se asocia un tipo de retrato de cálida calidad, los de paisaje y de arquitectura y aunque nunca se señale, bien podemos hablar de la

⁵³. Ibid. Págs. 12,13.

influencia de la pintura flamenca y en particular de la holandesa en estos momentos en que el arte español empieza a mudar sus ropajes.

El interés naturalista en general, decrece [en el último cuarto del XVII] pese a que un Valdés Leal nos ofrezca notas del más agudo realismo en sus cuadros de las Postrimerías. Más que al placer en una interpretación de desgarrado realismo en sí, se deben al deseo de provocar nuestra repugnancia por lo perecedero de la vanidad del cuerpo humano.

El dinamismo barroco, en cambio, no sólo persiste sino que se intensifica. Aunque el gran Iniciador de esta tendencia artística, Francisco Rizi, da fe de ese afán en los años cincuenta, no debe olvidarse que su vida se prolonga casi hasta la última década del siglo, y que buena parte de su obra es posterior a 1660. De Rizi arranca el dinamismo de no pocas coposiciones de Claudio Coello, el mejor pintor de la escuela madrileña de este nuevo periodo... En suma, es patente que la mayor parte de los pintores de este periodo son amigos de composiciones intensamente movidas y considérese que a poco de morir artistas tan representativos de esta tendencia como Herrera el Mozo o Valdés Leal... viene a reforzar este dinamismo barroco y a confirmar su triunfo con sus geniales creaciones aún más extremadas, el napolitano Lucas Jordán⁵⁴.

Si nos fijamos bien y seguimos con atención la cronología que expone el autor citado, podemos apuntar que, en suma, el arte español no pasó por un periodo en el que su pintura, por ejemplo, se viera sujeta al Clasicismo imperante en Francia. Esto es, parece como si el Barroco se hubiera extendido del XVII hasta la primer mitad de la próxima centuria, o sea, hasta el establecimiento de la Academia, con su ya consabida hostilidad ante las manifestaciones barrocas, pero en este caso nos topamos no con el Clasicismo de Le Brun y compañía, sino con el neoclasicismo de Mengs, Azara y Pons. Antes de detenernos en esta particularidad, conviene que apuntemos algo más respecto a otro de los elementos que hacen particular el desarrollo del Barroco en tierras de la península ibérica, el gusto popular. En principio, tal y como nos lo hace ver Camón Aznar⁵⁵, la introducción de esta variable en la pintura se la debemos atribuir a la gran demanda que esta manifestación tuvo hacia fines del siglo a fin de vestir los retablos de capillas y naves de las iglesias de nueva construcción que si no alcanzan la grandeza de sus predecesoras, sí ostentan el lujo de estas pinturas que representan y expresan la devoción del pueblo; y, enseguida, el aprecio por el color local, por lo doméstico, que es parte de ese apego a la

⁵⁴. Diego Angulo Iniguez. "Pintura del siglo XVII". En: *Ars Hispaniae*. Vol. XV, 1971. Pag. 15.

⁵⁵. J. Camón Aznar. Op. cit., pag. 17

realidad del Barroco del primer momento aunque con nuevos tintes y consecuencias:

El gusto por lo popular, que tan frecuente aflora en nuestra pintura, inspira a Murillo una de las más importantes aportaciones de la escuela española a la pintura barroca seiscentista. Aunque no falte algún precedente en la pintura italiana, los cuadros de niños de Murillo constituyen un género nuevo. En un principio el naturalismo, el claroscuro y hasta una gota de pesimismo, definen este tipo de cuadros suyos, pero pronto es el tema intrascendente del juego, la sonrisa o la pequeña picardía del niño callejero, lo que constituye el verdadero resorte del cuadro, adelantándose así al arte dieciochesco del rococó⁵⁶.

Ahora bien, si estos han sido los elementos o las variables que hicieron particular el desarrollo del Barroco en España, es menester conocer qué es lo que sucedía respecto a la asimilación o generación de ideas que lo apoyaran --o no--, esto es, reparar en lo que a la teoría estética se refiere a fin de conocer si hay o no correspondencia entre la práctica y la teoría y de éstas con lo que sucedía en otras partes de Europa. Según Sánchez Cantón

En los talleres artísticos de comienzos del siglo XVIII se leerían, a no dudarlo, los libros clásicos de Arte --que se recitaban en 1675 y, luego en 1736-- de Vicente Carducho y de Pacheco y se tendrían a mano las «Cartillas» grabadas por Jusepe Ribera y Vicente Salvador Gómez. La publicación más reciente se titulaba «Principios para estudiar el arte de la pintura» (1691): su autor, José García Hidalgo y su carácter eminentemente práctico. Ni teórico ni práctico «El pínxel, cuyas glorias escribía don Félix de Lucio Espinosa y Malo», impreso diez años antes, es según Menéndez Pelayo «una declaración de perverso gusto»⁵⁷.

Huera, sin duda alguna, la nómina que nos ofrece Sánchez Cantón, sobre todo si la comparamos con la lista de autores y obras del XVII que a continuación presentamos. No obstante, vale la pena señalar dos aspectos que nos vienen de la misma: el uno, la reedición de los textos de Carducho y de Pacheco, en especial el del primero, lo que nos indica, como se vio en el capítulo anterior (*supra* pag. 35 y ss), la presencia e insistencia de un cierto academicismo aun antes de que se fundara la Academia de San Fernando; lo que quiere decir, según nuestro parecer, que existía una cierta preocupación entre los pintores y pensadores españoles no tanto por

⁵⁶. D. Angulo Iñiguez. Op. cit., pag. 17.

⁵⁷. F.J. Sánchez Cantón. "Escultura y pintura del siglo XVIII". En: *Ars Hispaniae*. Vol. XVII, 1965. Pag. 36.

levantarse en contra de los "excesos" del Barroco, como por renovar, corregir e introducir innovaciones en su trabajo⁵⁸, lo que puede verse confirmado por la presencia del texto de García Hidalgo el cual fue "eminente práctico", o sea, destinado a la enseñanza y práctica de la pintura según los principios esgrimidos por su autor.

Parecidas preocupaciones encontramos al antender, ahora, a Juan Antonio Gaya Nuño⁵⁹, quien al hablar sobre el temprano *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos y si aventajaba a la de los modernos* (1604) de Pablo de Céspedes, hace ver cómo desde la extensión misma del título está presente la idea de corrección, vía la comparación, de la pintura seiscientista. No obstante, el autor nos hace ver que Céspedes para cumplir con su propósito se vale mejor de ejemplos italianos que españoles, quizás, dice, por no pecar de celo nacionalista, aún así, lo cierto es que tanto la preocupación como la recurrencia a estos ejemplos es una tendencia que se venía gestando en España desde fines del XVI y que no empieza a modificarse a favor del arte peninsular sino hasta mediados de siglo siguiente, lo que puede comprobarse, como ya lo hemos hecho, a través del conocimiento que nos permite la relación de las colecciones habidas, como sería para este caso y momento, la de don Vicencio Juan de Lastanosa difundida, con afán de dar a conocer lo atesorado para disfrute personal y público, por el mismo coleccionista en 1662.

El llamado Siglo de Oro de la literatura castellana no fue ajeno o indiferente a las manifestaciones plásticas, de ellas se ocuparon, entre otros, Quevedo, Góngora, Vicente Espinel, Lope de Vega, Martínez de Jaúregui, Pedro Calderón de la Barca, Pedro Soto de Rojas y Antonio Hurtado de Mendoza. Igual de nutrido es el grupo que por afición o en relación directa con las manifestaciones plásticas, se dio a la tarea de llevar al blanco y negro sus saberes, reflexiones, especulaciones, consejos y normas sobre el arte. De Gaya y Nuño, obtenemos la siguiente larga lista:

⁵⁸. Obvio es que al lado de esta "noble" preocupación, también se encuentra la relativa al deseo de los artistas por acceder a una mejor posición social, o sea que la insistencia en el academicismo, con todo lo que esto implicaba, debe verse en un doble sentido, el de la renovación de la práctica y el de la lucha por conseguir mejores prevendas, sobre todo, en cuanto a la liberación de las ataduras que continuaban ejerciendo los gremios.

⁵⁹. Juan Antonio Gaya Nuño. *Historia de la crítica de arte en España*. Ibérico europea de ediciones, 1975. Pag. 34.

PINTURA:

-Pablo de Céspedes (1548-1608): *Poema de la pintura (s/f); Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos y si aventaja a la de los modernos* (1604).

-Don Juan de Butrón: *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura* (Madrid, 1626).

-AA.VV. anónimos: *Memorial informativo por los pintores en el Pleyto que tratan con el señor Fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda sobre la exemption del Arte de la Pintura* (Madrid, 1633).

-Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633).

-Francisco Pacheco (1564-1644) (maestro y suegro de Velázquez): *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y Memorables varones* (redactado a partir de 1599 hasta ya entrado el s. XVII); *A los profesores del Arte de la Pintura* (1622); *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla, 1649).

-Juan Andrés de Ustarroz: *Relación de la colección de pinturas de don Vicencio Juan de Lastanosa* (1607-1684) (c.1650); y más adelante como se ha dicho, el propio Lastanosa sobre su colección (1662).

-Fray Francisco de los Santos: *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, única maravilla del mundo* (en publicaciones varias, la última en 1698).

-Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta (1606-1669): *Epflogo y nomenclatura de algunos artifices* (redactada entre 1656 y 1659).

-Jusepe Martínez (1602-1682): *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura* (publicado hasta 1852 en Zaragoza y en 1866 por la Academia de San Fernando).

-Vicente Salvador Gómez: *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura* (Valencia, 1674).

-Félix Lucio Espinosa: *El pincel* (Madrid, 1681).

-José García Hidalgo (1656-1718): *Principios para estudiar el nobilísimos y real arte de la pintura* (1691 ?).

ARQUITECTURA:

-Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679): *Arte y uso de Arquitectura* (Madrid, 1663).

-José de Vega y Verdugo, conde de Alba Real (1623-1696): *Memoria sobre obras en la Catedral de Santiago* (entre 1657 y 1666).

-Fray Juan Rizi (1600-1681): *Tratado de la Pintura Sabia* (redactado en 1663 para la enseñanza de su discípula la duquesa de Bejar, pero publicado hasta 1930).

-Juan de Caramuel: *Architectura civil, recta y oblicua. Considerada y dibujada en el templo de Jerusalem. Promovida a suma perfección en el templo y palacio de San Lorenzo, cerca del Escorial* (1678).

-Simón Gracia: *Compendio de Architectura y simetría de los Templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de Goemetría* (redactado en 1681 y publicado hasta 1868).

-Domingo de Andrade (1639-1711): *Excelencias, antigüedad y nobleza de la Architectura* (Santiago, 1695).

HISTORIA DE CIUDADES:

-Gil González Dávila (1578-1658): *Antigüedades de Salamanca* (Salamanca, 1608); *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid* (Madrid, 1623).

-Diego Ortiz de Zuñiga y del Alcázar (1633-1680): *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla* (Madrid, 1677).

-Fray Jerónimo de la Concepción: *Cádiz ilustrada* (Amsterdam, 1690).

MONOGRAFIAS:

-Gabriel de Aranda (1633-1709): *El artifice perfecto... Francisco Díaz del Ribero* (Madrid, 1699).

ARTES DECORATIVAS:

-Diego López de Arenas: *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (Sevilla, 1633).

ARQUEOLOGIA:

-Rodrigo Caro (1573-1647): *Antigüedades y Principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla* con el tratado *Chorografía de su Convento jurídico* (1634).

A manera de conclusión tentativa, una vez revisada esta relación -- como podrá entenderse incompleta--, podríamos decir que el XVII fue prodigo en textos de arte y aunque el mismo Gaya Nuño advierte sobre lo disparate en la calidad de los mismos o que una buena parte se dedica únicamente a reproducir o traducir e interpretar tratados extranjeros --

contemporáneos o de la Antigüedad--, no siempre con la acuosidad que se debiera, su número es indicativo, a nuestro parecer, del interés que los españoles tenía por incorporar su arte al movimiento y tendencias que se manifestaban en otros lares, pero también del celo por cuidarse de las influencias que pudieran ser consideradas perniciosas. De igual manera se puede hacer mención a cómo, al correr el siglo, el centralismo madrileño sufre un doble efecto, por una parte deja de ser el centro impresor de los textos, pero por otra empieza a ejercer otra suerte de autoridad, misma que se acrecentará, desde mediados del XVIII, con la fundación de la Academia de San Fernando. Por último y asociado al punto anterior, hay que hacer notar que al lado de los simples interesados por la materia, se van sumando pintores (Pablo de Céspedes, Jusepe Ribera, García Hidalgo) y arquitectos (Fray Lorenzo de San Nicolás, Simón García, Domingo de Andrade) preocupados por transmitir más allá del taller o la fábrica, sus conocimientos y reflexiones sobre su oficio; con ello nos topamos, una vez más, con la preocupación por ganar un prestigio que ya en otros países habían obtenido los artistas⁶⁰.

La llegada del XVIII a España, junto como se sabe del cambio dinástico, parece no modificar, en lo fundamental y en lo que hace a la primer mitad de siglo, esta situación; no obstante, vale la pena recordar las observaciones que al respecto hiciera Menéndez Pelayo, toda vez que en su argumentación aparece el intento de hacer ver cómo es que su país se incorporaba de esta manera al Siglo de las Luces:

⁶⁰. Es necesario hacer mención a que en su estudio introductorio a la *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, 1991, Francisco Calvo Serraller, se queja no sólo de la casi nula atención que la literatura artística del XVII ha merecido, sino de su mala fortuna, agravios y ataques infundados de que ha sido objeto. Tal situación la atribuye, por una parte a los malos comentarios que Menéndez Pelayo tuvo para con ella y que han sido repetidos hasta Gaya Nuño, por ejemplo --sin que nadie de haya detenido a considerarlos críticamente--, y, por otra, a la mítica situación polar que aparentemente representan pintura y teoría del Barroco español, esto es, mientras que a la pintura se le atribuye un apego insobornable a lo que hemos llamado el par naturalismo-realismo, la teoría o los textos que en este momento se produce, son más bien, de acuerdo al ambiente general de la época, elucubraciones idealistas. Calvo Serraller cita cómo trabajos como el de Julián Gállego *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1972), demuestran que tras la superficie realista de la pintura de esta época se oculta un idealismo trascendente acorde a lo postulado por sus comentaristas. En cualquier caso, Calvo Serraller insiste en que antes que pronunciarse en contra de la teoría artística del XVII, es necesario entender cómo, ya sea en la retórica academicista o en el escolasticismo barroco, pulsa una trama cultural singular, razón de más para exigir la investigación y publicación crítica de sus principales representantes, lo que hasta ahora, por desgracia, no ha sucedido, el texto mismo de Calvo se detiene en ser una antología, como él mismo la llama, didáctica, sin profundizar más allá que en su Introducción.

Bien podría afirmarse, sin recelo de paradoja, que no fue la mudanza de dinastía en España el hecho que determinó de una manera más eficaz el cambio profundísimo verificado en nuestros hábitos y gustos literarios durante la centuria próxima pasada, y que el mismo hecho se hubiera realizado más o menos pronto, con mayor o menor intensidad, aunque la dinastía de Austria u otra cualquiera distinta a la francesa hubiese dominado en España. No fue una moda cortesana, frívola y pasajera la que trajo triunfantes las nuevas ideas críticas: fue un movimiento común a toda Europa en el siglo XVIII, y del cual no se salvaron ni Italia, ni Inglaterra, ni Alemania, donde no existían las razones políticas que parecieron favorecerle en España. Desde mediados del siglo XVII, había comenzado a afrancesarse la literatura inglesa, quizá la más original e independiente de todas las literaturas modernas (lo mismo sucedió con la literatura italiana y alemana por lo que no habría de sorprenderse de que lo mismo sucediera en España)⁶¹.

Aun y cuando hubiera sido cierto que la España del momento, con o sin cambio de casa gobernante, a la vuelta del siglo, se viera arrastrada a las tendencias entonces imperantes, ya hemos visto cómo se generó el cambio y cómo éste no fue tan tajante; antes al contrario, la tradición que tanto echa de menos Menéndez Pelayo, pervivió mucho tiempo más y, como se verá más adelante y ya hemos dicho, el arribo de España a las ideas de la Ilustración, se retrasará, por lo menos, hasta el gobierno de Carlos III. A nuestro favor y de la tesis central de este trabajo de que en la primer mitad de este siglo se gesta una *reconversión* de valores, citamos nuevamente a Gaya Nuño, quien, efectivamente, también se lamenta de lo ocurrido con la implantación del gobierno Borbón pero enfocándolo desde otra perspectiva:

Lo de menos hubiera sido pasar de 1700 a 1701, lo que en nada perturbaba a nuestros antepasados. Lo de más, el cambio de dinastía reinante, la pérdida de los dominios europeos, la amputación dolorosa de Gibraltar, el fin de las letras y artes con sabor nacional y la implantación de las que las substituyeron con acusado acento de extranjería. No obstante, es imposible pretender que el corte fuera tan limpio como el obrado por un golpe de cuchillo. Gustase o no gustase a los Borbones, nuestra

⁶¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Editorial Porrúa, 1985, pag. 121. Al margen de la discusión que se sostiene, esta cita de Menéndez Pelayo, nos parece importante por subrayar la influencia francesa desde mediados del siglo XVII, cuando lo que se ha detectado es, más bien, una afinidad o influjo italiano tanto en pintores como en tratadistas españoles; lo que nos lleva a insinuar que haya sido a través de los italianos que se conoció y asumió la tendencia francesa. De cualquier manera, esta dualidad nos demuestra la necesidad de profundizar en el estudio de las fuentes a las que recurrió la España seiscientista y setecientista. Sobre la potente influencia francesa sobre la italiana, principalmente en lo que se refiere a la fundación de la Academia de San Fernando cfr. Claude Bedat *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, 1989.

arquitectura no cortesana siguió desplegando sus más ricas y originales fantasías, y por mucho tiempo, otro tanto acaeció en las demás artes, ya muy capitidismuidas en brillo. Y es que lógicamente, en 1700 no habían acompañado nuestros pintores, escultores y conocedores a Carlos II en su óbito. Quedaban actuando muchos sexcentistas...⁶².

Más adelante al hacer la relación de los autores del XVIII⁶³, hace ver cómo a pesar de que empiezan a darse, principalmente en el ambiente cortesano, manifestaciones de las nuevas formas, éstas no tuvieron, en su primer momento comentaristas que se ocuparan de ellas, ya fuera por no comprender del todo al estilo que estaba introduciéndose, ya por no prestarle interés, o bien, porque tampoco los monarcas se preocuparon por generar y promover tales comentarios. Señala, también, cómo es que la misma corte, de alguna manera, favoreció la continuidad de obras y textos relacionados con el Barroco, por ejemplo, en la construcción del Palacio de la Granja, obra de Teodoro Ardemans, autor, por otra parte de una *Declaración y extensión sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija...* (Madrid, 1719), texto con se inicia la literatura artística del XVIII, en el que más que glosar a Torija, como haría suponer el título, adecúa sus criterios a lo que podría denominarse un preacademismo caro a los nuevos reyes. Junto a Ardemans y ya con Felipe V a la cabeza del reino, actuaron también Pedro de Ribera ejecutando entonces sus más audaces invenciones "superbarrocas" y, sorprendentemente, Narciso Tomé y su celeberrimo Transparente toledano, muestra por excelencia de los vuelos que podía adquirir la fantasía barroca. Precisamente, a la inauguración de esta obra, le siguió otro de los textos que demuestran la continuidad de este estilo al inicio del XVIII, nos referimos a la *Octava maravilla cantada en octavas rhimas, o sea una breve descripción del maravilloso Transparente que costosamente erigió la Iglesia Primada de las Españas* (Toledo, 1732), obra de carácter epopéyico que ensalza el trabajo de Tomé y cuyo autor fue Fray Francisco Rodríguez Galán. Completan la lista de tratadistas de la primer mitad del XVIII, Fray Martín de Sarmiento (más conocido por su asociación con Feijóo), asesor en materia de decoración del llamado Palacio nuevo de Madrid y por tanto responsable de la serie de esculturas de reyes y de los bajorelieves de tema histórico instalados en tal construcción y autor, en consecuencia, del *Sistema de los adornos de*

62. J.A. Gaya Nuño, Op. cit., pag. 91.

63. Ibid. Pag. 111 y ss.

escultura del Nuevo Palacio de Madrid, redactado entre 1743 y 1747, mas publicado hasta 1956. Y, el escultor Felipe de Castro, quien en 1753 traduce la famosa encuesta de Benedetto Varchi sobre la polémica supremacía de la pintura o la escultura, tomando partido, obvio es, por la escultura al amparo de la autoridad del comentario de Miguel Angel, a la vez que condena a otros textos, en especial el de Palomino, por no haber entendido la cuestión y mostrarse favorables a la pintura. Con Castro y sus intentos clasicistas arribamos al límite impuesto a la cronología de este trabajo.

Si este es el ambiente que nos presenta la teoría artística en general, un campo diferente es el de la pura especulación estética. Nos dice Menéndez Pelayo que las tendencias científicas de la época penetraron en España algo tarde y ello a pesar de que tanto el XVI como los últimos años del XVII ya habían abonado en algo el terreno, preparando el arribo de Feijóo. Y aunque cita como antecedentes la sociedad científica fundada en Sevilla por el médico Diego López de Zapata (la que más adelante trataremos), apunta que al escoger como campo de acción la filosofía natural en ella se concentró también y en su contra, las fuerzas escolásticas, lo que provocó que

Los estudios metafísicos quedaron postergados o siguieron haciéndose conforme a la antigua rutina, y todo el interés se concentró en cuestiones de método general o en el grande y temeroso problema de la composición de los cuerpos.

La escolástica estaba completamente agotada, y ni una sola idea útil para nuestro estudio podríamos entresacar de los numerosos cursos de teología y filosofía que se publicaron en España durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII, repetición servil, cuando más, de las obras monumentales del mismo género que ilustraron las dos centurias anteriores. De tan dura sentencia sólo puede exepuarse al padre Luis de Losada, de quien con toda justicia pudo escribir el padre Feijóo que «había abierto las puertas del aula española a la experimental filosofía». Pero la novedad relativa que el padre Losada tiene en la física, y que en tanto le hace benemérito de nuestra cultura, no se extiende a las materias psicológicas y metafísicas, donde generalmente se atiende al común sentir de las escuelas... Tal nos lo muestra, por ejemplo, su doctrina acerca del arte, idéntica en substancia a la que era tradicional en la escuela suarista...⁶⁴.

Las razones y/o causas de esta situación van más allá de los alcances del mismo Menéndez Pelayo, su falta de mención tiene que ver tanto con el reclamo de Calvo Serraller, como con sólo ver en los textos --con ojos de este momento-- su palabra sin considerar el ambiente cultural, y sus

⁶⁴. M. Menéndez Pelayo, Op. cit., pags. 65, 66.

incidencias, en el cual se generaban. El impacto de la revolución científica preparada por el XVII, se atrasa o, mejor dicho, se detiene en España, no por falta de hábiles e inteligentes intérpretes de la misma, o de entusiastas e intresados seguidores, sino por la compleja interrelación que la iglesia mantenía con el contexto cultural e intelectual de la hispania del XVII y de la primer mitad del XVIII. Y si en otras ocasiones nos hemos detenido en señalar cómo su influencia favoreció, no sólo por los encargos sino en el mantenimiento de una fe tradicional, el desarrollo de las peculiaridades del Barroco español, en este caso, igualmente hemos de hacer mención de su negativa intervención.

En un ilustrador ensayo Anthony Pagden⁶⁵ traza cómo es que la llamada en España "Nueva Filosofía" fracasó por la campaña emprendida en su contra por la iglesia. Esta "Nueva Filosofía" resume una serie de diferentes puntos de vista y actitudes respecto al método científico, el valor del intelecto y de opiniones sobre asuntos sociales e incluso políticos, todo ello muy vagamente asociado a la doctrina de René Descartes; en tal sentido, los "nuevos filósofos" españoles son tal eclécticos como lo podrían ser sus pares de Alemania o Inglaterra, como decía el propio Feijóo el cartesianismo es "Nueva filosofía" pero no toda la "Nueva filosofía" es cartesiana. Y es, precisamente, entre otros factores, la asociación de esta "Nueva filosofía" con el cartesianismo, considerado en España herético, lo que marcará no sólo su rechazo sino la abierta oposición con que se encontró. En el fondo, topamos con una disputa en torno a la posesión y mantenimiento de la autoridad que, hasta este momento, gozaba indiscutiblemente, en todos los terrenos, la iglesia española, que, por otra parte, había demostrado, a través de la Escuela de Salamanca e ilustres representantes como el jesuita Francisco Suárez, sus logros en cuanto a la articulación de una nueva versión de la Ley Natural. Más acá de este punto y de las controversias teológicas que despertaba el pensamiento de Descartes, Pagden despliega esta controversia a otros niveles:

At one immediate level, these New Philosophers challenged the cultural hegemony of the traditional academic institutions because their concerns, however cautiously pursued, by privileging experience and individual cognition over exegesis, clearly constituted a threat to the system of text-based knowledge on which late scholasticism relied. As the somewhat rebarbative Sevillian doctor Martín Martínez remarked of his colleagues, 'the university and its professors [behave] as if

⁶⁵. Anthony Pagden. "The reception of the 'New Philosophy' in Eighteenth-Century Spain". En: *Journal of the Warburg and Courland Institutes*. Vol. 51, 1988. Pp. 126-140.

the reputation of the Schools consisted in obstinacy and bad teaching-methods'. But the most alarming aspect of the new ideas was the threat they offered, or seemed to offer, to the whole notion of an authoritative system of knowledge which lay wholly within the control of the Church⁶⁶.

La historia de esta "Nueva filosofía" inicia con su introducción no en el ambiente intelectual de Madrid, ni en su difusión por 'filósofos' o cualquier otro comentarista atento al desarrollo científico y cultural de su país, sino en la provincia y en manos de un grupo de médicos que buscaron que sus objetivos se orientaran más por los beneficios inmediatos que la nueva actitud hacia la ciencia y el conocimiento les podían proporcionar.

The first self-declared 'New Philosophers' in Spain were a group of provincial doctors who, in the closing years of the seventeenth century, met in Seville in the house of the doctor Julio Muñoz Pérez, *médico de cámara* to the King, to form a society whose purpose was 'to practise experimental philosophy to which end they availed themselves of the best authors acquired by their personal diligence through the medium of many foreign enthusiasts (*aficionados*)'. Seville was still, despite the collapse of the American trade in the second half of the seventeenth century, the richest mercantile city in Spain. Descartes's views on causation, his experiments in sensation, his writings on psychology all had far-reaching medical implications. Doctors could also find patrons outside the university system and, if they were successful, those patrons were likely to protect them whatever their views. The Spanish nobility, like the nobility everywhere, wished to be cured of its diseases. If a doctor could achieve that, or apparently do so, then he could be confident of finding some measure of support in his struggle both with the theologians and with the academic doctors who could cure no-one. The aims of the new society were explicitly to study all forms of experimental science to --as its most vocal champion Mateo Zapata declared-- 'unravel the admirable secrets of the Great Book of Nature' with repeated experiments in Philosophy, Medicine, Chemistry and Anatomy, and the prospect of discovering specific remedies⁶⁷.

Mas a pesar de sus declaradas intenciones y aún de que en un principio el cambio dinástico resultó favorable para los 'nuevos filósofos' (tanto por, como se sabe, la tendencia a favor de Francia --de donde provenían principalmente las ideas que animaban a la "Nueva filosofía"--

⁶⁶ Ibid. Pags. 128, 129. Al respecto es interesante el comentario que Im Hof hace sobre España: "Sin embargo, un español [Lope] se ve obligado a manifestar, respecto a la situación de los intelectuales de la época, que estudian a Newton en su cuarto y explican a Aristóteles en su cátedra. En casa, en la vida privada, los intelectuales investigan de acuerdo con el método de Newton, el científico inglés, pero para ahorrarse problemas innecesarios, en el ámbito oficial de la universidad siguen enseñando según el modo de Aristóteles. Se trata de una situación habitual en algunos países católicos." Op. cit., pag. 13.

⁶⁷ Ibid. Pag. 131.

que desde fines del XVII se venía gestando en España y se acentuó con la llegada de los Borbones, como por creer que si había alguna manera de remediar la caótica y decadente situación política, económica y social, que vivía el país en estos momentos, ésta sería la de adaptar, si no copiar, lo que en Francia se hacía), nada impidió que de los constantes enfrentamientos que sostuvieron con representantes de la iglesia, éstos terminaran, hacia mediados del siglo XVIII, vencidos. Muchos autores han señalado la presencia de la Inquisición, el temor que despertaba, las intrigas a que se prestaba (y el ejemplo de Salvador de Macanaz estaba ahí para recordarlo), fue el factor fundamental para impedir que las nuevas ideas logaran germinar en suelo español; no obstante, Pagden insiste en que no fue *solamente* este elemento el que provocó el rechazo y el eventual abandono de la "Nueva filosofía" sino que, más bien, fue la continua presencia de una poderosa e institucional tradición intelectual, aliada y emanada de la iglesia, la que mantuvo a España al margen del desarrollo intelectual del resto de Europa. Tradición y autoridad que nunca aceptó la evolución independiente de la ciencia, que rechazó, en nombre del neo-tomismo, lo mismo a Descartes, que a Locke y Newton, todos indudablemente heréticos, por consecuencia no podía consentir la introducción y estudio de sus bases filosóficas, a las que siempre tomó por falsas.

Para Pagden, España nunca llegó a experimentar una 'revolución científica' o cualquier otra cosa que se asociara a ella; si hubo algún adelanto en España durante el siglo XVIII, ello fue, en su opinión, en el campo de la economía política gracias a la obra de hombres como Jovellanos y Campomanes. Concluye su ensayo con la descripción del dramático panorama de un país demasiado apegado a su tradición o quizás demasiado temeroso a lo que pudiera implicar cualquier innovación:

In all other arrear of learning the power and direction of the older methods of explanation --sustained as they were by a powerful central state which drew much of its stability and its legitimacy from the Church which, in one way or another, was in retreat all over Europe-- ultimately made any long-term compromise with the new impossible. As the author of the article on scholastic philosophy in the *Encyclopédie* casually observed, the study of philosophy in Spain and Portugal was 'still in the same condition as it was among us between the twelfth and sixteenth centuries. The professor swear to teach nothing new and take every precaution they can against enlightenment. It is possible to read without pain and astonishment, in one of the learned journals for 1752, the title of a book recently published in Lisbon --in the middle of the eighteenth century!-- *Systema aristotelicum de formis substantialibus etc. cum dissertatione de accidentibus*, Lisbon 1750, which one is tempted to think

must be a misprint for 1550. His pain and astonishment would have been deepened still further by the *Plan de estudios* drawn up the University of Salamanca in 1771 which declared: 'We cannot separate ourselves from the peripatetic system... The modern philosophies are not adapted to the ends which the study [of arts] is intended to obtain... The systems of Gassendi and Descartes do not resemble revealed truth so much as that of Aristotle... Even when we disregard this obstacle, which is alone sufficient to exclude such principles from Catholic classrooms, we find that these systems function upon voluntary principles from which are deduced voluntary and unconvincing conclusions.' It was a judgement upon the intellectual life of the nation⁶⁸.

¿Hasta qué punto puede prevalecer la permanencia de las ideas, las creencias o el conocimiento una vez que éstos han sido sobradamente rebasados? Indirectamente podemos encontrar la respuesta a esta que bien podría ser una característica del talante español, en nuestras dos últimas citas. Por una lado Sánchez Cantón al abordar su texto sobre la escultura y pintura del XVIII se queja de:

En otro lugar aduje textos, sorprendentemente tardíos, para la historia de nuestra lengua de los términos «clásico» y «clasicismo». El segundo vocablo no se encuentra hasta el «Diccionario» de la Academia, en su edición de 1852 y con esta curiosa advertencia: «Es voz nuevamente introducida». Los precedentes del uso de la palabra «clásico» aplicada a escritores, no a artistas, figuran en Lope de Vega y en Fray Hortensio Felix Paravicino. Con esto se comprenderá la mucho más reciente introducción de «neo-clásico»

Antes de que se precisasen los conceptos léxicamente, la condenación de las tendencias que sobrevivieron hasta muy avanzado el siglo alcanzó extremos inverosímiles. Escritores académicos, hasta los de temperamento más apacible, reaccionaban con aspereza inesperada...⁶⁹

A su queja y comentario, Sánchez Cantón agrega que se ha llegado al grado de nombrar como arquitectos barrocos a aquellos que, precisamente, mejor se ceñían a los preceptos y normas que dictaba, a toda ley, la Academia de San Fernando. Pero lo que revela esta cita ya antes lo había mencionado Menéndez Pelayo, aunque fuera con otra intención:

Claro es que en las definiciones de un *Diccionario*, por muy breves y muy impersonales que sean, siempre han de translucirse las ideas de una época y el nivel científico que sus autores alcanzaban. Así, limitándonos a nuestro asunto, no deja de ofrecer curiosidad el cotejo de las primitivas definiciones estéticas del *Diccionario* con las que hoy vemos en sus páginas. Por todo el siglo pasado, la Academia Española,

⁶⁸. Ibid. Pag. 140.

⁶⁹. F.J. Sánchez Cantón. Op. cit., pags. 9, 10.

sugetándose a las ideas del Padre André, estuvo definiendo la *hermosura* «perfección que resulta de la proporción y simetría de las partes, con que se hace agradable a la vista». El concepto de *belleza*, que no se consideraba como palabra sinónima, sino como especie subordinada, se restringía a «la proporción justa de las partes del cuerpo, y especialmente del rostro, acompañada de cierta gracia y donaire que la hace agradable y respetuosa»... Todavía el Diccionario de 1843 conservaba este concepto de «proporción de las partes con el todo, y del todo con las partes» si bien poniéndole al lado otro más comprensivo: «conjunto de cualidades, que hacen a una cosa excelente y agradable en su línea»⁷⁰.

Lo que no alcanza a ver el famoso polígrafo es, precisamente, la pervivencia de las ideas, su constante presencia aún y cuando su aplicación y referencia concreta hayan perdido toda vigencia, pero quizás sea peor que la simple presencia de las palabras que expresan anticuados conceptos, la autoridad que conservan. Por otra parte, contra lo que Sánchez Cantón comenta, la cita de Menéndez Pelayo, nos deja conocer cómo es que los conceptos más generales del Clasicismo empezaron a hacer su aparición, primero en texto, en la España del XVIII, mismos que a partir de su segunda mitad no dejarán ya de aparecer en prácticamente todos los textos de estética que se escriban.

Por lo revisado a lo largo de todo este capítulo y al lado de la opinión de Pagden, es nuestro parecer que el movimiento de la Ilustración, no llegó a manifestarse en España sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII y ello con todas las reservas del caso⁷¹. Durante su primera parte, por lo que hace a la teoría estética, asistimos a un doble fenómeno, por una parte, a lo que aquí denominamos *reconversión*, o sea, el trasvase de conceptos pertenecientes a un momento anterior pero que conservan su vigencia, hacia nuevas ideas que se enriquecen y fortalecen con y de la tradición; y, por otra, a la manera en que la teoría clásica, al ir aceptando y haciendo concesiones a nuevos elementos y conceptos provenientes de la práctica misma de las manifestaciones artísticas, va cediendo su papel protagónico a los movimientos y doctrinas que le pondrán fin.

En el primer caso, el ejemplo de España nos parece representativo, pues es ahí, donde el Barroco se mantiene prácticamente incólume durante el periodo que estudiamos, a pesar, o mejor dicho, a la par de las innovaciones que empieza a introducir el quehacer material de las artes,

70. M. Menéndez Pelayo. Op. cit., pag. 129.

71. Sobre España y la Ilustración y estas observaciones, consúltese el libro de Jean Sarrailh que no por casualidad lleva el título de *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica, 1981.

que poca o ninguna relación deja ver --a los comentaristas de su época-- con las teorías del Clasicismo. Y es que en España prácticamente no hay manifestación clara y explícita de tales corrientes, tanto por la permanencia e influencia de lo que aquí se identificó como el gusto popular asociado obviamente con la tradición barroca --en sus dos vertientes, la de la fe religiosa, como la material--, como por el rechazo que encabezó la iglesia en contra de toda manifestación ligada al cartesianismo o las nuevas ideas que de él o a partir de él, se generaron.

En el mismo sentido, al parecer hay en la España de esta época una disociación entre la teoría del arte, la estética misma y las manifestaciones artísticas por otro lado. Aun y cuando tenemos muy presente la advertencia y condena que hace Calvo Serraller respecto al estudio de la teoría de la pintura del Siglo de Oro, no deja de parecernos que prevalece esta situación, pues mientras la teoría, de acuerdo a su propia cita, se detiene en el idealismo y las manifestaciones artísticas lo encubren tras su apariencia de realismo, la estética de la primer mitad del XVIII, se empeñan en hacer eco de un clasicismo que poco o nada tenía que ver con Descartes y sus seguidores⁷².

Esta contradictoria y hasta posiblemente confusa situación, se despeja si es que entendemos la confluencia de estos factores como un lento y complejo proceso en el que se van adaptando, complementando, engranando y, a la vez, desechando y substituyendo, una a una las variables que lo hacen posible, hasta encontrar una nueva definición. A este proceso es al que nosotros denominamos *reconversión*. Para poder probar la validez de este argumento y su capacidad explicativa será necesario detectarlo --por lo menos en el campo de la literatura artística que es la que nos ocupa--, en los textos de la época, en los que hemos seleccionado, y cuyo estudio y análisis ocupará los próximos dos capítulos.

⁷². Tenemos la impresión, sin que existan más elementos que lo prueben, de que en España, como en ninguna otra parte, la asociación entre la teoría clásica y la academia, terminó por hacer de ellas sinónimos, lo que de alguna manera permitió, en el campo de las artes, la supervivencia de la primera, mas también el que no se le llegara a comprender cabalmente o bien que se interpretara según el arbitrio del director en turno. No es hasta que se acepta incuestionablemente la autoridad de San Fernando, e incluso la de los Borbones, que la teoría se haga valer explícitamente, aunque ahora en el papel Neoclásico.

EL MUSEO PICTORICO Y ESCALA OPTICA DE ANTONIO PALOMINO

Probablemente después de la biografía que Juan Agustín Ceán Bermúdez escribiera sobre nuestro personaje¹ no es mucho más lo que se ha aportado a su conocimiento², por lo que, respecto a esta faceta, nos limitaremos a consignar brevemente lo que en aquél texto se expone. Conviene, igualmente, advertir o recordar que por la naturaleza misma de este trabajo, todo lo referente a la obra pictórica de Palomino no será considerado más que indirectamente y cuando así lo convenga a la argumentación de nuestra tesis.

Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco, según consta en su registro de bautismo, vino al mundo un primero de diciembre de 1655 en la población de Bujalance, provincia de Córdoba, recibiendo las aguas bautismales en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Sus padres fueron Bernabé Palomino y Catalina de Castro³. A corta edad se trasladó con su familia a la ciudad de Córdoba, lugar en que inició sus estudios en gramática, filosofía, teología y jurisprudencia, a la vez que, apunta Ceán Bermúdez, se daba a la copia de papeles y estampas. Es importante tener presente la temprana tendencia de Palomino por el

1. Publicada originalmente en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800; obra que fue encargo de la Academia de San Fernando.

2. Trabajos más recientes como el de Manuela Mena Marqués, "El dibujo de Palomino preparatorio para la portada de la *Theoria de la Pintura*", *Archivo Español de Arte*, V.58, 1985; o los de Natividad Galindo, I "Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino" y II "«Una Virgen del Pilar» Nueva atribución a Palomino", *Archivo Español de Arte*, Nos. 61 y 252, 1988 y 1990 respectivamente; más que agregar datos no consignados por Ceán Bermúdez, se detienen, como es obvio, en precisar con mayor detalle la cronología de la obra realizada por Palomino, en fundamentar atribuciones y en menor medida a rastrear las influencias o fuentes del pintor. Por lo que hace al primer ensayo de Natividad Galindo, que es parte de su tesis doctoral, se centra, principalmente, en la documentación de la vida familiar del pintor.

3. El nombre de la madre está tomado de la referida fe de bautismo, en tanto que Ceán Bermúdez, da como nombre el de María Andrea Lozano sin que medie ninguna explicación del por qué de esta disparidad en los apellidos. Ningún otro autor de entre los consultados repite el dato de Bermúdez y sólo Juan Antonio Gaya Nuño apunta que a pesar de que su madre llevaba el apellido de Castro, Acisclo Antonio lo cambió "por el más vistoso de Velasco", *Historia de la crítica de arte en España*. Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

estudio y la clase de materias que lo ocupaban, ello, como lo veremos más adelante, por estar destinado, en principio, a la vida religiosa, y por la impresionante erudicción que despliega en el *Museo pictórico*, misma que sólo de esta manera se explica y toma la dimensión que le corresponde.

En el año de 1672 vuelve de Sevilla a Córdoba Juan de Valdés Leal, primero en apreciar las cualidades que para la pintura tenía el joven Antonio y en alentarle a seguir por este oficio, de hecho es Valdés Leal al único que Palomino reconoció como su maestro en pintura. Mas por estas mismas fechas, el obispo de la diócesis, Francisco de Alarcón y Covarrubias, viendo su disposición para las letras, lo ordena de menores. Tres años después, en 1675, regresa por primera vez a la ciudad el pintor Juan de Alfaro, quien, al igual que Valdés Leal, viendo las aptitudes de Palomino para la pintura, le insta a proseguir su aprendizaje en Madrid, ofreciéndole su ayuda para que se presentase en la corte; sin embargo la rechaza ya que se encuentra más interesado en poder concluir los estudios que llevaba a cabo en Córdoba y no será sino hasta 1678, en que por tercera vez viaja Alfaro a su tierra natal, que el futuro pintor acepte sus recomendaciones, no sin antes sujetarse a la condición de trabajar en las obras que éste tenía principiadas y que concluirá Palomino, a la muerte de Alfaro, en 1680.

Según lo refiere el propio Antonio Acisclo, en Córdoba ya había entrado en conocimiento de la *Theorica* de la pintura a través de los tratados de Vignola fundamentalmente, aunque, señala oportunamente, sin haber logrado un pleno y cabal aprovechamiento de sus enseñanzas. Así pues, ya en la corte madrileña, ésta será su primer tarea, el estudio a fondo de la matemática y la geometría en el Colegio Imperial guiado sabiamente en estas materias por el padre Jacobo Kresa. Entre 1680 y 1687 se casa con Catalina Bárbara Pérez de Sierra, matrimonio que le resultó favorable ya que por el puesto de muncipe que ocupaba su suegro se convirtió en Higodalgo⁴. Un año antes de su boda, en 1686, tras haber regresado de El Escorial Claudio Coello y a instancias de él mismo, se invita a Palomino a pintar el techo del Cierzo en el cuarto de la reina, obra que ambos pintores planean y diseñan con escenas de Cupido y Psiquis, pero que fue concluida por el de Bujalance ya que Coello regresó a su trabajo en El Escorial. Tan

4. Este dato es desmentido por Natividad Galindo quien en el texto citado demuestra que la entrada a la nobleza por parte de Palomino se dio a petición expresa del propio pintor ante el Ayuntamiento de Córdoba, solicitud aprobada por el Cabildo el 24 de abril de 1713, esto es, cuando don Antonio se encontraba en dicha ciudad pintando los lienzos del retablo mayor de la catedral. Op. cit. (I), pag. 112.

del gusto general resultó esta obra que Palomino fue nombrado pintor de cámara del rey, lo que se le confirmó por Real Orden el 30 de agosto de 1688 aunque no llegó a devengar el sueldo que le correspondía sino hasta 10 años después, el 21 de abril de 1698.

En 1697 va a Valencia a pintar el presbiterio de la Iglesia de San Juan del Mercado (hoy desaparecido); regresa a Madrid en el '98. En 1707 viaja a Salamanca para realizar el fresco que se encuentra en el medio punto en que termina la bóveda del coro del convento de San Esteban. En 1712 lo encontramos en Granada pintando la cúpula del Sagrario de la Cartuja y al año, siguiente se detiene en su natal Córdoba a cumplir con otros encargos. En 1723, pintando las cúpulas y pechinas de la Cartuja de El Paular, empieza a quebrantarse su salud por lo que se ve obligado a llamar a su hijo a fin de que lo auxilie en la terminación de esta obra. El 3 de abril de 1725 fallece su esposa, hecho que lo lleva a decidir su reingreso a la vida eclesiástica, por lo que fue recibiendo las órdenes sagradas hasta la del sacerdocio; sin embargo, tal y como lo señalan los autores consultados, poco fue lo que pudo disfrutar de su nueva posición ya que al año siguiente, en 1726, un 13 de agosto, muere en la ciudad de Madrid. Fue enterrado junto a su esposa en la Iglesia de la Orden Terciaria del Convento de San Francisco de la misma localidad. Sus lienzos conocidos suman más de 60, a los que hay que agregar un número creciente de dibujos tanto preparatorios de su obra de caballete y mural, como para otras tantas planchas de grabado, y la enorme obra al fresco que realizó por todo el reino.

A su muerte ya casi concluye el reinado de Felipe V, había nacido 71 años antes, o sea, durante el gobierno de Felipe IV, entre la Casa de los Habsburgo y la de los Borbones, fue su tiempo y su vida el del tránsito entre la España premoderna y casi medieval y la que aspira a incorporarse a las corrientes innovadoras del resto de Europa.

Antes de pasar al exámen de la obra que, incluso en su propia época, le grangeara la fama y la inmortalidad a Antonio Palomino, ubiquemos tanto su trabajo de pintor como, en términos generales, el del pensamiento cultural y artístico del que fue depositario y, en parte, continuador. Quizá baste con recordar lo dicho por el siempre citado Menéndez Pelayo al respecto, esto es, que "no sólo por nacimiento, sino por su educación, sus ideas y por su estilo, era un hombre del siglo XVII"⁵, lo que equivale a

5. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Editorial Porrúa, 1985. Pag. 342.

calificarlo como perteneciente al gran siglo del Barroco español. Mas esta primer aproximación requiere de algunos matices.

Al hacer el resumen de la *Teoría artística del siglo XVIII fuera de Italia* (cap. IV), Julius Schlosser, anota:

La última gran nación artística que hay que examinar, España, nos ofrece una obra que puede compararse en cierto modo, aunque no por su aspecto externo, con la *Academia Tedesca* de Sandrart: el gran *Museo Pictórico* del pintor barroco Antonio Palomino de Castro y Velasco, aparecido en Madrid en tres volúmenes desde 1715 a 1724, un perfectísimo tratado histórico-teorético. Los libros de las dos primeras partes, en el sagrado número de las Musas, contiene un completo curso en progresión académica [vol. I...] IX, *El Perfecto*, donde el autor describe los resultados de la pintura barroca española, de la que el libro es una especie de testamento e inventario de la actividad artística propia.

Y más adelante:

La vecina meridional de Francia, España, se aleja del gran porte heroico del XVII; su fuerza artística resplandece una vez más al final en la época de Goya, y pasa inmediatamente a la edad moderna, poco tiempo después de que el huero clasicismo de Mengs hubiera subyugado por entero en la teoría y en la práctica la patria de Velázquez; esto resulta tanto más raro cuanto que esta nueva bebida importada del Elba se servía después del último y espléndido plato solemne, el barroco veneciano de Tiepólo. El ya citado Palomino (libro VII), nacido en 1653 y perteneciente, por tanto, más bien al XVII, ha dejado la herencia del gran periodo español en su gran tratado del *Museo Pictórico*.⁶

Lo que nos interesa de las observaciones de Schlosser, es precisamente lo que aparece subrayado, o sea, ese aparente carácter terminal que cree reconocer en el texto de Palomino. Sin perder de vista esta idea, acotemos un par de datos más sobre "el pintor barroco". Al insistir en la atribución de una *Virgen del Pilar* a la nómina de obras de Palomino, Natividad Galindo⁷ primero niega que tal lienzo pueda ser de Vicente López --pintor ochocientista-- y pasa enseguida a argumentar en

6. Julius Schlosser. *La literatura artística*. Cátedra, 3era. edición, 1976. Pags. 409, 410-554, 555. Las negritas son nuestras.

Por otra parte, hay que señalar que tanto este autor como Menéndez Pelayo dan por fecha de nacimiento de Palomino en año de 1653, cuando, como consta en la referida fe de bautismo, se trata de 1655. Aun y cuando pudiera darse el remoto caso de haber recibido las aguas bautismales dos años después de nacido, ninguno de los autores que manejan el año del '53, hace referencia a tal hecho o dan alguna otra explicación; por lo tanto, para nosotros, la fecha correcta será la de 1655.

7. Natividad Galindo. Op. cit. (II)

favor del pintor cordobés ya que por estilo, semejanza formal e iconografía tal pieza se encuentra en perfecta concordia con aquéllas otras que no están en discusión. Más interesante aún para nosotros es que el análisis que Galindo hace de esta *Virgen del Pilar* lo lleva a considerarla como representante del "... círculo del último barroco madrileño", cuando Palomino está más influenciado por Carreño y Coello, o sea, en torno a 1685 y 1690. Casi idéntica opinión expresa Manuela Mena Marqués:

Palomino está aún, como dibujante, en el círculo de los artistas del barroco madrileño de fines del siglo XVII y su estilo denota un conocimiento, más aún, una dependencia del brillante modo de hacer de Ricci y Claudio Coello, aunque hay en él también una indudable inspiración en las ligeras y luminosas aguadas del italiano Lucas Jordán, con quien Palomino tuvo ocasión de colaborar en las programación de los frescos de El Escorial⁸.

Al enfocar un aspecto de esta relación --Jordán-Palomino-- Juan Bernier, también nos deja entrever la misma característica que aquí buscamos fundamentar, aunque es cierto que lo hace de manera indirecta, o mejor dicho, a manera de contrapunto, ya que para el autor, Palomino no culmina una tendencia o momento sino que inaugura un relevo o etapa posterior:

Jordán llega a Madrid y encuentra un hombre de cuarenta años, que es cordobés. Y el cordobés desde Lucano al duque de Rivas ha sido siempre revolucionario. Este hombre, Acisclo Antonio Palomino, se une a la nueva corriente, primero por la razón dicha, y segundo porque encuentra en la pintura al fresco el instrumento "ad hoc" para la manifestación de su cultura. Porque él es capaz de combinar, representar, urdir la trama de las composiciones gigantes, donde aparte de una mano ágil el cerebro ha de ser más ágil todavía. Palomino, a partir de las bóvedas del Escorial en las que dá los asuntos, más que descubrir a "Fa presto" se descubre a sí mismo. La superficie blanca, inmensa de los Santos Juanes, es como un campo de batalla donde luchan y se complementan su práctica dibujística y su cultura extraordinaria. El mueve aquí los peones --la Filosofía, la Teología, las Matemáticas y la Perspectiva con un desenfado tan ligero como la mano "Fa presto". Si Coello con su lienzo de la "Sagrada Forma" levanta el mausoleo de la pintura clásica española, Palomino abre, con la visión celestial de los Santos Juanes, la senda de la incorporación española a Europa y a la concepción monumental y plástica del absolutismo⁹.

8. Manuela Mena Marqués. Op. cit., pags. 70, 71. *

9. Juan Bernier. "El absolutismo y la plástica del pintor de Bujalance." En: *Catálogo del III Centenario del nacimiento en Bujalance del Regis Pictor Acisclo Antonio Palomino 1635-1955*. Ayuntamiento de Bujalance, 1955. Pag. 12.

Incluso en la biografía de Juan Agustín Ceán Bermúdez, tan distante a Palomino en cuanto a gustos y preferencias, encontramos una cita que retrata esta misma característica, al hacer mención a que el mérito y fama de sus pinturas "corresponde a lo mejor que se hacía en su tiempo en España y acaso en otros reinos". Así pues, parece claro que la observación de Schlosser es correcta en el sentido de considerar a Acisclo Antonio, por su obra pictórica y literaria, como símbolo del fin de una época, pero también como anuncio de una próxima. Qué tanto mantiene de una y qué tanto es heraldo de otra, lo podemos saber ya por el análisis de sus textos del que más adelante nos ocuparemos, como por otras anotaciones que se han hecho sobre su quehacer; así, por ejemplo, tenemos que para Emilio Aparicio Olmos:

Ciertamente que el psicologismo no es vocación española, y menos de los hombres del XVII, pero en la bóveda de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia --lamentablemente perdida en el incendio revolucionario del 19 de julio de 1936--, el artista teólogo, Don Antonio Palomino plasmó sus arraigadas ideas, su propio interior, engarzado de modo profundo y pleno en el aludido movimiento de Contrarreforma: la admiración por sus principales figuras, su asociación a la lucha apocalíptica de los ángeles, la coposición total de la obra, tienen como denominador común su profunda formación barroca, caracterizada, como ha observado Weingartner, por la «plena armonía entre la función y la realización, entre el fin y la forma, entre la cultura y la religión, entre la figura concreta y la idea sobrenatural»¹⁰.

Nos ha llamado particularmente la atención esta opinión, no sólo porque subraya la pertenencia de Palomino al espíritu barroco, sino porque aún dentro de éste, hay que verlo, como hombre y como pintor, comprometido con las ideas particulares de la Contrarreforma, lo que de inmediato nos refiere al ambiente intelectual español ferreamente dominado por la iglesia, que, como vimos en el capítulo anterior, fue un verdadero dique para la difusión y cultivo de las nuevas ideas racionalistas (agrupadas en España, según se dijo, bajo el común apelativo de "Nueva Filosofía"), lo que nos llevaría a cuestionar no sólo el atrevimiento innovador de Palomino (el ser heraldo de nuevas posibilidades dentro del quehacer pictórico) sino, incluso, el simplemente ser partidario de ellas o aceptarlas de buena manera. Así pues, más que abrir el camino o permitir su continuidad, la obra de Antonio Palomino, pictórica y literaria, sería el

¹⁰, Emilio Aparicio Olmos. "Hombre del barroco español." En: *Catálogo...*, op. cit., pag. 10. Esta es la misma opinión que sostiene, el mismo autor, en su libro *Palomino: Su arte y su tiempo*. Caja de ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1966. En especial cap. IV.

punto final de toda una época del arte español orgullosamente defensor y vía de expresión del triunfante embate de la iglesia romana, Así lo ve también, aunque con matiz diferente, Enrique Lafuente Ferrari:

Tiene sabor leer a Palomino en la digna prosopopeya de su prosa de artista que posefa sus latines. Esa mixtura de formación humanística y eclesíastica, que fue, hasta el XVIII, la base de la cultura barroca en España, esplende en los textos sabrosos de su *Museo pictórico y escala óptica*. (...)

Su mérito acrece a nuestros ojos si pensamos que nació en un momento poco favorable; en el momento en que se acentúa la cuesta abajo de la Casa de Austria, cuando a Velázquez le quedaban sólo cinco años de vida. Con todo, Palomino aún pudo tratar, ver, recibir lecciones y ser amigo de algunos artistas de la buena cepa castiza española, la que se iba a extinguir a su muerte para, impensada y bruscamente, mostrar, años después, con Goya, que la fibra del arte nacional era capaz de dar sorpresas: Goya nacía 20 años después de recibir sepultura el pintor de Bujalance. Al pensar, pues, que casi llega a ser contemporáneo de Velázquez y que Goya iba a venir al mundo algo después de su muerte, la vida y la significación de Palomino se cargan de sentido: esfuerzo por no dejar hundirse, en lo que al alcance de su obra personal estaba, lo que se derrumbaba de nuestra tradición artística en el tránsito de Austrias a Borbones. Salvó algo importante que merece honra y elogio... Lo que salvó fue, sobre todo, la constancia de que la escuela de pintura española había existido; su libro dió, en lo técnico y en lo histórico, fe notarial de esta existencia que, obstinadamente y hasta nuestros días, iba a querer ser desconocida o negada por propios y extraños¹¹.

Apuntamos que Lafuente Ferrari ve la situación de Palomino con matiz diferente a lo que apuntamos nosotros mismos, porque en su argumentación no repara en que el encontrar a nuestro pintor entre Velázquez y Goya, lo convierte en puente entre uno y otro, idea que repite al insistir en qué fue lo que cordobés salvó: si no hubo interrupción grave o definitiva entre uno y otro se debe, precisamente, a que ahí estuvo un pintor y teórico, como Antonio Palomino. Más aún, podríamos decir que este mismo papel también lo tuvo que jugar en el terreno meramente teórico o si se prefiere en el de la literatura artística, pues entre el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1649) y el *Tratado sobre la Belleza* de Antonio Rafael Mengs (1780) se encuentra, precisamente, el *Museo pictórico* de Palomino, entre ambos, según Menéndez Pelayo¹², sólo vale la pena mencionar al *Pictor Christianus Eruditus* (1730) del padre Fray Juan

¹¹. Enrique Lafuente Ferrari. "En el centenario de Don Antonio Palomino." En: *Catálogo...*, op. cit., pag. 23.

¹². Marcelino Menéndez Pelayo. Op. cit. Cap. IV.

Interián de Ayala de tono clerical más marcado al decir de Schlosser¹³ y los discursos y poesías de los nuevos académicos de San Fernando, o sea, que si se mantuvo una continuidad, si no estilística, si espiritual y cultural, y gracias a ella evolucionó, para bien o para mal, el arte español, se debió, en buena parte, a la obra de Palomino. No obstante, regresar a este punto no alcanza a resolver nuestro cuestionamiento inicial, por lo que el comentario que presenta Francisco Calvo Serraller en su *Introducción* al capítulo dedicado a Palomino, nos parece más acertada y cercana a la respuesta que buscamos. En base a él y al análisis que hagamos del texto que venimos mencionando, estaremos, es nuestro parecer, en posibilidad de dar una mejor aproximación a su contestación.

Podemos resaltar [en la presentación del *Museo pictórico*], eso sí, su carácter esencialmente enciclopédico como el rasgo general definitorio que más le singulariza. Lo venimos repitiendo a lo largo de esta introducción, porque, en última instancia, se trata de una especie de balance en el que se acumulan y ordenan los principales tópicos doctrinales de la doctrina artística moderna. Por ello, y desde la amplia perspectiva histórica con la que está concebido que abarca todo el Barroco, ese armazón global doctrinal que comprende la experiencia teórica de tres siglos tiene más importancia que cualquiera de las miles de opiniones particulares y juicios estéticos que se enuncian por doquier en el tratado. El *Museo pictórico*, por lo demás, heredero de un siglo en el que ya se han resuelto sus principales tensiones, plantea pocas cuestiones polémicas y se caracteriza, en general, por su talante extraordinariamente liberal, por no decir simplemente ecléctico. Desde luego, mantiene, como la mayoría de los tratados escritos en el siglo XVII, una concepción doctrinal clasicista, aunque lógicamente abierta a todo tipo de concesiones a la libertad teatral de una sensibilidad barroca que ya ha triunfado universalmente. Esta actitud anti-dogmática y conciliadora quedará subrayada, sobre todo, cuando se hagan referencias a la historia de la pintura, en la que aparecen alabados por igual artistas que, años antes, eran considerados como protagonistas de posturas irreconciliables. Evidentemente, el enciclopedismo de que hace gala Palomino está apoyado por una formación cultural de una amplitud inalcanzada por la mayoría de nuestros tratadistas barrocos, como se demuestra simplemente con la relación de los libros de arte que demuestra haber manejado y su sofisticada preparación en los complejos asuntos de la perspectiva geométrica del pleno barroco. Libro, pues, cuyo interés máximo reside en ser la cifra y resumen de toda una época artística, precisamente aquella que ha marcado uno de los puntos culminantes de toda la historia del arte español¹⁴.

Además de quedar asentado, una vez más, el carácter terminal de la

¹³. Julius Schlosser. Op. cit., pag. 555

¹⁴. Francisco Calvo Serraller. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Cátedra, 2da. edición, 1991. Pags. 621, 622.

obra de Palomino, la cita a Calvo Serraller, nos parece importante por dos aspectos: primero, el más inmediato, la mención a que en la época del pintor "... ya se han resuelto sus principales tensiones...", situación de donde Calvo deriva las características principales del *Museo pictórico*; y segundo, que iremos comentando y descubriendo a lo largo del análisis del texto, qué tanto la libertad de criterio con que Palomino expresa sus juicios, su eclecticismo, es resultado del primer punto --como lo deja ver el autor citado--, como de la ineludible apertura ante la presencia y aceptación de nuevas tendencias. En la combinación de estos dos puntos reside nuestro interés por el texto de Antonio Palomino, esto es, por la posición, cronológica, histórica y teórica, que posee, queremos detectar en él si el resumen de la cultura pictórica del barroco español, pero, igualmente, los datos que indiquen que su apertura se debe más que las facilidades que le brindaba tal cultura, a la "consciencia" de que los tiempos, los gustos, los haceres de la pintura e, incluso, los patronazgos, estaban cambiando, lo que lo lleva a disponer, en y a través de su tratado, de los elementos necesarios para que se iniciase la "reconversión" de tal herencia en una nueva concepción de la actividad artística en general. En la misma *Introducción* de Calvo Serraller hallamos la aprobación a nuestra tesis:

Será precisamente este carácter enciclopédico de la obra de Palomino el que mentendrá firme su aprecio en las etapas históricas más dispares, despertando siempre interés por motivos diversos. Así, en plena época de la Ilustración española, tan opuesta por ideología, gusto y sensibilidad al Barroco, se reedita primorosamente [se trata de la edición de Isidro Bosarte, 1795-97]. Siempre, pues, por afinidad ideológica o como fuente documental privilegiada, el *Museo pictórico* de Palomino será nuestro tratado artístico indiscutible¹⁵.

Según nuestra opinión, el aprecio y aceptación que tuvo el *Museo pictórico* durante la Ilustración y épocas posteriores, además de las razones mencionadas por Calvo --afinidad ideológica o fuente documental--, se debe a su "modernidad", a la apertura o eclecticismo que demuestra, lo que

¹⁵ Ibid. Pag. 619. No está demás señalar que al inicio de su ensayo introductorio Calvo Serraller insiste en el carácter terminal de la obra de Palomino: "casi en el límite cronológico donde acaba en dilatada agonía el gran Siglo de Oro, se nos ofrece como una especie de testamento donde se registra el inventario de sus grandezas en lo que a cultura artística se refiere." Siendo así, ¿por qué no pensar que tal testamento más que ser punto final a este periodo, es la suma necesaria para que no se perdiera e incluso sobre ella se continuara su evolución?

lo acerca a un espíritu y sensibilidad distintas a las del pleno Barroco¹⁶, características éstas que lo convierten en puente o momento de tránsito entre una época que llega a su fin --el Siglo de Oro-- y otra que inicia --el Neoclásico--, manteniendo, en todo momento, aspectos de uno y otro extremo, mejor dicho, resumiendo su cultura a la vez que procura "renovarla" con las aportaciones que le permite su apertura a otros gustos.

En relación a la disminución de las tensiones propias del oficio de los pintores en el momento en que Palomino se da a la tarea de redactar su tratado, cuando tuvimos la oportunidad de analizar los textos de Mengs¹⁷, en muchos sentidos similar, desde nuestro punto de vista, al trabajo del cordobés, notábamos ya que al margen de la pertinencia y valor de las críticas a que se ha hecho merecedor, bien podía entenderse como un intento por salvaguardar, o como el acopio de pruebas fuera de toda duda respecto a la "nobleza" y "dignidad" de la pintura, en pocas palabras, sobre la naturaleza de arte liberal --que procede de la razón-- propia de la pintura. Aunque es obvio que las circunstancias en que Antonio Rafael escribe sus reflexiones, y en las que se dan a conocer, son muy distintas a las que vivía Palomino, y por tanto podemos suponer que la tensión debía ser mucho menor, en ambos casos se trata de defender a la pintura, ora de los gremios artesanales, de la negación de su naturaleza por cuestiones de sangre, ora de los conciliarios y demás miembros de la aristocracia que ha descubierto para sí las ventajas y prevendas que otorga el patronazgo de las artes. Esta cuestión, o esta lucha común, refuerza nuestra idea sobre el potencial papel de mediador entre dos épocas que creemos reconocer en el texto de Antonio Palomino.

Valé la pena ahondar un poco más en el tema. Que la problemática suscitada por la ubicación de la pintura entre las artes mecánicas o las liberales, no se encontraba resuelta en la época de Palomino --y quizás menos en España--, parece ser lo que indican las observaciones de Julián

¹⁶. Qué tan lejos se encuentra Palomino del espíritu barroco, de su forma de proceder y concebir, lo podemos constatar, por ejemplo, si leemos la definición de pintura de Francisco Pacheco --Calvo Serrallier. Op. cit., pag. 397-- y, luego, la enfrentamos a la del cordobés. La argumentación, la lógica y metódica manera de exponer sus ideas, bastan para ver como Palomino, "no acepta" la autoridad de los antiguos, sin antes haber seguido el análisis de sus ideas. En otras palabras en Antonio Palomino está presente la obligación de exponer "racionalmente" (a través de un método) sus ideas, en tanto que Pacheco, las hace comparecer a la única merced de lo dicho por los "doctores".

¹⁷.-Antonio Rafael Mengs. *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1989.

Gállego:

Vemos en la cuestión que nos ocupa aquí que, después de dos siglos durante los cuales los Pintores trataron de salir de su condición artesana anterior, de ser considerados artistas liberales exentos de todo esfuerzo manual, y cuya mayor nobleza pudiera radicar en la inmaterialidad (no me atrevo a decir inutilidad) de lo que producían, al llegar al siglo XVIII lo más honorable, según moralistas y filósofos, será el trabajo de las manos, que los monarcas, Federico de Prusia, Pedro el Grande, Luis XVI o nuestro Carlos IV, tienen a gala practicar, mientras se mira por algunos la Pintura como actividad inútil para la Sociedad. Así tenemos en un libro famoso de fines de ese siglo, la *Historia de la Economía Política en Aragón* de Asso, en un apartado que titula "De las artes de lujo", que "La pintura y Escultura son principalmente las que merecen este nombre por dos respectos. El primero por el excesivo precio que el antojo de los aficionados suele señalar a las obras de profesores acreditados, si se compara con la cortísima o ninguna utilidad que de ellas se percibe. Lo segundo, porque separando de ambas Artes aquella parte de sus tareas dirigidas a la representación de cosas sagradas capaces de excitar la piedad y devoción de los fieles, o bien a la imitación instructiva de los objetos de Historia natural, todo lo restante carece de mérito y de importancia para promover la felicidad humana." Con estas palabras despectivas y virtuosas, Asso coloca, ya no diré la nobleza, pero la justificación de la Pintura, en su misión pedagógica... (...)

... en el siguiente apartado, dedicado a tratar "Del Luxo" escribe que "La conexión y dependencia que tienen entre sí la cultura de las artes y el lujo no me permite cerrar este capítulo sin exponer brevemente los progresos de este mal en nuestro Reino..." De aquí a exiliar a los artistas de las repúblicas no faltaba más que un paso. De estas citas vemos claramente que el Siglo de las Luces tiene también sus sombras y que la mediocridad de buena parte de su pintura no se debe exclusivamente en España a un cambio de dinastía y a una influencia dominante de la moda francesa, sino a más profundas e íntimas razones¹⁸.

No es casual, por tanto, que Gállego le dedique al tratado de Palomino, en especial al libro II intitulado "El curioso", el análisis de la situación de los pintores al inicio de la centuria dieciochesca, pues ve en él la continuación de lo iniciado por Carducho, Pacheco y Martínez, "pero añadiéndole un mayor rigor sistemático, mayor claridad expositiva, más cuidado en las biografías y noticias. Nada genial, Palomino es el exponente fiel de su época..."¹⁹; el problema, en síntesis, es el mismo, la defensa de la nobleza de la pintura, sin embargo --y a esto es a lo que se refiere Julián Gállego--, Palomino trata el asunto con una lógica diferente a sus

¹⁸ Julián Gállego. *El pintor de artesano a artista*. Universidad de Granada. 1976. Pags. 187-188. Esta misma posición, o sea, la vigencia en tiempos de Palomino del problema sobre la liberalidad de la pintura, es la que esgrime José Miguel Morán Turina en "En defensa de la pintura: Irata y Palomino", en: *Goya*, vno.190, 1986: pp. 202-207.

¹⁹ Julián Gállego. Op. cit., pag. 189.

predecesores cuanto que su objetivo se ha desviado de meta, en lugar de intentar convencer a otros busca insinuar, a los mismos practicantes del oficio, a defender su profesión al hacerlos conscientes de la tradición de la que proceden, son parte y continuación²⁰, en palabras del propio Palomino:

La segunda operación, en el orden de la ciencia --dice el autor al tratar el "Argumento de este libro", "El curioso"--, es deleitarse en lo que se inquiere, y desea saber. Esta es la segunda de las Musas, a quien los poetas llaman Euterpe, que se interpreta: *la que deleita bien*; pues a lo árido de su empleo, hace grato la melodía de su acento. Y así, habiendo puesto ya a él aficionado en conocimiento de lo que busca, describiendo la esencia, constitución, y partes integrales de la pintura; síguese a este acto de entendimiento el imperio de la voluntad; y para exaltarle con el recreo, y deleite, delinear las nobles calidades, propios, y accidentes de la pintura; sin omitir los varios contrastes de su fortuna, de que siempre ha salido triunfante; los varones insígenes, que la han profesado, e ilustrado con sus escritos; y las honras, premios, y buenos efectos, que de ella han participado: para que constando por todas partes lo ilustre de su naturaleza, se recree el ánimo, y se exiten los efectos de la voluntad a los deliciosos afanes de esta arte, con la dulce modulación de esta hermosa *Píeride*²¹.

Sería ingenuo de nuestra parte pensar que tal declaración está destinada únicamente a los pintores, no obstante, para entender en qué ha cambiado la argumentación de Antonio Palomino, conviene recordar dos aspectos: uno, que a diferencia de los *Diálogos* de Carducho cuya intención es bien evidente, mediar en el asunto de las alcábalas²², nuestro pintor no busca más que cumplir con lo que él cree es su obligación²³, tan es así que sin quitar el dedo del renglón, Céan Bermúdez nos recuerda que:

Don Antonio Palomino hizo ver en este tercer tomo y en dos de su *Museo*

²⁰. Con este mismo sentido es que juzgamos los textos de Mengs, y es en ese mismo sentido que se asocia al de Palomino, o para ser más exactos, es en el que representa una continuidad de lo expuesto a principios del siglo.

²¹. Antonio Palomino de Castro y Velasco. *El Museo pictórico y escala óptica*. Aguilar, 1947. Pag. 125. Subrayado nuestro. En lo sucesivo esta será la edición que se cite, mencionando únicamente *El Museo pictórico*...

²². Cfr. con lo apuntado sobre este mismo tema en el capítulo anterior.

²³. En la dedicatoria del texto a Doña Isabel de Farnesio, se lee: "Muchos ha, que guiado de un oculto destino, me dediqué a escribir esta facultad, así por el amor, que le tributé desde mis primeros años; como por ver lo poco, que en el idioma español se halla impreso de sus más radicales fundamentos." *El Museo pictórico*... pag. 5.

piciorico el amor a las bellas artes y su celo en promoverlas en el reino, no siendo menos laudable el que puso en la conservación del lustre y prerrogativas del arte de la pintura, recogiendo con extraordinaria diligencia todas las ejecutorias ganadas a su favor, que acreditan su dignidad, sus franquicias y privilegios, las que protocoló en el oficio de Juan Mazón de Benavides, escribano del número de la villa de Madrid, el 12 de septiembre de 1696, quedándose con testimonio auténtico de todas ellas, con el fin de que después de su muerte pasasen a poder del primer pintor de cámara, no habiendo alguno de su familia que fuese pintor, porque habiéndolo debiera ser preferido en esta posesión, con el objeto de que, cuando en razón de lo que contienen se suscitase alguna duda, hubiese un fácil recurso para deshacerla, y en ninguna manera se entorpeciesen el honor y privilegios que a tanta costa adquirió esta profesión²⁴.

Y, en segundo lugar, que el de Bujalance, con su texto, continúa la tradición del autor-artista (a la que habría que sumar la contribución de Mengs) iniciada después de aparecidos los *Comentarios a la pintura* de Don Felipe de Guerra en la época de Carlos V²⁵, o sea, que los tratados sobre las artes corrían a cargo de los propios maestros ya que la intervención de los profanos, como también sucedió en otros países --con la probable excepción de los Países Bajos--, se dio raramente, por lo que no hay que asombrarse de que el primer destinatario de los mismos fueran los interesados en la práctica de las artes, pero también y en función de los mismos argumentos, nos está dado suponer que al mismo tiempo buscaban preservar los conocimientos de su oficio y mostrar la fama y honores de que goza, ha gozado y debería gozar por siempre. Esta es la idea con que concluye Gállego su análisis del texto de Palomino:

Palomino contribuyó acaso, con sus súplicas y con su libro, a esta protección oficial de la Pintura, que inspiraba a los nuevos reyes el respeto que en sus países de origen merecía ese arte. Pero en sus ideas y hasta en muchas de sus noticias pertenece al siglo anterior. Como ya apuntó Menéndez Pelayo, recogió los escritos de Juan de Alfaro y de Lázaro Dfáz del Valle, "transcribiéndolos muchas veces a la letra"; y hemos visto que uno y otro sentían con fuerza casi angustiada el problema de la nobleza de la Pintura. Verdad es también que esta supervivencia de preocupaciones, valores, prejuicios y cuestiones no es excepcional, y menos en nuestro país, del que se ha comentado la brevedad de su siglo XVIII. Hasta la llegada de los ilustrados, capitaneados por el P. Feijóo (nacido en 1676, es decir, de una generación muy posterior a la de Palomino, que vivió el día en 1655) es decir, hasta bien mediado el siglo, no comienza realmente en su acepción cultural, de "siglo de las luces"²⁶.

²⁴. *Ibid.*, pag. XV.

²⁵. Vgr. Julius Schlosser. *Op. cit.*, pag. 543.

²⁶. Julián Gállego. *Op. cit.*, pags. 197, 198.

Sin perder de vista, pues, las ideas de que Antonio Palomino, como pintor y como tratadista, se encuentra al fin de una época --a la que todavía representa--, pero se muestra más flexible y tolerante con manifestaciones antitéticas a su gusto, lo que lo sitúa en una posición de "puente" entre dos momentos en la evolución del arte español, y de que una de sus preocupaciones por dar a conocer sus textos era la defensa de la pintura demostrando a propios y extraños su nobleza y ubicación dentro de las artes liberales, veamos los puntos principales de su argumentación --tanto en lo que se refiere a este tema, como, fundamentalmente, acerca de sus concepciones sobre el arte de la pintura y sus características-- tal y como los expone y desarrolla en su texto.

El *Museo pictórico y escala óptica* fue publicado, originalmente, en dos partes, la primera, que contiene los tomos primero y segundo, "Teórica de la pintura" y "Práctica de la pintura" respectivamente, apareció en 1715, en tanto que la segunda parte, tomo tercero "El parnaso español pintoresco laureado", no vio la luz pública sino hasta nueve años después, esto es, en 1724²⁷. El primer tomo se encuentra dividido en tres libros, el I "El aficionado", II "El curioso" con subtítulo de "Propios y accidentes de la pintura"; y III "El diligente", subtítulo "Teórica de la pintura". El tomo segundo abre con el libro IV "El principiante", subtítulo "Primer grado de los pintores", le siguen el V "El copiante", el VI "El aprovechado", VII "El inventor", VIII "El práctico" y el IX "El perfecto", cada uno de los libros representa el segundo, tercer, cuarto, quinto y sexto grado de los pintores respectivamente. Cada uno de estos nueve libros está dedicado a la

²⁷. Para efectos del presente trabajo únicamente se han considerado los tomos primero y segundo, por considerar que son los que están más relacionados con nuestro tema. La importancia del tercero, el que contiene "Noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles", por el que incluso ha llegado a ser denominado, con o sin justificación, el Vasari español, escapa a nuestro interés. Como se advirtió anteriormente la edición que aquí se maneja es la del '47 de M. Aguilar, Editor; según la relación que ofrece Calvo Serraller, además de la ya señalada de Bosarte, hubo ediciones inglesas en 1739, 1742 y 1782-87; ediciones francesas en 1749 y 1762, una alemana en 1781 y con el título de *Las Ciudades, Iglesias y Conventos en España donde hay obras de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles*, especie de extracto del texto original, se editó en Londres en 1739, 1744 y 1746. En español, además de las ya citadas, hay una tercera edición en Buenos Aires, Argentina, fechada en 1944. Existe una edición más reciente de las *Vidas*, tal y como se titula, esto es, destinada únicamente al tercer y último tomo de la obra de Palomino; se trata de la realizada por Alianza Editorial, 1986, con un breve ensayo introductorio de Nina Ayala Mallory. Como buena suerte califica Calvo Serraller todas estas ediciones, pues, según su opinión, salvo los *Principios* de García Hidalgo, los demás textos de los tratadistas del XVII y principios del XVIII, hay que buscarlos en librerías de viejo.

protección, gufa y/o sabiduría de las nueve musas: a Clío, Euterpe, Thalia, Melpomene, Tersipchore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope. Antonio Palomino en el *Prólogo* del primer tomo explica no sólo las razones de esta división, sino también, las de su característico título, mismas que se corresponden una a una:

He puesto a esta obra el título de *Museo*, así por el derecho, que le vinculan las nueve Musas, que reparten sus nueve libros, con la inteligencia de sus nueve actos intelectuales, que indican, (como se manifiesta en la introducción de cada libro) como por la variedad de artes, y facultades, que en ella se tocan, y que necesariamente acompañan, e ilustran el nobilísimo arte de la Pintura. Y asimismo le compete el título de *Escala Optica*, por estar en ella repartidos los grados, por donde ha de ir sucesivamente ascendiendo el principiante, hasta llegar a la eminencia de esta facultad, mediante los inconcusos fundamentos de la Optica²⁸.

Más adelante hemos de regresar a esta particular manera de ordenar el contenido de la obra; no obstante, apuntemos por el momento que la declaratoria, a la vez que enfatiza o resalta las funciones intelectuales que acompañan a la pintura y la necesidad de disciplina y sometimiento al estudio y prácticas constantes si es que se desea llegar a la "eminencia de esta facultad", deja, o parece dejar, muy poco terreno para la expresión del "genio", o si se prefiere, para la innovación y la libertad de creación. Este primer apunte nos indicaría, de entrada, una brecha entre la concepción barroca de la creatividad y su tácita aceptación de la fantasía e imaginación como principios rectores, y la seca normatividad que propone Palomino. La manera en que conjuga o concilia ambos extremos el autor, será uno de los objetivos que intentaremos destacar a lo largo de las líneas que restan del presente capítulo.

Regresando a la descripción de la obra, el libro I, "El aficionado", está compuesto por nueve capítulos que tratan sobre la Composición, las divisiones de la pintura y la llamada composición integral. El II, "El curioso", incluye doce capítulos que van del ser arte liberal la pintura a "Repetidos testimonio del Cielo en abono de la pintura y del culto de las sagradas imágenes". El III, "El diligente" se compone de cuatro capítulos: el primero es una advertencia sobre los tres restantes; el segundo contiene veintifun "Teoremas" de geometría aplicada y seis "Problemas". El tercer capítulo presenta veintifun nuevos "Teoremas" y cuatro "Problemas", en este caso se habla sobre la luz y el color. Finalmente, el capítulo cuarto

28. *El Museo pictórico...* pag. 30.

tiene doce "Problemas" y cinco "Proposiciones" sueltas que continúan a otras doce contenidas en el mismo número de "Problemas" de este mismo capítulo.

Del tomo segundo, el libro IV, "El principiante" contiene ocho capítulos dedicados a la personalidad del maestro, la relación maestro-alumno, y la anatomía del cuerpo humano. El libro V, "El copiante", se compone de ocho capítulos que versan sobre el dibujo, la imprimería, los colores y medios para copiar. El siguiente libro, "El aprovechado", tiene cinco capítulos en los que se enseña la observación del natural y los retratos, así como la utilidad de la arquitectura para la pintura. El libro VII, "El inventor", se compone de cuatro capítulos: qué es inventar y cómo hacerlo; así mismo se trata de la pintura al fresco. "El práctico", octavo libro, posee seis capítulos que van de la descripción de los tipos humanos, hasta la delineación de teatros, altares y monumentos en perspectiva. Finalmente, el libro IX, "El perfecto", se compone de diez y seis capítulos: el primero trata sobre la Gracia, el segundo contiene, a su vez, veinticinco conclusiones sobre la mayor perfección de una obra, y del tercero en adelante se tocan diversos temas que van de la descripción de obras realizadas por Palomino, hasta secretos y curiosidades de la pintura, como "Manufactura y secreto de algunos de los colores artificiales que se gastan en la pintura."

Como buen hijo de su época, el libro inicia con la ya citada dedicatoria a Isabel Farnesio, segunda esposa de Felipe V, a la que le sigue una *Censura* del jesuita Bartolomé Alcazar, la *Licencia del ordinario*, de Manuel Díaz Ramón de Moncada²⁹, una *Censura* más, la de Fray Juan Interián de Ayala, el *Mandato o Privilegio* del Rey, un poema en latín, un epigrama de José de Alcántara y Cea, una alabanza de Francisco de Córdoba y Abogader, la Fe de erratas, la tasa o precio del libro, el *Prólogo* del propio Palomino y la *Protestación* del mismo. En el tomo segundo, encontramos de nuevo una dedicatoria, sólo que ahora su destinatario es Luis I, breve sucesor de su padre Felipe V; le sigue la aprobación de Fray Juan Interián de Ayala, la

²⁹. Es de hacer notar que ésta se encuentra fechada en Madrid el 18 de mayo de 1708, esto es, Palomino contaba con la autorización para publicar su obra siete años antes de hacerlo. Esta diferencia la explica el mismo autor en su dedicatoria: "... y nunca faltó algún incidente, que lo embarazase, ya por las turbaciones, que universalmente han afligido la Monarquía (de que participan también los miembros más inútiles de ella) y ya por algunas ausencias, que me ha sido preciso hacer de esta Corte, a diferentes negocios de mi profesión...". Según Ceán Bermúdez, al regreso de Palomino de Salamanca, en 1707, permaneció en Madrid trabajando en el primer tomo del *Museo pictórico*.

Licencia de ordinario, fechada en Madrid el 6 de marzo de 1721³⁰, una aprobación más de Fray Manuel Garzo de Lassarte; *Suma de privilegio, Fe de erratas, Tasa*, un *Elogio* a Palomino de Teodoro Ardemáns³¹, un *Aplauso del autor y la obra* de Antonio de Zamora, *Décimas* de Juan de la Rubia Montés, un *Soneto* de Clemente de Torres; otras *Décimas* de Juan Delgado; y el *Prólogo* al lector del propio Palomino.

El primer tomo de la obra del pintor cordobés, la "Teórica de la pintura", ocupa sus dos primeros libros, como se ha visto, inicialmente en la descripción de las características generales de la pintura --origen, definición, tipos, divisiones (argumentos) y partes que la componen--, y, enseguida, en la argumentación del por qué ha de tomarse a esta manifestación como una de las artes liberales. El tercer libro, "El diligente", es, en realidad, el que se ocupa de lo que Palomino considera es la teórica de la pintura, esto es, la geometría y su aplicación --la perspectiva³²--. La importancia que Don Antonio le concedía a este tema, no sólo radica en la

30. Tenemos, entonces, cuatro fechas: la antes dicha de 1708 en que se da la primer *Licencia de Ordinario*; la de 1715 en que se publica el primer Tomo; esta de 1721 en que se la aprobación para la publicación de la *Practica de la Pintura*; y la de 1724 en que apareció el último tomo, *El Parnaso español pintoresco laureado*.

31. De todos los elogios y demás formalismos que acompañan a la presentación del libro, el del pintor arquitecto Ardemáns resulta el más significativo, tanto por ser colega de Palomino, como por los puestos que ocupaba en la corte española, entre los que destacan el de ser Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo, Veedor general de las conducciones de agua en Madrid, pintor de cámara del rey, poseedor de la llave de furriera y miembro de la Noble Guardia de Corps Jubilada. La inserción de su comentario, supone, además de la deferencia hacia Palomino, la fama y renombre de que éste ya gozaba.

32. En el capítulo I, "Principios previos y necesarios", leemos la siguiente "Advertencia": "Aunque para la inteligencia de las demostraciones de este tratado, supongo instruido en la Geometría a el diligente pintor; porque de otro modo, no podrán ser exactamente entendidas: no obstante, respecto de que en no todos concurrirá esta circunstancia; me ha parecido poner aquí algunas definiciones, y axiomas de los elementos geométricos: lo uno por ser necesarios, para la práctica de la Pintura; y lo otro, porque aunque no son bastantes para la inteligencia de la demostración; pueden suplir mucha parte; y lo son especialmente para la inteligencia de la construcción, y aplicación; que es lo indispensable en los meramente prácticos." *El Museo pictórico*..., pag. 307.

Por otra parte no está por demás hacer mención que los temas de la geometría y la perspectiva en la pintura, van, para la teoría de Palomino, íntimamente ligados al conocimiento de la óptica, tal y como lo podemos ver en la siguiente cita: "El tercer modo de proyecciones [de los rayos visuales a los objetos], y más inseparable de la Pintura, es, el que representa los cuerpos en un plano, considerando los rayos, enviados desde el objeto a la vista, cortados en la superficie del diáfano interpuesto entre la vista, y el objeto; y a éste llaman *escenografía*." *Ibid.*, pag. 111.

pormenorizada extensión con que trata los temas de este libro³³ --el más amplio de todos-- y en el uso de las ilustraciones como apoyo a ejemplos, principios y fórmulas, sino también en el cuidado que tuvo para que el grabado con el que abre su obra, coincidiera plenamente tanto con esta importancia, como con las intenciones generales que lo animaron a escribirla. Al respecto nos dice Manuela Mena Marqués:

Tanto Orellana como Ceán Bermúdez se refieren a la figura femenina sentada en el centro de la composición, como a la *Geometría*, sin embargo, inexplicablemente, cuando se habla de la portada en estudios posteriores se menciona como la *Pintura*, aunque sin dar una explicación de este cambio iconológico. Es el propio Palomino quien parece darnos la respuesta, ya que en Prólogo al libro dice: *De aquí (estudio de la Matemática) pasé a ver otros muchos autores que tratan de la óptica demostrativamente (que es una de las ciencias matemáticas, que discurre acerca de la profusión, y proyección de los rayos visuales, y luminosos de la sección escenográfica) y hallé con evidencia, que esta facultad es indubitativamente la teórica de la Pintura*. Más adelante en el capítulo VII, del primer libro, Palomino comenta de nuevo: *De lo cual se infiere (reglas de la Perspectiva) que no hay operación en la Pintura, que no milita debajo de los preceptos de la óptica*. A continuación, al tratar, en el capítulo VI del libro II, de la Pintura como compendio de las artes liberales y ciencia arquitectónica, el teórico vuelve a insistir en el concepto anterior de la óptica como hija de la Geometría y ciencia que permite la consecución correcta de la perspectiva en la pintura, y más adelante en el capítulo VII vuelve a repetirnos que: *Siendo la Pintura (la sección de la pirámide, como dijimos) que es lo mismo, que Perspectiva, siendo ésta indubitavelmente ciencia demostrativa (pues es la Óptica) lo es precisamente la Pintura por identidad*. Todos estos conceptos del libro aparecen resumidos en la inscripción de la portada: *Undique Picturae Moderatrix Optica fulget; Lumina projiciens, fingere cuncta docens* [En todas partes brilla la Óptica gobernadora de la Pintura/ Proyectando luces, enseñando a componer todas las cosas], que, bajo el estandarte llevado en volandas por los amorcillos con el título de la obra: *Theórica de la Pintura*, parece señalar a la figura femenina como representación de la *Geometría* o de su aplicación en la *Óptica*. A ello se suman los símbolos que la rodean y que Palomino desarrollará claramente en el libro III de su Teórica. Por un lado dos amorcillos estudian la pirámide visiva (cap. II, lam.2), compendio de la geometría aplicada a la pintura y más abajo, otros dos niños sostienen una tablilla con una pirámide, sobre la que uno de ellos proyecta luz con un candil, resumen de lo "explicado" e ilustrado en el capítulo III del libro sobre la proyección de la luz y el color³⁴.

33. Entre los temas que aborda en sus cuatro capítulos, podemos citar como ejemplo: "De la proyección escenográfica o perspectiva de cuerpos, y de todo aquello que comprende la delineación de la pintura" (Cap.II); "Si de los términos de las alturas paralelas del cuerpo luminoso más alto y del cuerpo umbroso más bajo se tiran líneas concurrentes, serán proporcionales a dichas alturas" (Teorema II.- Proposición II del Cap. III); "Dado un círculo construir otro que sea subdúplo o mitad suya" (Problema IX.- Proposición IX del Cap. IV).

34. Manuela Mena Marqués. Op. cit., pags. 72-74. Cfr. nota. 31 de este mismo capítulo.

Hemos querido detenernos en esta detallada descripción del texto, porque creemos ver en ella un adelanto y confirmación de lo antes dicho respecto a la intención de Palomino de hacer de su obra una defensa de la nobleza de la pintura; esto es, a las muchas pruebas y argumentos a que recurre y cita para probarlo, les suma, como aportación personal, el necesario conocimiento de los principios y aplicación de la geometría para la correcta ejecución de la pintura, principios que no se limitan a un acto mecánico, sino que, para su comprensión y aplicación, es menester el uso de la razón, o si se prefiere, del estudio, la disciplina y la profundidad de su conocimiento. Pero, además, con esta descripción se nos revela la concepción que Palomino tenía --y que es con la que aborda su texto--, sobre la educación o enseñanza de la pintura; no sólo prevalece en ella el carácter enciclopédico que ya ha sido señalado, sino el discurso metódico con que hay que tratar estas materias: En nuestro autor ambos aspectos no son más que dos caras de la misma moneda, o bien se encuentran íntimamente relacionados:

...en las universidades, y otras escuelas se cursan todas las ciencias matemáticas, de las cuales no es la menos principal la Óptica, y sus especies, que son la teórica de la pintura, o la pintura teórica; y éstas no pueden subsistir (como ni las demás ciencias matemáticas) sin el subsidio de la Geometría, y Aritmética, con cuyos principios, o elementos, además de los propios suyos, prueban sus conclusiones: sin que sea preciso, ni conveniente, que la práctica de las facultades se curse en las escuelas, bastando el estudio de la teórica en ellas (...) Con lo cual queda convencido el intento, de que la Pintura, de su naturaleza no sólo es arte liberal, sino ciencia demostrativa, especulativa, y práctica; pues pone sus principios; prueba sus conclusiones con demostraciones infalibles (de cuya naturaleza es engendrar ciencia), reduciendo éstas al acto externo, no en material, sino en formal representación³⁵.

Por lo que hace a la "autoridad del antiguo" que aún prevalece en tal concepción --recurso al que volveremos más adelante--, se apunta:

Si renombre le habían dado ya sus composiciones, prodigio de dibujo, de técnica y de asombrosa vitalidad creadora; no fue menor el que alcanzó con la publicación del «Museo Pictórico y Escala Óptica», en cuya obra desarrolló y desarrolló todos los elementos del arte de la pintura con métodos de auténtico pedagogo, a la que unió reglas sencillas para la práctica, autorizando todo su

35. *El Museo pictórico... Op. cit., pag. 210.*

contenido con exposiciones de otros autores.³⁶

A tal práctica --la de autorizar o legitimar sus observaciones con la cita a otros autores-- es a la que la mayor parte de los estudiosos a que hemos recurrido se refieren como exceso de citas culteranas, por otra parte muestra de lo barroco de su cultura; exceso, porque como dice Lafuente Ferrari: "lo creeríamos aunque no plagase los márgenes de sus libros con la viciosa, enojosa vegetación de citas de las Escrituras, los Santos Padres, los escritores de Grecia y Roma y los que en lenguas romances trataron, de lejos o de cerca, de algo con su materia relacionado"³⁷. Exceso de prudencia, modestia o sapiencia, lo cierto es que tras esta fachada o escudo protector, Palomino expone su muy particular enfoque sobre la educación artística; ya lo decía Schlosser: "Los libros de las dos primeras partes, en el sagrado número de las Musas, contienen un completo curso en progresión académica..."³⁸, lo que subraya Juan Antonio Gaya Nuño:

Lo mismo que el primer tomo, éste [el segundo] se divide en tres libros, de numeración correlativa con los anteriores, y también titulados con igual aire como El Principiante, El Copiante, El Aprovechado, raros grados de esta didáctica... Esta especie de educación cíclica y graduada, que ha de juzgarse muy meditado por su autor, contiene infinidad de preceptos de muy recta pedagogía artística...³⁹

Ahora que hemos de iniciar con el análisis y exposición del texto mismo de Palomino, es importante retener lo antes dicho, ya que desde nuestro punto de vista éste se desarrolla, casi exclusivamente, a partir de dos vertientes interdependientes, la una la defensa de la pintura, la otra, la "pedagogía artística"; es como si su autor, a través de la recta, docta y racional enseñanza de su oficio pretendiera deshacer los equívocos de viejo y nuevo cuño que sobre la práctica de la pintura hubo de enfrentar en su tiempo y que para ello no dudara en tomar lo mismo lo que le venía de tradición, que lo que se mostraba como innovación o ventaja sobre aquélla

³⁶. Rafael Aguilar Priego. "Bujalance en el III Centenario de Antonio Palomino". En: *Catálogo...* Op. cit., pag. 8.

³⁷. Enrique Lafuente Ferrari. Op. cit., pag. 23.

³⁸. Julius Schlosser. Op. cit., pag. 409.

³⁹. Juan Antonio Gaya Nuño. Op. cit., pag. 95.

para, reunido, fundido o "reconvertido" en su texto, transmitirlo a las generaciones coetáneas y futuras. Luego entonces, debemos tener claro que el *Museo pictórico y escala óptica*, a pesar de la primer impresión que pudiera causar, no es más que un tratado técnico de la pintura, obvio es que calificado desde nuestro particular contexto cultural que poco tiene en común con el momento en que don Antonio se daba a la tarea de su redacción. Esta aclaración es importante, creemos, porque siendo el tema de este trabajo la evolución o transformación de las ideas estéticas y/o artísticas, no encontraremos en la citada obra atención especial a ellas ni un tratamiento a profundidad de las mismas; es más, son pocos los espacios en que hallamos la concepción teórica que su autor tenía sobre las preocupaciones que mantenía vigentes la estética de su época⁴⁰. Opinión que corroborará Menéndez Pelayo:

La estética de Palomino, como la de casi todos nuestros tratadistas de artes, es, por consiguiente, la estética idealista profesada y difundida por los pintores *eclecticos* italianos, y aceptada *teóricamente* entre nosotros, aun por las escuelas que menos pecaban del achaque de idealismo. Conciliar este sistema con el de la selección natural de las formas, era precisamente el toque del *eclecticismo*, y Palomino lo ejecuta con el mismo criterio que Pucheco. (...)

Aun siendo ecléctico Palomino, parece dar mucha mayor importancia al concepto o noción mental que a la imitación de la naturaleza externa... Es lo que Palomino llama «dibujo interno o composición mental, especie de canon o de norma, a la cual tendrá que recurrir continuamente el artista para *purificar* su invención de todos defectos en razón de dibujo, en razón de propiedad y en razón de decoro».

Pero esta tan marcada y en ocasiones intransigente aflicción idealista, no le lleva a proscribir el estudio del natural, en aras de una concepción fantástica y caprichosa...⁴¹

Sobre la influencia de los italianos en Antonio Palomino sabemos, por Mena Marqués que:

En el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, dedica Palomino al dibujo varios

40. Esta observación, se relaciona directamente con lo dicho en la citada *Introducción* a la selección de textos de Palomino de Calvo Serraller, en la que leemos que a pesar del éxito del libro, éste aún carece de un estudio crítico profundo y pormenorizado; carencia que ilustra, a juicio de su autor, el descuido o menosprecio de que hasta el momento ha sido objeto la teoría artística del siglo XVII y principio del XVIII. Por tanto y mientras no se cuente con otros estudios que aborden este y otros temas presentes en la obra de Palomino, hemos de dar por hecho la validez de nuestro comentario, que, como se verá, se apoya en análisis semejantes o que apuntan en la misma dirección.

41. Marcelino Menéndez Pelayo, Op. cit., pags. 345-346.

apartados del Capítulo IV del libro I de la *Theorica de la Pintura*, convirtiéndose con ello en auténtica excepción de los tratadistas españoles, al valorar el dibujo en la misma medida que lo hacían los teóricos italianos, y lo divide, según la definición de aquellos en...⁴²

El mismo pintor señala, al tratar sobre el tema, su dependencia de Zuccaro⁴³ amen, a no extrañar, de no ser la única respecto a los italianos⁴⁴. La importancia que, primero éstos y luego el resto de Europa salvo el caso de España, concedían al dibujo radica en que, según la teoría en boga, se veía en él la fuente de toda inspiración y el reflejo, el primero, el auténtico, de la Idea o, quizá, genio del artista, aceptación, en Palomino, bien extraña si reparamos en lo antes dicho respecto a su concepción de la enseñanza de la pintura. Sobre esta abigüedad, repara Menéndez Pelayo al comentar el libro VII del tomo II:

[En esta parte de la obra]... volvemos a encontrar ideas generales de filosofía del arte, una especie de teoría de la invención. Por lo mismo que Palomino era muy inclinado a justificar todas las libertades y aun las licencias artísticas, incluso los desbarros de Lucas Jordán, y ya había exhortado al principiante a desechar todo temor... --Concluye-- Veamos con qué bizarría, idéntica a la de nuestros preceptistas literarios, defiende aquí los derechos del ingenio⁴⁵.

Para nosotros, el cordobés se encuentra ante el dilema de conciliar,

42. Manuela Mena Marqués. Op. cit., pag. 67.

43. "Dejo las prolijas, y sutiles consideraciones del dibujo interno, o intelectual a el caballero Federico Zucaro, que por ahora me parece, debo discurrir del dibujo interno, según que dice respecto, y relación a el externo pictórico...". *El Museo pictórico*... Op. cit., pag. 71.

44. La misma autora, Mena Marqués, señala más adelante en su artículo, cómo, vía Vicente Victoria a quien Palomino había tratado en Valencia, pudo estar enterado del ambiente artístico italiano y en especial de la obra de Carlo Maratti, de quien posiblemente tomó inspiración --si no es que figuras completas-- para la realización del ya mencionado dibujo preparatorio de la estampa con que abre su libro. Op. cit., pag. 75. Por otra parte, su amistad con Sebastián Muñoz, estudiante en Roma del mismo Maratti, pudo haberlo puesto en contacto con la iconografía más usual entre los pintores italianos de la última parte del XVII. Cfr. Antonio Martínez Ripoll. "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans." En: *Archivo español de arte*. V.58, octubre/diciembre, 1985. Pp. 332-50. Finalmente, es posible apuntar que gracias a todos estos contactos, más la familiaridad de Palomino con los principales textos teóricos de los italianos, sean uno de los factores que le permitieron sostener una mayor apertura hacia nuevas manifestaciones pictóricas, o tender, como lo mencionan sus estudiosos, a un eclecticismo.

45. Marcelino Menéndez Pelayo. Op. cit., pag. 346.

como ya se ha dicho, dos extremos en apariencia antagónicos, entre el genio que concede toda la libertad de acción y el idealismo y recta razón --la Idea al fin y al cabo-- sometida a los rigores del método --el estudio, la disciplina, el aprovechamiento-- si ha de querer valer (naturalismo o idealismo; realismo o invención); su obra, lo apuntamos una vez más, ha de ser considerada, luego entonces, como el fenomenal esfuerzo emprendido en pos de tal reunión.

Acisclo Antonio Palomino, ya desde el mismo *Prólogo* de su texto va introduciendo una serie de conceptos entre los que se entreveran las intenciones de defensa de la pintura con los objetivos pedagógicos de la obra y una serie de argumentaciones tomadas --o aceptadas-- del estado en que se encontraba su cultura en general. Por ejemplo, al exponer los motivos que lo llevaron a la redacción del *Museo pictórico*, además de lo antes dicho respecto a las atribuciones de su publicación, apunta que la pintura es arte liberal por basarse en las matemáticas:

Principalmente, cuando, aunque en todos los idiomas han escrito con tanto acierto de esta facultad; a los que han sido puramente matemáticos, les ha hecho falta la circunstancia de ser pintores, para adaptar a esta arte sus problemas; y a los que han escrito como pintores, les ha faltado la inteligencia de lo científico, para calificar de inefables sus dogmas, y saberlos con principios indubitables, para no obrar a tienta, y al arbitrio de la contingencia⁴⁶.

De la anterior, que bien puede tomarse por una declaración personal, se pasa a una consideración general que implica a todo el género humano y, dentro de su contexto y por consiguiente, a su relación con lo divino:

[Formó Dios al hombre para:]... que atento a la nobleza de su imagen, investigase las sendas de la virtud para conseguir la gloria de la inmortalidad. Esta poderosa razón, impresa en nuestros entendimientos, levanta los mortales ánimos del polvo, elevando sus consideraciones hasta el cielo: cuál con heroica osadía reduce a determinada mensura la máquina de los orbes: cuál pretende apurar el número de las estrellas, y reducir a norma sus influjos. Este investiga, y descubre los secretos más escondidos en los seres de la naturaleza: Aquel curioso especulador de las cosas naturales, todo lo inquiere, y todo juzga pertenecerle, imaginándose árbitro introducido en este amplísimo teatro del mundo: los más guiados de las concluyentes

⁴⁶ *El Museo pictórico*... Op. cit., pag. 29. Esta observación de Palomino confirma nuestra idea de que la obra la experimenta su autor como una aportación personal a los problemas a que se enfrentaba la práctica del oficio. Además, es lícito suponer que con esta aportación, o sea, con el remedio que en esta cita aparece, Palomino creyó poder superar las opiniones contrarias.

especulaciones matemáticas; los otros impelidos de los gloriosos desvelos filosóficos⁴⁷.

¿Hasta qué punto debemos tomar este pasaje como una descripción de los logros científicos de la época o como simple ejemplo de la retórica barroca? En principio no podemos negar que el tono y la relación de hechos recuerda a la definición que D'Alembert, en sus *Eléments de Philosophie*, hará de la Ilustración cuarenta y tres años después⁴⁸. Podemos suponer, por otra parte que por la referencia a las matemáticas y el conocimiento que de ellas tenía, en verdad se encontrara familiarizado con los avances de la ciencia de su época, pero además nos llama particularmente la atención la acentuación que hace en la actitud por saber, en el ánimo por descubrir los secretos de la naturaleza, lo que se ve no como algo prohibido o punible, como lo podríamos suponer dada la indisputada autoridad de la iglesia en estos temas, sino todo lo contrario, como una suerte de destino que Dios quiere que el hombre cumpla⁴⁹.

Consecuente con esta posición y las intenciones que lo animan, lo primero que lleva a cabo Don Antonio, es dar a conocer su definición de método científico, definición en la que, como en todo el texto, se entremezclan los conocimientos de la época --la misma está basada, según propia declaración, en la escuela tomista-- con aquellos que anuncian su superación, pero que además es requisito para la defensa de la liberalidad de la pintura:

Es el método científico un *ordenado modo de proceder en la investigación de la verdad*. Esta se busca de tres maneras: inquiriendo la esencia; dividiendo sus especies; y examinando sus propiedades. La primera, pertenece a la definición; la segunda, a la división, y la argumentación a la tercera⁵⁰.

Compárese esta definición con la propuesta por Rene Descartes hacía casi un siglo:

47. *Ibid.*, pags. 50, 51.

48. Cfr. *supra* pag. 22 del capítulo segundo de este mismo trabajo.

49. Cfr. *supra* pag. 5 sobre la posición del momento con respecto a los temas de la "Nueva filosofía", que contrasta fuertemente con esta actitud de Palomino. Véase también *infra* pags. 21-30.

50. *El Museo pictórico...* Op. cit., pag. 64.

... creí que, en lugar de los numerosos preceptos que contiene la lógica, bastaban cuatro reglas, pero cumplidas de tal modo que ni por una sola vez fueran infringidas bajo ningún pretexto.

El primero de estos preceptos, consistía en no recibir como verdadero lo que con toda evidencia no reconociese como tal, evitando cuidadosamente la precipitación y los prejuicios, y no aceptando como cierto sino lo presente a mi espíritu de manera tan clara y distinta que acerca de su certeza no pudiera haber la menor duda.

El segundo, era la división de cada una de las dificultades con que tropezaba la inteligencia al investigar la verdad, en tantas partes como fuera necesario para resolverlas.

El tercero, ordenar los conocimientos, empezando siempre por los más sencillos, elevándome por grados hasta llegar a los más compuestos, y suponiendo un orden en aquellos que no lo tenían por naturaleza.

Y el último, consistía en hacer enumeraciones tan completas y generales, que me dieran la seguridad de no haber incurrido en ninguna omisión⁵¹.

En base, pues, a estas concepciones, Palomino procurará demostrar por qué la pintura es una ciencia especulativa y práctica, mas si anteriormente se había mantenido en estricto apego a los conocimientos científicos, en esta parte su argumentación se hará más densa y poco clara:

Que sea ciencia especulativa en lo teórico, está claro; pues las ciencias especulativas, se distinguen de las prácticas, en que éstas hacen su objeto; las otras le suponen: el de la pintura teórica es todo lo visible, en cuanto imitable; esto precede a la Pintura: luego ella supone constituido su objeto, y sólo trata de especularle, debajo de esta formalidad, reservando para objeto material la imitación, y cosas imitables.

Y que sea ciencia práctica en lo operativo, también está claro; pues si la ciencia especulativa, es la que se emplea en la contemplación de la verdad; la práctica es, la que ordena aquellas verdades a alguna obra externa, no corpórea, ni material, sino puramente formal: esto es en lo que se emplea la pintura operativa: luego ella es verdaderamente ciencia práctica; pues vía de reglas, y documentos deducidos de las inefables demostraciones de la teórica...⁵²

Aunque más adelante nos detendremos a considerar la definición que Palomino da de pintura, por lo antes dicho podemos darnos cuenta de que para cumplir con su "cientificidad" ésta se limita a la imitación de lo visible, pero para que ésto se lleve a cabo correctamente, como ya se ha dicho, debe intervenir la "idea" del artista, la que, a su vez, se compone por la "ordenación de las verdades" que se expresan en la formalidad de la obra. Una vez más repetimos que es en esta combinación de elementos en

51. Rene Descartes. *Discurso del método*. Editorial Porrúa, 1990. Pags. 15, 16.

52. *El Museo pictórico...* Op. cit., pag. 209.

donde se halla su eclecticismo lo mismo como teórico que como pintor.

Tal pareciera que nuestro autor sintiera que el recurso al método científico no fuera suficiente para apoyar su argumentación y buenas razones, motivo por el que no se decide a abandonar la autoridad y justificación de que le provee la analogía con hechos o dogmas religiosos, lo que no es, por otra parte, más que reflejo de la situación cultural y social en que se encontraba. Tomemos por ejemplo su división de la pintura:

En tres estados hemos considerado la imagen de Dios en el hombre; en el de naturaleza; en el de gracia y en el de gloria; porque en todo reverbera la imagen de la Trinidad Santísima; y los mismos se pueden considerar en el ángel, como superior a el hombre; pues también fue viador en aquellos indivisibles instantes de sus operaciones. Tres son asimismo los modos de pintar *a el temple; a el fresco; y a el óleo*. En el estado de *naturaleza*, se considera a esta imagen a *el temple (mejor diría templo, donde su autor ha de ser reverenciado)*, por ser la manera más antigua, más aspera y difícil de conseguir unión y dulzura. En el de *gracia*, se considera a *el fresco*, con el agua del bautismo, o de la penitencia y la virtud del estuque de la divina misericordia, que con lo ardiente de su amor atrae y une en sí, dando valor y viveza a los colores de los méritos, que se le aplican. En el de *gloria*, se considera a *el óleo*; bien a propósito para la luz, o lumbre de gloria, como prevenían las vírgenes prudentes, para que el esposo las hallase dispuestas a celebrar sus bodas; y porque la pintura a el óleo es la última, y en la que se consigue mayor dulzura, y unión⁵³.

Esta combinación se aviene perfectamente con lo apuntado respecto a la permisividad con que don Antonio ve la investigación de la naturaleza, la cual, además de los logros que supone, está más que justificada --y por extensión la presencia del mismo ánimo en la ciencia de la pintura-- por la intelectual naturaleza a cuya semejanza fuimos hechos, y para el caso de la pintura si ésta imita es porque los hombres intentan imitar al Primer artífice:

Esta la que en su deliciosa tarea nos propone la gloria de imitar a tan supremo Artífice. Esta la que nos ofrece entrada franca en sus amenos jardines, donde con la variedad de sus matizados colores, nos formará vistosos verdegales; con la valentía de sus rasgos, hermosa copia de animados bultos; y con el dulce encanto de mentidas distancias, el repetido milagro de desmentir superficies⁵⁴.

Irreprochable, aún hoy día, descripción de los efectos propios de la pintura, pero ésta no se agota ni en tal descripción ni en su relación con lo

53. Ibid. Pag. 46.

54. Ibid. Pags. 49, 50

divino; la definición que de ella da es su compendio y resumen de todo lo que hasta ahora se ha dicho sobre las intenciones de Palomino:

Pero siéndome forzoso seguir el instituto comenzado, con la venía de tan doctos príncipes, y tan eruditas plumas [en este punto Palomino ha llevado a cabo una revisión de las principales definiciones de pintura], diré: que la *Pintura es imagen de lo visible, delineado en superficie*. Y siguiendo las reglas de la buena definición, que según los lógicos, debe constar principalmente de género y diferencia; que el género es la razón común, en que conviene con otras artes; y la diferencia la razón específica, en que se distingue de todas: digo, que en ser imagen de lo visible, conviene con la Escultura, Plástica, Celatoria, y Fusoria; y asimismo con la Especulativa, o arte de los espejos, y con la Dióptrica, y Catóptrica, que todas forman imágenes; una, por los rayos directos; otra, por los reflejos; y otra, por los refractos.

Distínguese de éstas, y de todas las demás artes, en ser delineada en superficie; pues la Escultura, Plástica, Celatoria y Fusoria, se ejecutan en materia corpórea; las otras artes ópticas, y especulativas, no forman imágenes delineadas, sino reverberadas por las especies visibles, o coaguladas por cierto artificio de la repercusión o refracción de los rayos visuales, o por otra representación irascúnte, no real, y permanente.

Dícese imagen de lo visible; porque no sólo representa las cosas naturales, sino también las artificiales; y aunque representa muchas cosas invisibles, como lo es Dios, y los ángeles, por ser puros espíritus, esto lo hace debajo de la razón de visibles, según nuestro modo de concebir, y entender: y le conviene la razón de de imagen, por ser expresada a imitación del prototipo, con diligencia, intención, y cuidado del operante, como se dijo en el capítulo primero; y que no sólo imita como quiera la forma, y el bulto, sino también el color, los afectos, y pasiones del ánimo, y los demás accidentes, que ocurren en todas las cosas visibles.

Dícese también delineada; porque toda la operación de los pinceles es una continua delineación, ya en los contornos, que son los perfiles exteriores, que circundan la figura; o ya en los dintornos, que son los que dentro de aquella circunscripción organizan los miembros, manchando con líneas repetidas los claros, y oscuros, que causa la luz en los cuerpos; de donde procede la viveza de la representación, y relieve.

Y dicese en superficie, así porque la materia de los colores es tan tenue, que, como dijimos, se reputa por nada; como porque, aunque se concediese formar algún cuerpo, la repetida imposición de los colores, solamente constituye la representación de la pintura, la que a la vista se propone en la última superficie, y último término de la corporeidad; pues de allí hasta adentro, haya lo que hubiere, no tocándolo la vista, no sirve a la representación.

Y el no determinar, ser sus operaciones en superficie plana, aunque es lo más común, es porque no excluye cualquier linaje de superficie para su ejecución; como se ve en las cóncavas de las bóvedas, y las convexas de los escudos, globos, y otras semejantes⁵⁵.

Aunque un tanto agobiante y obsesiva, hemos querido detenernos en esta definición ya por ver en ella, como se apunta un poco más arriba, el

55. Ibid. Pags. 64, 65.

resumen de las intenciones de Palomino al abordar la tarea de redactar un tratado, ya por dejar ver la peculiar cultura de su autor y lo que a ella aporta, ya porque a partir de la misma se va desarrollando el resto del texto y con él van apareciendo sus concepciones estrictamente estéticas. A esta definición le siguen: la de la pintura desde el punto de vista "filosófico" el cual justifica el que la pintura sea imagen: "porque *ésta es un concepto adecuado de las cosas visibles*; y esta adecuación se ha de fundar en la verdad; esto es, en la total semejanza de ellas, según sus varios accidentes, y cualidades, no perdonando las más delicadas, y exquisitas alteraciones del ánimo"⁵⁶. La etimología de la palabra pintura, que, según el cordobés, deriva del hacer con la pluma o el pincel. Después viene su división: el color y el dibujo; los tipos de pintura: bordada, tejida, embutida, encáustica y colorida o manchada. De mayor interés para nuestro tema resulta lo que apunta en el capítulo VII del libro primero dedicado a la "Composición integral de la Pintura" que son sus partes constitutivas⁵⁷, respecto al empleo de la metáfora en la pintura dice:

El argumento metafórico es, *el que en virtud de una metáfora ingeniosa, manifiesta el concepto de su autor.* [Palomino habla de la metáfora como madre de toda sutileza intelectual y admirable parto del entendimiento. Cita a E. Tesauro como autoridad en la materia, lo que revela la extensión de sus conocimientos de la cultura barroca. Y agrega que son cinco las metáforas que corresponden al pintor: natural, moral, vultosa, instrumental e iconológica; el resto de las metáforas son más propias de los humanistas, pero de ellas tres se ofrecen también a la pintura: el emblema, el jeroglífico y la empresa, aunque advierte que estos tres están reservados a ingenios elevados].

La quinta, y última metáfora del pintor, es la iconológica. Esta es aquella que mediante una figura humana, representa algún sujeto abstracto, o invisible. Como las Virtudes, los Vicios, las Ciencias, las Artes, el Día, la Noche, que no siendo figuras, física, y realmente, las representa, como si lo fueran; para cuya expresión se sirve de las otras metáforas: como la grulla para la vigilancia; el avestruz para la gula.⁵⁸

No deja de ser admirable la manera en que Palomino se acerca a la consecución de sus fines: se vale de un concepto plenamente barroco, el de la metáfora, para permitir que por ahí se cuele la libertad concedida al

56. Ibid. Pag. 66.

57. Son siete: argumento --al que pertenece la metáfora--, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia o buena manera. Sobre esta última volveremos más adelante.

58. *El Museo pictórico...* Op. cit., pags. 101-105.

genio, mas emplea una forma --el método-- racional para su exposición y transmisión. En verdad no es algo muy distinto a lo intentado por los preceptistas del clasicismo, de Descartes incluso, quienes están dispuestos a aceptar lo irracional si éste es capaz, a su vez, de someterse a las reglas de la razón, no para ser sometido o normalizado, sino para poder ser conocido⁵⁹. Se trata, por tanto, de una estética ecléctica, pero no en el sentido tradicional del término, sino más bien, en cuanto que representa una estructura de carácter híbrido, que permite la existencia, a su interior, de formas y contenidos provenientes de diversas fuentes. Visto de esta manera, el trabajo de Palomino, como el de muchos otros, se convierte en anticipo de futuras estéticas verdaderamente integradoras de la experiencia artística de Occidente; en otras palabras, aunque Antonio Palomino no llega a una síntesis definitiva del pasado del que proviene y del presente que vive, sí logra, a través de su obra, sentar la pauta, el ejemplo necesario para demostrar su posibilidad (no importa para el caso si su intento fue o no correcto), para que así otros, después de él, la realizaran⁶⁰.

En este mismo sentido tenemos que tomar las últimas razones que el pintor da para justificar a la pintura como arte liberal, así como los fines que le adjudica: el juego de la imaginación se pliega a los "servicios sociales" que pueda prestar:

Que a la Pintura le convenga la definición de arte *in genere* (dejando, por ahora, la de la ciencia en su lugar) es indubitable; pues con preceptos ajustados, reglas infalibles, y profundas especulaciones, fundadas en la conmensuración de la simetría, anatomía, perspectiva, y otras artes, que hemos notado, se dirige a operaciones prácticas en la materia externa de la superficie, delineando la historia, o asunto, que pretende representar, sensible a nuestra vista. Y éste es el más frecuente, y moderado elogio, que le dan los que más sin cuidado la tratan, con la común denominación de *arte de la pintura*: aunque en esto parece ocioso detenernos; pues para ello les sobra mucho caudal.

59. Según Sergio Givone "Si la estética barroca parece quererse asomar sobre el «misterio» de la existencia [recuérdese en este punto lo dicho sobre la actitud que subraya Palomino], no es tanto porque la existencia le parezca insondable, sino más bien porque le parece «tópica» e «imaginativa». Sergio Givone. *Historia de la estética*. Tecnos, 1990. Pag. 28. Esto es, entonces, lo que Palomino rescata de su tradición, pero presentado bajo una nueva óptica, aquella que se vale de la argumentación "científica" para probar la certeza de sus afirmaciones y conclusiones.

60. El mismo Givone cree ver en el Romanticismo la culminación de la estética Barroca: su rebeldía contra el clasicismo y sus neos, demostraría la fuerza y fundamentación que gracias a éstos, logró acumular.

[Más adelante, al referirse a la diferencia entre la pintura y las artes mecánicas, Palomino recurre al fin que ésta persigue:] El fin es, delinear historias; proponer ejemplos; expresar virtudes; representar imágenes; imitar países; formar retratos; para estímulo de la virtud; incentivo de la devoción; recreo del ánimo; adorno de palacios, y casas de príncipes, y ejemplo a la imitación de héroes ilustres, príncipes esclarecidos, inmortalizados en la muda respiración de una tabla, a expensas de esta segunda, ingeniosa naturaleza⁶¹.

Como hemos apuntado, de entre la argumentación y exposición de principios conceptuales y reglas prácticas que a lo largo de todo su texto va dejando don Antonio, vamos hallando --la mayor parte de las veces indirectamente-- sus ideas estéticas⁶²; éstas, las que nos restan por presentar, versan, según el interés de este trabajo, sobre la belleza, el ingenio o creatividad y lo ideal.

Menéndez Pelayo concluye el apartado dedicado a nuestro pintor, de la siguiente manera:

Palomino no define en parte alguna la belleza pictórica, pero trata de describirla por sus efectos, haciéndola consistir, ya en la armonía, graduación y casamiento de los colores, ya en la degradación insensible de la luz, ya en el huir siempre «lo agrio y recortado», que endurece y hace desabrida la pintura, ya, finalmente, y éste parece ser para él el grado más alto de excelencia técnica, en que «el golpe principal de la luz, en cuanto lo permitiere la calidad del asunto, esté en el centro de la historia con el mayor esplendor de hermosura de colores que le compete».

Como cualidad distintiva de la belleza define la *suavidad* (...)

Cuando sale Palomino de la esfera puramente técnica, es para confundir en términos resueltos la perfección con la hermosura, enseñando que lo más perfecto es lo más hermoso: afirmación que, después de todo, se desprende lógicamente de sus principios idealistas, puesto que las cosas serán tanto más bellas, cuanto más se acerquen a aquel linaje de perfección que en la esfera ideal le compete⁶³.

Es claro que para el ilustre montañés, a pesar de los muchos elogios que dedica al texto de Palomino --quizás por no poderlo condenar como a otros textos del XVII--, éste no pasa de ser un mero manual técnico en sus dos primeros tomos y que en eso radica su valor mientras se mantenga a

61. *El Museo pictórico...* pags. 130, 131-132.

62. Creemos que en este punto Palomino es congruente con sus intenciones, esto es, si sus ideas estéticas no están explícitamente tratadas, no es porque careciera de ellas o no tuviera los recursos y conocimientos para hacerlo, sino por mantenerse fiel a la idea de hacer de su texto ese compendio de sabiduría heredada y preparación para las épocas que ya se avecinaban.

63. Marcellino Menéndez Pelayo, *Op. cit.*, pags. 347-348.

raya de la argumentación estética, ya que al abordarla únicamente comete errores y enseña falacias. Es cierto, lo hemos dicho y así se ha reconocido, que el *Museo pictórico*, es suma de los conocimientos técnicos y prácticos de la pintura de su tiempo, pero en lo que se equivoca de principio a fin el maestro Menéndez Pelayo es en no concederle ningún atributo como texto teórico, en especial en los tres temas que más arriba señalamos --belleza, ingenio, ideal--, en particular en el relativo a la belleza, en el cual encontramos uno de los conceptos más importantes para el desarrollo ulterior de la teoría estética, el famoso *No sé qué*.

Es cierto, igualmente, que Palomino define la principal cualidad de la belleza, la suavidad, en términos estrictamente técnicos⁶⁴, mas ello lo hace mucho después de haber argumentado sobre la gracia y el no sé qué. Tanto más sorprende la incomprensión de Menéndez Pelayo cuanto que ya desde la misma *Censura* de padre Bartolomé de Alcazar, se hace mención de esta característica:

Ultimamente, la *gracia*, o *buena manera*, es cierta especie de hermosura, y buen gusto; un linaje de perfección; un donaire, un no sé qué, más fácil de entender, que de definir; y así es don verdaderamente del cielo, y *gratis dato*, que si no es infundido, con dificultad se aprende⁶⁵.

Recordemos brevemente que aunque no será sino hasta Feijóo -- tema de nuestro siguiente capítulo-- que este concepto logre su sistematización, el mismo fue introducido --al igual que el empleo asiduo del de *gracia*-- al parecer desde los albores del Renacimiento por Petrarca⁶⁶ y que ya para el siglo XVII, se había convertido, por lo menos en Italia, en una moda.

Por lo que hace a la supuesta confusión de que habla Menéndez Pelayo, o de la identificación que hiciera Palomino de suavidad igual a

64. "La suavidad es otra parte importantísima para la belleza, y buen gusto de la Pintura, la cual no consiste en lo liso, y terso de ella, sino en la unión y dulzura de las tintas, sucesivamente colocadas con tal orden, y consonancia, que de ellas resulta la morbidez, y blandura de las carnes, como en el natural..." *El Museo pictórico...* Op. cit., pag. 632.

65. *Ibid.*, pag. 12, negritas nuestras. La *Censura* del padre Alcazar es un auténtico resumen de todo el primer tomo de Palomino. La cita corresponde a su análisis de la sección dedicada a la "Composición Integral de la pintura" que ya ha sido mencionada en este trabajo. Vid *supra*, pag. 23.

66. Cfr. Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*. Tecnos, 1976. Pag. 166.

belleza, éste nos dice:

Es, pues, inefable, según nuestro Pacheco, y la experiencia nos dicta que la pintura perfecta ha de constar de *hermosura, suavidad, y relieve...*

Es, pues, la hermosura en el arte de pintar, no lo que comunmente entendemos como suena; sino un cierto armonioso atractivo, que suspende, y arrebata a el mismo tiempo la atención de quien la mira. A la manera, que una bien concertada, y armoniosa música, embelesa, y roba el ánimo de los oyentes, sin que esto consista sólo en los tiples, ni en los tenores, y contraltos; antes bien, ligados unos, y otros, con lo profundo del contrabajo, hacen perfecta la armonía. Así, pues, la belleza, y buen gusto en la pintura, no consiste en los colores más sobresalientes, y chillantes (que esto es lo que se suele hallar en las más indignas) sino en saber templar de suerte aquel instrumento pictórico, organizado de diferentes especies de colores, sobresalientes unos, y templados, y bajos otros, que deleiten, atraigan, y suspenda la atención de quien la mira; tanto, que suceda en semejantes casos, quedarse como absortos, y enajenados de sí el sujeto, sin articular palabra en gran rato, hasta que reparado ya de aquel éxtasis, prorrumpe más en afectos de admiración, que en la hipérbole de alabanza⁶⁷.

Este pasaje nos parece de la mayor importancia para el tema central de nuestro trabajo. Al hablar de la hermosura, Palomino no sólo desmiente lo dicho por Menéndez Pelayo, sino que, desde nuestro punto de vista, al describir los efectos que ésta provoca en el espectador, logra anticipar lo estados de expectación -- lo sublime como categoría estética-- que ocuparán a Kant y los románticos al término de la centuria. Con ello demuestra, además, cómo fue que la reflexión estética mudó su naturaleza al mirar, dentro de sus consideraciones fundamentales, al espectador, al destinatario de la obra. Y, finalmente, que fue en los talleres de los pintores, en su experiencia práctica y en la reflexión sobre su quehacer cotidiano, donde se gestó esta transformación. Son, pues, estas reflexiones la aportación más original de Palomino, las que le dan a su pensamiento esa estructura híbrida --o ecléctica-- que permitirá demostrar a sus contemporáneos y seguidores, que sí era posible llegar a una síntesis del conocimiento estético sobre las artes.

Idéntica importancia tiene la definición que lleva a cabo sobre la Gracia. Aunque larga, vale la pena traerla por completo, ya que en ella se encuentran presentes todas las características mencionadas, así como los otros dos temas que ya hemos señalado --el ingenio y el ideal--:

La séptima, y última parte integral de la Pintura, es la gracia, buen gusto, o buena manera, que los antiguos llamaron *Charites* y *Venus*: de donde vino a llamarse

67. *El Museo pictórico...* Op. cit., pags. 630, 631. Negritas nuestras.

venustas; que es cierta especie de hermosura, graciosa y deleitable, que no consiste precisamente en lo hermoso, en razón de simetría, o fisonomía... sino en cierta, y oculta especie de belleza; que tanto puede pertenecerle a lo hermoso, como a lo fiero, teniendo en aquella especie de forma, aquel linaje de perfección, y gracia que le compete; lo cual es más fácil entenderlo, que definirlo: así como de una mujer, nada hermosa, se suele decir, que tiene un no sé qué, o un donaire, que a veces le falta a la más linda; y así más fácil es conocerlo, que explicarlo (...)

Y si esto pasa en términos de naturaleza, no será maravilla, que en el arte, émulo suyo, suceda lo mismo; pues ninguno de los autores ha encontrado la genuina, y legítima esencia de esta gracia, y donaire, oculta a el entendimiento, y manifiesta a el sentido. [A continuación Palomino pasa revista a lo que sobre la Gracia han dicho diversos autores: Democrioso, Fresnoy, Junio, Scheffero (Scheffer), y concluye:]

De aquí podemos inferir, que esta parte consiste principalmente en una cierta felicidad de ingenio, buen gusto, y elección acertada, de lo que en cada cosa se juzga más peregrino, que nueva, deleite, y no repugne a la naturaleza; pero en algún modo apartándose de ella, con tal discreción, que se acomode a el juicio, y buen gusto de los que miran. Por eso decía Lisipo, que las estatuas de los antiguos eran semejantes a los hombres; pero las suyas, como él juzgaba, que los hombres eran, o debían ser: ajustándose en esto, más a la perfección elegante de su idea que a los casuales descuidos o delictos de la frágil naturaleza; la cual, en sólo un individuo, nunca, o rara vez, junta lo perfecto; hallándose providamente repartido en todos los de una especie (...)

Y verdaderamente, el que no consigue esta singular gracia, aunque exprese todo el natural, mucho malogra en el común concepto, y en la integridad perfecta del arte: mas como pende de la rectitud del ingenio, no se conseguirá perfectamente, sino es por especial don de la Naturaleza; pero podrá exitarse con lo dicho, y con algunas observaciones, que se pondrán en su lugar: previniendo desde ahora, que la demasiada diligencia, y cuidado, cuanto sirve a la admiración, tanto le defrauda del deleite, buen gusto, gracia, y donaire, que en gran parte pende de una natural y no afectada: facilidad... precepto memorable, para calificar, lo que daña a el buen gusto la demasiada diligencia: como asimismo lo excita un natural descuido, y facilidad (...)

Don verdaderamente del Cielo debemos considerar esta gracia, y por eso el nombre más adecuado suyo es éste: pues no se adquiere con diligencia; sólo se comunica con *gracia*, como don gratuito, por la voluntaria, y liberal distribución de la divina Bondad... a uno (dice) le comunica Dios el don de sabiduría; a otro de ciencia; a otro de fe; a otro, la gracia, o el don de sanidad; a otro de las virtudes; a otro de la profecía; a otro de varias lenguas... Y así, en esta serie celestial, gratuita, discurro yo incluída la gracia en el arte de la Pintura; pues como don excelente, y perfecto, es preciso que descienda del Padre de las Luces (...)

No extrañaría, que atendiendo, lo que hasta ahora se ha dicho de la Pintura, exclamase alguno con Erasmo: *que no juzgaba hubiese tanta erudición en el arte de la Pintura, cuando apenas alimenta a un artífice*: pero no es nuevo (responde) que los artífices eminentes se hallen mal premiados, ni es culpa del arte, sino ignominia de la fortuna⁶⁸.

68, *Ibid.*, pags. 120-124. Negritas nuestras. Hemos querido incluir el último párrafo para remarcar, como se ha hecho a lo largo de todo el capítulo, el interés y actualidad que este tema tenía para la época y para Palomino. Más adelante, al llegar al capítulo III del libro nono del segundo tomo, nuestro autor trata con todo cuidado lo referente a la relación del pintor con el dueño de la obra que habrá de realizar, aconsejando respetarla y ajustarse a ella siempre y cuando no contravenga las reglas del arte, pidiendo a los patronos se limiten a dar la idea o asunto pero

Así pues, la gracia, don natural y elemento consustancial a la pintura "perfecta", depende, siguiendo la misma lógica, del ingenio del pintor que no se reduce ni a la diligencia, ni a la práctica o al solo conocimiento de los principios, normas y técnicas, sino, precisamente, de una suerte de capacidad innata, que como hemos visto, en Palomino es un regalo de Dios a ciertos de sus siervos. El ingenio, o simplemente el genio, es un concepto más o menos moderno, en la antigüedad no hay término que abarque todas las características con que lo conocemos y empleamos hoy día; en realidad en él se funden dos términos latinos, el de *genius* e *ingenium*. Este último, que puede traducirse por talento, al parecer se registra por vez primera en francés, "engin, intelligence, esprit, talent", en el siglo XII, en tanto que para el castellano, según el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, de J. Corominas, *ingenium* se traduce como "cualidades innatas de alguien" y su primer forma fue "engaño" en 1251.

Se puede decir que dos son las razones históricas que marcan el desarrollo de este concepto dentro de la estética moderna, por un lado, la consolidación de la individualidad, proceso que arranca desde el Renacimiento, pero que se consolidará, como se sabe, en el XVIII; y, por otro, la revaloración de la imaginación y la sensibilidad en el proceso creativo, y por tanto, en la producción artística, fenómeno que igualmente parte del último Renacimiento. Sobre los orígenes de esta evolución se expresa Eva Marja Rudat:

Mientras el espíritu de imitación prevalece en el arte, no se concede la menor importancia a la inventiva personal. Fue necesario que la estética del siglo XVIII se desintegrara totalmente para que llegase a ser posible en la centuria siguiente una revalorización de la individualidad. Y, sin embargo, según Edgar Zilsel, el proceso de individualización había comenzado ya en los orígenes del Renacimiento. Considera este crítico que Dante obedece aún al espíritu medieval de imitación de los clásicos, mientras que Petrarca se reduce ya a buscar una cierta similitud y no la copia exacta. A fines del renacimiento, Castiglione se refiere en *El cortesano* (1528) a la independencia del *ingenium*. Aunque no utiliza todavía el vocablo italiano de *ingegno*, expresa ya la idea de peculiaridad individual. En español, usan ya la palabra *ingenio* Alonso Fernández de Palencia (1490) y Juan de Valdez, quien compuso su *Diálogo de la lengua* entre 1535 y 1536. Esto podría indicar que fue en España y no en Italia donde comenzó la corriente de apreciación de la inventiva personal.

Constituye un interesante aspecto en la evolución del concepto de genio

manteniéndose al margen del modo en que procederá el pintor, caso contrario, dice Palomino, se crean obras que más mueven a la risa que a la indignación. Cfr. pags. 649, 650.

creador el uso de la palabra *genius* en un sentido más amplio hasta significar potencia creadora espiritual. *El examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan ilustra perfectamente este proceso evolutivo del término. Al referirse al origen de ingenio duda entre los verbos *gigno* o *genero*. Expresa, sin embargo, su preferencia por el segundo y comenta la sutilidad de la invención de este vocablo, que alude a las dos fuerzas generadoras del hombre: una común a los animales y a las plantas, y otra espiritual. Esta última es la que Huarte relaciona con los poderes divinos⁶⁹.

Parece claro, entonces, que para cuando Antonio Palomino habla del ingenio, hay tras él toda una tradición que lo apoya, es más, en el citado *Diccionario* de Corominas, se da la definición de nuestro autor como una de las autoridades a las que remite, "es fuerza interior del ánimo con que muchas veces inventamos lo que de otro no aprendimos", y agrega: "Porque la oculta fuerza del ingenio prorrumpe a veces en los mayores aciertos, guiado sólo de un secreto impulso de la Naturaleza, que tal vez le entibian, más que le estimulan los preceptos"⁷⁰. Sin embargo, como hemos visto que procede en muchos otros casos, más adelante siente la necesidad de poner un freno al exceso que puede significar la libertad que para sí se arroja este concepto --lo que lo haría inaceptable para las nuevas corrientes de pensamiento--, por lo que advierte:

No se fie en la felicidad de su ingenio, si le tuviere; pues (además de ser difícil hacer este juicio de sí propio) habilidad sin enseñanza es lástima; cuanto la enseñanza sin habilidad es pérdida; y dado caso que con el ingenio solo pueda llegar a la eminencia, será siempre tarde; pero con la corrección de maestro advertido, llegará más presto, y con las ventajas de mejorarlo; y no es despreciable la anticipada posesión del bien, a que aspira, y el goce más dilatado de la que anhela⁷¹.

Es obvio, pues, que Palomino está dispuesto a conceder espacio a la presencia del genio, pero, como cualquier clasicista, siempre y cuando éste se supedita a la norma vía el estudio y atención a la enseñanza del maestro, lo cual le dará la corrección (social, cultural) de que carece en estado natural. Quizás lo más original de nuestro autor en este punto, se refiera a la relación que lleva a cabo entre este concepto, la llamada

69. Eva Marja Rudat. *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*. Editorial Gredos, 1971. Pags. 201, 202, 203.

70. *El Museo pictórico*... Op. cit., pag. 435.

71. *Ibid.*, pag. 439.

invención y la creatividad. Sobre la invención, nos topamos con limitaciones semejantes, esto es, se acepta que "inventar" es "lo mismo, que hallar una cosa, que estaba oculta, escondida, o ignorada"⁷², sin embargo, esta capacidad ha de ser, primero, acompañada del principio de selección, y en combinación con él, después, someterse al juicio de su "originalidad":

Ha de ser, pues, el original justamente inventado, de propio estudio, sin fraude, ni rapiña de cosa alguna: si sólo estudiando después, y consultando con el natural; y aun éste no copiado, cuando no viene justamente adecuado a el intento, sino adaptado, y acomodado a el asunto, tomando lo que hace a el caso, y supliendo lo demás con la idea del propio caudal, ajustada a el asunto...⁷³

Mas si de lo anterior pudiera suponerse que cumpliendo con tales requisitos se accede a la libertad creativa, en el libro octavo, capítulo I, del tomo segundo, se le aclara de nuevo a *El práctico* que no olvide que

Gran cosa es haber llegado a inventar; pero todavía lo consiguen algunos con mucho trabajo, y sudor, demasíadamente atados a el natural, y aun a los papeles, por faltarles la práctica. No digo por esto, que se ha de omitir el estudio del natural; pero en el práctico, no ha de ser ya tanto, que no se pueda dar paso sin él; pues la primera invención, o composición ha de ser de propio caudal, y después para mayor perfección, estudiar algunas partes por el natural; y esto basta para su cumplida perfección.

[Sigue Palomino explicando cuáles son los tres tipos de práctica que existen: la de la propia fantasía, que es despreciable por atender únicamente al interés del dinero; la *amanerada*, poca cosa también, por repetirse incansablemente y;

El tercer grado, o especie de práctica, es la que llamamos *corregida*; y el italiano llama *bella manera*: por ser ésta derivada, no sólo de copiar pinturas, y estampas excelentes; sino también del repetido estudio del natural; así en las academias, como en sus casas en las pinturas, que se le ofrecen, no solamente por el natural vivo; sino por excelentes modelos...⁷⁴

Por otra parte, al tratar de la creatividad, como en todo lo que ya hemos visto, también entremezcla ideas modernas con la siempre presente autoridad religiosa:

Es la creación el más glorioso, y principal desempeño de la omnipotencia:

72. Ibid. pag. 556.

73. Ibid., pag.559.

74. Ibid., pags. 591-592.

consiste en producir las cosas: sin presuponer materia ninguna de todas las artes, se adorna de ilusiones tan legítimas a la omnipotencia creativa, como la pintura: anima bultos, donde sólo se miraban superficies; registran los ojos cuerpos, y el tacto sólo examina planitudes. Son los colores tan tenuísima materia para empresa tan ardua, que su parvidad (como dice el filósofo) se reputa por nada: conque viene a inferirle, que todo lo visible, sujeto al poder maravilloso de sus líneas, lo forma de casi nada; y por el consiguiente, ser una especie de creación, en cierto limitado modo, y una representación de la divina omnipotencia; pues del barro, o polvo de sus colores, ya que no del campo damasceno, parece, que da ser, y respiración a el hombre que forma, emulando con sagrada reverencia, las obras de su hacedor⁷⁵.

Como puede verse, además de lo antes dicho, en esta cita también nos volvemos a encontrar con esa actitud que Palomino deja entrever respecto a la relación del hombre con lo divino; en este caso, el hombre, el pintor, se eleva por sobre los demás mortales en función de esta capacidad creadora con que se asemeja, o con la cual emula, al mismo Dios. Esta posición, como en lo relativo a los poderes de la ciencia, deben contemplarse, claro está, en función del problema fundamental de la pintura como arte liberal, pero también como parte de la tradición que arranca con el Renacimiento que es, igualmente, la fuente de la que se nutre Acisclo Antonio.

A lo largo de los últimos párrafos que anteceden a este punto, se habrá notado que en repetidas ocasiones Palomino hace alusión a la débil dependencia que debe guardar el pintor respecto al natural. Aunque su posición al respecto es ambigua, es obvio que en este tema, como quizás en ningún otro, lucha por conciliar el naturalismo de su tradición pictórica -- española-- con las teorías italianas que se refieren a la primacía del ideal. Como se sabe, la concepción del Ideal, se debe en buena parte a Pietro Bellori, quien logra su sistematización --para la teoría italiana del arte-- en 1672, aunque ya había sido tratada por Ficino (1544) y Lomazzo (1590), autor, éste último, lo mismo que Zuccaro, de los que Palomino reconoce su autoridad en la materia. Esta concepción de lo Ideal, como es de suponerse, aparece en todos estos autores como argumento a favor de la independencia de las bellas artes. Don Antonio, también recurre a él en repetidas ocasiones con idénticos fines, otorgándole su carta de naturalidad en España a través, en todos los casos, de su muy particular manera de exposición. Así, por ejemplo, lo encontramos al referirse a la división del dibujo:

75. Ibid., pag. 52.

Este dibujo *in genere*, se divide en intelectual, y práctico. El intelectual, es aquella idea, o concepto mental, que forma el pintor de lo que previene ejecutar. Y es tan importante, especialmente en los inventores, que si no le forman primero, que el externo; persuádomme que andarán tentando, como el ciego con el bordón, para no dar de ojos⁷⁶.

Pero esta idea, por importante que sea, como ya hemos visto, debe ser cultivada y, sobretudo, depurada de la experiencia sensorial:

Por eso dicen los más eruditos del arte; que el pintor siempre tiene el libro del estudio abierto; porque siempre está especulando, y estudiando en las obras de Naturaleza, que a cada paso se encuentran, y se notan; lo que no sucede a los demás, que aunque ven las cosas, no las miran; pues el ver sólo, es acto material del sentido; pero el mirar, es atención especial del entendimiento. El ver, es acción de la parte sensitiva, y animal; el mirar, es acto intelectivo, y racional. Todos los animales ven; pero sólo el hombre atiende lo que ve; y en esta parte se aventajan mucho los pintores; porque penetran más los primores de los objetos con la perspicacia de la Pintura. [Esta, la perspicacia, es una de las propiedades accidentales de la pintura y consiste en penetrar los más ocultos primores de la naturaleza:]... observando en cada una de sus obras, lo más especioso de su constitución, y simetría, y los varios accidentes, que las hermosean, o imitan, depositándolos en el archivo de la memoria, para aprovecharse de ellos en la ocasión⁷⁷.

Aquí, como en el caso de la creatividad, el artista, el pintor, se levanta por entre las demás criaturas de la naturaleza, por poseer ese don, que aunque humano, se agudiza gracias a la "perspicacia de la pintura", y diríamos, por qué no, a que ésta, por su parte, es ciencia. Lo interesante del pensamiento de Palomino en esta parte, es la manera en que, al tiempo, que reconoce la superioridad de la Idea, no la deja únicamente en manos del genio, sino que siempre la va sujetando a la disciplina del estudio, pero en este caso, es tan cauto o celoso de la necesidad de su autonomía que no está dispuesto a entregar a la pintura a la pura especulación normativa:

El formar las ideas para la pintura, es empresa tan difícil, que aun los hombres más doctos se han reconocido insuficientes en proponer argumentos de sus discursos, para las inventivas de los pintores. Y no hay que extrañar la proposición; pues ha mostrado la experiencia, que cuanto son más sutiles en la especulación, y el concepto; tanto más impracticables en la ejecución de la pintura; porque su misma elevación los abstraer, y retira de aquel acto práctico, material visible, de que necesita el arte, para la reducción de sus conceptos en forma perceptible a el sentido de la vista: pues como ésta es potencia corporal, ha menester, que los actos del

76. Ibid., pag. 71.

77. Ibid., pags. 218, 219.

entendimiento sean respectivos a la proporción de aquella potencia, que han de especificar, y que necesita Minerva más corpórea (...)

No hay duda, que los discursos de cualquier hombre docto, y erudito sean más sublimes, que los de un pintor, por docto que sea; pero éste los adaptará a la naturaleza del arte, que ha menester contemplar una potencia material, y corpórea, a quien deben ser perceptibles, y proporcionados. Los otros serán tan sublimes, que sólo podrá comprenderlos la potencia espiritual, como lo es en el entendimiento...⁷⁸

Si ya habíamos hecho mención al cuidado con que nuestro autor trata el delicado tema de las relaciones entre el pintor y sus clientes, aquí volvemos a encontrar igual género de precauciones; por una parte, al señalar las necesidades específicas de la pintura, su peculiar y particular modo de hacer "visibles" las ideas, la pone al margen de ser botón para los "filósofos" o de que éstos pretendan guiarla en todo momento. Pero, por otra y para no entrar en conflictos sobre la superioridad de los pintores con los ya ciudadanos de la república de las artes liberales, les otorga todo el reconocimiento de que es capaz, reservando para ellos las cuestiones en las que ha de intervenir el puro y abstracto intelecto. No obstante, no renuncia, como pintor que es, a la posesión de esa capacidad, y es en este punto, particularmente, en el que el cordobés une la facultad del pintor de poseer la necesaria Idea con el genio que le ha sido otorgado, ambas características se manifiestan en el asunto que sobre el lienzo ejecuta:

Pero viniendo a el argumento ideal, o metafórico; aquí es donde el pintor necesita de adelgazar el ingenio; porque la idea no es otra cosa, que un *concepto formal intelectual, fabricado en la mente del artifice*. A el cual llaman los filósofos especie impresa; que después la constituye expresa la reducción a el acto externo, ya con la retórica de las voces; o ya con la muda elocuencia de los pinceles. Para lo cual necesita el pintor (si no estuviere sufragado de las letras) haber leído mucho, especialmente de asuntos de esta calidad, en las vidas de los pintores insignes, como ya lo dijimos en el (#) antecedente, para que con estas especies se vaya enriqueciendo, y fecundando la mente, y se halle apta, y caudalosa para fabricar, y producir semejantes conceptos⁷⁹.

Es evidente que para Palomino, también como pintor que fue, la relación entre la Idea y su traspaso a la pintura, era un proceso claro, ordenado y sistemático, lo que llama la atención es que reserve la

78. Ibid., pags. 647-648.

79. Ibid., pag. 651.

intervención de la Idea a los argumentos metafóricos⁸⁰ o ideales, como si en los demás ésta no tuviera cabida o no fuera necesaria su participación; esto es, a pesar de Bellori, Lomazzo, Zuccaro y otros tantos que lo antecedieron, Palomino no ve en la Idea del pintor el rasgo definitorio de la superioridad de su oficio, tan es así que antes que imputársela por entero al genio, la hace derivar, más bien, del estudio y conocimiento que de las letras pueda tener el artífice. Y es que en Antonio Palomino todavía se mantienen claramente separados los aspectos prácticos de los "teóricos", tal y como lo ejemplifica su mismo *Museo pictórico*, o, en otras palabras, son dos operaciones secuenciales cronológicamente, interdependientes si se quiere, pero no suficientes en sí mismas ni la primera asumida por la segunda, tal y como sería la suposición original. Una vez más nos topamos con las reservas que el propio Palomino tiene respecto a abandonar su oficio a uno u otro extremos de este espectro⁸¹.

Con lo anterior queremos concluir este capítulo regresando el texto de don Antonio al contexto al que pertenece. Páginas atrás hicimos mención a que la estructura misma de su libro revelaba, por una parte, la concepción que tenía sobre la didáctica de las artes, por otra, el conocimiento que de su propia cultura obtenía, ahora decimos que más que eso demuestra el respeto que hacia ella guardaba, pues a través de proponer un texto práctico, técnico, se vale de estos elementos para hacer de su obra una *Laudatio* en honor de la pintura. Este género, desde la antigüedad constaba de los siguientes elementos: antigüedad de su invención y origen divino; utilidad moral o política; conocimiento enciclopédico o totalizador que supone; relación de hérores y artífices famosos⁸², que comparados con los capítulos y libros en que están divididos los dos primeros tomos del *Museo pictórico*, casan a la perfección. Por tanto no es nada arriesgado afirmar que la obra está destinada, como se ha dicho a lo largo de estas páginas, más que a la exaltación de la

80. Como se recordará los otros tipos de argumento son los históricos y los iconológicos.

81. Al respecto apunta Miguel Morán Turina después de demostrar lo mucho que nuestro autor debe y toma de Carducho: "... introducía en la propia definición de pintura la cualidad dual de una componente práctica y una componente teórica, que tienen que ser poseídas por igual por el «perfecto pintor», pues sin el dominio y el conocimiento de ambas no se puede llegar a la excelencia en el arte." Op. cit., pag. 204.

82. Citado en: *Ibid*, pag. 206

pintura a su defensa, o incluso, ahora se puede decir, a ser el resumen o punto final de las añejas controversias suscitadas respecto a la pertenencia de la pintura a las artes liberales, polémicas, que en la España de Palomino, habían estado escenificadas por los pleitos, entre otros, del Greco, Nardi y Carducho.

Sin embargo la defensa de don Antonio es y no es consecuente con su propia tradición, ya que ésta y en lo que se refiere al tema tratado había procedido, por lo general, tratando de identificarse con la más alta de las artes liberales, la poesía:

Y resulta curioso constatar el hecho de que mientras los pintores tratan de demostrar la liberalidad de su arte por asimilación a la que consideran más noble por definición, la poesía, en esos mismos momentos los poetas están argumentando exactamente en los mismos términos que los pintores para reivindicar la nobleza de su arte, celosos incluso de la pintura por considerar que ha sido más estimada⁸³.

Probablemente consciente de esta situación y del riesgo que implicaba llevar más allá de cierto límite esta identificación, esto es, de hacer efectivo el *ut pictura poesis*⁸⁴, o de librar una batalla más cuando se pensaba que ya estaba ganada, nuestro autor se muestra dispuesto a aceptar únicamente una parte de esa tradición para llevar a su oficio a un terreno más propio y exclusivo:

... el punto clave en esta asimilación [entre pintura y poesía] lo proporciona no la identidad de su origen --la imitación de las acciones humanas--, ni de la misma libertad concedida a unos y otros artistas, sino su elocuencia y capacidad de persuasión, terreno en donde se plantea el debate. Recogiendo una arraigada tradición, la pintura es para Irala «libro mudo abierto», y para Palomino su segunda propiedad accidental es su «elocuencia y eficacia en persuadir y predicar», siendo la tercera la de «ser libro abierto, historia y escritura silenciosa», con lo que entramos plenamente a uno de los problemas fundamentales que se plantea la cultura barroca, el valor y la eficacia de la imagen⁸⁵.

83. *Ibid.*, pag. 202. Este mismo tema, la identidad entre poesía y pintura, de tradición horaciana, es también y no por casualidad, el de los otros dos textos teóricos aparecidos en la primer mitad del XVIII, *El pintor christiano y erudito* de Interián de Ayala, como hemos visto censor del propio Palomino, y el *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías* de Fray Matías de Irala.

84. Cfr. *supra* pag.31 respecto a no hacer de la pintura un asunto meramente "filosófico".

85. Miguel Morán Turina. Op. cit., pag. 206.

Para demostrar ésta y hacer valer su participación en el debate, nuestro autor decide romper lanzas y tirar, en su argumentación, por el lado "científico" de la pintura, con ello no sólo aportaba nuevos elementos en defensa de ella, sino que presentaba una nueva faceta que arrojaba una luz más, igualmente nueva y acorde al espíritu del tiempo de cambio, sobre la nobleza y superioridad de su oficio. No reparó Palomino con que al hacerlo se convertiría en el testamentario de su tradición, pero al mismo tiempo y quizás más importante, en el puente decisivo para la transformación de la teoría estética.

EL GUSTO POLEMICO DEL PADRE FEIJOO

No tan recordada en la actualidad como debiera, la figura del Padre Feijoo es clave para comprender el tema de este trabajo, así como el tránsito de la España barroca y premoderna a su entrada al mundo de la Ilustración y/o de la modernidad. Como se verá, la relación de Feijoo con las ideas estéticas es más bien circunstancial o bien corre por su pensamiento de manera tangencial a los grandes temas que le ocuparon, sin embargo, su presencia en este campo se encuentra más que justificada por lo menos a partir de dos aspectos que son los que tratará el presente capítulo. El primero de ellos es su decidida actitud a favor del empleo de la razón para dirimir, y en su caso aclarar, asuntos --problemas y supuestos-- relativos al conocimiento humano en general. El segundo se refiere, concretamente, a las amplias disquisiciones que dedicó al gusto y, en particular, al viejo concepto del "no se qué"1, uno de los ejes del ataque romántico en contra de la estética racionalista esgrimida, entre otros, por el Neoclásicismo español capitaneado por Antonio Rafael Mengs.

Este último punto pudiera parecer contradictorio, toda vez que hemos señalado a Feijoo como adalid de la razón y, no obstante, su apreciación de la belleza apunta en dirección contraria, a favor de una mayor irracionalidad y subjetivismo. Desde nuestro punto de vista, no hay tal, tanto porque en este caso estamos frente al fenómeno que hemos venido denominando *reconversión*, o sea que su posición punea al barroco con posiciones más avanzadas, como porque en la lógica --y secuencia-- empleada en su argumentación, se encuentran los mismos principios racionalistas que pusiera en práctica en el tratamiento de otros temas de igual interés e importancia para el momento de cambio al que hemos

1. En el capítulo dedicado a la evolución de la llamada Gran Teoría, W. Tatarkiewicz, atribuye el empleo de este concepto a Petrarca en el mismo sentido de recurrir a él para referirse a la característica principal y exclusiva de la belleza. Vgr. Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia del seis ideas*, Tecnos, 1987. El mismo autor en un texto más reciente repite que tal concepto ya se encuentra en obras del primer tercio del siglo XVIII tal y como serían la del P. André, *Essai sur le Beau* (1715) y Crousaz, *Traité de Beau* (1715), ambos aceptan el *Je ne sais quoi*, como un intermediario entre el rigor de la estética racionalista y objetivista y los primeros embates del subjetivismo estético. Vgr. Wladyslaw Tatarkiewicz (II), *Historia de la estética*, Akal, 1991, pp.559 y ss.

aludido.

Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, nació en Casdemiro, lugar de la parroquia de Santa María de Melfas, obispado de Orense, un ocho de octubre de 1676². Primogénito de una noble familia gallega, fue hijo de don Antonio Feijoo Montenegro y Sanjurjo y doña María de Puga Sandoval Novoa y Feijoo, quienes desde muy joven lo inclinaron al estudio de las letras, hecho bastante inusual para el siglo XVII debido al descrédito que en ese entonces tenía esta clase de educación. Su primer contacto formal con las letras lo obtuvo en el Real Colegio de San Esteban de Rivas de Sil. A los 14 años de edad, en 1690 renuncia al mayorazgo que le correspondía como hijo primero de su familia a fin de ingresar a la Orden de los Benedictinos, pasando dos años de noviciado en el Monasterio de San Julián de Samos, para, en 1692, a los 16 años, tomar el hábito de San Benito.

Hasta los 33 años de edad, en la que se trasladó a Oviedo, y salvo tres años que pasó en Salamanca y otros tres en Eslonza (León), Feijoo vivió en Galicia entre los Monasterios de Lárez y del Poyo. En el primero de ellos, entre 1702 y 1707, se ocupó de la enseñanza de los futuros sacerdotes, destacándose uno de ellos, el llamado Pedro José García Balboa, quien en 1710 al tomar al hábito benedictino en Madrid, asumirá el nombre de Fray Martín Sarmiento, íntimo amigo de Feijoo al paso del tiempo y pieza fundamental para la difusión de los textos del llamado Padre Maestro, ya que dedicó buena parte de su vida y obra tanto a la corrección de las pruebas de los escritos del que fuera su maestro, a correr los trámites necesarios para que éstos llegaran puntual y correctamente a las prensas, como a su desinteresada y siempre apasionada defensa. Por lo que hace a los años que pasó en Salamanca, de 1695 al '98, tal y como lo refiere en sus escritos, su contacto con la Universidad le permitió percatarse del estado de abandono y descuido en que se encontraba, razones por las cuales siempre luchó por la renovación y cambio de los estudios universitarios.

En 1709, tras las estancias en Lárez, Poyo y Eslonza, pasó, por mandato de sus superiores, a enseñar teología en el Monasterio de San Vicente de Oviedo, lugar en que fijará definitivamente su residencia salvo algunos viajes que hará a la corte madrileña (1725, 1728), no habrá argumento alguno --entre los que figuraron los del ministro Campomanes,

2. Todos los datos que aquí se ofrecen están tomados de los *Prólogos* de Agustín Millares Carlo, *Teatro Crítico Universal de Feijoo* (IV). Espasa-Calpe, sexta edición, 1975. Y de Carmen Martín Gaité, *Teatro Crítico: Carias Eruditas (antología)* (II). Alianza Editorial, tercera edición, 1984.

el propio Sarmiento e incluso el confesor de Rey, animándolo a aceptar el cargo de Abad del Monasterio de San Martín de Madrid, uno de los primeros obispados en América, ofrecimiento que le hiciera Felipe V, o bien la dirección del *Diccionario Histórico* de Moreri-- que lo haga desistir de su aparente retiro en Oviedo³. El 27 de septiembre de ese mismo año -- 1709-- obtenía, por parte de la Universidad de esta ciudad, el grado de licenciatura en teología y el siete de octubre es admitido en los ejercicios para la obtención del doctorado.

Del siete de marzo de 1710 al 25 de octubre de 1721, desempeñó en la Universidad de Oviedo la Cátedra de Santo Tomás, a partir de la última fecha se le encargó la enseñanza de la Sagrada Escritura y el 13 de junio de 1724 se le nombró Catedrático de Vísperas de Teología, cargo del que se retiró años más tarde al jubilarse. El nueve de noviembre de 1736 fue admitido a las oposiciones a la Cátedra Prima, misma que ocupó del 18 de junio de 1737 hasta el 13 de mayo de 1739, fecha en que se jubiló definitivamente por razones de salud, misma que a pesar de su precariedad, lo hará sobrevivir 25 años más. El 25 de marzo de 1764 sufrió un ataque que le privó del oído, el habla y de la facultad de caminar, manteniéndose en tan lamentable estado hasta el 26 de septiembre, día en que finalmente expira tras 87 años dedicados a la enseñanza y al destierro de la ignorancia y las supersticiones. Según descripción hecha en 1736 por el Padre Felipe Aguirre, lector de teología en la Compañía de Jesús en Oviedo, Feijoo fue de carácter siempre noble, humilde, amistoso y cordial, aunque débil de salud; de características físicas alto, bien proporcionado, de tez medianamente blanca y ojos vivos y penetrantes. Hasta su muerte había desempeñado, dentro de su Orden, los cargos de Maestro General; prerrogativa de Voto Perpétuo en sus Capítulos Generales; dos veces Abad del Colegio de San Vicente; y como ya se ha dicho, además de habérsele ofrecido el mismo puesto para San Martín de Madrid, se le pidió se hiciera del cargo en el Monasterio de San Julián de Samos.

Entre otros honores que recibió se encuentra el de Consejero del Rey, cargo que sí aceptó puesto que no le suponía un cambio de residencia y que le fue otorgado por Fernando VI en 1748, a la vez que promulgaba un decreto en el que además de tomar público bando en favor de Feijoo,

3. Decimos que éste fue aparente, porque únicamente fue físico, ya que por lo abundante de su obra y por la multitud de temas tratados, así como por el conocimiento, correspondencia y audiencias que otorgaba y mantenía con personajes de toda España y del extranjero, es por demás obvio que siempre estuvo atento a lo que se comentaba, sabía, descubría y discutía en su tiempo.

prohibía todo ataque a su persona y obra. Una carta laudatoria a su obra y trayectoria por parte del Cardenal Querini, bibliotecario del Vaticano en marzo 7 de 1749 e inserta en la versión italiana del primer tomo del *Teatro Crítico*. Y tres veces citado por Benedicto XIV en una carta pastoral dirigida a todos los obispos del Estado Pontificio.

Los últimos 14 años de su vida como profesor, a partir de los 50 de edad, los dedicó a la redacción de su obra cumbre que fue dando por entregas a la prensa. El tres de septiembre de 1726 la *Gaceta de Madrid* anunció la aparición de un nuevo libro intitulado *Teatro Crítico Universal o discursos varios en todo género de materias*, del reverendo Padre Maestro Fray Benito Jerónimo Feijoo, impreso por Lorenzo Francisco Mojados y de venta en la portería del convento de San Martín de Madrid. La obra está compuesta por ocho tomos que aparecieron sucesivamente en abril 6 de 1728, mayo 31 de 1729, diciembre 26 de 1730, junio 7 de 1733, agosto 31 de 1734, agosto 28 de 1736 y abril 14 de 1739. En 1742, el Padre Feijoo decidió recoger algunas de las muchas opiniones y sentencias expuestas en la correspondencia recibida a resultas de la "fama" obtenida por el *Teatro Crítico* y en la cual se le consultaba sobre todo género de temas, así es que nacen las *Cartas Eruditas y Curiosas*, cuyo primer tomo apareció en septiembre cuatro del mismo año, el segundo en julio 20 de 1745, el tercero en agosto cuatro de 1750 y el cuarto y último en agosto 14 de 1753⁴.

Según Agustín Millares Carlo, los primeros escritos de Feijoo fueron de índole poética, de las que sólo conocemos con seguridad, el romance *Desengaño y conversión de un pecador*; las décimas *Décimas a la conciencia en metáfora del reloj*, y las que escribió *Contra el el falso milagro que se publicó en el puerto de Santa María de haberse aparecido San Francisco de Paula sobre la Sagrada Hostia*. La primer obra en prosa con fecha cierta del autor, Oviedo, septiembre 1 de 1725, es la *Aprobación apologética del Scepticismismo Médico*, del doctor Martín Martínez. Además, hay un total de 115 obras redactadas --entre correspondencias, artículos y ensayos varios-- entre las distintas fechas de publicación tanto del *Teatro Crítico* como de las *Cartas*.

Sobre el conocimiento que de la obra de Feijoo se tuvo en América, aún en su propia época, Millares Carlo cita a: Francisco Ignacio Cigala, *Carta*

⁴. Carmen Martín Gaité, en su ya citado *Prólogo*, da como fecha de la publicación del último tomo de las *Cartas*, el año de 1760, esto es, cuatro años antes de que acaeciera el deceso de Feijoo. Op. cit.

al Ilmo. y Rvmo. P. Mtro. F. Benito Gerónimo Feijóo Montenegro que le escriba sobre el *Theatro Crítico Universal*. Francisco Ignacio Cigala, Americano, quien la dedica a las Universidades de España y de la América, en la imprenta de la Biblioteca Mexicana en 1760. El hiperbólico elogio de *El General D. Ignacio de Escandón... hace un canto panegyrico, mínimo tributo de sus afectos, al Inmortal Blasón de las Glorias de España, y aun de todo el Mundo, al querido Adonis de la América, a su adorado Maestro: el ilustrísimo señor D. Benito Gerónimo Feijóo...* Lima, 1765. Y, entre otros, a José Antonio Legaria, *Congratulación al P. Maestro D. Benito Feijóo y nuevas pruebas que apoyan su Mapa Intelectual o Discurso 15 del Tomo II*, Madrid, 1730, reproducido en Santiago de Chile en 1901 en la Biblioteca Hispano-Americana. Finalmente, el autor indica que las ideas del benedictino influyeron, ya en el mismo siglo XVIII, en las tentativas por reformar la educación ofrecida por la Universidad de la Habana.

Ni duda cabe que como pocos en su tiempo --y quizás cueste trabajo entenderlo en la actualidad--, los textos del Padre Feijoo suscitaron las más vivas polémicas desde su aparición, aunque cabe hacer mención, también las más encendidias defensas a su favor, y por curioso que parezca el tema médico fue, en más de las ocasiones, el centro de las polémicas alzadas en su contra; las razones de esta situación las iremos develando a lo largo de estas líneas, baste por lo pronto recordar que fueron grupos de médicos de entre los primeros en abrazar las nuevas ideas metodológicas y filosóficas que anuncian la llegada de la Ilustración a España⁵. La primer crítica sería al *Teatro Crítico* fue el *Anti-Theatro Crítico* de don Salvador José Mañer aparecido el 7 de junio de 1729, tres años después de que Feijoo diera a las prensas el primer tomo de su obra. La respuesta de éste no se hizo esperar y dióla a conocer bajo el título de *Ilustración apologética*, entre cuyos aprobantes se encontraba el Padre Sarmiento, autor, igualmente de la *Demostración apologética*, defensa hecha a Feijoo ante los ataques aparecidos en la segunda parte del *Anti-Theatro*. Sin embargo, el más furibundo de los ataques sufridos en vida por Feijoo, una vez que se habían dado a la prensa los nueve tomos del *Teatro Crítico* y los dos primero de las *Cartas*, fueron las *Reflexiones criticoapologéticas* del Padre franciscano Soto y Marne, aparecidas en Salamanca en mayo de 1749, y que a su vez, fueron debidamente contestadas por el ofendido a través de la *Justa*

5. Vgr. supra capítulo primero de este trabajo dedicado a la situación de la ciencia en España en el periodo que nos ocupa.

repulsa a las inicuas acusaciones. Sobre esta situación apunta Carmen Martín Gaité:

... desde el año de 1726, en que apareció el primer tomo del *Teatro Crítico* hasta que el citado decreto de Fernando VI de 1748 vino a apaciguar la larga querrela, no dejaron de llover sobre los escritos del Padre Feijoo los más encendidos dictiones que como reacción, dieron lugar a una nube de encendidas defensas. Tan apasionados y faltos de objetividad los unos como los otros, el asunto degeneró lamentablemente en una verdadera guerra literaria, donde no se ahorraron los argumentos *ad hominem*. Como ocurre en todas las guerras, la pasión de pertenecer a uno de los dos bandos ofuscaba el juicio para atender de verdad lo que se discutía. En una ocasión, Feijoo trata de poner al lector en guardia contra la mala fe de sus impugnadores que segufan, muchas veces, el conocido sistema de destacar del contexto entero de la obra un trozo que, aisladamente, tomaba otro sentido...

Los enemigos literarios más encarnizados de Feijoo fueron Salvador José Mañer y Fray Francisco de Soto y Marne. Entre los defensores del *Teatro Crítico* más ilustres se encuentran el P. Flórez, el P. Isla, Iriarte y el P. Cordoniu, aparte de Sarmiento, a quien se debió la defensa más general y constante y los dos tomos de la *Demostración crítica apologética del Teatro Crítico Universal*, obra aparecida en 1732...⁶

Tanto la actitud de Benito Jerónimo Feijoo como la ola de textos --a favor y en contra-- que desató su obra es probable que hoy en día parezcan incomprensibles o desproporcionadas como se dice más atrás, y es que por algún tiempo los temas que combatió y que a partir de, entre otros, autores como él, suponíamos de por siempre desterrados, dejando de tener vigencia para convertirse en frivolidad, lo mismo la ignorancia que la superchería popular, la situación en nada guarda parecido con la España que convivió con el beneditino. Así pues, ante un panorama compuesto, descompuesto y recompuesto por guerras de sucesión, atavismos sempiternos que se negaban a morir y acusaciones y ataques de los nuevos tiempos, según Agustín Millares Carlo

Dos fines principales perseguía el Padre Feijóo con la publicación del *Teatro* y de las *Cartas*: introducir doctrinas nuevas en algunas materias y desterrar de otras errores y preocupaciones comunes. Grande era el empeño, si se tiene presente la realidad española de entonces, y justo es reconocer que Feijóo logró darle clima de modo satisfactorio. Ningún aspecto de la actividad intelectual humana (Filosofía, Literatura, Teología, Medicina, Historia, Ciencias naturales, Matemáticas, Geografía, Política, Artes, etc.) escapó a su curiosidad, de donde se origina que cualquier intento de clasificación metódica del contenido de su obra habría de resultar forzosamente arbitrario. Así lo reconoció el propio autor al escribir que muchos de los asuntos objeto del *Teatro* eran, dada su variedad y extensión, "incomprensibles debajo de facultad determinada, o porque no pertenecen a alguna, o porque participan

6. Carmen Marín Gaité. *Prólogo*, op. cit., pag. 17.

igualmente de muchas". Sólo movieron su pluma el amor a la verdad y el generoso deseo de sembrar en los espíritus ideas nuevas y normas de conducta más humanas. Despreciando el socorrido tópico de llamar *aires infectos del Norte* a toda extraña influencia; recomendó con empeño la lectura de libros extranjeros. Como observa atinadamente Federico de Onís, la conciencia de la miseria intelectual de España nació en el Padre Feijóo del conocimiento de la cultura de otros países, a diferencia de lo ocurrido con Torres Villarroel, que hubo de comprenderla al ponerse en contacto con las realidades nacionales. Dentro del siglo XVIII, siglo de ideas y de curiosidad hacia las cosas de todo orden, Feijóo se destaca por ofrecernos precisamente tales características; en este sentido, no puede negarse su valor literario que, considerado en absoluto, pudiera, a más de uno, parecer escaso. Del campo de sus estudios sólo excluyó nuestro biografiado las cuestiones que eran objeto de controversia por parte de varias escuelas y de modo especial las teológicas. En todo aquello que no tocaba a la religión y dogma católicos, no reconoció otros criterios que los de la razón y experiencia; guiado por ellos, sin pasión ni parcialidad, y puesta la vista en el bien de sus conciudadanos, supo examinar los hechos, pesar las razones y deducir las consecuencias pertinentes. Fué su crítica, en una palabra, "un recto y discreto juicio de los dichos, hechos y obras de los hombres, que exceptuando las intenciones, regalía del corazón humano, se parece mucho al juicio de Dios; y así no es dable ciencia alguna que sea más universal?".

Esta fue pues la tarea que acometió Feijoo, mas sin perder de vista su importancia, no olvidemos que su actuar se suma a una larga cadena de obras que perseguían objetivos similares. Así pues, para un historiador tan lejano de la escena hispana como F. Valjavec⁸, el Padre Maestro se apoyó en los textos de Isaac Vossius (1618-1689) sobre la actualidad o erradicación de falsas creencias de los temas médicos, o bien es probable que también conociése el libro del médico menonita holandés H. Van Dale (1638-1708) en el que trata sobre la falsedad de los vaticinios de las Sibilas y que serviría a Feijoo de estímulo en contra de los supuestos milagros. Igualmente habría que citar la deuda del español con el famoso *Journal de Trévoux* (mejor conocido como las *Memorias de Trevoux*), órgano con el que por cierto guardó una ambigua relación⁹. Más no sólo con el *Journal*, sino en general con las corrientes de mayor actualidad del

7. Agustín Millares Carlo. *Prólogo*, op. cit., pags. 35,37.

8. Fritz Valjavec. *Historia de la Ilustración en occidente*. Ediciones Rialp, 1964. Pag. 86, 243 y 245.

9. Vgr. Carmelo Sáenz de Santa María. "Feijoo y las Memorias de Trevoux." En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (II)*, Oviedo, 1983. Pp. 53-60.

pensamiento religioso francés¹⁰; según Antonio Mestre¹¹ las primeras noticias que es probable recibiera el benedictino sobre las nuevas tendencias intelectuales, debieron provenir de su contacto con los monjes del Monasterio de San Vicente de Salamanca, lugar que, como sabemos, fue una de sus residencias de estudio. Lo benedictinos de San Mauro, continúa argumentando Mestre, fueron una de las aportaciones más importantes al desarrollo de las ciencias humanas a lo largo del siglo XVII: el trabajo de los monjes franceses fue bien conocido por los benedictinos de la congregación de Valladolid y por los profesores de Salamanca quienes mantuvieron en forma permanente contacto cultural con sus pares de Saint Germain-des-Pres.

No es sólo en el extranjero en donde Feijoo encuentra partidarios y artífices de su causa, también en su propia patria se halla bien acompañado de otros tantos críticos que se alzaron en contra de la decadencia que ostentaba la cultura barroca y en particular su sentimiento religioso, dice en otro ensayo Antonio Mestre:

Los ataques son múltiples y vienen dirigidos desde los más variados ángulos: la crítica histórica, la ciencia moderna, la experimentación... En esta línea habría que colocar a la obra de Nicolás Antonio --*Bibliotheca Hispana Vetus* y sobre todo, *Censura de Historias fabulosas*-- y del marqués de Modejár --piénsese en *De origine carmelitarum*, ataque durísimo contra las pías tradiciones sobre el origen de la orden. Así mismo, los afanes de libertad filosófica expresados por el grupo de «novatores» valencianos como Corcharán (primer ensayo sobre el cartesianismo en España [escrito en 1690 pero publicado hasta 1747]), Tosca (*Compendio Filosófico*) o el deán de Alicante, Manuel Martí, con su afán de continuar la labor filosófica de los estoicos o en sus alabanzas a los epicúreos. Pero al ataque más duro en el campo de las formas religiosas se debe, sin duda alguna, al P. Feijoo¹².

10. Entre los autores franceses que cita Feijoo con asiduidad y que en cierta medida se pueden considerar como antecesores a su propia obra, se encuentran P. Bayle, F. Bayle, Fontenelle, G. Naudé y la Mothe le Vayer, todos representantes de las corrientes religiosas conocidas como libérrimos o como los llama Adam libertinos cristianos, algunos de los cuales, como Fontenelle, fueron proscritos por la Inquisición. El que Feijoo los cite, es muestra de la independencia y fidelidad a la verdad que siempre guardó ante los temas tratados.

11. Antonio Mestre. "Reflexiones sobre el marco político y cultural de la obra del P. Feijoo." En: *Bulletin Hispanique*, XCI, 1989. Pp. 295-312.

12. Antonio Mestre (II). "La espiritualidad del Siglo de Oro en los ilustrados españoles." En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (II)*. Op. cit., pag. 364.

A pesar del sincero empeño de Feijoo y de no faltarle verdad a la última observación de Mestre, nuestro autor se muestra más bien cauto desde el inicio de su obra --igualmente conciente de las fuerzas que obviamente se opondrían a su intento--, y así lo anuncia en el *Prólogo al lector*, en el cual no deja de asomar su espíritu "ilustrado" en tanto --principalmente en el último párrafo-- concede autoridad suprema al individuo y su subjetividad:

Lector mío, seas quien fueres, no te espero muy propicio, porque siendo verosímil que estés preocupado por muchas de las opiniones comunes que impugno, y no debiera yo confiar tanto, ni en mi persuasiva ni en tu docilidad, que pueda prometerme conquistar luego tu asenso; ¿qué sucederá sino que, firme en tus antiguos dictámenes, condenes como iníquas mis decisiones? Dijo bien el Padre Malebranche que aquellos autores que escriben para desterrar preocupaciones comunes no deben poner duda en que recibirá el público con desagrado sus libros. (...)

Tan lejos voy de comunicar especies perniciosas al público, que mi designio con esta obra es desengañarle de muchas que, por estar admitidas como verdades, le son perjudiciales, y no sería razón, cuando puede ser universal provecho, que no alcanzare a todos el desengaño.

No por eso pienses que estoy muy asegurado de la utilidad de la obra. Aunque mi intento sólo es proponer la verdad, posible es que en algunos asuntos me falte penetración para conocerla, y en los más, fuerza para persuadirla. Lo que puedo asegurarte es que nada escribo que no sea conforme a lo que siento¹³.

Las previsiones de Feijoo tienen sus propios límites y así pasa, un poco antes del párrafo citado, a aclarar a qué o cuáles de las opiniones comunes son las que busca desterrar, refiriéndose únicamente a los que él llama *errores*:

Culpárase me acaso porque doy el nombre de errores a todas las opiniones que contradigo. Sería justa la queja si yo no previniese quitar desde ahora a la voz el odio con la explicación. Digo, pues, que *error*, como aquí le tomo, no significa otra cosa que una opinión que tengo por falsa, prescindiendo de si lo juzgo no probable.

Ni debajo del nombre de *errores comunes* quiero significar que los que impugno sean trascendentes a todos los hombres. Bástame para darles ese nombre que estén admitidos en el común del vulgo, o tengan entre literatos más que ordinario sequito. Esto se debe entender con la reserva de no introducirme jamás a juez en aquellas cuestiones que se ventilan entre varias escuelas, especialmente en materias teológicas; porque ¿qué puedo yo adelantar en asuntos que con tanta reflexión meditaran tantos hombres insignes? ¿O quién soy yo para presumir capaces mis fuerzas de aquellas lides donde batallan tantos gigantes? En las materias de rigurosa

13. Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro Crítico Universal* (IV). Op. cit., págs. 79-82.

Física no debe detenerme este reparo, porque son muy pocas las que se tratan (y ésas con poca o ninguna reflexión) en otras escuelas¹⁴.

Como puede verse la actitud del Padre Maestro es, a la vez, cauta -- como lo venimos comentando-- y agresiva; cauta por las prevenciones y advertencias que hace al lector sobre el contenido, orientación, fin y utilidad de su obra. Por otra parte, no puede pasar desapercibida su negativa a tratar temas relativos a la teología o que se encuentren en disputa entre distintas escuelas, conducta que puede explicarse, como se verá más adelante, por los compromisos que el mismo Feijoo fue adquiriendo, voluntaria o involuntariamente, a favor de su causa y obra. Y agresiva porque arremete contra todo aquel conocimiento dado por cierto por el *común vulgo*, esto es, su tal condición es motivo más que suficiente --al menos así lo da a entender el texto del benedictino-- para ser calificado de *error* e inmediatamente después ser expuesto en su falsedad.

Es obvio que con tales prejuicios, aunque el bien se haya deseado hacer al proceder contra toda creencia popular, más de un error cometió nuestro personaje, lo que, como puede suponerse, provocó las más encontradas críticas que señalaron, fuera de contexto si se quiere, tales yerros sin hacer mención de los aciertos. No obstante, hubo otras ocasiones en que las críticas y reclamos tenía una base cierta y razonada, en tales casos no le quedó a Feijoo otra salida que reconocer su atrevimiento y aceptar su culpa, y para muestra un botón, el caso de la *Gazeta de Zaragoza*:

La *Gazeta de Zaragoza* del día dos de octubre de 1736 publicaba la noticia, «en el capítulo de esta ciudad» y con fecha uno de octubre, del hallazgo, alderredor del quince de agosto del mismo año, de un carbunco en la ciudad de Orán, según las cartas que con fecha de veintinueve de agosto habían llegado a la redacción de la *Gazeta* en Zaragoza. El 14 de abril de 1739, el Padre Feijoo publicaba el octavo tomo de su *Teatro crítico universal*; el discurso V, titulado «Fábulas gacetales», descubría la falsedad de la noticia, poniendo en duda la credibilidad de la *Gazeta*. Esto provocó que Luis de Cueto, redactor de la *Gazeta de Zaragoza* a la sazón, remitiera una carta personal a Feijoo con fecha de 30 de mayo de 1739, bajo el pseudónimo de «El Gacetero de Zaragoza», defendiendo su honestidad y explicando los motivos que le llevaron a publicar dicha información [que se reducían a la ubicación de la nota dentro de la gaceta, la cual la presentaba no como un hecho cierto sino simplemente como nota de viaje o hecho curioso; detalles que Feijoo no tomó en cuenta o que simplemente desconoció ya que el nunca tuvo noticia del hecho a través de la gaceta sino por intermedio de una tercera persona que fue la que desmentía el tal descubrimiento]. Las razones del gacetero debieron de convencer en parte al Padre Maestro, puesto que en el tomo primero de sus *Cartas eruditas y curiosas*, publicado en 1742, incluía la

¹⁴. *Ibid.*, pag. 81.

carta XXXVI, «Satisfacción a un gacetero», donde modificaba algunas de las acusaciones anteriores y llegaba a una solución de compromiso con Luis de Cueto: así concluía de forma amistosa la pequeña polémica establecida unos años antes entre los dos contendientes¹⁵.

Un ejemplo claro, pues, de cómo llegó Feijoo a perder algunas polémicas teniendo que aceptarlo aun así fuera a regañadientes. Mas nos parece que lo importante de ese caso no es tanto demostrar la falibilidad del beneditino tanto como ver en este ejemplo que la actitud y celo del fraile, además de creer fervientemente que su destino era el combatir y desentrañar cuanta creencia popular se le pusiera al frente, su autoridad en la materia, se vieron reforzadas por las continuas consultas y noticias que se le hacían y llegaban en busca de su opinión y resuelta negación de los hechos; como se ha dicho, se acudió a Feijoo y no a Luis de Cueto, que en últimas cuentas y como editor de la *Gazeta de Zaragoza*, debió aclarar la falsedad de su nota, para dar a conocer el engaño.

Y es que no es para menos, a pesar de que al lado de Feijoo se encontraban hombres de probada honestidad y auténtica sabiduría --y Luis de Cueto no era la excepción--, la España de ese momento se encontraba sumida en un mar de supersticiones, temores y acciones contrarias a todo intento de superación o avance de las ciencias y el pensamiento en general. Así, el que se recurriera a la autoridad pública de Feijoo, amparados en su fama y con el deseo expreso de conocer la verdad, no es sino un ejemplo de la importancia que tuvo su obra y de los beneficios que sí llegó a compartir con sus conciudadanos. Carmen Martín Gaité nos expone el panorama en que se creció y desarrolló Feijoo:

Los veinticuatro primeros años de la vida del Padre Feijoo coincidieron con el simulacro de reinado de Carlos II, con cuya estéril y lamentable existencia se apagó el siglo XVII, dando lugar al cambio de la dinastía austriaca por la borbónica y a la sangrienta guerra de Sucesión con la que se inició el XVIII español. Una prueba del fanatismo y superstición que reinaba en el país nos la da la misma historia de la enfermedad de este pobre rey, y los conjuros y exorcismos que se permitieron hacer sobre su enteca real persona, y a los que debió el sobrenombre de «el hechizado»... pero lo grave estaba en que ni el clero, ni la gente de estudios, ni los ministros se atrevían a combatir estos errores, y hasta tal punto la fe había venido confundiendo con la superstición y dejándose devorar por ella, que ya formaban

15. Rafael Alarcón Sierra. "La prensa en el siglo XVIII. (El Padre Feijoo y Luis de Cueto: Una polémica sobre la *Gazeta de Zaragoza*). En: *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*. No.2, Oviedo, 1992. Pp. 3-27. Pag.3

ambas una simbiosis anquilosadora de todo conato de pensamiento renovador¹⁶.

Por tanto no debe sorprender que uno de los temas que mayormente ocuparon la pluma de Padre Feijoo haya sido el relativo al de las supersticiones y supuestos milagros que tanto minaban lo mismo a la religión que el ánimo general de la época.

Pero aún más que todo admirable es la constancia con que combatió errores y supersticiones, no por absurdos menos arraigados. Larga sería la enumeración de los discursos y cartas que encaminó [*Astrología Judicial y almanaques, Profecías supuestas, Artes adivinatorias, Vara adivinatoria y zahoríes, Piedra filosofal, Cueva de Salamanca y mágica de España*, etc.] a demostrar la puerilidad y ningún fundamento de multitud de tradiciones y creencias, la circunspección que debía observarse en materia de poseídos o demoniacos, el escepticismo con que convenía mirar la multiplicidad de milagros para "depurar la hermosura de la religión de vanas credulidades" y poder enjuiciarlos "sin sacar la piedad cristiana de sus límites verdaderos" y la fe que merecían las historias de hechiceros y duendes; cuya fisiología había explicado muy en serio fray Antonio de la Puente en su obra *El ente dilucidado*¹⁷.

Respecto a los milagros, la propalación que de ellos se daba en España y su relación con las supersticiones, el propio Feijoo dice:

... La sagrada virtud de la religión, conducida en la nave de la Iglesia, navega entre dos escollos opuestos: uno, el de la impiedad; otro el de la superstición. En cualquiera de los dos que tropiece, padecerá funestísimo naufragio. Así es menester llevar la religión por un medio igualmente distante de uno y de otro. Mas, para este justo régimen, se debe tener presente una advertencia de suma importancia, y es que la religión, concretada al vulgo, nada o casi nada peligra hacia el primer escollo, y, al contrario, peligra infinito hacia el segundo. El pueblo instruido desde la infancia en lo que debe creer, nunca se descamina por sí mismo hacia la impiedad, o por lo menos este riesgo es muy remoto... Mas, al contrario, es tan resbaladizo hacia el escollo de la superstición que para que no se estrelle en él se necesita una extrema vigilancia de parte de los que rigen la nave.

De aquí vienen tantas prácticas supersticiosas; de aquí la veneración de muchas falsas, o por lo menos dudosas reliquias; de aquí la preconización de inmensa multitud de milagros.

... Donde hay alguna multitud interesada en la fama del milagro o milagros, es necesaria una gran circunspección antes de prestar el asenso. Por regla general los habitantes de cualquier territorio donde hay alguna imagen celebrada por milagrosa, o santuario de quien se decanta algún continuado prodigio se interesan ardentemente en fomentar su crédito, ya por contemplarlo como gloria del país, ya

16. Carmen Martín Gaité. *Prólogo*. Op. cit., pags. 19,20.

17. Agustín Millares Carlo. *Prólogo*. Op. cit., pag. 41.

porque siempre de la concurrencia de los devotos forasteros les resulta algún emolumento. Los paisanos lo esparcen a otras tierras como testigos oculares, y últimamente se autoriza en las plumas de varios escritores, los cuales, para dar el prodigio a la estampa, se consideran bien fundados en la fama común.

... No dudo que habrá algunos que por un piadoso pero mal fundado temor no lleven bien que haya hecho públicas estas advertencias y noticias, especialmente en lengua vulgar. Estos son aquellos que erradamente conciben el complejo de nuestros católicos dogmas como un cuerpo delicado, a quien para su conservación es menester tratar con mil melindrosas precauciones, o el edificio de la Iglesia como una fábrica tan débil que el soplo de cualquier viento puede desmoronar alguna pieza suya. Preocupados de tan siniestra aprensión, pretenden que se deje tranquilo al vulgo en algunos errores conformes a su indiscreta piedad, de miedo que el desengaño entibie en lo sustancial su católico celo. (De «Examen de milagros», Tomo II, Carta XI)¹⁸.

La cita nos parece valiosa en dos aspectos. El uno, en tanto que nos permite ver de cerca el estilo y proceder de Feijoo que lo mismo en los *Discursos del Teatro Crítico* que en las *Cartas*, se repite cual si fuera una plantilla: Exposición general o de contexto en el que halla el tema en cuestión, señalando los errores que en él, con él y por él se cometen (en el caso citado los llamados escollos entre los que se mueve la nave de la iglesia). Presentación y argumentación sobre los orígenes del error y la manera en que se convierte en voz popular (el celo territorial). Y señalamiento de las consecuencias y mal que causa lo mismo la falsa creencia que el no combatirla o someterla, al menos, a análisis (temores eclesiásticos). Una forma, como se ve, simple, directa y lo suficientemente clara y explícita como para asegurarse la comprensión del argumento crítico y su por qué.

El segundo aspecto que extraemos de este ejemplo, se refiere, más que a la forma, a su contenido, esto es, a las causas a que recurre Feijoo para explicar el mal que, a su juicio, aqueja a su país y religión. Si milagros supuestos y superstición habían logrado formar tan malsana simbiosis, como ha dicho Martín Gaité y corrobora el Padre Maestro, se debió, por un lado, a la mala voluntad de algunas personas que, aprovechándose del celo piadoso de sus vecinos los engaña a fin de obtener pingües beneficios (aunque Feijoo prefiera matizar este aspecto señalando como primer causa al deseo de fama y notoriedad territorial; forma típica, por otra parte, de nuestro autor para atacar los puntos álgidos de su tema), y al temor de los mismos dirigentes de la iglesia, que por no perder clientela prefiriere, en el mejor de los casos, hacerse de la vista gorda ante las falsas creencias que

18. Benito Jerónimo Feijoo. *Teatro crítico/Cartas eruditas (antología)* (II). Op. cit., pags. 165, 166.

desenmascararlas, o, en el peor de ellos, aun a sabiendas del error y teniendo los argumentos para detenerlo, callan por pensar que hacerlo significa poner en duda la fe que ellos mismos debieran cuidar. Dura crítica, como se concluirá, al estado que guardaba la iglesia en ese momento, y sin embargo, fiel a su propósito, Feijoo no abunda o insiste en el punto, precabiéndose de entrar en conflicto con los dogmas que él mismo defiende. Más adelante regresaremos a esta peculiar actitud, que pudiera parecer contradictoria, de Feijoo y que, como ya se ha dicho, tiene su origen en los compromisos que fue adquiriendo el benedictino.

Si para la religión era grave la situación, no menos se puede decir respecto a otras materias y el estado que guardaban en España al despuntar el XVIII. Para Feijoo hay por lo menos cinco razones que explican el porqué del atraso de, por ejemplo, la física y la matemática entre los españoles, todas ellas íntimamente relacionadas con el temor que la iglesia tenía por la difusión de nuevas ideas y la actitud negativa y contraria que ante y contra ellas sostenía:

La primera es el corto alcance de algunos de nuestros profesores. Hay una especie de ignorantes perdurables, precisados a saber siempre poco, no por otra razón sino porque piensan que no hay más que saber que aquello poco que saben. Habrá visto vuestra merced más de cuatro, como yo he visto más de treinta que, sin tener el entendimiento adornado más que de aquella lógica y metafísica que se enseña en nuestra escuelas (no hablo aquí de la teología porque para el asunto presente no es del caso), viven tan satisfechos de su saber como si poseyesen toda la enciclopedia. Basta nombrar la nueva filosofía para conmovier a éstos el estómago. Apenas pueden oír sin mofa y carcajada el nombre de Descartes. Y si les preguntan qué dijo Descartes o qué opiniones nuevas propuso al mundo no saben ni tienen qué responder porque ni aun por mayor tienen noticia de sus máximas ni aun de alguna de ellas...

... La segunda causa es la precaución que reina en España contra toda novedad. Dicen muchos que basta en las doctrinas el título de nuevas para reprobárselas, porque las novedades, en punto de doctrina, son sospechosas... Porque la filosofía no sigue las reglas de la nobleza, que la que prueba más antigüedad es la mejor. Si ella en sí es falsa, no será, después de muchos siglos de posesión, más que un error envejecido; y si es verdadera, en su mismo nacimiento será una hermosa luz de la razón.

La tercera causa es el errado concepto de que cuanto nos presentan los nuevos filósofos se reduce a unas curiosidades inútiles. (...)

La cuarta causa es la diminuta o falsa noción que tienen acá muchos de la filosofía moderna, junta con la bien o mal fundada preocupación contra Descartes. Ignoran casi enteramente lo que es la nueva filosofía, y cuanto se comprende debajo de este nombre juzgan que es parto de Descartes. Como tengan, pues, formada una siniestra idea de este filósofo, derraman este mal concepto sobre toda la física moderna.

La quinta causa es un celo pfo. sí, pero indiscreto y mal fundado; un vano temor de que las doctrinas nuevas en materia de filosofía traigan algún perjuicio a la religión. Los que están dominados de este religioso miedo por dos caminos recetan que

sucedá el daño: o ya porque en las doctrinas filosóficas extranjeras vengan envueltas algunas máximas que, o por sí o por sus consecuencias, se opongan a lo que nos ensaña la fe; o ya porque, haciéndose los españoles a la libertad con que discurren los extranjeros (los franceses, verbigracia) en las cosas naturales, pueden ir soltando la rienda para razonar con la misma en las sobrenaturales.

... Doy que sea un remedio precautorio contra el error nocivo cerrar la puerta a toda doctrina nueva. Pero es un remedio, sobre no necesario, muy violento. Es poner el alma en una durísima esclavitud. Es atar la razón humana con una cadena muy corta. Es poner en estrecha cárcel a un entendimiento inocente, sólo por evitar una contingencia remota de que cometa algunas travesuras en adelante. (De «Causas del atraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales». Tomo II. Carta XVI.)¹⁹.

Panorama más revelador no lo podemos obtener de ninguna otra fuente. De estas razones, la manera de exponerlas y de señalar los males que producían y el efecto que fueron causando a medida que se difundieron y discutieron es que nace, entre otros aspectos, el buen nombre y autoridad que Feijoo se ganó en su época y que hoy por hoy le sitúa entre los precursores de la Ilustración española. Por cierto que se da en creer que ante la decadencia que el ánimo nacional había alcanzado a fines del XVII, la llegada de la nueva dinastía fue óbice para que en España se empezaran a respirar nuevos aires, aires de cambio. Esta imagen que por años se ha repetido por propios y extraños, y que en mucho se debe más que a la realidad a una manera de proceder historiográfico que en lugar de observar continuidades --y estudiar cómo es que estas se dan y desarrollan-- ve en cada una de las etapas o periodos en que compartimentan la marcha histórica, momentos de ruptura, trances en que se desecha lo viejo, para dar paso a las ideas innovadoras que trae consigo el cambio. Pues bien, por lo menos para el caso de la España de la primera mitad del siglo XVIII, el panorama empieza a ser distinto. Según estudios más recientes y con otra orientación teórica y metodológica, denuncian una situación que si bien no contradice en todo a lo que ya se sabía, sí modifica el panorama sobre los efectos que sobre el ambiente cultural y científico en general tuvo el gobierno del primero de los borbones, Felipe V. Según François Lopez, y a manera de hipótesis de trabajo, el reinado de este gobernante más que traer a la península el pensamiento ilustrado, hizo, a pesar de los avances que ya se gozaban, con su actuación que se atrasaran tales cambios o bien obstaculizó cuanta innovación se intentó. Para justificar su apreciación, Lopez recuerda cómo es que durante su largo

19. Ibid., pags. 167, 168, 169.

gobierno se criticó, por ejemplo, a Mayans por la publicación, en 1742, de la obra de Nicolás Antonio, ya citada, *Censura de historias fabulosas*, o el abandono que sufrió la necesaria reforma universitaria promovida, en 1713, por el ministro Macanaz, mismo que cayera en desgracia y destierro al defender el regalismo, sin que mediara ayuda del rey al que sirviera. Y lo que es peor.

La Regia Sociedad de Medicina de Sevilla, a imitación de la cual hubiera convenido multiplicar en España las academias de ciencias, deja de desempeñar un papel importante después de 1721, siendo perseguidos y encarcelados varios de sus miembros más eminentes por la Inquisición. Zapata, el autor de *El caso de las formas aristotélicas*, es encarcelado en 1721, mientras en todo el país se produce una recrudescencia de las persecuciones raciales y religiosas. Y hay que advertir que ninguna otra academia de ciencias sustituye a la de Sevilla²⁰.

Aportaciones al conocimiento del contexto en que Feijoo fue fraguando su obra y que sirven para entender mejor el valor e importancia que se le asignan.

El abate Vayrac, viajero en España a principios del XVIII, dice que con respecto a la filosofía había podido comprobar que los españoles «son hasta tal punto esclavos de las opiniones de los autores antiguos que no hay nada capaz de hacerles abrazar a los modernos, igual que les pasa con la Medicina. Aristóteles, Scoto y Santo Tomás son

20. François Lopez. "Aspectos específicos de la Ilustración española." En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (I)*. Oviedo, 1981, pag. 28 y ss. El mismo autor advierte sobre el carácter hipotético de sus observaciones y aduce al mismo el que hasta el momento no se cuenta con suficiente investigación sobre el ambiente intelectual que privó durante el reinado de Felipe V, así como en general sobre la situación cultural de la España de la primer mitad del siglo XVIII. Sobre la importancia y papel desempeñado por la Regia Sociedad de Medicina de Sevilla, como introductora de la Nueva Filosofía en España y los problemas a que se enfrentó vgr. *supra*, el capítulo II de este mismo trabajo.

Por otra parte, según comentarios de Antonio Domínguez Ortiz, desde el punto de vista económico, la situación de la nueva dinastía en nada mejora a lo hecho por los austrias, es más, en cierto sentido, aumenta gravemente los gastos destinados a los ramos de guerra --explicable dado el estado de guerra en que se encontraba el reino al entrar el nuevo siglo-- y de la Casa Real. Sus conclusiones al respecto bien pueden tomarse como un apoyo a lo supuesto por Lopez: "El balance final de estas sumarias consideraciones tiene que ser pesimista. La Monarquía ilustrada no disponía de las sumas enormes que se necesitaban para impulsar una transformación profunda del país; llena de buenas intenciones, distrajo algunas pequeñas cantidades para Industria, Obras Públicas, Beneficencias y otras atenciones. Traó de canalizar las rentas eclesiásticas y municipales hacia inversiones productivas, pero los resultados fueron muy modestos. Si el Estado del XVIII parece, por sus aspiraciones, un puente entre el Antiguo y el Nuevo Régimen, visto a través de su presupuesto de gastos, está más cerca de aquel que de éste." A. Domínguez Ortiz. "El gasto público en la España del siglo XVIII". En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (II)*. Op. cit., pag. 132.

para ellos oráculos tan infalibles que nadie que dejara de seguir servilmente a alguno de los tres podría aspirar al título de buen filósofo.»

La inercia de los españoles y su adhesión a todo lo establecido y tradicional había llegado a ser algo tan arraigado en el carácter nacional que levantaban valladares contra cualquier intento de renuevo...

En una situación como la esbozada, es comprensible que el tesón con que el Padre Feijoo se aplicó a su tarea de «desengañador del vulgo» resultase revolucionario...

Feijoo desempeña, respecto a la sociedad de su tiempo, una función hasta cierto punto semejante a la de Montesquieu con relación a su país. En 1721, es decir cinco años antes de la aparición del primer tomo del *Teatro crítico* se publicaron en París las *Lettres Persanes*, donde con el subterfugio de un imaginario intercambio epistolar entre dos persas exiliados en la capital de Francia y sus amigos de lejana corte, Montesquieu procede con una incisiva crítica a la sociedad francesa de la época... En este sentido comparamos la función de la obra de Montesquieu con la de Feijoo, quien también pocas actividades culturales, políticas y religiosas fueron las que dejó de poner en tela de juicio²¹.

Ya hemos apuntado que otro de los temas a que el Padre Feijoo dedicó su atención fue el de la medicina, ello no tanto, como se ha dicho, por ser en este campo donde se empiezan a difundir las nuevas ideas y aplicar las metodologías basadas en la observación y experimentación empíricas, cuanto por estar el mismo plagado de los errores más comunes y de las supersticiones que mayores males causaban a la población, aunque no deje de haber en sus escritos cierto apoyo explícito a las nuevas prácticas que ponía en circulación el pensamiento racionalista:

Inegable fue también la influencia de Feijoo en lo que a Medicina se refiere. Del atraso de esta facultad dan idea las palabras que, con referencia a los médicos, estampó en la traducción de la *Veritas vindicata* contra García Ros: "Uno veneraba la Astrología como auxiliar preciso de la Medicina; otro la condenaba como facultad irrisible y vana. Uno celebraba los inventos; otro los trataba como herejías del arte... Uno confesaba la incertidumbre de la Medicina; otros la negaban; otros, dolosamente, hurtaban el cuerpo a explicarse sobre esta materia". Interesante, por todos conceptos, es la lectura del discurso titulado *Lo que sobra y falta en la enseñanza de la Medicina*, encaminado a separar esta ciencia, no ya del aristotelismo, sino de cualquier otro sistema filosófico. "Todo se ordene a la práctica --escribe--, pues todo lo demás es perder el tiempo; ya está descubierto el rumbo por donde se debe navegar a las Indias de tan noble facultad, que es el de la observación y la experiencia". En esta desinteresada tarea fue Feijoo ayudado por algunos profesionales, como el tantas

21. Carmen Martín Gaité. *Prólogo*. Op. cit., pags. 21, 22. Respecto a lo apuntado por el abate Vayrac y el apego de los españoles a la autoridad de los antiguos cfr. con la crítica hecha por el propio Feijoo, *supra* pag. 14. Finalmente, la comparación de Feijoo y Montesquieu a partir de las *Cartas Persas* del francés, hacen recordar que años más tarde (1789) España también tendría las propias en las *Cartas Marruecas* de José Cadalso. Sobre el recurso literario de las cartas y viajes imaginarios vgr. pag. 80 del capítulo II de este mismo trabajo.

veces nombrado don Martín Martínez, y por los trabajos de la Real Sociedad de Medicina de Sevilla y de la Real Academia Matritense, "que anularon aquel *Protomedicato* que aconsejaba a Carlos III no barrer las calles de Madrid, ni retirar las materias fecales arrojadas desde los balcones, ni los animales muertos que en ellas se abandonaban, porque convenía enriquecer la atmósfera para evitar el peligro de los finos vientos del Guadarrama²².

Así, a pesar de los obstáculos seculares, de temores infundados en las nuevas prácticas médicas, las supersticiones y los fanatismos de curanderos y hechiceros, la medicina en el siglo XVIII logró irse abriendo paso a través del mismo espíritu que acompañó al pensamiento ilustrado; de igual manera, la medicina se interesó por todas las clases sociales, por la vejez y la infancia²³, poniendo especial atención a la alta mortalidad de los niños, creando la pediatría y los hospitales destinados a la atención de niños pobres y enfermos. Tales cuidados les llevaron a atender, igualmente, la salud de las madres, por lo que también se crearon salas de partos, escuelas para comadronas e instituciones para los hijos de las madres trabajadoras. En otros órdenes, se aceptó la idea de las enfermedades transmitidas por la herencia y se rechazó el que los enfermos mentales fueran poseídos, endemoniados y, en el mejor de los casos, incurables; se buscó la adaptación social de ciegos y sordomudos a través de la enseñanza de la lectura y el habla; se luchó en contra del alcoholismo y de las enfermedades laborales. Así mismo se cuidó de los males de soldados y marinos debidos a las largas travesías o adquiridos en los campos de batalla, en una de éstas, la de Dattingen, se acordó, por idea de Pringle, que los hospitales de ambos bandos fueran considerados zonas neutrales anticipándose con ello a la Cruz Roja Internacional. A lo largo del Sena y casi al mismo tiempo del Guadalquivir se instalaron estaciones para la atención y salvamento de los ahogados y se procuraron mejores medidas higiénicas para los presos, a la vez que se iniciaban las gestiones para proscribir el tormento como práctica habitual y oficial. En general se mostró interés en la higiene basada en la iluminación, la ventilación, pureza en la traída y abastecimiento de aguas, en el alcantarillado, las comidas y hasta en la venta en la vía pública de alimentos. En síntesis, y a ésto es a lo que contribuyó Feijoo y demás médicos que comulgaban con las

22. Agustín Millares Carlo. *Prólogo*. Op. cit., pags. 44, 45.

23. Datos tomados de: Antonio Hermosilla Molina. "La medicina en el siglo XVIII." En: *// Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (II)*. Op. cit., pags. 425, 426.

ideas de la Nueva Filosofía.

Se va a desterrar la idea de enfermedad como castigo divino o como maleficio, se va a luchar contra el mal de ojo, los talismanes y los amuletos, por mucho que el hombre se aferre siempre al valor de lo sobrenatural en algo desconocido y protector donde cifra la incógnita de su futuro angustioso. Se luchó contra la superstición y contra los remedios mágicos.

Vamos a valorar, pues, la observación para que «el médico sea ministro de la Naturaleza»; a defender como Hipócrates ya asentó, que «para ser perfecto médico hay que ser discípulo de la Naturaleza»²⁴.

Aclaraciones en las que se trasluce el pensamiento de las luces y que en nada son gratuitas las referencias a la Naturaleza, recuérdese el carácter modélico que ésta tuvo y cómo es que a partir de ella se empezaron a tomar en consideración las influencias en el hombre del medio ambiente, la alimentación, las costumbres y la sociedad en general, influencias que concluyen con el cambio, quizás más radical, que experimentara la medicina de este siglo, o sea, con hacer objeto de estudio la observación del enfermo en lugar de atender simplemente a la enfermedad como si de un ente ajeno, aislado y con existencia objetiva se tratara, y a ésto, sin duda alguna, fue a lo que contribuyó Feijoo.

Hay que decir que el impulso de lucha feijoniano no es un impulso maximalista y anárquico, sino más bien un impulso conciliador, sincrético, centrista podríamos acaso decir, desde el momento que, a cada paso, se esfuerza por armonizar empirismo moderno y escolástica tradicional, en el terreno de las ideas, y por conjugar o trenzar los distintos elementos léxicos y retóricos que conviven en su obra (así, por ejemplo, el léxico culto y especializado con el léxico castizo), en el terreno del estilo literario y en el terreno del lenguaje. (...)

En definitiva, la obra de Feijoo debemos considerarla como fruto de un momento histórico-cultural determinado, y no como elaboración de una doctrina científica y filosófica de validez universal. Su obra desempeñó el papel para el que fue creada y construida, y su éxito no reside en la utilidad que pueda ofrecer a la posteridad, sino en el provecho que supuso para sus contemporáneos, y en el hecho de abrir, modernamente, la vía de la curiosidad por una ciencia menos vacía que la emanada de la última escolástica, y más inspirada en la experimentación.

Para terminar concluycamos que la imagen bélica que hemos descrito en la obra de Feijoo, por su coherencia, sistematismo y profundidad, nos remite al fondo de la ideología del autor, el cual considera su trabajo literario como algo dinámico, cinético, como una lucha, casi física, contra un sistema de ideas arcaizantes y

24. Ibid., pag.424.

convencionales en la España de su tiempo²⁵.

Es verdad que a través de la lectura de los textos de Feijoo parece irse adentrado uno en el campo de batalla, alusiones a tácticas, estrategias, enemigos, asaltos, prisioneros, ataques, retaguardias, naufragios, dardos, oposición, fulminar, armas, confusión, chispas, condenas, las hay a cada línea y es que así, no sólo logra conjuntar los dos tipos de léxico que se han señalado, sino que hace más viva y explícita su prosa o si se prefiere, más claros los objetivos que buscaba alcanzar en cada uno de sus *Discursos* o *Cartas*, objetivos que ya han sido aclarados pero que conviene verlos de nuevo en tanto a sus características generales y el mérito que de ellas se puede extraer:

Feijoo es un autodidacto; su incorporación autónoma y a veces poco ingenua a los problemas de una España que, al alborear el siglo XVIII, poco o nada conservaba de pasados esplendores; el malestar que siente ante la decadencia del país y el deseo de alarimar a sus contemporáneos poniendo el dedo en las llagas que ellos cobardemente se negaban a ver, nos hace sentirle enlazado con los arbitristas del siglo XVII, especialmente con Fernández de Navarrete. (...)

Movido por este malestar, por este dolor ante la crisis política y cultural de España, escribió el Padre Feijoo. Escribió sobre la marcha, sin obedecer a un plan preconcebido, tocando todas las materias a las que le parecía urgente atender... sin demasiados miramientos de que quedase por definitivo lo que decía, y bajo este aspecto hay que considerarle. (...)

Fue un moderado de verdad, de los pocos, por cierto, con que cuenta la historia de la literatura española, y precisamente, si se queda corto en muchas materias es casi siempre la suya una timidez derivada de su incertidumbre y de su deseo de no avasallar con afirmaciones tajantes. Se trata aquí del viejo problema de tener que elegir entre intervenir atropellando a base de opiniones dogmáticas o declararse neutral y acordar. Feijoo eligió esta segunda senda y si se proclamó inflexible partidario de algo, fue de la verdad, nunca de escuela alguna por muy prestigiada que estuviera; de la misma manera que tampoco tuvo nunca por definitivas sus propias opiniones²⁶.

A partir de estas dos últimas citas tratemos de reconstruir la imagen del Padre Feijoo. En primer lugar nos encontramos, a juicio de Martín Gaité, con su formación autodidacta y no lo podría ser menos dada la cantidad de temas que abordó, misma que pone en duda el que se hubiera formado, cabalmente, en cada una de tales materias, tanto como para poder emitir

25. Ignacio Uzquiza. "Algunas consideraciones sobre el estilo de Feijoo: imágenes bélicas en la prosa feijoniana." En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (II)*, Op. cit., pag. 108.

26. Carmen Martín Gaité. *Prólogo*. Op. cit., pags. 23, 24.

jucios correctos, ciertos o con absoluta certidumbre sobre lo que afirmaba. Esta característica debe ser considerada bajo dos distintos aspectos, en primer lugar se nos presenta al Padre Maestro como alguien movido por la situación, en ocasiones sumamente dolorosa, en que se encontraba su país, sumido en la ignorancia, la cobardía y la superstición, luego entonces, el que trate todas las materias, o casi todas, debe ser comprendido como un afán o deseo desmedido que busca, a toda costa, remediar o paliar un estado de cosas tal que lo primero que requiere es desenmascarar los errores y prácticas nocivas más comunes. Se trata de algo así como llevar a cabo una tarea de zapa, de limpiar el camino, para después, sobre el terreno ya preparado, empezar a construir una nueva fábrica libre de las impurezas pasadas. En este sentido es que se inscribe la afirmación de Ignacio Uzquiza al decir que Feijoo no trata de crear doctrinas filosóficas o científicas de validez universal, sino de ir construyendo --aquí sí físicamente-- una obra que responda a las necesidades percibidas por su autor como las más apremiantes, tales son las que le dan sentido y valor a su quehacer.

Por otra parte, hay que entender este afán como fruto del contacto del Padre Feijoo, desde sus primeros años de formación incluso, con corrientes de pensamiento más avanzadas, o si se quiere, más inquietas y preocupadas por las últimas especulaciones filosóficas y descubrimientos científicos, o por los nuevos aires de pensamiento crítico que empezaban a circular por otros países europeos. No hay que perder de vista que la actitud crítica del benedictino se aviene bien con el espíritu general del llamado siglo de la crítica, el XVIII, así como el carácter enciclopédico que tuvo, a la par de la de Feijoo, la obra de los más conspicuos representantes de la Ilustración. Así pues, en ambos casos, la figura de Benito Jerónimo Feijoo, es, al parecer, un correcto representante, entre otros, de los primeros intentos por hacer de España un país que entrara a la modernidad.

Seguidamente, y este es un aspecto que interesa mayormente al tema central de este trabajo, tenemos la imagen del Feijoo conciliador, concertador, neutral o centrista, que antes que dogmatizar y avasallar con sus opiniones prefiere guardar distancias y mostrarse prudente, antes que proclamarse a favor de tal o cual escuela, es fiel amigo de la verdad al grado de poner en duda sus propias afirmaciones o prevenir sobre el conocimiento que tiene sobre ciertos temas. Recordemos lo dicho por Uzquiza: "... a cada paso se esfuerza por armonizar empirismo moderno y

escolástica tradicional, en el terreno de las ideas, y por conjugar o trenzar los distintos elementos léxicos y retóricos que conviven en su obra..." En otra parte del mismo texto, Uzquiza hace ver como el concepto de belleza y elegancia asociada a una expresión verbal metódica, clara y racional, que Feijoo defiende en sus *Cartas eruditas*, es típicamente neoclásico, en tanto que su prosa aún guarda reminiscencias barrocas o en el mejor de los casos eclécticas²⁷. Esto es, según los autores citados tendríamos en este esfuerzo de Feijoo una especie de puente que une o re-une dos extremos en apariencia irreconciliables, el pasado barroco, con toda su carga cultural, y el advenimiento de un periodo posterior marcado por la austeridad y rigor clasicista y, posteriormente, neoclasicista; su obra y su época, serían pues, medio y contexto a través del cual se gestó el cambio histórico entre la España de los Austrias y la de los Borbones, un momento y un trabajo que caen, desde nuestro punto de vista, dentro del concepto que hemos denominado de *reconversión*, o sea, en el que se trasvasan ideas, prácticas, costumbres, usos y gustos de dos momentos que en su plenitud aparecen en las antípodas, en fin, en el que viejos trajes empiezan a vestir nuevos cuerpos y antiguas perchas ostentan nuevas vestiduras.

Esta apreciación, como puede concluirse, supone una concepción muy distinta de la evolución histórica, la cual más que basarse en una serie de hitos que contienen rupturas entre pasado y presente, reconoce una continuidad interminable que se va gestando a través de ciertas épocas y obras que facilitan o favorecen el cambio, que en buena parte son sus responsables al ir, al mismo tiempo, introduciendo nuevas ideas armonizadas, concertadas, reconvertidas, con las que hasta ese entonces privaron; éstas, más que estar condenadas a la desaparición total, se conservan en lo que de suyo es lo mejor que tienen gracias a estos momentos y obras; así, ningún conocimiento se pierde, ninguna práctica se abandona del todo, se continúan las costumbres y los gustos se enriquecen. Concepción nada nueva pues suena a la trillada frase que indica que en el presente se hallan vivas las huellas del pasado y en potencia los gérmenes del futuro, ¿no es acaso por esta realidad que los hombres de todos los tiempos se ha dividido en dos bandos opuestos, el de la tradición y el del

27. Ignacio Uzquiza. "Algunas consideraciones sobre el estilo de Feijoo: imágenes bélicas en la prosa feijoniana." Op. cit., pag. 104.

cambio futuro?²⁸

Y ya que de concepciones históricas estamos hablando, bueno sería conocer qué fue lo que en este campo hizo o dijo el Padre Maestro:

Si grande fue el influjo de Feijoo en las disciplinas a que nos hemos referido, no lo fue tanto, a nuestro juicio, en el terreno propiamente histórico. Sus ideas acerca de este particular están expuestas principalmente en el discurso titulado *Reflexiones sobre la historia*, en donde pone de manifiesto los escollos de toda índole con que el historiador se tropieza y exige de él las dos cualidades esenciales de ser desapasionado e imparcial. "Esta ocupación --añade-- es sólo para sujetos en quienes concurren muchas excelentísimas cualidades... un amor grande a la verdad, a quien ningún respeto acobarda; un espíritu comprensivo, a quien la multitud de especies no confunde; un genio metódico que las ordene; un juicio superior que según sus méritos las califique; un ingenio penetrante que entre tantas apariencias encontradas discierna las legítimas señas de la verdad, de las adulterinas." Sus reflexiones se limitan, como se ve, a fijar las cualidades que debe reunir el que podríamos llamar historiador ideal; pero no se extienden a proponer un método histórico capaz de desterrar el crecido número de fábulas de que nuestra historia estaba plagada, en fuerza del interés local unas veces y de una religiosidad mal entendida otras. Más hicieron en este sentido Mayans y Siscar, el Marqués de Valdefflores, el insigne Burriel y, sobre todo, Flórez, quienes, sin ser historiadores perfectos, comprendieron que el único modo de reaccionar contra las parañas de los falsos cronicones era buscar en documentos coetáneos la comprobación de los hechos del pasado²⁹.

No deja de llamar la atención esta característica de Feijoo dado el interés que siempre mostró, como se ha dicho hasta el cansancio, por desterrar supersticiones y demás mentiras y aun y cuando reconoce que muchas de éstas se forjan por motivaciones mezquinas y que para ser un

28. Es pertinente aclarar que esta otra concepción de la historia no desconoce ni niega la existencia de los momentos de ruptura o de tránsito entre una época y la siguiente, como tampoco lo hace sobre la importancia y validez que tiene el estudio y análisis de los mismos, toda vez que gracias a ellos es posible conocer qué elementos o variables son las que precipitan el cambio y cómo es que se van abriendo paso las nuevas ideas. Lo que aquí se cuestiona es la maniquea concepción de que todo cambio supone un giro totalmente radical a lo que se venía desarrollando y que en tal transformación se ve la superación de sistemas estancos, corrompidos o en decadencia, cuando bien puede ser que se trate de una transición motivada, precisamente, por la dinámica que se viene viviendo, esto es, porque las mismas fuerzas sociales, en su desarrollo y crecimiento, pugnan por un estadio diferente. En todo caso, lo que aquí se trata de demostrar es que en los periodos de cambio, en lugar de una transformación abrupta, hay momentos en que se gesta tal movimiento a través de obras, acciones e ideas que, sin abandonar los anteriores sistemas, van incorporando a ellos las innovaciones que traen los nuevos tiempos. Igualmente, creemos que más que ser una posición contraria a la concepción de los momentos de ruptura, bien puede ser ésta, su complemento.

29. Agustín Millares Carlo. *Prólogo*. Op. cit., pags. 46, 47.

buen historiador se requiere de "dones" especiales entre los que destaca la absoluta fidelidad a la verdad, parece como si no cayera en cuenta que la formación y difusión de las falsas creencias no sólo dependen de la alteración o desfiguración de los hechos, sino también de la manera en que se registran o documentan, o sea, de una mala técnica de historiar o, si se prefiere, de la ausencia de métodos y procedimientos adecuados para el hacer histórico. La falta de profundidad en cuanto al acercamiento de Feijoo a la historia contrasta más si se le ve a la luz de lo que adelantó en el campo de las ciencias físico-matemáticas en donde el benedictino supo y pudo ir más allá de lo que hasta entonces habían adelantado sus contemporáneos, incluidos no únicamente los españoles sino aquellos pensadores a los que en otros terrenos siguió, tal y como sería el caso de Mabillon. Y si se cita a este nombre es porque, a diferencia de su antiescolasticismo y apertura a la cultura profana, que como hemos visto le viene de su asociación --si bien indirecta-- con los maurinos, no supo o no quiso andar por el terreno de la crítica histórica en el que había destacado el propio Mabillon; según Antonio Mestre, Feijoo en este caso se mantuvo siempre en la misma línea que sus colegas españoles, esto es, dentro del máximo respeto y acatamiento a las tradiciones históricas de su país³⁰.

Ahora bien, a pesar de que bien pudiéramos estar ante un ejemplo de una de las faltas u omisiones en que cayó el Padre Maestro o alguno de los yerros, que como se ha visto, cometió, a fin de comprender las motivaciones de su proceder, es necesario salvar esta posibilidad y regresar al encuadramiento de su obra en el marco político y cultural de su momento y entender ésta como la respuesta personal que dio ante tal situación, pues no es sólo la docilidad que mostró ante los supuestos históricos lo que nos interesa comprender sino también la relación, un tanto ambigua, que sostuvo en otros campos en lo que sí logró adelantos importantes, tal y como fue el ya señalado de la ciencias naturales y que en ese momento estaba representado por los llamados «novatores» o miembros de la Nueva Filosofía. Y es que como señala Mestre, la debilidad de los innovadores durante al menos las dos primeras décadas del XVIII era evidente, hecho que no escapó a la capacidad de observación de Feijoo y que, de alguna manera, sirvió para moldear su propia actitud y posición en estos campos.

30. Antonio Mestre. "Reflexiones sobre el marco político y cultural de la obra del P. Feijoo." Op. cit., Pag. 300, 301.

Especialmente significativo es que las primeras reformas que se intentó llevar a cabo desde la implantación del régimen de los borbones no tuvieran efecto alguno o bien que sus principales propulsores cayeran en desgracia (récuérdesse el caso de Macanaz y como él la destitución de la princesa de Ursinos y del P. Robinet, o el destierro del que se buscó fuera el bibliotecario real, el deán de Alicante, Manuel Martí acusado de ser partidario de los austrias y poco afecto a los jesuitas), aspectos éstos que incidieron directamente en el desarrollo cultural del momento:

En ambos casos, el fracaso de los partidarios de las reformas tenía una evidente conexión política. Entre una visión de la cultura hispana basada en la retórica y el mesianismo y otra que contemplase la necesidad de adaptación a la realidad apoyada en la experimentación y la racionalidad, triunfaba de nuevo la interpretación mesiánica, propiciada por el Consejo de Castilla dominado por los Colegiales Mayores con el apoyo, por supuesto, del confesore regio el jesuita Dauberton. El fracaso demostraba, al mismo tiempo, la debilidad de los partidarios de las reformas que, sin el apoyo del poder político, difícilmente podrían triunfar³¹.

Aunemos a esta situación la inestabilidad política que se vivía: el paso del cardenal Alberoni, el retiro de Felipe V, el breve periodo del reinado de Luis I, la segunda etapa de Felipe, los acuerdos de Riperdá, las interminables guerras de sucesión europeas... Sólo la llegada al poder del ministro José Patiño frenó la total dispersión del país, por lo que --y así parecía en el fondo a los mentores políticos de la nueva dinastía-- una de sus primeras preocupaciones fue la de mantener y fomentar los símbolos de la unidad nacional española; al tiempo que Patiño se convierte en primer ministro aparece el primer volumen del *Teatro crítico* (1726). Con alivio, dice Antonio Mestre, debieron leer el discurso de Feijoo intitulado «Amor a la patria y pasión nacional», donde contraponen las pequeñas pasiones personales o territoriales a la idea de la nación española, y en el que advertía que el amor a la patria particular muchas veces resultaba dañino por dividir los ánimos de los connacionales; las alusiones que en este discurso hace Feijoo a la reciente guerra de Sucesión, no podían, como apunta Mestre, pasar desapercibidas a un lector atento, y menos aún a los políticos que se encontraban favorables a las mismas ideas y objetivos.

No puede sorprendernos, dado su centralismo uniformista, la actitud de los gobiernos borbónicos que mantienen y aun defienden los símbolos de la unidad hispánica. Frente a las tradiciones nacionales (origen apostólico de la cristianidad

31. *Ibid.*, pag. 304.

española, basado en la predicación de Santiago y de San Pablo o en las tradiciones del Pilar) la postura de quienes detentan el poder no admite dudas: aceptan la tradición y persiguen a quienes se atreven a insinuar que no cumplen la exigencias de la crítica histórica. Me permito transcribir unas palabras en que expuse las razones que, a mi juicio, subyacen en esta actitud de los gobiernos borbónicos: «Desde esa perspectiva se comprende fácilmente por qué el Estado interviene tantas veces en apoyo de tradiciones eclesásticas que no implicaban ruptura con la fe católica, ni siquiera eran defendidas por la Curia Romana. Se trataba, más bien, de intereses político-sociales que a los distintos gobiernos les interesaba mantener como una arma en defensa de unos supuestos orígenes apostólicos de la cristiandad hispana. Orígenes que, en momentos de crisis, podían servir como aglutinante nacionalista y que, si terciaba una polémica con la Curia Romana, siempre podía el gobierno utilizarlas como instrumento reivindicador del regalismo basado en la historia más antigua»³².

Hasta aquí parece claro que dadas las implicaciones y necesidades políticas del momento, Feijoo supo acomodar su obra a lo que de ella se esperaba o, mejor aun, supo conjugar sus propios intereses, su erudicción y combates, con el apoyo que requería la clase política del momento, en particular en lo referente a la unidad nacional vía la no-crítica a los supuestos históricos en los que buscaba sustentarse. En tal sentido no cabe duda de que el benedictino no se desvió ni un ápice de tales presupuestos y que su sensibilidad política fue más lejos --o le desvió-- que su crítica histórica, trayectoria iniciada, como se ha dicho, por los que de inicio fueron sus maestros. La misma razón se puede dar respecto a la relación con los «novatores», o sea, que si Feijoo no suscribe nunca por completo su tesis, se debe más a la tal sensibilidad política que a un rechazo unánime frente a sus postulados; es posible que el gallego entendiera que un apoyo o subscripción completa a la Nueva Filosofía, dado el ambiente que reinaba en ese entonces, más que traerle beneficios pusiera un importante coto a su labor, ante esta situación, opta, con el fin de acometer lo que cree es una tarea más importante, por esgrimir una serie de argumentos retóricos y circunloquios intelectuales, antes que pronunciarse abiertamente a su favor, aunque tampoco, es justo reconocer, jamás lo negó o combatió como lo hicieron sus contemporáneos, a la vez que en más de una ocasión defendió, aquí sí explícitamente (siempre y cuando no se tratara de dogmas católicos), la libertad de pensamiento y la autonomía de las ciencias naturales respecto a cualquier sistema filosófico.

Esa es la razón última que, a mi criterio, explica las grandes debilidades de Feijoo en el campo de la historia (se refiere, como se dice más arriba, a su énfasis

32. Ibid., pags. 306, 307.

nacionalista con tintes de oportunismo político]. En contraste con Mayans que, sin respeto a los intereses políticos o a la oportunidad del momento, intentó aplicar la crítica histórica con todo rigor, el benedictino, más hábil y flexible, supo decir lo que interesaba en ese momento al poder constituido y a la sociedad en que vivía. Feijoo, en este caso, no estuvo en la línea de Mabilion, antes bien siguió la práctica de sus correligionarios de la Congregación de Valladolid que defendían con calor las tradiciones nacionales. Su actitud encajaba, además, con los intereses políticos de la nueva dinastía que encontró en la actitud de Feijoo un apoyo para sus ideas de nacionalismo español dentro de un reformismo moderado.

Resulta evidente la identidad de intereses. Pero no se trata sólo de Patiño como persona, sino como representante de un grupo social que participaba de sus ideas. Y en este círculo encontró apoyo la actitud intelectual de Feijoo. (...)

Son factores que demuestran un acercamiento al poder poco frecuente. Feijoo tuvo el don de la oportunidad y supo encontrar la coincidencia de intereses. Y, también hay que decirlo, en determinados momentos, supo adular a quienes ejercían el poder. La lectura de las Dedicatorias de los libros del siglo XVIII suelen sorprendernos por los elogios, a nuestro juicio, exagerados que se tributan a políticos, eclesiásticos o nobles a quienes se quiere honrar. En este defecto cayeron intelectuales del mayor empuje (sin olvidar al mismo Mayans) y, por supuesto, el P. Feijoo³³.

Subrayemos lo antes dicho recordando las deferencias que Fernando VI tuvo para con nuestro personaje y cómo es que gracias a su intervención se pudo poner alto a la avalancha de críticas que venía suscitando la publicación del *Teatro Crítico* y las *Cartas*, así como la misma actitud del Padre Maestro. Tenemos un ejemplo más de cómo es que se fueron forjando estos compromisos que, a fin de cuentas, molieron la actitud y posición de Feijoo en lo tocante a ciertos temas o materias que mayor polémica despertaban. Nos referimos a su discurso *Música de los templos* en el que decide tomar el bando de los teóricos conservadores y condenar la introducción de nuevos géneros musicales e instrumentos en la música apta para ser ejecutada en los servicios religiosos. Discurso que fue el que le valió ser citado en tres ocasiones por el Papa Benedicto XIV y que, como insinúa Antonio Martín Moreno³⁴, es posible lo haya redactado por influencia de los mismos monjes benedictinos. Curioso este hecho sin duda alguna, toda vez que la introducción de los nuevos géneros musicales, se les achacaba a los italianos, esto es, a la influencia extranjera, en tanto que, por ejemplo, la misma acusación, pero en el terreno del idioma, es rechazada por Feijoo quien incluso se muestra partidario del uso de términos en otros

33. Ibid., pags. 308-310.

34. Antonio Martín Moreno. "El P. Feijoo y la estética musical del XVIII." En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (I)*. Op. cit., pag. 429 y ss.

idiomas, lo que, según su apreciación, lejos de corromper al propio, lo puede llegar a enriquecer.

Nos parece importante tocar dos aspectos más respecto a la posición de Feijoo y los grandes temas político-culturales del momento, a fin de contar con un panorama lo más general posible tanto de su época como de las motivaciones que lo pudieron animar a llevar a cabo su obra. Por una parte, respecto a sus opiniones en materia religiosa y la crítica histórica que suponía su aceptación, José Antonio Maravall, con la finalidad expresa de situar a Feijoo dentro del movimiento ilustrado, o al menos dentro de lo que se ha dado en llamar la pre-ilustración, dice:

Por eso para el ilustrado era una tarea intelectual, tanto como social, imprescindible, la de repristinar las creencias religiosas. Para él no es sólo la religión un factor de orden social, como es frecuente recordar respecto a Voltaire. Para este mismo, pero también para cuantos filósofos y científicos participan en el movimiento de las luces, por lo menos hasta las proximidades de 1750, la noción de un Dios providente es la base de sustentación de su sistema natural...³⁵

Conducta y necesidad que casa bien con el cuadro que Antonio Mestre traza para describir a la religiosidad ilustrada:

Sintetizando al máximo podríamos señalar. En cuanto a las fuentes doctrinales, preferencia por la lectura de la Sagrada Escritura y los Concilios frente a los textos escolásticos plagados de cuestiones que consideran inútiles. Son partidarios acérrimos de la moral rigurosa, basada en una concepción más bien agustiniana, y, en consecuencia, exigen la contricción para el perdón de los pecados así como se manifestaban enemigos del probabilismo que identifican con doctrinas laxas. Regalistas por convicción y al socaire de circunstancias favorables, los ilustrados defienden la jurisdicción de los monarcas en asuntos eclesiásticos relacionados con problemas temporales y, defensores de la jurisdicción episcopal por derecho divino, aprovechan todas las ocasiones para limitar la autoridad jurisdiccional del papado respecto a los obispos, censuran la exención de los religiosos y celebran las ventajas de los concilios provinciales. Son, además, defensores de la religiosidad interior y enemigos del formalismo exterior y vacío que ven, por desgracia, favorecido por numerosas fuerzas de la iglesia oficial. Ni que decir tiene, que dentro de esos presupuestos religiosos, resulta perfectamente lógica y consecuente la oposición de los ilustrados a los jesuitas a quienes consideran defensores de una religiosidad superficial y formalista³⁶.

³⁵. José Antonio Maravall. "El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo." En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (I)*. Op. cit., pag. 182.

³⁶. Antonio Mestre. "La espiritualidad del Siglo de Oro en los ilustrados españoles." En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (II)*. Op. cit., pag. 367.

Así pues, es en esta línea que podemos entender los esfuerzos de Feijoo, quien como hemos visto, afirma que ante los dos escollos que amenazan la nave de la iglesia, la impiedad y la difusión de supercherías, éste es el más peligroso y es al combate de éste al que dedica sus mayores esfuerzos, dentro, como se ve, del más estricto espíritu religioso de la primer mitad del XVIII. No obstante y para salvar la contradicción que encierra la falta de crítica histórica ante los supuestos religiosos que fundan la unidad nacional hispana y que hubiera sido necesario desterrar también, es menester tener presente la interrelación que estos temas tuvieron en la política concreta del momento y que fueron, como ya se ha dicho, los que definieron el rumbo que tales discusiones habrían de tener no sólo en la obra del benedictino, sino de la mayoría de los intelectuales hispanos de la época. Es esta peculiaridad, este fino, complicado y trascendente tejido entre intereses políticos, producción cultural, reflexiones religiosas y espíritu de la época, la que lleva a Horst Baader a encontrar una específica característica --aun de signo negativo-- de la que podría llamarse la Ilustración española. El investigador señala que lejos de sorprender que en los principales textos que abordan el tema de la Ilustración europea no se cite al movimiento en España o a alguno de sus representantes, o bien que se les trate de manera somera y aducir que tal falta se debe a una especie de condena desdeñosa, es necesario reconocer, desapasionadamente, que tal situación se debe, precisamente, a la que él reconoce como la principal característica de las Luces en la península: su limitación; esto es, el alcance limitado o frenado que el pensamiento ilustrado tuvo en tierras hispanas, en especial, en cuanto se llega a considerar que tal pensamiento, en sus últimas consecuencias, llevó al banquillo de los acusados, a toda forma de religiosidad tradicional, a todo autoritarismo y a todo nacionalismo de tintes fanáticos.

A pesar de los muchos esfuerzos innovadores en el terreno de la religión, esfuerzos estudiados por Joël Sagnieux, lo que Hazard ha definido como «cristianismo ilustrado» no ha llegado a España a desempeñar un papel de verdadera importancia. Este «cristianismo ilustrado» tendía a liberar a la religión tradicional de todo lo que podía ser tomado por oscurantismo y sustituirlo por una fe cuya eficacia moral y práctica pudiera ser reconocida por todos los hombres. En España al contrario de lo que sucedía en tantos países al norte de los Pirineos, los deseos de reforma generalmente permanecieron dentro del margen de lo católico, lo mismo que había pasado con la reforma erasmista, y la Ilustración se convirtió en España paralelamente en una cuestión primordialmente nacional. Aquí está su originalidad;

aquí el defecto que ya hemos constatado: su falta de trascendencia universal³⁷.

Bien sabemos ahora que tales esfuerzos, en materia de religión y, en efecto, en España, no podían cumplirse sin poner en peligro no tanto al dogma, sino a la unidad nacional basada, convenientemente si se desea, en las creencias religiosas, mismas que se aceptan sin que medie crítica, teológica o histórica, que los cuestione; de tal forma que, de acuerdo a Baader, la Ilustración y sus propósitos, se convierten en asunto no sólo nacional sino de seguridad nacional como se diría hoy en día. Mas no sólo este aspecto es el que da su singularidad a la Ilustración en España, sino que además, tal y como lo señala el mismo autor, su insularidad es producto de que los principales preceptos o principios de la Ilustración --si es que éstos pudieran enumerarse-- se enfocaron exclusivamente al combate de males específicamente nacionales o reconocidos como tales, lo mismo, por reformistas, conservadores y demás políticos, que por intelectuales.

Desterrar la pereza, la superstición, el ocio, la falta de industria, los privilegios mal avenidos, el atraso educativo y agrícola, se convirtió, en España, la principal tarea para sacar al país de su atraso y colocarlo dentro de las naciones de naciente modernidad. Que esto no siempre fue posible, que no se contó con el apoyo que era necesario, que, incluso, hubo poderosas fuerzas que se opusieron a cualquier innovación, no quita mérito a que de la Ilustración se hiciera el instrumento necesario para llevar a cabo las reformas que el país requería y mucho menos al esfuerzo de Feijoo, quien a pesar de sus intereses comprometidos, de su silencio ante temas en los que debió comprometerse, o de su falta de apoyo explícito para los que con menos suerte que él se arriesgaban a difundir las ideas de la Nueva Filosofía, es innegable que con su obra ayudó, y en mucho, a que, por lo menos en la segunda mitad del XVIII, un buen número de las promesas planteadas en su época tuvieran su cabal realización (rechazo a las supersticiones, reformas educativas, libre aceptación y difusión de los descubrimientos de las ciencias naturales, mayor libertad de pensamiento y crítica, etc.).

Es innegable, así mismo, que ante el basto panorama que acabamos de esbozar, los temas relativos a la estética --que no a las artes y en particular a la música a la cual le dedica Feijoo un sinúmero de temas que

37. Horst Baader. "La limitación de la Ilustración en España". En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (I)*. Op. cit., pags. 42-44.

aparecen desde el primer tomo del *Teatro crítico* hasta el último de las *Cartas* y sobre los cuales regresaremos más adelante-- dentro de la obra feijoniana apenas si tienen lugar. Sus críticos en este campo³⁸, al menos los que hemos alcanzado a consultar, se centran, principalmente, en destacar lo que el fraile benedictino alcanzó a exponer en los dos textos a que ya hemos hecho referencia, la *Razón del gusto* y el *No sé qué*, ambos publicados por vez primera en 1733 en el tomo VI, Discursos Nos. 11 y 12, del *Teatro crítico universal*. Así pues, son éstos en los que también nosotros nos basaremos para el análisis y posterior discusión de sus ideas estéticas.

Bien lo señala el polígrafo Menéndez Pelayo, "A Feijoo, empeñado en su heroica tarea de descabezar errores vulgares, no podía pasársele por alto el vulgarísimo axioma «sobre gustos no hay disputa»..."³⁹, por lo que se da a la tarea de exponer su opinión sobre el tema en el texto ya mencionado. Empieza, como hemos visto es su forma, por denunciar el error en cuestión, en este caso el referido refrán al que Feijoo dice oponerse ya que de él se sigue que hay gustos buenos y gustos malos y que tanto en uno como en otro caso se pueden esgrimir argumentos a favor y en contra, a lo que nuestro autor contesta que en verdad se puede afirmar que no hay gustos malos. Sobre esta afirmación desarrolla parte de su discurso. Dice que de los tres bienes que reconocen los filósofos, el honesto, el útil y el delectable, a éste nunca le asiste el error pues es imposible que el entedimiento abrace como delectable un objeto que realmente no lo sea

La razón es clara; porque si lo abraza como delectable, gusta de él; si gusta de él, actual y realmente se deleita en él; luego actual y realmente es delectable el objeto. Luego el gusto, en razón de gusto, siempre es bueno, con aquella bondad real que únicamente le pertenece, pues la bondad real que toca el gusto en el objeto no puede menos de refundirse en el acto⁴⁰.

A continuación expone el error en que consiste decir que hay mal gusto, expresión que únicamente es posible referir a los casos en que se carece de otra bondad que sea distinta a lo honesto y útil; en el campo de

38. Empezando por Menéndez Pelayo, Gaya Nuño, Maravall, Calvo Serraller y Bayer, entre otros, no muchos más, por cierto.

39. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Aldus, S.A., de Artes Gráficas, 1940. Pag. 105.

40. Benito Feijoo Montenegro, *Teatro crítico universal* (IV). Op. cit., pag. 94.

lo delectable, como ya lo ha dicho, cualquiera que sea el gusto al que se quiera calificar como malo se comete un equívoco pues no es posible que se guste de algo y que ese gusto sea malo y para probarlo da el ejemplo de las distintas carnes que se comen en otras latitudes, la de cocodrilo y serpiente en Africa, la de camello entre los árabes, etc., a lo cual pregunta si por hacerlo se tiene mal gusto, y responde que de ninguna manera, pues les saben bien esas carnes --de otra manera no las comerían-- y por tanto su gusto no es malo sino bueno.

A pesar de estas aclaraciones, Feijoo apunta que sí es posible que se de disputa sobre el gusto y lo hace tanto para refutar la creencia de que no es posible dar razón de porqué se gusta de algo, como para explicar cómo y por qué sí se puede dar razón sobre el gusto; dar razón de algo, dice, es señalar su causa y él señala dos para el gusto, el temperamento y la aprehensión.

De la variedad de temperamentos nace, según el Padre Maestro, la variedad de gustos:

Este gusta de un manjar, aquél de otro; éste de una bebida, aquél de otra; éste de la música alegre, aquél de la triste; y así de todo lo demás, según la varia disposición de los órganos en quienes hacen impresión estos objetos; como también en un mismo sujeto se varían a veces los gustos según la varia disposición accidental de los órganos. Así, el que tiene las manos muy frías se deleita en tocar cosas calientes, y el que las tiene muy calientes se deleita en tocar cosas frías; en estado de salud gusta de un alimento; en el de enfermedad, de otro, o acaso le desplacen todos. Esta es materia en que no debemos detenernos más, porque a la simple propuesta se hace clarísima⁴¹.

La aprehensión, es cosa distinta y requiere de mayor demostración ya que si bien de élla depende el gusto, su variedad depende, a su vez, de la variedad de aprehensiones:

De suerte que subsistiendo el mismo temple y aun la misma percepción en el órgano extenso, sólo por variarse la aprehensión sucede desagradar el objeto que antes placía, o desplacer lo que antes agradaba. Muchas veces, el que nunca ha usado de alguna especie de manjar, especialmente si su sabor es muy diverso del de los que usa, al probarlo la primera vez se disgusta con él, y después, continuando su uso, le come con deleite. El órgano es el mismo; su temperie, y aun su sensación, la misma. ¿Pues de dónde nace la diversidad? De que varió la aprehensión. Miróle al principio como extraño al paladar y, por tanto, como desapacible: el uso quitó esa aprehensión

41. Ibid., pag. 96.

odiosa y, por consiguiente, le hizo gustoso⁴².

Señala, así mismo, que suele suceder lo contrario, o sea, que aquello que en un principio gustaba, en cualquier otro momento deja de hacerlo. Ambas situaciones y otras análogas, son provocadas por lo que pudiéramos denominar factores externos a quien gusta, y más específicamente, al órgano que recibe la impresión de los objetos delectables o no, lo que significa que, hablando de la aprehensión, se puede, propiamente decir, que ésta se ve modificada por influencias y entre las que menciona Feijoo se encuentran el cansancio, fastidio o saturación provocada por el uso frecuente e indiscriminado del objeto delectable --como podría suceder con alimentarse todos los días con el mismo alimento--, la moda --se gusta de algo porque está de moda--, y las opiniones, favorables o contrarias, que sobre algún objeto circulan, sin embargo, apunta Feijoo, tratándose de la aprehensión, lo más común es que su variedad quede bajo el influjo de la imaginativa, es en ella, en los reportes que presenta al entendimiento en dónde hay que hallar la razón del gusto y no, como suele creerse, en el órgano que impresionan los objetos:

Júzgase comúnmente que el gusto o disgusto que se siente de los objetos de los sentidos corpóreos está siempre en los órganos respectivos de éstos. Pero realmente esto sólo sucede cuando el gusto o disgusto penden del temperamento de esos órganos. Mas cuando vienen de la aprehensión sólo están en la imaginativa, la cual se complace o se irrita según la varia impresión que hace en ella la representación de los sentidos... La razón es clara, porque es imposible que se varíe la impresión que hace el objeto en la potencia si no hay variación alguna, o en el objeto, o en la potencia, o en el medio por donde se comunica la especie [luego entonces, es en la imaginativa de donde surge la variedad, y ello es debido, continúa diciendo Feijoo porque es ésta la que se encuentra a merced de las influencias externas y la responsable de comunicar a otros el producto de tales influencias] (...)

Sobre todo, una aprehensión fastidiosa es facilísima de comunicar. Se nos viene, naturalmente el objeto a la imaginativa como corrompido de aquella tediosa displicencia que vemos manifiesta en otro hacia él, especialmente si el otro es persona de alguna especial persuasiva o de muy viva imaginación, porque ésta tiene una fuerza singular para insinuar en otros la misma idea de que está poseída⁴³.

De esta argumentación y exposición de casos, el Padre Maestro concluye que puesto que el gusto depende lo mismo del temperamento que de la aprehensión, no hay disputa que se pueda llevar a cabo cuando se

42. Ibid., pag. 100

43. Ibid., pags. 102-103.

trata del temperamento pues lo que es natural "no puede impugnarse con razón alguna", además "... imposible es que deje de gustar de alguna cosa el que tiene el órgano en un temperamento proporcionado para gustar de ella..."; pero en cambio no sucede así cuando los gustos dependen de la aprehensión, ya que los vicios de ésta, producto de una imaginativa corrompida, se pueden combatir o remediar mediante el uso de la razón, y para probarlo, Feijoo cita un extraño ejemplo --extraño dentro del contexto del tema--, en el que a través de probarle racionalmente a una monja que el mal que padecía era su locura, logró que ésta recuperará, por unos momentos, su cordura y si esto es posible en tal caso --el uso de la razón para remediar una mala situación--, cuanto más lo será en aquellos que no tienen males tan extremos. De tal manera que concluye:

Los ejemplos alejados prueban superabundantemente nuestro intento. Si es posible reducir a la razón a quien tiene dañado, juntamente con la imaginativa, el entendimiento, mucho más fácil será reducir a quien sólo tiene viciada la imaginativa sin lesión alguna de parte del entendimiento, especialmente cuando, como en el caso de la cuestión, el vicio de la imaginativa es sólo respectivo a objeto determinado. De todo lo alegado en este Discurso se concluye que hay razón para el gusto y que cabe razón o disputa contra el gusto⁴⁴.

Hasta aquí, bien podría suscribirse la observación de Menéndez Pelayo acerca de la naturaleza de este Discurso⁴⁵, el cual a pesar de los atractivos de su título, resulta pobre pues en él Feijoo, por "falta de resolución o por sobra de escepticismo o *relativismo* (que así podemos calificar la tendencia empírica dominante en las diversas filosofías de entonces), no se atrevió a combatirle de frente, sino que prefirió explicarle y reducirle a términos razonables". En efecto, como hemos visto, lo que ha hecho el sabio gallego con el gusto es llevar las observaciones comunes al campo del análisis racional, en donde, con una lógica bien montada y ejemplos más que claros y evidentes, explica en qué consiste éste y cómo sí que es posible dar razones sobre lo que se gusta y cómo, incluso, es posible alterar o cambiar el curso de un gusto. Hasta aquí es bien poco lo que se ha dicho o expuesto con referencia a las ideas estéticas: ninguna alusión al uso y/o aplicación del término en el campo de las bellas artes (aunque sí emplea el ejemplo de la música pero con fines ajenos al campo específico

44. Ibid., pag. 108.

45. Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de la ideas estéticas en España*. Op. cit., pag. 105.

de la estética), ni, mucho menos, respecto a la Belleza. Es más, al hablar de lo delectable como un bien similar o paralelo a lo útil y honesto y hacerlos coincidir en lo que es buen o mal gusto --"sólo se llama mal gusto el que carece de otra bondad distinta de la honesta y útil", "Luego el gusto, en razón del gusto, siempre es bueno, con aquella bondad real que le pertenece", etc.-- lo único que hace es repetir, claro está adaptándolo a su momento e interés, lo apuntado desde la antigüedad, esto es; la concepción de la Belleza --o lo estético en nuestros términos-- unida a los valores supremos de la Verdad y la Bondad: lo que es Bello no puede ser malo ni falso; lo engañoso no puede ser benéfico, ni bello.

Baste por lo pronto decir que, a pesar de lo anterior, nosotros detectamos un mínimo de tres aspectos que no sólo nos pueden hacer cambiar de opinión sobre la naturaleza de este texto, sino que nos pueden aportar otra clase de aproximación a las ideas estéticas de Feijoo y su relación con las discusiones que en este campo se dan en su época. Antes de exponerlos, conviene tener presente el otro texto al que hemos aludido, el *No sé qué*, y que, como también ya se dijo, se publica no sólo en el mismo tomo que la *Razón del gusto*, sino enseguida de él, luego entonces, no hay nada que nos impida pensar que su autor los pudiera haber concebido en esa secuencia o con relación inmediata uno del otro, aun y cuando de entrada notemos entre ellos varias diferencias: si en el primero hemos dicho que salvo el caso de la música no hay alguna otra referencia a las artes, en el *No sé qué*, sí lo hace; si en la *Razón del gusto* no encontramos definición de Belleza o algo que se le parezca, éste hace énfasis en "cierto" tipo de Belleza --como ya se verá--; y si en el primer caso sólo hay una explicación de la "razón del gusto" y por qué sí puede haber disputa en cuanto a gustos, el *No se qué*, intenta ir más allá, busca desentrañar, como lo dice su autor, lo que nunca antes se ha hecho, esto es, hay en este discurso un principio de autoridad que no estaba presente en el primero de ellos que hemos citado. Esta última característica nos parece importante en cuanto que implica el deseo o pretensión de instaurar un principio que sea válido, que pueda aplicarse universalmente. Quizá sea de este propósito del que se haya querido ver a Feijoo como representante, líder o precursor de un movimiento que, años más tarde, terminará por imponerse en el campo de la estética, el Romanticismo; sobre este razgo ya habremos de volver al término de este capítulo.

El objetivo del Padre Feijoo al escribir este texto es claro y evidente, el mismo lo expone diciendo:

Intentamos, pues, en el presente discurso explicar lo que nadie ha explicado, descifrar este natural enigma, sacar esta coscosa de las misteriosas tinieblas en que ha estado hasta ahora; en fin, decir lo que es esto, que todo mundo dice, que *no sabe qué es*⁴⁶.

Como en casi todas las demás ocasiones, da inicio exponiendo ejemplos de la creencia u opiniones comunes sobre el tema. En este caso habla de cómo existen producciones, naturales o artificiales --esto es, objetos artísticos--, que quedando fuera de la comprensión del hombre, éste no tiene más remedio que decir que gusta de ellos porque poseen un *no sé qué*; ya se trate de un edificio, de una dama e incluso de un parque no diseñado artificialmente, en los que juzgados a la luz de la razón pudieran parecer inferiores a otros --un edificio que no iguale a otros en la observancia de las reglas de la arquitectura, una aldeana recién llegada a la corte, o un sitio "cuya amenidad costeó la naturaleza por sí sola"-- tienen ese *no sé qué* "que es el encanto de su voluntad, y el atolladero de su entendimiento."⁴⁷

Entre estos ejemplos que va citando Feijoo es menester detenernos en el que da sobre la tradicional superioridad que se concede a las pinturas de Apeles, la cual consistía, nada más ni nada menos que en el *no sé qué*, que según Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, identifica con la *gracia* (Feijoo traduce *Charita*, *Charis*, por gracia). Poco antes ha dicho:

Los pintores lo han reconocido en la suya [el *no sé qué*] debajo del nombre de *manera*, voz, que, según ellos la entienden, significa lo mismo y con la misma confusión que el *no sé qué*; porque dicen, que la manera de la pintura es una gracia oculta, indefinible, que no está sujeta a regla alguna, y sólo depende del particular genio del artifice. Democrioso (in *Preamb. ad Tract. de Pictur.*) dice, que hasta ahora nadie pudo explicar qué es, o en qué consiste esta misteriosa gracia: *Quam nemo umquam scribendo potuit explicare*, que es lo mismo que caerse de lleno en el *no sé*

46. Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* (I), Castalia, 1986, Pág. 381

47. Llamámos la atención sobre el ejemplo de cómo es que llega a gustar más un campo silvestre que el mejor de los parques diseñados para príncipes y reyes, con él bien pudiera parecer que está anunciando lo que, en la segunda mitad del XVIII, el Padre Gilpin denominaría lo *pintoresco*, algo, incluso, superior a la misma belleza; como se sabe este concepto más la primacía de lo sublime serán los que desbancarán al concepto tradicional y clásico de Belleza. Cfr. F.D. Klingender, *Arte y revolución industrial*, Cátedra, 1983.

qu⁴⁸.

Para desentrañar, pues, tal misterio, el fraile de Oviedo, parte de la división de los objetos que nos gustan, los cuales pueden ser simples o complejos; un objeto simple es, por ejemplo, una voz sonora fija, que no forme algún género de melodía, o un color verde. En cambio, un objeto complejo es, siguiendo los mismos ejemplos, una voz que provenga de varios puntos de tal modo que formen una combinación musical, o el juego que hacen varios colores entre sí. Estos objetos complejos, dice Feijoo, gustan, principalmente por el conjunto, por la recíproca proporción de las partes entre sí: "Generalmente hablando: que las partes tengan por sí mismas hermosura o atractivo, que no es cierto que hay otra hermosura distinta de aquélla, que es la del complejo, y consiste en la *grata disposición, orden y proporción, o sea natural o artificiosa, recíproca de las partes*"⁴⁹. Además, los objetos agradan por tener relación, o en términos de Feijoo, proporción y congruencia, con el órgano que los percibe, de donde los objetos simples que agradan tienen una sola proporción con el tal órgano, en tanto que los compuestos la tienen doble, esto es, una primera que es la existente entre las partes que los componen, y una segunda la del conjunto con el órgano receptor.

Sentados estos supuestos, advierto, que la duda o ignorancia expresada en el *no sé qué*, puede entenderse terminada a dos cosas distintas, al *qué*, y al *por qué*. Explícome... Cuando uno dice: tiene esta voz un *no sé qué* que le deleita más que las otras, puede querer decir, o que no sabe qué es lo que le agrada en aquella voz, o que no sabe por qué aquella voz le agrada. Muy frecuentemente, aunque la expresión suena lo primero, en la mente del que la usa significa lo segundo. Pero que signifique lo uno, que lo otro ves aquí descifrado el misterio. El *qué* de la voz precisamente se reduce a una de dos cosas, o al sonido de ella (llamése comúnmente el metal de la voz), o al modo de jugarla; y a casi nada de reflexión que hagas, conocerás cuál de estas cosas es la que te deleita con especialidad. Si es el sonido (como por lo regular acontece), ya sabes cuanto hay que saber en orden al *qué*. Pero me dices: no está resuelta la duda, porque este sonido tiene un *no sé qué*, que no hallo en los sonidos de otras voces. Respóndote (y atiende bien lo que digo), que éste, que llamas *no sé qué*, no es otra cosa, que el ser individual del mismo sonido, el cual perciben claramente tus oídos, y por medio de ellos llega también su idea clara al entendimiento. ¿Acaso te matas, porque no puedes definir, ni dar nombre a ese sonido según su ser individual? ¿Pero no adviertes, que eso mismo te sucede con los sonidos de todas las demás voces que escuchas? Los individuos no son definibles. Los nombres, aunque

48. Benito Jerónimo Feijoo. *Teatro crítico universal* (I). Op. cit., pag. 380.

49. *Ibid.*, pag. 382. Los subrayados son nuestros.

voluntariamente se les impongan, no explican, ni dan idea alguna distintiva de su ser individual... Fuera de esto, ¿no ves que tampoco das, ni aciertas a dárle nombre particular a ninguno de los sonidos de todas las demás voces? Créeme, pues, que también entiendes lo que hay de particular en cualquiera de todas las demás; y sólo te falta entender lo que entiendes⁵⁰.

Lo anterior, advierte Feijoo es fácil y de universal aplicación para los objetos simples, tal y como lo puede ser una sola voz, sin embargo, al tratarse de objetos complejos, no es posible largar explicación idéntica por la simple y sencilla razón de que ninguno de éstos es igual al otro, ninguno tiene la misma combinación de partes, ni ninguno presenta el mismo conjunto. No obstante, nuestro benedictino se atreve a explicar cuáles son las causas del por qué gusta el juego de voz, las que reduce a tres: el descanso con que se maneja la voz, o sea, el movimiento que se le da, el cual tiene que ser sin afán ni fatiga; la perfección de la entonación, que aún y cuando es difícil de captar y, por consiguiente, de faltar a ella, en su ejecución suele hallarse el *no sé qué*: "un no sé qué descifrado es la justísima entonación"⁵¹. Y, los que llama gorjeos, que no son más que el adorno que acompaña a la composición, algo así como una segunda música en su ejemplo.

En conclusión y por lo que hace a los objetos simples y compuestos, el Padre Maestro dice:

El ejemplo propuesto [el de la música] da una amplísima luz para descifrar el *no sé qué* en todos los demás objetos [fuera de la voz], a cualquier sentido [que no el oído] que pertenezcan. Explica adecuadamente el *qué* de los objetos simples, y el *por qué* de simples y compuestos. El *por qué* es uno mismo en todos. El *qué* de los simples es aquella diferencia individual primitiva de cada uno... De suerte que toda la distinción, que hay en orden a esto entre los objetos agradables; en que no se halla *no sé qué*, y aquellos en que se halla, consiste en que aquellos agradan por su especie, o ser específico, éstos por su ser individual. A éste le agrada el color blanco por ser blanco, a aquél el verde por ser verde. Aquí no encuentra misterio que descifrar. La especie les agrada; pero encuentran tal vez un blanco, o un verde, que sin tener más intenso el color, les agrada mucho más que los otros. Entonces dicen que aquel blanco, o aquel verde tienen un *no sé qué*, que lo enamora; y este *no sé qué* digo yo que es la diferencia individual de esos dos colores; aunque tal vez puede consistir en la insensible mezcla de otro color, lo cual ya pertenece a los objetos compuestos, de que

50. Ibid. pags. 383, 384.

51. Ibid., pag. 385. Todo el subrayado es nuestro.

trataremos luego⁵².

De este resumen, nos parece importante puntualizar tres aspectos; el primero, la diferencia entre objetos que agradan y los que además de hacerlo tienen un *no sé qué* (apuntemos que ya antes Feijoo ha dicho que tal expresión también se aplica para los objetos que desagradan), lo que, a nuestro parecer, crea una categoría superior de agrado, y quizá no sea muy arriesgado decir que de Belleza. No sólo hay especies --colores, gamas-- que nos agradan por sí mismas --verde, blanco--, sino que, de entre éstas, hay una en particular --el ser individual de este blanco-- que nos agrada más --la que tiene un *no sé qué*, lo que implica no sólo esa otra categoría de Belleza o agrado, sino también, y posiblemente esto sea más importante, el reconocimiento de diferencias individuales que, *mutatis mutandis*, podría servir para diferenciar, como lo deja sentado el propio Feijoo aun no sea explícitamente, entre la ejecución, para no salirnos del ejemplo musical aunque, como se ve, fácilmente se aplica a cualquier otro caso, de uno y otro productor.

En segundo lugar, al señalar Feijoo que entre los colores aquél que tiene el *no sé qué*, bien pueda deberse a que en él hay una "insensible mezcla de otro color", y por ello es que nos gusta más, demostraría un "cierto" conocimiento sobre teoría del color o de un proceder técnico, de oficio, que generalmente no se le atribuye⁵³. Pero además parece contradecirse con el ejemplo que ha dado de la música y los tres aspectos que nos permitirían explicar el *no sé qué*, esto es, sólo el blanco puro, el más justo en cuanto a la escala cromática --la combinación exacta de todos los colores del espectro solar-- sería aquél en que quedaría descifrado el *no sé qué*. Luego entonces, o admitimos esta contradicción, o aceptamos, como lo ha dicho el mismo Feijoo, que su sistema admite excepciones a la regla.

Finalmente, en el mismo sentido de las excepcionalidades, un renglón

52. *Ibid.*, pags. 386, 387.

53. Así lo deja ver, entre otros, Angel-Raimundo Fernández González, que comparte la opinión de que Feijoo, fuera de la música, no se interesó demasiado por ninguna otra arte de la que ha dado muestras de ignorancia, vgr. el teatro, la literatura; o bien, que, como en muchos otros campos, la formación del benedictino, fue autodidacta y que, incluso, su retiro voluntario en el monasterio de Oviedo, lo puso fuera de contacto con las distintas manifestaciones artísticas de su tiempo. Cfr. "Introducción." En: Benito Jerónimo Feijoo. *Teatro crítico universal (III)*. Cátedra, 1980. Igualmente, Juan Fernández Gómez. "Algunas ideas de Feijoo sobre el teatro." En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (I)*. Op. cit.

después del párrafo citado, el Padre Maestro, nos hace ver que la diferencia entre individualidades hay que tomarla con cierto cuidado o sin mucho rigor, ya que "En toda colección de los individuos de una especie hay algunos recíprocamente muy semejantes, de suerte que apenas los sentidos los distinguen. Por consiguiente, si uno de ellos por su diferencia individual agrada, también agrada el otro por la suya."⁵⁴ Si tal es el caso, la responsabilidad, como Feijoo lo va anotando a lo largo de todo el discurso, de distinguir un objeto con un *no sé qué* de otro que agrada pero que carece de él, es única y exclusivamente del observador --de su capacidad para hacerlo--, lo que en sí crea una aproximación distinta a la tradicional en la que se delega tal responsabilidad a la pura y simple ejecución, en última instancia, a la habilidad con que el artista lo ha producido: un objeto es mejor que otro por estar mejor hecho, por ser más justa su ejecución, no porque así lo juzgue el observador.

Es obvio que la anterior afirmación peca de atrevida cuando no de falsa; el mismo fraile parece entenderlo así y para lo que a nosotros correspondería regresar sus poderes y autoridad al objeto y su productor, se interna en la explicación del *no sé qué* en los objetos compuestos, parte en la que se ha querido ver el mayor apoyo a lo que sería una postura romántica. Ya sea ha dicho que para Feijoo el atractivo y *no sé qué* de los objetos compuestos radica en la misma composición que tienen, en la proporción de sus partes entre sí, lo que sin duda alguna encierra una definición de Belleza, por supuesto la clásica, mas adelanta Feijoo:

Opondrámeme, que apenas ignora nadie que la simetría y recta disposición de las partes hace la principal, a veces única hermosura de los objetos. Por consiguiente ésta no es aquella gracia misteriosa, a quien por ignorancia o falta de penetración se aplica el *no sé qué*⁵⁵.

Si no es, entonces, la Belleza clásica la que embeleza y enamora, cuál puede ser ésta; Feijoo no deja duda, aquella que es producto no de la justa aplicación de las reglas que fijan y ordenan las proporciones, sino de una regla superior que sólo habita en la mente del artífice. Se explica:

¿Pero qué sucede muchas veces? Que ven este o aquel rostro, en quien no se

54. Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* (I). Op. cit., pag. 387.

55. *Ibid.*, pag. 388.

observa aquella estudiada proporción, y que con todo les agrada muchísimo. Entonces dicen, que no obstante esa falta o faltas, tiene aquel rostro un *no sé qué*, que hechiza. Y ese *no sé qué*, digo yo, que es una determinada proporción de las partes en que ellos no habfan pensado, y distinta de aquella que tienen por única, para el efecto de hacer el rostro grato a los ojos.

De suerte que Dios, de mil maneras diferentes, y con innumerables diversísimas combinaciones de las partes puede hacer hermosísimas caras. Pero los hombres, reglando inadvertidamente la inmensa amplitud de las ideas divinas por la estrechez de las suyas, han pensado reducir toda la hermosura a una combinación sola; y en saliendo de allí, todo es para ellos un misterioso *no sé qué*⁵⁶.

Por lo dicho sobre el Feijoo romántico, nótese que no niega, por decirlo así, la Belleza clásica, ni la validez de las normas o preceptos que se aplican y siguen para obtenerla, lo que hace es abrir la posibilidad de que existan otras clases de objetos, igualmente bellos o aún superiores cuanto que poseen el *no sé qué*, que difieren de los "clásicos", o, léase también, que puesto que las reglas humanas no son capaces de compendiar todas las combinaciones que sí le están dadas a la naturaleza, es hasta obvio, que habrá otros objetos que no se ajusten a aquéllas y que, a pesar de esta condición, pertenezcan a los objetos que agradan o que son, simplemente, bellos.⁵⁷ Nuevamente parece que nuestro monje gallego toma conciencia de las implicaciones que tiene tal afirmación y opone un ejemplo más para dar un paso adelante en cuanto al origen de las proporciones que no se ajustan a los cánones establecidos. Se trata de la arquitectura, de una fábrica que se ha desviado de las más estrictas normas y aún así gusta más que cualquier otra hecha conforme a los preceptos de su arte.

¿En qué consiste esto? ¿En qué ignoraba esos preceptos el artífice que leideo? Nada menos. Antes bien en que sabía más, y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla; pero según una regla superior, que existe en su mente, distinta de aquéllas comunes, que la escuela enseña. Proporción, y grande; simetría, ajustadísima hay en las partes de esa obra; pero no es aquella simetría, que regularmente se estudia, sino otra más elevada, adonde arribó por su valentía la sublime idea del arquitecto⁵⁸.

56. *Ibid.*, pags. 388, 389.

57. El argumento puede continuarse hasta decir que el *no sé qué* podría desaparecer en el momento en que se creara una regla o norma que permitiera su producción. Queda claro, pues, que el *no sé qué*, el uso de la expresión o voz, se aplica en el momento de enfrentarnos a los objetos que no son producto de la regla general, usualmente aplicada, o que es de nuestro conocimiento.

58. Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* (1). Op. cit., pag. 389.

Agrega Feijoo que si tal sucede en las obras de arte, con más razón lo encontramos en el mundo de la naturaleza por ser ésta producto de una idea que excede tanto en intensidad como en extensión cualquier regla humana, o lo que es lo mismo, si en el mundo de la producción artística hay objetos que aún saliéndose de las normas propuestas para su bien hacer, logran cautivar el espíritu humano, con más razón los hallaremos en la naturaleza, no porque aquí, como en el arte, no estén realizadas conforme a un plan, sino porque tal plan supera las humanas proposiciones que son incapaces de abarcar su infinita variedad en la estrechez de unas cuantas reglas.

Así mismo, continúa diciendo Feijoo, y para ello se vale una vez más del ejemplo de la música, suele suceder que cuando se viola o no se acata uno o varios de los preceptos tomados por únicos e infalibles, los maestros de tal arte condenan, sin más, esa producción, aún sin caer en cuenta de que son esos desvíos los que resulta agradan más. Lo que sucede, como se ha dicho, es que las normas imperantes no cubren todas las variaciones posibles, antes al contrario, son estrechas y limitadas,

Pero esta imperfección del sistema sólo la comprenden los compositores de alto numen, los cuales alcanzan que se pueden dispensar aquellos preceptos en tales o cuales circunstancias, o hallan modo de circunstanciar la música de suerte que, aún faltando a aquellos preceptos, sea sumamente armoniosa y grata. Entretanto los compositores de clase inferior ctaman que aquello es una herejía. Pero clamen lo que quisieron, que *el juez supremo y único de la música es el oído*. Si la música agrada al oído, y agrada mucho, es buena y bonísima; y siendo bonísima, no puede ser absolutamente contra las reglas, sino *contra unas reglas limitadas y mal entendidas*. Dirán que está contra arte; mas con todo tiene un *no sé qué*, que la hace parecer bien. Y yo digo, que ese *no sé qué* no es otra cosa que estar hecha según arte; pero según un arte superior al suyo⁵⁹.

Nos parece encontrar, una vez más, en este pasaje esta actitud de atrevimiento y "medio arrepentimiento" que ya hemos señalado. En su conjunto, en una primera lectura, da la impresión de que efectivamente está no sólo proponiendo una aproximación diferente --ojo, racional-- al entendimiento de las obras que nos cautivan, sino que incluso se encuentra defendiendo la libertad del artista, libertad basada en la posibilidad de no ajustarse a normas y preceptos, libertad de producción que lleva al objeto así creado, más allá, en su Belleza, en el agrado que provoca, que los hechos

59. Ibid., pag. 390. Subrayados nuestros.

conforme a las reglas usuales de su arte. Bien, mas en nuestra relectura, dos aspectos nos salen al paso y obligan a otra interpretación, o bien a matizar la primera que se ha hecho. El primero se refiere a la afirmación de que el juez supremo y único de la música es oído, lo que nos regresa a lo dicho párrafos atrás sobre el delegar la responsabilidad del "goce estético" en el escucha en lugar de en el objeto, y, segundo, que a pesar de que explícitamente se acepta que los objetos más delectables suelen ser los hechos violando las reglas, implícitamente lo único que se afirma es que las reglas vigentes no son suficientes para dar cabida a todos los casos, luego entonces, hay otros objetos que salen de ellas mas también están producidos bajo otro sistema, aún no conocido o difundido, pero sistema -- con reglas, normas y procedimientos-- al fin y al cabo; esta relectura pondría más cerca a Feijoo de una concepción evolucionista de las normas artísticas que han de irse mudando según sean los tiempos; tal parecería ser su conclusión cuando habla de la introducción de las *falsas*, las que en un principio fueron atacadas y hoy día se consideran, dice Feijoo, "según arte; porque el arte, que antes estaba disminutísimo, se dilató con este descubrimiento."⁶⁰

Termina su discurso el Padre Maestro tratando un caso más de *no sé qué*, el relativo a la belleza del rostro humano que aún y no siendo el más proporcionado de todos o el que se acerque más a los conceptos usuales de Belleza, posee un *no sé qué*, que corresponde aquí al reflejo del alma y sus cualidades. Ya en último párrafo hace esta advertencia que viene como a rubricar lo que hasta aquí hemos venido comentando:

Téngase siempre presente (para evitar objeciones), que esta gracia [la del rostro humano y en especial el de la mujeres], como todas las demás, que andan rebozandas debajo del manto del *no sé qué*, es respectiva al *genio, imaginación, y conocimiento del que la percibe*⁶¹.

El comentario a otros dos textos, nos servirá para tener una idea más precisa sobre lo que hasta aquí se ha expuesto respecto a las ideas estéticas

⁶⁰, Ibidem. Las *falsas* a que alude Feijoo, según nota del mismo discurso, son las llamadas *falsas relaciones*, es decir, de la posibilidad de que las alteraciones cromáticas sean introducidas y resueltas no melódicamente. Por ejemplo, las falsas relaciones de octava o las falsas relaciones de cuarta eccedente, que la música medieval consideraba las más temibles de las disonancias y las llamaba por esto "diabolus in musica".

⁶¹. Ibid., pag. 391. Subrayado nuestro.

del Padre Feijoo. Se trata de escritos redactados muy posteriormente a los reseñados y que aparecieron ya no en el *Teatro*, sino en las *Cartas eruditas y curiosas*: *La elocuencia es naturaleza y no arte* y *El estudio no da entendimiento*. En la primera el beneditino reitera su rechazo a las reglas, en esta ocasión a aquellas según las cuales se podría formar un buen estilo en literatura, aunque para demostrar su aversión a ellas se valga igualmente de ejemplos tomados de otras artes. Dice el Padre Maestro que sólo por dos medios se puede pretender la formación del estilo, la imitación y la práctica de reglas de la Retórica y su ejercicio. Por el de la imitación no se logra "porque no podrá [el estilo] ser perfectamente natural, y sin la naturalidad no hay estilo, no sólo excelente, pero ni aun medianamente bueno"⁶², lo único que se logrará imitando es llegar a corregir defectos que vienen de la mala o incorrecta educación pero jamás los naturales y aún así se corre el riesgo de perder lo poco que se tenía, o sea, que por tratar de imitar un estilo se pone en peligro el poco talento con que se contaba, por lo que los resultados suelen ser aún más calamitosos.

Si la imitación no ayuda menos lo hace el estudio de la Retórica, dice Feijoo:

Si el componer el estilo por imitación sale mal, el formarle por la observancia de las reglas aún sale peor. Las reglas que hay escritas son innumerables, ¿quién puede hacérselas presentes todas al tiempo de tomar la pluma? Mientras piensa en una o dos o tres, se le escapan todas las demás. No sólo cada periodo, aun cada frase, y cada voz ha de proporcionar a quinientas normas diferentes. No basta que no discrepe de este o de aquella; es menester que de ninguna discrepe.

Lo peor es que aunque hay tanto escrito de reglas, aún es muchísimo más lo que se puede escribir, porque no hay regla que no padezca sus excepciones; y para las mismas excepciones hay otras excepciones⁶³.

Como puede verse, la actitud ante las reglas puede ser idéntica a la que acabamos de ver en el *No sé qué*, sólo que aquí, a la estrechez que imputaba a los normas, ahora le agrega su número indiscriminado, lo que hace imposible tener todas en la mente a un mismo momento, y la excepcionalidad, que se puede continuar al infinito, invalidando así cualquier pretensión de normatividad. En este caso, que no el anterior, el rechazo de Feijoo a las normas y reglas es mucho más patente.

62. Benito Jerónimo Feijoo. *Cartas eruditas y curiosas*. Espasa-Calpe, 1969.

63. *Ibid.*, pag. 42.

Por otra parte, el camino del ejercicio continuo en busca de un estilo o para formarlo, en opinión del fraile gallego, tampoco lleva a ningún sitio pues como él mismo lo dice al referirse a su carrera, después de tantos años (diez y siete) acudiendo a uno y otro género según le demandare el tema tratado, no cree que ahora sea mejor que cuando inicio su obra, ni que haya alguien que pueda decir que su producción más reciente supera a la anterior. Concluye diciendo que si algo puede ayudar en la formación del estilo es la asimilación a fondo de los mejores ejemplos con que se pueda topar uno, de tal suerte que, tiempo después, vengan a la mente y a la pluma como si fueran propios, sólo así cuando adquieren "naturalidad" propia en quien escribe pueden dar los frutos que se espera y desea.

¿De qué depende, pues, el buen estilo?

El genio puede más en esta materia lo que es imposible al estudio. A un espíritu que Dios hizo para ello, naturalmente se le presenta el orden y distribución que debe dar a la materia sobre que quiere escribir; la encadenación más oportuna de las cláusulas, la cadencia más airosa de los periodos; las voces más propias, las expresiones más vivas, las figuras más bellas. Es una especie de instinto lo que en esto dirige al entendimiento. Más por sentimiento que por reflexión distingue el alma estos primores. En la invención de ellos está ocioso el discurso, dejándolo todo a cuenta de la imaginación⁶⁴.

Al margen del determinismo que está inserto en estas palabras, si en el *No sé qué*, parecía, según nuestra apreciación, haber dudas sobre la competencia entre el productor y el consumidor para juzgar la excelencia del objeto producido y percibido, aquí tal y como se expone, no las hay, depende exclusivamente del genio, genio natural que actúa conforme a los dictados de la imaginación; más romántico no podría sonar, y para no dejar de contestar en la misma línea cualquier objeción apunta:

Nadie con razón me podrá oponer el símil de las artes factivas, donde el estudio y observancia de las reglas hace artifices peritos y sin ellas ninguno lo es. No hay paridad de uno a otro. ¿Quién no ve que si el símil fuera justo, así como sin el estudio de las reglas de la Pintura, nadie se hace ni aun Pintor mediano, así sin el estudio de las reglas de la Retórica nadie sería ni aun medianamente elocuente? Sin embargo, cada día se ve lo contrario [aclara, según ejemplos que siguen a continuación, que esto último sólo vale para la Retórica] (...)

Hay una gran diferencia en cuanto a la aplicación entre las reglas ordenadas a artificios materiales y las que dirigen en materias puramente intelectuales. En las primeras es por lo común evidente y visible la conformidad o disconformidad con las reglas, v. gr., si una línea es recta o torcida, si la curvatura de un arco es tanta o

64. Ibidem y pag. 43.

cuanta, la aplicación de la regla o el modelo quita toda duda. En el uso de las segundas todo va, digámoslo así, a buen ojo. No hay geometría para medir, v. gr., si una metáfora salió ajustada o no a las reglas. De aquí la frecuente oposición de opiniones entre los retóricos facultativos, cuando se trata de censurar alguna pieza de elocuencia. Y es que el acierto en esto, como en muchas otras cosas, puede puramente de una facultad animástica, que yo llamo *tinio mental*. El que tiene esta insigne prenda, sin alguna reflexión a las reglas, acierta, y cuando con mayor perfección la posee, tanto con más seguridad se pone en el punto debido⁶⁵.

Nuestro polemista no alcanza a darse cuenta de las oposiciones, por no decir contradicciones, en las que cae en esta explicación. En primer lugar hay una excepción --de esas que tanto le molestan en las reglas-- a su propio sistema, pues las normas operan, y según se desprende de su opinión, muy bien, en las llamadas artes fácticas, ya que en ellas es de fácil aplicación el modelo preceptor y por tanto de medir qué tanto o hasta dónde se ha descuidado su acatamiento; es más sin el debido cuidado y seguimiento a estas normas no hay pintor siquiera mediano. De esta, pues, excepción bien podríamos saber si es realmente un romántico Feijoo, quien parece negar la posibilidad de emplear su imaginación --aunque en textos anteriores haya dicho lo contrario⁶⁶-- a los artistas fácticos, léase, pintores, escultores, grabadores, arquitectos. Su insistencia en el cuidado a las normas que deben imperar en el trabajo de éstos, lo hace parecer más un clasicista que un romántico o, si se quiere, un prerromántico.

En segundo lugar, el "tinio mental" del que habla y al que le atribuye la responsabilidad del acierto en las artes no fácticas, tiene más de *no sé qué*, que de genio libérrimo, y puesto que ya ha explicado el propio Padre Maestro en qué consiste tan misteriosa cualidad, no hay nada más que añadir al respecto.

Las mismas reticencias a aceptar el valor o pertinencia de las reglas, en comparación a lo que la naturaleza otorga, las hemos de encontrar en el segundo de los textos que hemos citado y que pertenece, también, a las *Cartas*, *El estudio no da entendimiento*. En él vuelve a suscribir que lo que Natura no da Salamanca no doctora, y así dice a su atribulado corresponsal:

65. *Ibidem* y pag. 44.

66. Según lo expuesto por los prologistas y editores de Feijoo que hemos consultado, sabemos que el fraile casi nunca regresó a sus escritos, que pasaba de uno a otro con entera libertad sin reparar en que podía incurrir en contradicciones. La difícil tarea de evitar, hasta donde era posible, tal problema, corrió siempre a cargo del Padre Sarmiento.

Insinúa V. md. que ha extrañado esto como cosa no pensada [se refiere a que la persona a quién contesta Feijoo esperaba que su sobrino, estudiante primerizo de filosofía, mejorara en su entendimiento "con el ejercicio de la disputa y con el comercio de la gente racional"]. Pero yo estoy muy lejos de extrañarla, aunque he oído mil veces esa cantinela, de que el estudio, acompañado del ejercicio de disputas sobre las cuestiones lógicas y metafísicas que se agitan en los cursos de Artes, afilan, sutilizan o adelgazan los entendimientos, de modo que parecen adquieren un nuevo ser. No señor mío. El estudio, los libros, los maestros, no hacen ingenioso al que no lo era. Entendimiento sólo Dios lo da⁶⁷.

Como puede verse, nada nuevo a lo ya apuntado en los textos anteriores, y cómo está expuesto bien lógico parece el argumento de Feijoo, así como en nada se desvía de sus presupuestos originales, o sea, de su combate a las ideas ordinarias que muchos de sus contemporáneos creían como dogma de fe. En este caso, el interés por tratar de hacer de una persona común, incluso algo lerda, un erudito o experto en las artes que requieren del entendimiento, tiene, como podrá suponerse, un fondo social que nos remite a su movilidad frente a una sociedad rígidamente compartimentada que, sin embargo, empieza a aceptar dentro de las filas de la burocracia real, a miembros provenientes de otras clases, en particular, de los universitarios. Por tanto, creer que alguien podría acceder a estos puestos merced al estudio que emprendiera en la universidad, era, suposición general, confundiendo, como el mismo Feijoo apunta al final de este texto, la memorización y recitación consecuentes, con el verdadero, por usar los términos del Padre Maestro, *ino mental* o capacidad de entendimiento.

Por lo que hace a sus opiniones sobre las artes, su reglamentación o en términos más generales, sobre sus ideas estéticas, no hay nada que agregar proveniente de este texto, a no ser una alusión a la pintura que reza así:

Así, señor mío, que por sí solas, las noticias que se adquieren con el estudio, hacen en el entendimiento lo que los tapices o pinturas, que decoran el aspecto sin mejorar el edificio, o lo que los anillos con que se engalana una dama, que dan lucimiento a la mano, sin blanquear más la tez o articular mejor su organización⁶⁸.

Lo que parece ser una opinión bastante pobre respecto a esta arte, ya

67. Benito Jerónimo Feijoo. *Cartas eruditas y curiosas*. Op. cit., pag. 228.

68. *Ibid.*, pag. 229.

que le concede, cuando mucho, la cualidad de cambiar los aspectos, las superficies, pero no el contenido o fondo; en otras palabras, la pintura, para el Padre gallego, no es otra cosa que decoración, lo cual ratifica con el ejemplo que sigue al de la pintura, el del anillo, todo lo cual parece poner en entredicho no sólo la posición prerromántica que ya se ha señalado, sino incluso a quién o quiénes es a los que les reconoce la libertad de acción, de producción, de ser poseedores de esa norma suprema que sólo en su mente tiene asiento.

Hemos recurrido a los textos de Feijoo en busca de un otro ejemplo que nos permita apuntalar el concepto de *reconversión* que tratamos de demostrar a lo largo de este trabajo. No sólo desde que Menéndez Pelayo lo presentó⁶⁹ como antecedente, en pleno siglo XVIII, como dice, el siglo de las Poéticas, de una posición que no duda en llamar romántica⁷⁰, sino hasta nuestros días, la variedad y amplitud de su obra, lo ha llevado a ser tratado ora como tal, como romántico, ora como simplemente ilustrado de la primer mitad del XVIII o, incluso, como neoclásico, en sus ideas o posturas estéticas.

Así, para Antonio Martín Moreno, la secuencia que es posible seguir desde el primer volumen del *Teatro crítico*, hasta el último de las *Cartas*, en la que Feijoo va dando a conocer sus opiniones sobre la música, permite trazar la evolución de su pensamiento estético, que "va desde el clasicismo más conservador a su prerromanticismo más avanzado"⁷¹. En tanto que para Giovanni Stiffoni, de quien ya se ha dicho no ve nada nuevo en el *No sé qué*, las ideas estéticas del beneditino, pertenecen a un mundo por

69. Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*. Op. cit.

70. En particular por la lectura que hace del *No sé qué*: [que] "es mucho más interesante [en relación a la *Razón del gusto*], y aun podemos decir que superior a todo lo que entonces (1733) se conocía en Estética, aún incluidas las lecciones del P. André, que en novedad y atrevimiento se queda muy por debajo de nuestro polígrafo --y más adelante continúa-- ... no se puede negar que ensancha el ánimo oír en pleno siglo XVIII (en el siglo, por excelencia, de las Poéticas) al P. Feijoo reivindicar los derechos del genio enfrente de la tiranía, no de las inmutables leyes estéticas, sino de aquel cúmulo de regillas mecánicas que realmente esterilizaban a quien no naciese con empuje casi sobrehumano." *Ibid.*, págs. 106-113.

71. Antonio Martín Moreno. "El P. Feijoo y la estética musical del XVIII." Op. cit., pag. 429 y ss. Como ejemplo de la primer postura de Feijoo, como se ha dicho, estaría el *Discurso Música de los tiempos*, en tanto que de la última sería la *Carta* intitulada *El Deleite de la Música, acompañado de la Virtud, hacen de la tierra el noviciado del cielo*. (1753).

completo distinto:

Tampoco se presenta como una novedad el famoso discurso *El "no sé qué"*, en el que resulta imposible querer encontrar aquella «profesión de libertad estética, la más amplia y la más solemne del siglo XVIII», de que habla Menéndez Pelayo. Se trata simplemente, de una típica corrección feijoniana de un "error común", de los que no saben ver en lo específico del lenguaje artístico más que algo misterioso, mientras que éste no es otra cosa que la manifestación de un "gusto" superior, siempre controlado, sin embargo, por la razón... Nada absolutamente, por tanto, de prerromántico o de típicamente "hispánico", en la tradición barroca y graciesca [así lo sostiene S. Moreno Díaz en "Las ideas estéticas del Padre Feijoo," *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela* IV, 1932. Pp. 3-95], sino una confirmación más de la *adhesión libre y autónoma de Feijoo a los cánones del neoclasicismo europeo*⁷².

Para nosotros la situación no se resuelve en situar en uno u otro bando al Padre Maestro, así como tampoco su atribución serviría para aclarar el tema; ni siquiera una posición conciliadora como la de Angel-Raimundo Fernández González⁷³, que acierta al señalar que la postura de nuestro polígrafo no es romántica --o prerromántica-- aunque sí lo sean sus consecuencias (¿quién podría negar que posiciones parecidas, cien años después, efectivamente terminarían por endiosar el genio de los artistas?), está cerca de hacernos comprender lo que pensaba el benedictino sobre la estética de su época. Es más, la polémica que al respecto suscitan sus opiniones, para nosotros no es más que el ejemplo claro de como es su obra se encuentra en un período de transición y que para entenderla es necesario recurrir a nuestro concepto de *reconversión*.

72. Giovanni Stiffoni. "Introducción". Op. cit., pags. 60, 61. Subrayado nuestro.

73. "Nuestra tesis se puede resumir así: La postura de Feijoo arranca de una base emocional-ideológica, que está en la misma línea que su postura crítica ante la vida y las cosas. Al enfrentarse con el problema de la invalidez de las reglas parte de un principio que no puede considerarse totalmente romántico, aunque lo sean sus consecuencias. Siempre se trata de la misma actitud crítica. Del mismo modo que no aceptaba sin examen las ideas comunes, las opiniones populares y pseudocientíficas, tampoco podía admitir la rígida imposición de unas reglas, sobre todo cuando se las quería aplicar, no en sus principios generales, sino en sus detalles. Frente a cualquier postura dogmática (salvo en lo que atañe a la revelación) se rebela Feijoo, arrastrado por su propio temperamento y educación, por el autodidactismo del que se enorgullece, por el sentimiento de desprecio hacia toda retórica y convención." "Introducción". Op. cit., pags. 39-40.

La falta de novedad del *No sé qué* a la que se ha aludido⁷⁴, es un buen indicador de esta situación. Si como dice Stiffoni en la nota No. 4 a la presentación de este Discurso

... se trata de hacer un análisis racional de una expresión, cuyo uso lexicizado [sic] ya se había impuesto en el lenguaje poético y literario desde la segunda mitad del siglo XVI (Montaigne, Tasso, Santa Teresa, Valdés, Boscón, Bartoli, etc.), y había empezado también a tener un uso crítico en Pascal (*Pensées*, LXVI), en Bouhours (*Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671), en Montesquieu (*De je ne sais quoi*, obra póstuma) y en Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, 1706, pero véase también la edición veneciana de 1724 con el comentario de Salvini). Pasando así contemporáneamente al lenguaje común y a la prosa crítica, era necesario por lo tanto poner un poco de orden en su utilización, corregir con método racional una posible utilización incorrecta de la expresión⁷⁵.

Lo que está haciendo Feijoo no más que tomar un término, un uso, e incluso, si se desea, una creencia, propia de su tradición y darle, mediante un método racional, el empleado en sus *Discursos y Cartas* --y que en buena parte fue desarrollado, como hemos visto, a partir de las posturas compartidas con los «novatores»--, un sentido, o aclaración, no sólo nuevos sino necesarios para el cumplimiento de la Ilustración en tierras hispanas aun así fuera, como se ha dicho, hasta la segunda mitad del XVIII.

Igual situación podríamos encontrar por lo que hace a la ya también citada evolución del gusto musical del fraile gallego. Para entender la misma, tal y como lo explica Martín Moreno, es necesario ubicarla dentro de la teoría musical del momento y la polémica que se llevaba a cabo al respecto. Como se sabe a lo largo del siglo XVII y buena parte del XVIII, la música ocupa el último lugar respecto a la jerarquización de las artes, la razón que se da para esta situación hemos de hallarla en la consideración que de ésta tiene la estética clasicista, esto es, puesto que la música está destinada a los sentidos, antes que a la razón, no tiene puesto dentro del edificio de las artes clásicas (el mundo abstracto al que pertenecía parecía imposible de ser sometido a reglas y normas que explicaran su naturaleza y la sometieran al entendimiento racional) e, incluso, sus efectos son

74. Recuérdese que este punto ya la habíamos destacado, vgr. *supra*, pag. 1, a lo que ahora habrá que agregar el comentario que sigue, e incluso, dado que el siguiente punto que trataremos es sobre la música, conviene señalar que para Bossuet ésta despierta "no sé qué inquieta y vaga disposición al placer". Citado en: Antonio Martín Moreno "El P. Feijoo y la estética musical del XVIII." Op. cit., pag. 424.

75. Giovanni Stiffoni. "Introducción". Op. cit., pag. 378.

tenidos por nocivos, por incitantes de las pasiones lo que cancela las operaciones racionales; en el sitio contrario, encontramos a la poesía, o al menos a la concepción poética que sostiene el pensamiento estético clasicista. La ópera, o unión de música y poesía, será el centro de toda la discusión, ¿qué debe prevalecer en ella, la música o la poesía? Dos bandos se formarán a partir de dicha discusión, así los que se muestran partidarios de la ópera como género musical, estarán a favor de la estética italiana que la propugna, en cambio, los racionalistas que la condenan estarán del lado de la estética francesa. Obvio es que Feijoo no podía mantenerse al margen de esta polémica, así, no sólo tomará el bando de los italianos --y no sólo respecto a la música, sino "en todas las artes de gusto y deleite", léase, la poesía, la pintura y la estatuaría--, sino que aportará una solución que, en principio, puede, y ha sido tomada por una actitud prerromántica, así lo suscribe Martín Moreno:

En fin, en la balanza de la objetividad, pesa mucho, muchísimo más el aspecto prerromántico de Feijoo, quien se sitúa por delante de todos los teóricos europeos al conceder la primacía entre las artes a la música... esto es, reconociendo a la música su irracionalidad y elevándola precisamente por ella⁷⁶.

Según este mismo autor existían tres caminos u opciones teóricas para salvar esta polémica, la primera consistía en demostrar la intrínseca racionalidad de la música pero prescindiendo de su relación con cualquier otra arte. La segunda era aceptar la relación que une la música con la poesía, profundizándola al grado de poder demostrar que no se trata de una relación de dependencia, sino que es en tal unión en donde encuentran su perfecto complemento. Finalmente, se podía optar por la irracionalidad de la música, pero revalorizándola al grado de concederle un carácter privilegiado respecto a la racionalidad de las demás artes. Esta última opción que como se ve en apariencia trastocaba los valores vigentes, según Martín Moreno, es la de Feijoo.

Es verdad que el benedictino, principalmente en la ya citada *Carta El Deleite de la música, acompañado de la Virtud, hacen en la tierra el noviciado del cielo*, apunta que la música es la más noble de las artes y la más apta para hermanarse con la virtud, o bien que "...la música, en cuanto al dominio sobre el ánimo humano, excede infinito a todas las demás artes".

76. Antonio Martín Moreno. "El P. Feijoo y la estética musical del XVIII." Op. cit., pag. 441.

lo que, efectivamente, pone su opinión del lado opuesto al de las condenas en boga, y lo que es más importante, lo convierte en su opositor precisamente por valorar o saber ver en la música las ventajas que aporta la tal irracionalidad, mas, según opinión nuestra, esto no obsta para convertir al Padre Maestro en prerromántico, antes bien, lo que ha hecho es un procedimiento similar al del *No sé qué*, o sea, que ha reconvertido, las opiniones de la época dándoles un nuevo sentido, uno tal que ya existía ahí, pero que no se había contemplado. Los efectos de la música sobre el ánimo o entendimiento humanos ya habían sido notado desde Platón (*Filebo*, *Timeo*, *Las Leyes*, *Sofista*) al tratar sobre la mimesis, sin embargo, su aspecto negativo fue supeditado al positivo, esto es, así como puede provocar la formación de un mal carácter, bien encausada, bien dirigida, ayuda a la elevación del alma ya que, entre música y alma, hay elementos comunes (proporción, armonía) que dan o crean lugar a la elevación del alma. Nada nuevo, una vez más, como se ve y no obstante, el *tino mental* de Feijoo se hace presente en el enfoque y solución que da al problema, enfoque y solución que en su época no había sido notado y que preparaba, así, el arribo de la siguiente.

Dejemos sentada, pues, la posibilidad de entender el trabajo de Fray Benito Jerónimo Feijoo, por lo menos en lo que hace al campo de la reflexión estética, ni como prerromántico, neoclásico o heredero de una tradición barroca hispana, sino como un trabajo de transición que se encuentra, precisamente, entre o como puente que une todos estos movimientos; que su labor consiste en reconvertir --que también se podría leer como "actualizar"⁷⁷-- ideas aún vigentes en su tiempo mas ya no del todo aceptadas, con ello, puentea dos momentos y hace posible el arribo de una nueva forma de pensar.

Una nota más parece apoyar este enfoque, o mejor dicho, esta alternativa a la lectura de la obra de Feijoo. Después de discutir la pertinencia del concepto de literatura prerromántica aplicada a la literatura del XVIII y de defender el correcto título de literatura de la Ilustración, Rinaldo Froldi, nos hace ver que

77. Hemos entrecomillado la palabra actualizar porque no da una idea precisa del concepto que aquí tratamos de manejar. En realidad no sólo se trata de actualizar, poner al día, sino de un trabajo más profundo en el que a las ideas propias de la tradición se le incorporan, más o menos orgánicamente, unas nuevas que empiezan a exigir una actitud ante su objeto de estudio, diferente.

Los motivos sobresalientes de la época, como por ejemplo, la idea de una literatura con función pedagógica y reformadora, el concepto de la naturaleza, realidad en la cual el hombre se reconoce incluido y no a ella contrapuesto, el descubrimiento del valor de la sensibilidad, y la consecuente tendencia del autor a sondear su propia intimidad, la insistida afirmación de la virtud, que llega a ser un dominante tema literario, la consideración de la obra de arte, no en relación a reglas abstractas, sino a sus valores psicológicos y efectos patéticos; la elección de géneros literarios correspondientes a las exigencias sociales de la época, de formas estilísticas nuevas y de una inusitada libertad lingüística... todos ellos, los españoles los hicieron suyos en férvida dialéctica con los problemas emergentes de la realidad de su situación histórica, pero a través de la Ilustración europea. Y de esto eran perfectamente conscientes, combatiendo su batalla, al mismo tiempo ideológica y estética, en nombre de una visión de la realidad que se abría ante ellos nueva y liberadora, contra un pasado que querían superar con firmeza⁷⁸.

Las características enlistadas por Frolidi, como puede observarse, son todas, en mayor o menor medida, aplicables a la obra de Feijoo, pero más importante que eso, nos parece, es el señalamiento de cómo fue que a los planteamientos de la Ilustración, en España, se les adaptó a su realidad y a la solución y enfrentamiento de los problemas y necesidades propios, tema que ya ha sido mencionado anteriormente⁷⁹, pero que ahora conviene considerar bajo otra perspectiva. Si bien podemos subscribir lo antes dicho, no por ello debemos suponer que el fenómeno de la Ilustración fue generalizado, reconocido y aceptado, sin más, aunque lentamente, por todos los estamentos sociales. Al respecto François Lopez es claro:

... yo sería partidario de definir la Ilustración, no exactamente, como una ideología (por más que consista en un sistema de ideas y valores), sino más bien como una cultura condicionada por cierto nivel de instrucción. (...)

Es evidente que en una sociedad estructurada como la sociedad española del XVIII eran numerosos y grandes los obstáculos (palabra típicamente ilustrada la de «obstáculos») que se oponían a la difusión de las luces por todo el cuerpo social, siendo el mayor la debilidad numérica de la verdadera burguesía. Esto hizo que la Ilustración no pasó de ser un fenómeno muy minoritario (más minoritario que en las naciones del norte); y esto explica también cómo se creó y acrecentó un desfase entre las

78. Rinaldo Frolidi. "¿Literatura «prerromántica» o literatura «ilustrada»?". En: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (II)*. Op. cit., pags. 478, 479. En esta ponencia el autor discute en particular la tendencia historiográfica, heredada no por casualidad del romanticismo, de clasificar los periodos históricos según los rasgos que parecen ser preludio de un movimiento al que se tiene singular aprecio; así, pues, para él es inaceptable pensar en Feijoo como un prerromántico, antes al contrario, su obra, como la de otros escritores del momento, es plenamente producto de las Luces.

79. *Supra*, pag. 28 y 29.

infraestructuras que cambiaban poco y las superestructuras (la cultura, las ideas de las élites ideológicas) que evolucionaban rápidamente. Este tipo de desfase acarrea inevitablemente conflictos sociales y suele manifestarse temprano por tensiones no sólo sociales sino culturales⁸⁰.

Lo anterior nos sirve, ahora, para comprender un poco mejor el por qué de los fracasos, oposiciones y persecuciones que se dieron en la primer mitad del XVIII ante cualquier intento de reforma o, simplemente, de crítica y libre pensamiento. Pero también nos pone de vuelta sobre los "compromisos" que Feijoo fue estableciendo para la difusión y promoción de su obra. Como ya se dijo, fue la sensibilidad política --incluso su oportunismo-- del sacerdote gallego la que le permitió convertirse en una autoridad, casi indisputada, sobre una amplia variedad de temas; mas este oportunismo lo convierte, rebasando las posiciones individuales, en representante de una clase social --la de los políticos en turno, la élite intelectual, los que poseían un cierto grado de instrucción como señala Lopez-- que intenta, en esta primer mitad del XVIII, irse abriendo paso. Esta representatividad del benedictino, la podemos ver en una de las características que Giovanni Stiffoni apunta respecto a su ideología: "...su idea de reforma está estrechamente unida a la de la alianza entre las clases altas y modernas letradas, y el pueblo es la volteriana *populace*⁸¹.", y agrega que esta particularidad también sirve para explicar la reticencia del Padre Maestro a cambiar de residencia a pesar de todas las insistencias, puesto que para él, la reforma es más un asunto puramente intelectual -- los problemas han de resolverse de ésta manera, a través de la educación o combate a las falsas creencias populares-- antes que un hecho físico o de renovación y transformación de las infraestructuras.

Por tanto, podemos afirmar, que, en principio, la reconversión es un trabajo de orden intelectual e ideológico --aunque posteriormente tenga consecuencias materiales-- que se realiza no únicamente a partir de la obra producto de los instruidos, sino de toda una clase social que, a pesar de su asociación con los estamentos detentadores del poder, está dispuesta a permitir, hasta dónde la salvaguarda y ampliación de sus intereses así lo consientan, la introducción de reformas o nuevas pautas de pensamiento tal y como lo hizo la obra de Feijoo.

80. François Lopez. "Aspectos específicos de la Ilustración española." Op. cit., pags. 35-36, 37.

81. Giovanni Stiffoni. "Introducción". Op. cit., pag. 57.

Hemos dicho en la presentación de la *Razón del gusto*, que a pesar del comentario adverso de Menéndez Pelayo, encontrábamos en él tres aspectos que nos permitan una otra aproximación a lo que podría denominarse el ideario estético de Feijoo y que a la luz de todo lo que se ha dicho hasta aquí permiten su mejor apreciación. Nos referimos a cómo ha de establecerse la pertinencia del juicio estético ante objetos diversos pero igualmente perfectos en su propia esfera; a la posición que la visión guarda respecto a la imaginación y la aprehensión; y al papel que juegan los medios --la razón-- en cuanto a su uso. Sobre el primer punto, nuestro polemista insiste en que para medir dos gustos, el único camino seguro con que contamos es el análisis de los objetos que los provocan. Para probar su punto, Feijoo ejemplifica entre la música de una gaita --perfectamente ejecutada-- y la de los violines --igualmente ejecutada--, ambas crean deleite en el oyente ¿cuál gusto puede tomarse por mejor?:

En igualdad de percepción de parte de la potencia, cuanto el objeto es más excelente, tanto es más excelente el acto. Este, entre los metafísicos es axioma incontestable. Es música más excelente la de los violines que la de la gaita, porque esto se debe suponer, y también suponemos que la percepción de parte de los dos sujetos es igual. Luego más excelente es el acto con que uno goza la música de los violines que el acto con que el otro goza la de la gaita. ¿Más qué excelencia es ésta? Excelencia en línea de delectación, porque ésa corresponde a la excelencia del objeto delectable. La bondad de la música a la línea de bien delectable pertenece, pues su intrínseco fin es deleitar el oído, aunque por accidente se puede ordenar y ordena muchas veces como a fin extrínseco a algún bien honesto o útil. Así, pues, como el objeto mejor en línea de honesto influye mayor honestidad en el acto, y el mejor en línea de útil mayor utilidad, también el mejor en línea delectable influye mayor delectación⁸².

Si hasta aquí, el argumento empleado por Feijoo parece sostenerse en la perfección del objeto que provoca el gusto, páginas más adelante lo complementa con la intervención del que, en el ejemplo empleado, escucha:

Aplicando esta doctrina, que es verdaderísima, a nuestro caso digo que la causa de que sea menor para uno de los dos sujetos la bondad respectiva de la música de violines es la obtusa, grosera y ruda percepción de la delectabilidad o bondad absoluta. Esta obtusa percepción puede estar en el oído o en cualquiera de las facultades internas donde mediata o inmediatamente se transmiten las especies ministradas por el oído, y en cualquiera de las potencias expresadas que esté nace de la imperfección de la potencia o imperfecto temple y grosera textura de su órgano. Por la contraria razón, el que tiene las facultades más perfectas, o los órganos más delicados y de mejor temple, percibe toda la excelencia de la mejor música y el exceso que hace a la otra, de

82. Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* (IV). Op. cit., pag. 97.

donde es preciso resulte el mayor deleite por la razón que hemos alegado. Esta prueba y explicación sirven para resolver la cuestión propuesta a cualesquiera otros objetos delectables que se aplique, demostrando generalmente que el sujeto que gusta más del objeto más delectable goza mayor deleite del que gusta más del que es menos⁸³.

Digamos por lo pronto que de lo expuesto es posible extraer un esquema como el siguiente: Gusto = objeto delectable + órgano receptor (X), en donde el factor (X) es la mayor o menor perfección tanto en la producción --y/o ejecución-- del objeto, como en el órgano que percibe y al que está destinado tal objeto.

Respecto al segundo punto que hemos destacado, Feijoo ya ha explicado cómo el gusto depende tanto del temperamento como de la aprehensión y cómo sobre ésta lo que más influye es la imaginativa y cómo, por tanto, ésta misma puede ser modificada por la razón. Lo que nos interesa llamar la atención en este caso es la sutil diferencia que establece en lo que pudiera ser una saturación del gusto, y en consecuencia su pérdida, debido a un "exceso" de presencia visual del objeto y la intervención de la imaginativa. Para explicar esta diferencia, Feijoo que ha recurrido al ejemplo dado por el P. Antonio Vieira sobre el hartazgo de los israelitas del Maná en donde ha confundido la imaginativa con la visión, aclara:

En el caso propuesto debemos suponer que no hubo variación alguna ni el el Maná (pues esto consta en la misma *Historia Sagrada*), ni en los ojos de los israelitas, ni en el medio por donde se les comunicaba la especie, pues esto, siendo común a todos, sería una cosa totalmente insólita y preternatural que no dejaría de insinuar el historiador sagrado, fuera de que en este caso tendrían legítima disculpa los israelitas en el aborrecimiento del Maná; luego aquel tedio no estaba en los ojos, sino en la imaginativa⁸⁴.

La anotación anterior nos fuerza a incluir un nuevo elemento en el esquema semblanteado más arriba; al órgano receptor --la vista para el caso que nos interesa--, con todas sus cualidades o sofisticaciones, hay que considerarle, para medir los reportes que proporciona, en tanto la influencia que sobre él ejerce la imaginativa. O sea no basta, para emitir un juicio estético --y saber si es o no pertinente--, ni la perfección del objeto ni la del órgano receptor, sino que hay que tomar en consideración la

83. *Ibid.*, pag. 99

84. *Ibid.*, pags. 102, 103.

intervención de la imaginativa, la cual puede hacer variar tanto al objeto como al órgano receptor.

Finalmente, el último aspecto que nos ha parecido importante señalar respecto a este tema, la utilización que se haga de la razón o del medio que se emplee en el juicio estético, en el Padre Maestro no deja lugar a dudas sobre la importancia de su papel, dice:

Para vencer cualquier estorbo o lograr cualquier fin no se ha de considerar precisamente el medio o instrumento que se usa, más también la fuerza y arte con que se maneja. La cimitarra del famoso Jorge Castríoto en la mano de su dueño, de un golpe cortaba enteramente el cuello a un toro; trasladada a la del Sultán, sólo hizo una pequeña herida. Esto pasa en las cosas materiales, y esto mismo sucede en el entendimiento. Usando de la misma razón uno que otro, hay quien desengaña de su error a un necio en un cuarto de hora, y hay quien no puede convencerle en un día ni en muchos días. ¿Pues cómo, si ambos echan mano del mismo instrumento? Poque le manejan de muy diferente modo. Las voces de que usa, el orden con que se enlazan, la actividad y viveza con que se dicen, la energía de la acción, la imperiosa fuerza del gesto, la dulce, y al mismo tiempo, eficaz valentía de los ojos; todo esto conspira y todo esto es menester para introducir el desengaño en un entendimiento o infatuado o estúpido. La mente del hombre, en el estado de unión al cuerpo, no se mueve sólo por la razón pura, más también por el mecanismo del órgano, y en este mecanismo tienen un oculto, pero eficaz influjo, las exterioridades expresadas. Conviene también variar las expresiones, mostrar la verdad a diferentes luces, porque esto es como dar la vuelta a la muralla para ver por dónde se puede abrir la brecha⁸⁵.

Ahora bien, para nosotros, la unión de estos tres aspectos, nos presenta a un Feijoo, en el campo de las ideas estéticas, más preocupado por la crítica de los objetos delectables --incluidos por supuesto los artísticos, como no deja lugar a dudas el propio Feijoo-- que por anunciar o preludear los futuros poderes de la sensibilidad y/o el genio. Lo anterior quiere decir que para nosotros, lo que expone fray Benito Jerónimo Feijoo, tanto en la *Razón del gusto*, como en el *No sé qué* y los otros dos textos que aquí se han empleado, es un sistema que puede, perfectamente, adaptarse a la crítica de los objetos artísticos. Así el esquema, ya modificado, de: $\text{Gusto} = \text{objeto delectable} + \text{órgano receptor (X)} + \text{(Y)}$, en donde (Y) es la variable de la imaginativa, da por resultado el proceder y la finalidad a que debe aspirar cualquier crítica que busque o desee orientar el gusto de los espectadores en lugar de dejarla naufragar en el ambiguo y poco preciso concepto del *No sé qué*. Esto es, si en gustos sí hay lugar a disputa y si ello se debe a que los gustos pueden variar, o modificarse, según enseñe

85. *Ibid.*, pags. 107, 108.

la razón qué objetos son más delectables, y si el órgano receptor ha sido adecuadamente educado, ello se debe a que existe una crítica que es capaz de señalar la calidad, insuperable, del objeto delectable, los requisitos que debe cubrir el órgano receptor y la influencia que sobre el gusto, el presente y el que siga a la crítica⁸⁶, tiene la imaginativa; de ser así, la crítica a los objetos que nos deleitan habrá cumplido con su cometido, erradicar una falsa creencia; un gusto equívoco, gracias al adecuado uso o instrumentación que se ha hecho de la razón.

Los motivos que pudieron haber llevado a nuestro escritor a prestar atención a la crítica, quizás los podamos encontrar en la siguiente apreciación de Lopez:

Tengo la impresión de que el cambio mayor que entonces se produce en este arte de masas que es el teatro, se debe a que de pronto cesa el férreo dirigismo que, según ha mostrado Maravall [*La cultura del Barroco*, Ariel, 1975], caracterizó al Barroco. Si no ando equivocado, estaríamos, pues, en presencia de una cultura urbana y masiva como en el siglo anterior, pero ya no de una cultura manipulada y dirigida por el aparato monárquico-señorial. Por eso estoy totalmente de acuerdo con Caro Baroja cuando ve en el teatro de esa época un teatro aburguesado. La novedad, sería, pues, si comparamos dicha época con la que estudió globalmente Maravall, que ha desaparecido la dirección de las letras y del arte teatral con lo cual se altera notablemente la imagen que de la sociedad se propone ofrecer a esta misma sociedad⁸⁷.

Sucede así lo mismo que se dijo sobre el *No sé qué*, o sea, ante la falta de ese dirigismo, al que alude Lopez, se corre el riesgo, y de hecho así parece que fue si no se hubiera entretenido en ello Feijoo, de que las opiniones estéticas, o si se prefiere únicamente las que versaran sobre el teatro y la literatura, perdieran rumbo y se entregaran a un puro y total *No sé qué*, a la irracionalidad; en consecuencia, el sistema propuesto por Feijoo, basado como puede verse y entenderse en el uso de la razón, es un intento por dar sentido y significado a las nuevas manifestaciones artísticas que empiezan a irrumpir en su época, sentido y significado que servirán a las élites ilustradas para comprender de mejor manera qué tipo de sociedad estaban conformando.

A lo largo de este capítulo hemos intentado mostrar cómo se fue

86. Obviamente ésta deberá contener, para alcanzar el objetivo de modificar el gusto, las características que Feijoo ha señalado como propias de un uso adecuado de la razón.

87. François Lopez. "Aspectos específicos de la Ilustración española". Op. cit., pag. 30.

dando y difundiendo la polémica obra del Padre Feijoo. Como es obvio nos ha interesado presentar lo que pudiera ser entendido como su pensamiento estético, no sólo a través de la presentación y análisis de los textos en que otros se han basado para desarrollar el mismo tema, sino tratando de ofrecer una lectura distinta de su obra teniendo en consideración tanto los aspectos específicos del momento cultural en que se gesta, como la discusión que en su torno se da en cuanto a su atribución a uno u otro momento característico del siglo XVIII. Lejos de poder pronunciarnos definitivamente al respecto, nos parece que no hay mejor manera de concluir este capítulo que subscribiendo la opinión que la obra del Padre Maestro le ha merecido a Risco: "Pero siempre la erudición sepulta el pensamiento propio del gran polígrafo y, probablemente, suple a su sensibilidad. La naturaleza de Feijoo no era una naturaleza artística, ni estética, sino curiosa y utilitaria."⁸⁸, lo cual casa a la perfección con el espíritu de la primer mitad del siglo XVIII.

⁸⁸, Citado en: Angel-Raimundo Fernández González. "Introducción." Op. cit., pag. 41.

CAPITULO QUINTO
CONCLUSIONES:
EL FENOMENO DE LA RECONVERSION

Al inicio de nuestro capítulo segundo se hace mención a cómo es que el siglo XVIII se ha convertido en motivo de nuevos y más profundos estudios; toda vez que se sitúa al centro de la disputa Modernidad-Posmodernidad, lo cual, a su vez, no deja de ser sintomático o característico de nuestra propia época, esto es, del deseo y la inquietud por rastrear en un pasado considerado fundacional, lo mismo las respuestas que jamás se respondieron, que los caminos que en el rápido --y a veces despiadado-- andar del progreso, convertido en meta y objetivo de todo el quehacer humano, fueron siendo desechados; aspectos, estos dos, que hoy nos llevan a cuestionar los fundamentos sobre los cuales se ha levantado la civilización occidental moderna y contemporánea; aspectos, los otros, que en función de y por muchas razones no sólo no cumplieron lo que parecía prometían, sino que son los responsables, en el panorama actual, de una suerte de desencanto, malestar o frustración que envuelve a este fin de siglo.

Estas dos actividades, la búsqueda de nuevas respuestas en un pasado ya conocido y la crítica a su proyección y resultados, ha tocado a todas las áreas del conocimiento humano y, en cierta forma, las han obligado a realizar lo propio a su interior; no es la excepción, por supuesto, la historia del arte. Quizás como nunca antes, desde la historia del arte como Vida de los Artistas, hasta las últimas posiciones estructuralistas y los neos y post que le siguen, pasando por la historia del arte como historia de los estilos con sus formalismos más o menos dogmáticos, esta actividad esté llamada a realizar una profunda revisión de sus saberes y de los medios y procedimientos con que cuenta para obtenerlos. No obviemos, por otra parte, el implícito reconocimiento que esta revisión lleva consigo: que la historia en general, y por tanto la del arte, es un saber, una ciencia de las llamadas del hombre, en la que confluyen otras tantas, por lo que no puede marchar al margen de ellas, o proceder como si éstas no existieran ni tuvieran nada que aportar al conocimiento específico de alguna otra rama de esa única historia del hombre de la que habla L. Fèvbre. Así pues, si hemos de ver críticamente lo que nos ha informado hasta el momento la

historia del arte y cómo es que lo ha hecho, cómo ha aprehendido su particular saber, lo hemos de hacer a la luz de los resultados obtenidos y bajo la revisión que se ha aplicado en otros campos.

De entre las muchas tareas que habría que realizar para avanzar a través de las nuevas exigencias que se imponen a nuestra área de conocimiento, dos líneas de interés centran nuestra atención. La primera, la continuidad-ruptura entre épocas y estilos diferentes; la otra, el enfocar estos momentos bajo una óptica diferente, o sea, no a partir del análisis y estudio de las obras que llegan a caracterizar a uno u otro estadio evolutivo, sino por medio de la lectura o relectura de otros productos como bien lo pudieran ser los Tratados o textos de carácter teórico. Si algún merecimiento tuviera este trabajo, éste consistiría en un intento por encontrar una explicación, ciertamente parcial y limitada, a través de lo que aquí hemos venido denominando el fenómeno de la *reconversión*; ambos aspectos, esto es, cómo evoluciona y se transforma un momento en particular dentro del continuo de la historia y cómo se ven precipitados estos cambios en y por cierto tipo de productos culturales (la literatura artística en concreto) han sido el punto medular de este trabajo.

España al despuntar el siglo XVIII, parece un buen campo en el cual poner a prueba esta entelequia. No sólo inicia la centuria con un cambio verdaderamente radical, como lo fue la Guerra de Sucesión que al cabo de 14 años terminaría por implantar definitivamente a los borbones en la cabeza del reino, misma que ya en la segunda mitad de siglo daría lugar a una forma de gobierno cercana al despotismo ilustrado que marcará el ascenso de la península al mundo moderno; sino que su inmediato antecesor, el XVII conocerá momentos de gloria en lo que toca a su producción artístico-cultural, pero más acusadamente de debilitamiento económico, inmovilidad y atraso general. Luego entonces pudiera parecer que ante los males y degeneración que la sociedad del barroco español sufre al llegar a su término el seiscientos, serán resueltos --aunque posiblemente, en lo que toca a la producción cultural, no superados-- con el abandono de la vieja casa de los austrias. El mismo corte tan drástico que supone esta situación (cambio de gobernantes; pre-modernidad-modernidad), limpio y evidente, debiera ser una llamada de atención para no aceptarla por completo y suponer que al interior de la misma pudiera haber otras fuerzas, una otra dinámica socio-cultural que tejiendo más fino si bien no modifica la primer apariencia, si hace infinitamente más complejo el cambio. Baste recordar la carga ideológica --

y de razones de gobierno como se diría hoy en día-- que lleva el Barroco como estilo asociado a los Habsburgo y la aparición de nuevas prácticas artísticas como símbolos del relevo dinástico, y cómo se entrecruzan estas características con los gustos nativos y los que apuntan y apuestan al exterior, y cómo unos y otros harán que la historiografía que los registre en el futuro tome bando a favor o en contra, etc., etc. Dinámica que ya en su momento fue entendida y puesta a tono con respecto a su propia producción cultural.

Reflexionar sobre el mal estado de la poesía en el siglo XVIII significa para los neoclásicos indagar en las fuentes de este mal. Y el camino lleva directamente al siglo XVII. Poco a poco la literatura de la Edad de Oro sufre un proceso de amancramiento que la aleja de la frescura y naturalidad tan alabada en la Ilustración, como ese bien que se quiere y no se tiene y que hemos visto reflejado en el siglo anterior. El buen gusto sufre un atentado mortal cuyas consecuencias duran mucho tiempo (...)

El criterio historicista que con frecuencia siguen los críticos dieciochescos une este declinar de la poesía al retroceso del poderío español en Europa. «Embotadas las dagas, dice Vargas Ponce, se embotó el talento, y de consiguiente se embotaron expresiones y palabras»¹.

Pero si este es el resultado de la reflexión que los neoclásicos hispanos llevan a cabo en su propia época, así como la aguda crítica de Capmany hacia el Barroco calificándolo, acertadamente, de exageración e intento por asombrar y sorprender a cada momento al espectador, sería un error de nuestra parte, pensar que a partir de ellos se inicia tal estado de consciencia y la crítica a su situación presente. No importa tanto que ya fuera por la crítica, la polémica, la erudicción o los intentos por fundar una estética acorde a los nuevos tiempos, se reactualice a los clásicos castellanos en busca de una ejemplaridad de la que carece el presente, ni que con ella se descubran los males de su actualidad que se desean contrarrestar con la muestra que ofrecen los poetas del pasado; lo importante, según nuestro parecer, es que este movimiento que tan claramente se deja ver en la segunda mitad del siglo XVIII, es resultado no sólo del cambio histórico que supuso el paso "natural" de una a otra centuria, sino más bien, de retomar una tradición que empieza a fundarse en el mismo seiscientos, que de alguna manera toma consciencia de su propia condición y lleva a su inevitable revisión crítica. Si el cambio dinástico, a pesar de sus inciertos y hasta contradictorios inicios, trajo

¹. Emilio Palacios Fernández. "Los poetas de nuestro siglo de oro vistos desde el XVIII." En: *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo (II)*. Oviedo, 1983. Pág. 533.

consigo la necesidad de actualizar la vida política, económica, social e ideológica en que se encontraba España, no menos hizo en el campo de lo estético y la práctica artística, mas para ello no pudo --y ésto es una razón de lógica histórica-- partir de un total desconocimiento de su pasado, no abrió una nueva página de la historia en un libro completamente en blanco, antes al contrario, tomó lo mejor de su tradición, lo criticó, lo censuró, y con los elementos que creyó eran los mejores se propuso enfrentar los nuevos tiempos, aunque cierto es que los resultados apetecidos no los habría de ver sino hasta pasado el 1750, situación ésta que ha llevado a los estudiosos a calificar a la primer mitad de la centuria como un periodo de pre-ilustración, campo en que se desarrolla nuestro trabajo.

Mas recientemente, se ha venido a poner de manifiesto todo un fondo de transformaciones socio-culturales que se encuentran ya iniciadas en el siglo XVII, que se consolidan en la primer mitad del XVIII y que permiten hablar, con todo sentido, de una primera Ilustración entre nosotros. Estimo que hay que aceptar la presencia de esta primera fase, siquiera sea menos vigorosa en sus trazos, resulte generalmente comunicada desde fuera (mas no hay que olvidar que un periodo de amplias influencias extranjeras puede constituir un fenómeno histórico relevante), y finalmente venga a ser más larga su duración, porque el proceso de maduración de un pensamiento ilustrado --en la medida que se puede hablar de ello-- se retrasa considerablemente en España².

Esta es, pues, la situación: Un estilo y una forma social, histórica y cosmológica, el Barroco, incómoda y rica herencia, al rayar el nuevo siglo empieza a verse asediada por su propia crítica, pues si el ocaso del XVII se plantea el que su sociedad no marcha como debiera, también es cierto que empieza a pensar cómo debería ser, cómo podría convertirse en una mejor; no es sólo que se de cuenta de los males que le aquejan, sino que repara en que lo que se ha ido transformando lentamente en una característica nacional, en una necesidad, el conformismo, el inmovilismo y la cerrazón ante las influencias extranjeras tenidas por perniciosas, es un freno y un peso que condena al naufragio todo su sistema de vida. El periodo que inauguran los borbones, no conoce mejor remedio para esta situación que la importación de modelos que allende el reino han probado su eficacia y han dado lugar a la aparición de un nuevo gusto, más moderado, más claro, en el que cada cosa guarda un lugar predeterminado e impera en él la

2. José Antonio Maravall. "El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo". En: *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo (I)*. Oviedo, 1981. Pag. 158.

razón sobre la imaginación; pero no se trata de un simple proceso de importación y adecuación a los modelos que se proponen, la sociedad del XVII está demasiado cercana, a la vuelta del siglo es una sociedad hipersensibilizada con una vitalidad artística que también ha servido de modelo y que, sin embargo, se encuentra al borde de un colapso económico, ¿cómo tratar y entender a un pueblo rico en muestras de producción cultural, pero miserable en lo material; cómo ver el lujo y derroche exhuberante de sus iglesias al lado de la ignorancia y la pobreza?

La revolución estética que trajo consigo el siglo XVII había calado demasiado en el gusto de la época para que fuese una moda pasajera. Capmany dice que ese estilo reinó hasta 1750. Sin que aceptemos esta fecha de manera tajante podemos afirmar que la primer mitad del siglo es de mayoritario predominio barroco, sin que la publicación de la *Poética* de Luzán (1737), la fundación de la Academia de la Lengua (1713) y la labor del *Diario de los literatos* (1737-1742) pudieran reprimirlo de manera inmediata. Pero sí crearon un estado de opinión favorable a un cambio que se fue abriendo paso paulatinamente no sin grandes oposiciones.

Se quiso paliar los excesos del barroco con la importación de textos europeos, sobre todo franceses, más sujetos a las reglas preconizadas. Pero fue peor el remedio que la enfermedad, pues la impericia de los traductores... propició una mayor degeneración de la lengua³.

Diffícil es, entonces, creer en un cambio de mentalidad, de hacer y producir, de gusto y preferencias que viene dado con el paso de un siglo a otro por más que éste vaya acompañado de un acto tan trascendente como los fue la sustitución de los austrias por los borbones; no hay tal ruptura entre el Barroco y el Neoclásico, ni éste simplemente vino a remplazar a aquel. La imagen que se nos va formando corresponde, en contraposición a estos saltos de la historia, a un siglo XVII que en el llamado periodo de la pre-ilustración empieza a fundirse, a confundirse, con el XVIII, a esta situación es a la que creemos sirven y colaboran los textos de Antonio Palomino y el Padre Feijoo, como más adelante trataremos de hacer constar.

Hemos visto como el Barroco fue calando en el ánimo peninsular a partir de, entre otras variables, su asociación con el gusto popular identificado como lo nacional, como lo típicamente hispano, y a la presencia ominosa de la religión, situación que se verá alterada, supuestamente, con el cambio de siglo, sin embargo, según Antonio Mestre, los españoles del

3. Emilio Palacios Fernández, "Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el XVIII". Op. cit., pags. 542, 543.

XVIII conciben sus preocupaciones en estas materias de una manera por completo diferente:

Las preocupaciones religiosas del siglo XVIII español, las que atormentan a los llamados «jansenistas», no son tan extrañas a los planteamientos del XVI como pudiera parecer. De ahí que los ilustrados españoles recurran a los ejemplos y razones de teólogos y humanistas aceptados y celebrados por todos. No en vano, serán los hombres del XVIII quienes crearan la fórmula y el mito del Siglo de Oro. Si se trata del regalismo, mirarán con pasión el *Parecer* de Melchor Cano; si se inclinan por el conciliarismo leerán y alabarán las *Relecciones* de Francisco de Vitoria en que limita las decisiones papales dentro de las normas definidas por el Concilio, si defienden el episcopalismo tendrán el clamoroso ejemplo de los obispos españoles en Trento y celebrarán como un triunfo el hallazgo de Alava y Esquivel...[sus preocupaciones en cuanto a la religión se centrarán en el laxismo y la lectura de la Biblia en la lengua del pueblo; en ambos casos recurrirán a los tratadistas espirituales del XVI para solventar estos problemas.]⁴

Si el aspecto religioso lleva al XVIII a remontarse en su pasado en busca de soluciones a los problemas presentes, no por ello se está exento de otro tipo de dificultades igualmente asociadas a ese ir y venir entre tradición y momento actual; quizás en el terreno de los intereses políticos y económicos, defendidos entre iglesia y corona, en el que, como se ve en la cita anterior, los españoles del setecientos se muestran tan eclécticos, es donde se da la pugna con mayor fuerza, enfrentamiento éste que nos permite detectar, una vez más esta característica:

En su primer mitad, en la llamada Pre-Ilustración, se da el primer choque violento, a gran escala, entre el regalismo borbónico y la Iglesia tradicional española.

Esta perdura no sólo en lamentables procesos inquisitoriales —últimamente han interesado particularmente los entablados contra el marino José del Campillo y Cossío y contra el médico Diego Mateo Zapata—, sino también en la actitud antiregalista de muchos obispos del primer siglo XVIII, afines al cardenal Belluga (...)

Saugineux... ha subrayado muy bien que el regalismo de corte galicano no se introduce en España con los Borbones, sino que entonces halla un caldo de cultivo propicio, un filón de pensamiento político-religioso ya importante en el siglo XVII. Sólo que el regalismo seiscientista, y aun el de la Pre-Ilustración, se da esencialmente en juristas laicos que insisten en las regalías de la Corona, mientras los canonistas tradicionales justifican las intervenciones de los reyes en la vida eclesíástica de sus dominios europeos y americanos con los privilegios concedidos por

4. Antonio Mestre. "La espiritualidad del Siglo de Oro en los ilustrados españoles." En: *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo (II)*. Oviedo, 1983. Pag. 394. Notese como en este caso, el de la religión, el procedimiento que se seguirá es similar al ya señalado en cuanto a la literatura, esto es, la búsqueda en el pasado de una ejemplaridad que sirva de remedio a los males que se viven en el presente; por tanto hay una especie de correa de transmisión que lleva constantemente a los ilustrados españoles del presente al pasado y viceversa.

los papas. No por caso, pues, los dos máximos regalistas del primer siglo XVIII son dos seglares: Macanaz y Mayans⁵.

Si lo anterior priva en el campo de lo religioso, no menos se puede decir respecto a la tal asociación del Barroco con lo típico nacional o el gusto popular, fórmula generalmente empleada para explicar el supuesto rechazo u oposición que los españoles tuvieron para con los modelos que importó la nueva dinastía. Así se forman los pares Barroco-gusto español, Neoclásico-gusto extranjerizante, o Barroco-gusto popular, Neoclásico-gusto culto. A pesar de que esta última aproximación tiene más de cierta⁶, no por ello debemos aceptar, como se ha querido hacer ver, la total insularidad o impermeabilidad de España a las influencias extranjeras, para ello basta con regresar a la cita que hemos hecho de Maravall o recordar cómo es que desde el reinado del último Habsburgo, Carlos II, hay en la corte artistas venidos de fuera y cómo es que con su trabajo, al lado de los pintores, escultores y arquitectos que han seguido su preparación en el extranjero, influyen en la producción nativa, e incluso en el gusto de los coleccionistas hispanos; más no es sólo en el terreno de lo artístico que Carlos II fue abonando el terreno para sus sucesores, sino que también es durante su gestión que empiezan a aparecer las primeras muestras de la llamada "Nueva filosofía" representadas por un racionalismo crítico y la aplicación del método experimental, tal y como lo han venido a probar los estudios de Vicente Peset, de López-Piñero y Olga Quiroz-Martínez⁷. En el campo de lo económico, la deflación sufrida en 1680 creó las condiciones necesarias para el desarrollo de la siguiente centuria. Igualmente, gracias a tales condiciones se logró en las dos últimas décadas del XVII un nuevo equilibrio político y económico que favoreció al desarrollo de las provincias forales. Por otra parte, dentro de las iniciativas críticas que emprende este

5. Miguel Bañllori, "Algunos problemas abiertos sobre la Iglesia en España durante el siglo XVIII." En: *II Simposio... (II)*. Op. cit., pags. 294, 295.

6. En el capítulo precedente ya se ha discutido como es que el fenómeno de la Ilustración en España, fue más bien un asunto propio de las clases que contaban con cierto grado de instrucción y cómo es que esta situación explica el por qué de los fracasos que escenificaron las primeras reformas que intentaron llevarse a cabo durante la primer mitad del XVIII. Cfr. *supra*, pag.

7. Citados por: François Lopez, "Aspectos específicos de la Ilustración española." En: *II Simposio... (I)*. Op. cit.

declinar del XVII, se debe hacer mención a las primeras mejoras e iniciativas que se toman en el campo de las ciencias médicas, químicas, biológicas e incluso matemáticas⁸. Por lo que hace a la historia se encuentran los textos de Nicolás Antonio que servirán, en la segunda mitad del setecientos para llevar a cabo uno de los proyectos más caros a la Ilustración española, la historia de la literatura; finalmente, el gusto literario y su lenta transformación del Barroco a nuevas formas, estaría representado por el texto *El hombre práctico*, publicado al parecer en Bruselas el año de 1680, obra del tercer Conde de Fernán Nuñez, Don Gaspar Gutiérrez de los Ríos, en el que cita por modélicos a Homero, Virgilio, Taso, Ovideo y Corneille, de quienes alaba su claridad en conceptos y sentencias en contra de la obscuridad y ambigüedad de los modernos.

A todas estas características que nos hablan no sólo de cómo el XVII se encuentra íntimamente ligado al primer XVIII español, sino cómo es que razgos de éste están ya presentes en su antecesor, y ponen en duda la impermeabilidad de la península ibérica, hay que acercarse ahora, su lado oscuro, pues si como hemos visto la sociedad barroca se mantuvo atenta y abierta a las influencias extranjeras, lo cierto es que también supo mantenerse, en otros campos, en el más completo hermetismo, al grado de condenar y perseguir a toda aquella forma de pensamiento que supusiera un peligro o atentado a sus intereses; situación ésta que únicamente condujo al atraso que ya se ha mencionado, a la proliferación de supersticiones y al anquilosamiento del pensamiento en general, situación que sabemos es contra la cual se levantó la obra de Benito Jerónimo Feijoo. Tenemos pues, las dos caras de la misma moneda, de sus contradicciones, de su apertura y movilidad en contra de su cerrazón e incapacidad para aceptar innovaciones, saldrán las condiciones necesarias para la conformación de la pre-Ilustración española, y para que en ella juegue su papel la *reconversión*, entre ambos se abre el paso a la plena Ilustración:

... los resultados de una serie de parciales y exhaustivas investigaciones indican la irrupción del pensamiento ilustrado en la cultura española de la segunda mitad del siglo XVIII, como elemento que más la caracteriza, después del periodo de lenta y meditada recuperación de los modos del racionalismo moderno, realizada en

8. No está por demás señalar de nuevo que todas estas iniciativas, en este momento, únicamente conocerán apoyo y aplicación dentro de reducidísimos grupos y que su falta de difusión y el rechazo que conocieron en los ámbitos institucionales más tradicionales, son parte de las motivaciones que llevaron a Feijoo a criticar duramente la situación en que se encontraban en las universidades.

España en los años del magisterio de Feijoo. En el campo específicamente literario, las manifestaciones más originales y significativas de la segunda mitad del siglo, se mantienen según las instancias del pensamiento ilustrado, y tienen validez por lo que son, en sí mismas, en la ruptura con un pasado puesto en tela de juicio, y en la satisfacción de una expectación que estaba en la conciencia de los más avisados⁹.

A pesar de lo anterior, no hay que perder de vista dos aspectos que nos parecen fundamentales para comprender las características que tomó la Ilustración en España, pues no sólo se trata de que arribe al mundo Moderno después de que ya lo han hecho otras naciones europeas, sino que aún encontrándose en este momento, como hemos visto, no llevó hasta sus últimas consecuencias los postulados y principios que enarbolaba el pensamiento de las Luces. En el capítulo que antecede se ha dicho cómo fue que de él únicamente tomó lo que le pareció más necesario para salvar las dificultades y problemas específicamente hispanos y cómo fue que, incluso, en aquellas áreas o puntos que igualmente sólo concernían a sus características propias, a las del momento político, social y cultural, saltó por sobre tales principios, hizo caso omiso a la crítica histórica y prefirió ceñirse a la tradición; características todas éstas que facultan a que se hable de una particular Ilustración española que sólo en apariencia se asemeja a sus contrapartes europeas.

En este mismo sentido deben entenderse las tareas que la nueva dinastía puso en marcha, la fundación de academias, la institucionalización de escuelas para el aprendizaje de oficios, la importación de obreros, artesanos y artistas, no son tanto actos que se desprenden de un pensamiento típicamente ilustrado, sino más bien esfuerzos por remediar, paliar, mejorar, cambiar, aspectos que en exclusiva corresponden a la realidad española del momento. Esfuerzos, por otra parte, que se darán, en sus inicios, dentro del reducido núcleo que representa la corte y la ciudadanía madrileñas y que poco a poco irán alcanzando a las provincias, situación ésta que permitirá que a lo largo de la primer mitad del dieciocho permanezcan vivas y actuantes las corrientes de pensamiento y hacer propios de la tradición, mas fuera del férreo control aristocrático y eclesiástico que sobre las manifestaciones culturales se ejerció a lo largo del XVII.

Es como respuesta a esta falta de control central, al deseo por restablecerlo, que se dará la fundación de las academias y la proliferación

⁹. Rinaldo Frolidi, "¿Literatura « prerromántica » o literatura « ilustrada »?" En: // *Simposio... (II)*. Op. cit., pag. 478.

de las poéticas de corte preceptista; sus objetivos son claros, más que intentar implantar un estilo y forma de proceder, buscan, en primer instancia, remediar los males y deformaciones que cada cual cree encontrar en su propio campo, situación que los lleva a desear tener un control sobre su actuar e incluso sobre las consecuencias a que puedan dar lugar. Sin embargo, en tanto se obtiene, se irá formando una relación asimétrica entre centro y periferia, que se manifiesta en el rumbo y peculiaridades que toman los quehaceres artísticos mayores y que tendrá su correspondiente par en las artes utilitarias, menores o aplicadas; esto es, mientras se intenta poner orden y control, inicialmente en el centro de la vida política, económica y cultural y en particular sobre las artes mayores, los estados del interior continúan viviendo su tradición: formas y gustos íntimamente ligados al XVII; por su parte en tanto estos intentos se centran en la pintura, escultura y arquitectura de altos vuelos, las artes menores, viven, de la misma manera, lo que van rescatando y manteniendo de su origen netamente artesanal.

Tales son, por tanto, algunas de las características de la Ilustración española, la manera en que se gestaron y llegaron a hacer de las Luces un asunto netamente nacional, se encuentra, precisamente, en la primer mitad del XVIII, en la pre-Ilustración. Dos apuntes más nos permitirán entender mejor esta situación:

Ahora [con Carlos III] acaba de constituirse una nueva visión del mundo, la del Ilustrado, que ha ido formándose lentamente desde el siglo anterior a partir del pensamiento racionalista y reformista del Barroco. Ahora es posible ver que entre todos los ramos del conocimiento y la práctica existen denominadores comunes que permiten definir al Ilustrado-tipo y oponerlo al hombre de la edad barroca. Un nuevo modo de concebir las cosas se manifiesta en las ideas sobre el lenguaje, en la filosofía, en las ciencias, en la visión de los problemas económicos y sociales, en la religión, en las artes, en las letras. En todos los campos del conocimiento y de la actividad humana un afán de purgación general de los antiguos y nocivos desórdenes caracteriza al ilustrado que ve en ella la condición imprescindible de una restauración, de un renacer que necesita el país¹⁰.

De esta visión de cómo inicia la segunda mitad del XVIII español, destaquemos, una vez más, la dependencia que guarda con respecto a los movimientos iniciados en la centuria que le antecede; que es hasta este momento en el que se puede hablar de un "Ilustrado-tipo" opuesto al

¹⁰. François Lopez. "Aspectos específicos de la Ilustración española." En: *II Simposio...* (I). Op. cit., pags. 32, 33.

hombre del barroco, esto es, llegado a un estadio de maduración; y que en relación a un pasado, ahora sí concebido en el pasado, las acciones que se llevan a cabo tienen el carácter de remediales, de purga, a los males que en ese momento se cree son los que mayor obstáculo presentan para la renovación del país. Pero para llegar a este punto, a esta maduración y reconocimiento, se tuvo que pasar por la ya tan citada pre-Ilustración y en este caso:

Los primeros intentos de reorganizar la caduca poesía barroca chocaron con un reaccionarismo habitual, y con frecuencia interesado (no sólo se critica un sistema literario sino toda una forma de vida en la cual se integra), que significó la pervivencia de lo anterior y la presencia de las nuevas corrientes. En este contexto se entienden la mayor parte de las polémicas literarias que llenan el siglo XVIII. De forma tal que cuando la nueva estética empieza a ser mayoritaria y a definirse con límites precisos, la apertura a Europa, que es signo de este tiempo, trae nuevos aires a la poesía española que la hacen ingresar en el mercado común de las letras europeas. Así, Barroco, Neoclasicismo y Prerromanticismo gozan de una cotidianidad casi total, en la que el primer movimiento y el último se compenetran en una solución de continuidad ahogando al Neoclasicismo que no consigue tomar una entidad definitiva¹¹.

Son, pues, estos dos extremos, la definición completa y madura de una Ilustración netamente española, y su formación, mayor o menormente compleja, que se va abriendo paso por entre estilos diferentes que coexisten, más las contradicciones que acompañan a uno y otro, los límites del campo en que se inserta nuestro concepto de *reconversión*. Hemos dicho que nos interesa conocer cómo se da el tránsito entre dos momentos sucesivos de la historia; a la idea de que se procede por medio de rupturas, nosotros le oponemos la de la continuidad, la cual creemos se puede contemplar más claramente si es que en lugar de enfocarnos en las obras y prácticas que caracterizan a uno u otro momento, lo hacemos sobre otra clase de productos, en nuestro caso los textos referentes a la literatura artística: manuales, reflexiones teóricas, tratados de estética o cualesquiera

11. Emilio Palacios Fernández. "Los poetas de nuestro siglo de oro vistos desde el XVIII." En: *II Simposio...* (II), Op. cit., pag. 517. Aunque el autor se refiere exclusivamente a la poesía, su anotación a la crítica social que lleva consigo la crítica poética, nos permite hacer extensivo su comentario no sólo a las demás artes, sino al total de la cultura del momento.

de sus posibles combinaciones¹². Creemos ver en el contenido de esta literatura, los elementos necesarios para asegurar la tal continuidad, elementos que, englobados, responden a nuestro concepto de *reconversión*. En otras palabras, si la evolución de la historia marcha no por medio de rupturas entre pasado y presente, sino por una suerte de continuidad ininterrumpida, ello se debe a que en su devenir se producen obras que aseguran el tránsito entre una y otra edad, tales obras, son las que, en conjunto, constituyen el fenómeno de la *reconversión*¹³.

Hasta aquí hemos tratado de mostrar como en la España de la primer mitad del siglo XVIII, la España de la pre-Ilustración para ser más específicos, lleva la huella indeleble de lo iniciado en la centuria anterior y cómo es que ésta hunde profundamente sus raíces en los años iniciales de su sucesor. A este doble movimiento, a la dinámica que supone, contribuyen las obras de Palomino y Feijoo, para que, pasado el reinado de Fernando VI, se pueda inaugurar, con plena carta de naturalidad, la Ilustración en tierras hispanas e, incluso, ultramarinas. Los textos de estos dos personajes que han ocupado nuestros tercer y cuarto capítulos, son propios o, entre otros, representantes de cómo es que opera el fenómeno de la *reconversión*.

Formado éste por el prefijo "re" y el adjetivo "conversión", indica, exactamente, lo que se lee en él literalmente, esto es, la partícula "re" denota reiteración o repetición, oposición o resistencia, movimiento hacia atrás; en tanto que "conversión" significa convertir o convertirse, mutación o mudanza, o bien la virtud de convertir una cosa en otra; luego entonces,

12. Pensamos que esta misma característica sería posible detectarla en lo que serían las artes menores o bien en la obra y trabajos de artistas de segunda línea. Nuestra suposición se basa exclusivamente en el señalamiento hecho por F.D. Klingender, de que son esta clase de productos los que se encuentran más cercanos a la realidad cotidiana de un momento dado, en lugar de las grandes obras que, por lo general, representan y expresan los gustos e intereses de las clases detentadoras del poder económico, político, social y cultural, los cuales no siempre coinciden con los de la mayoría --por más que hacia ellos estén también dirigidos-- y, por tanto, ofrecen una visión distinta a lo que era la vida corriente. Es obvio que esta suposición debería ser puesta a prueba, por lo que aquí queda únicamente a nivel de hipótesis.

13. Nos referimos a obras y momentos que se encuentran a caballo entre dos épocas. Es claro que tenemos presente que la marcha de la historia muestra obras, gustos y prácticas, prototípicos de un estadio en particular, mas es nuestra creencia que para llegar a ellos, antes han tenido que "someterse" a una *reconversión*. La idea de una continuidad ininterrumpida no debe ser confundida con una ausencia de distinción específica entre los quehaceres culturales de diferentes épocas; lo que aquí tratamos de hacer ver no es que no existan tales diferencias sino las condiciones que se tuvieron que cumplir para que aquéllas se dieran.

reconversión, no es más que un volver a convertir, la repetición de un cambio, o, en el sentido que aquí se le ha querido dar, volver hacia atrás a fin de efectuar un cambio. Esto es, precisamente lo que nos parece han hecho con sus obras Palomino y Feijoo, en ellas han tomado su pasado, han regresado a él, para, remontándolo, obrar con y sobre él, un cambio, un cambio que era necesario llevar a cabo no sólo para marcar el rumbo que debieran seguir las transformaciones que remedirían los males de que estaban conscientes y que pensaban detenían el avance y progreso de su patria, sino para inaugurar la serie de trabajos que, en la segunda mitad de su siglo, ostentarían el nombre de Ilustrados o Neoclásicos. Si es posible reconocer tipos propios del Barroco y del Neoclásico, así como del Clasicismo o del Romanticismo, ello se debe, según nuestra apreciación, a que entre cada uno de ellos, hubo obras, trabajos, pensamientos, gustos y reflexiones, que como producto final decantaron su pasado y, mudándolo, le dieron un nuevo significado, significado que al cabo del tiempo y a medida que iba perfilándose, asimilándose, imponiéndose, terminó por convertirse en el tipo que hoy claramente identificamos.

Para probar nuestro punto hemos seleccionado a esta España de la pre-Ilustración por mostrar, a nuestro parecer, todas las características que se señalan más arriba, pero además por creer ver en la historia del arte de este país, obras diversas que, perteneciendo a otros momentos, pueden representar también nuestro concepto. Sirvan de ejemplo el Colegio de San Gregorio y el hoy Palacio de Santa Cruz (en su momento también institución destinada a la docencia seglar), ambas construcciones en la ciudad de Valladolid; uno, según la historiografía tradicional, representante del gótico o tardogótico español de influencia flamenca, el otro, del incipiente Renacimiento que empieza a crecer en tierras de los Reyes Católicos. Apoya a esta adjudicación el hecho de que los patrocinadores de ambos proyectos, Fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia, para San Gregorio, y el Cardenal Pedro de Mendoza --el llamado tercer rey de España-- para Santa Cruz, encabezan distintos estamentos sociales, así, Fray Alonso de Burgos sería el representante de un sector más apegado a la tradición, en tanto que en Mendoza, a partir de las empresas artísticas que emprendió, se ha querido ver al introductor del Renacimiento en España.

Un hecho llama inmediatamente la atención ante dos obras en apariencia tan disímolas --en tanto que parece representan estilos diferentes, o mejor aún, uno propio del pasado, otro del presente--, ambas coinciden, casi exactamente, en sus fechas de construcción, entre 1486/7 y

1491/2, lo mismo que en el espacio, pues no sólo se encuentran en la misma ciudad, sino que están a un centenar de pasos una de la otra, por lo que fácilmente operarios y ciudadanos podían ver cómo crecían al unísono. ¿Cómo explicar esta situación? Si se piensa que la coexistencia de dos obras representativas de dos momentos tomados por antagónicos, queda resuelta por su referencia a sus patrocinadores, no es mucho lo que se aclara, no sólo por el sinnúmero de dudas que despierta la supuesta figura renacentista del cardenal Mendoza, ni por el inicial rechazo que tuvo frente a Santa Cruz --al parecer más motivado por razones de prestigio personal y envidia material que por razones de orden estético--, como tampoco por las sucesivas modificaciones que ha sufrido la fábrica aun desde antes de que terminara su construcción, sino porque su planta, con todo y el patio central que distribuye el espacio interior, no corresponde, bajo ningún concepto, a los principios impuestos a la arquitectura renacentista desde Alberti, que por principio de cuentas pide la existencia de un orden orgánico en el que todas sus partes se correspondan exactamente, de tal suerte que ninguna de ellas sobre o falte sin alterar al conjunto todo, organicidad de la que carece, lamentablemente, el Colegio de Santa Cruz, trazada su planta y construido, mejor parece, en concierto con la tradición medieval.

Aun así, es innegable que posee acentos que --hasta donde sabemos se encontraban tal cual al llegar al siglo XVII por lo que no es posible adjudicarlos a una modificación posterior-- lo diferencian de la rica y abigarrada apariencia de que presume San Gregorio: la recia y prominente cornisa que se remata con la balaustrada superior con lo que acentúan la horizontalidad del edificio, la fachada central acolchonada y el escudo que la corona, son datos que hacen, hicieron suponer, se trataba de una construcción de nuevo estilo (en contraposición está la presencia de los contrafuertes en la misma fachada principal, su asimétrica distribución, la mayor altura de la fachada, la falta de correspondencia entre la entrada, el centro del patio central y la salida posterior del mismo, la ornamentación gótica de las supuestas pilastras de la entrada, los pilares del patio central, etc.). Hoy día, ante los apuntes que hacen ver las dificultades para atribuir esta obra a un supuesto Renacimiento de influencia italiana, se prefiere hablar de la misma como un trabajo de transición, esto es, como un edificio que sobre la traza de una planta tradicional (medieval, gótica) que aún se encuentra plenamente actuante --ahí está San Gregorio para probarlo-- sufre, por diversas razones, una serie de modificaciones superficiales --la

decoración de la fachada-- que son como un anuncio, un preámbulo a los nuevos tiempos, mas sin lograr definirse como diferente, en lo fundamental, a otras construcciones aún apegadas a lo corriente de su propio tiempo.

Esta clase de obras, de las que el Palacio de Santa Cruz es ejemplo, en nuestra opinión, es posible encontrar en otros momentos, son ellas las que aseguran más que un rompimiento, la continuidad o paso entre uno y otro estilo, entre épocas que se suceden, sin que se olvide, condene o destruya el pasado, antes bien, conservan una parte de él y la transmiten hacia el presente primero, y hacia el futuro después, encargado éste de configurarlo como algo diferente a lo que fue en su origen¹⁴. En otro sentido, pero con una finalidad y función similar, los trabajos de Palomino y Feijoo, son parte de esta misma clase de obras; desde otro campo, con otros medios y distintos destinatarios, pelean, a la par que sus propias luchas, por esta sucesión ininterrumpida de una a otra época, por asegurar su tránsito, no su ruptura.

Antes de pasar a señalar qué elementos o variables detectamos en el contenido de los textos de Palomino y Feijoo para hacer posible la función que acabamos de mencionar, conviene hacer un par de aclaraciones más. El fenómeno de la *reconversión*, consiste, pues, en volver hacia atrás a fin de efectuar un cambio, más concretamente, en hacer uso, en emplear, lo que pertenece al pasado para provocar un cambio en el presente sin que ello suponga una ruptura o un alejamiento del mismo, por más que en el futuro así se presente. Se trata de dar nuevos sentidos, cargas simbólicas y semánticas, orientaciones e incluso contenidos, a los preceptos, conocimientos, gustos, prácticas, ideas y obras materiales, que por origen son resultado de la continuidad entre el pasado y el presente, pero que para adecuarse y seguir siendo efectivas en medio de una serie de cambios que se empieza a vivir en diferentes órdenes (político, económico, social, religioso, cultural e ideológico) es necesario que introduzcan a su interior modificaciones, rectificaciones, precisiones, innovaciones, que con el tiempo terminarán por imponerse de manera mayoritaria, mismas que, a su vez,

14. El mismo Neoclásico tan acérrimo enemigo del Barroco, a pesar de las reiteradas amenazas que lanzó en su contra a fin de borrar sus huellas y que de hecho llevó a cabo materialmente en más de una ocasión, jamás, como hemos visto, logró desprenderse de su pasado, ni mucho menos hacerlo desaparecer de la conciencia pública. La pervivencia de este pasado en el presente no se debió a mandatos o pragmáticas reales, sino a la presencia de obras, ideas y gustos, que supieron, al inicio de la nueva fase, "combinar" ambos extremos.

servirán de pie o asiento a las obras que les siguen; forman, se podría decir, una nueva tradición que al mismo tiempo no termina por distinguirse del todo de la anterior. Se trata, luego entonces y en un principio, de un trabajo que se manifiesta en la sensibilidad y reflexión de representantes de aquellos grupos sociales que en su ascenso, político, económico, social y cultural, y su enfrentamiento con los estamentos tradicionales, buscan en ellos la mejor imagen que se adecúe a sus intereses, intereses que en este primer momento ni les conviene ni se encuentran en posición de romper, superar u oponerse a su propia tradición¹⁵.

Este fenómeno, en sí, es distinto, por ejemplo, al movimiento dialéctico, expuesto por Arnold Hauser¹⁶, entre tradición e innovación, en tanto que no se trata tanto de abrir paso a las innovaciones o nuevos motivos --una vez que se ha completado la asimilación de la tradición--, como de dotar a los antiguos de sentidos diferentes a los que tradicionalmente se les asignan o a través de los cuales se les conoce (estos sentidos no son forzosamente nuevos, simplemente pueden ser su resumen o la depuración de su uso). Queremos dejar en claro que no negamos la existencia de este movimiento, como tampoco la imagen que proporciona y que facilita la comprensión del avance histórico, mas somos de la opinión de que para que tal tradición pueda aceptar las innovaciones que le sucederán, es necesario, primeramente, que se haga evidente su agotamiento, que se señalen sus causas, males a que puede conducir y de qué medios se dispone para corregir las fallas, seguidamente, que se muestren cuáles son las innovaciones, en qué consisten, qué respuestas son capaces de aportar y en qué rebasan a lo ya conocido; únicamente después de este cobrar consciencia sobre la situación imperante, es posible dar paso a la nueva asimilación de las novedades. Este es el papel, creemos, que le corresponde al fenómeno --o si se prefiere al proceso-- de la *reconversión*.

De la misma manera, tampoco es igual a un crecimiento autónomo de

15. En lo dicho consistiría, desde nuestro punto de vista, el *fenómeno* de la *reconversión*. El término como concepto, como también hemos aludido a él aquí, sería su aplicación o empleo en la explicación de la continuidad entre una y otra época o estilo.

16. Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama, 1964.

las formas, como lo quisiera ver un H. Wölfflin¹⁷, ya que para nosotros antes que la aparición de las formas están las ideas que más tarde se verán materializadas en dichas formas; por otra parte, este enfoque formalista nos parece demasiado pobre o limitado ante una aproximación que pretende, precisamente, enfocar la historia del arte desde un punto de vista que incluya otra clase de obras que no únicamente las propias de las arte mayores. Finalmente, la *reconversión* no es tampoco asimilable a la idea de un arco que se tiende entre Altamira y el *Guernica* hermanando a ambas expresiones, tal y como lo propone H. Read¹⁸, ya que nuestra posición y concepto, no niega la existencia de diferencias específicas que caracterizan a uno y otro periodo histórico, ni cree en la existencia de un espíritu común que anima, por igual, toda actividad creadora del hombre cualquiera que sea el espacio en que se encuentre o el tiempo en que trabaje; lo que aquí tratamos de argumentar es que antes de que se definan por completo las características morfológicas e ideológicas de un periodo en particular, tiene que darse, o se tienen que sujetar al que llamamos fenómeno de *reconversión*, etapa ineludible, preparatoria si se prefiere, para el desarrollo de los cambios y su futura tipificación, responsable, en última instancia, de la continuidad o tránsito sin alteraciones del devenir histórico.

Dos imágenes, a la que ya hemos aludido, mejor le corresponden a este concepto y, es posible, aclarar lo que en él y con él tratamos de explicar. La primera de ellas es la del trasvase, o sea, el hacer pasar un líquido a través de diferentes envases; la relación que aquí se nos evidencia es la del contenido y el continente: el primero siempre es el mismo, pero no lo es según sea la forma del contenedor, de tal manera que se nos presentarán tantos contenidos, como formas tome de su continente, y sin embargo, en nada, sustancialmente, habrá cambiado. Con las reservas del caso, esto es, exactamente lo que creemos sucede con la *reconversión*: contenidos que pertenecen a la tradición, al pasado, son puestos al presente

17. Heindrich Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia del arte*. Península, 1988. Es necesario reconocer que en esta colección de textos, su autor aclara de manera más explícita que en sus célebres *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, la idea de que a cada época le corresponde un determinado tipo de visión que, a su vez, define y crea la forma que le ha de acompañar, lo que, sin duda, "suaviza" su extremo formalismo y da cabida a la participación de lo histórico dentro del desarrollo de las formas artísticas.

18. Herbert Read. *Arte y sociedad*. Península, 1970.

en las formas que éste genera para sí mismo, se convierten, por tanto, en algo diferente, en algo sobre lo cual, una vez que se contemplan así, es posible trabajar sobre auténticas innovaciones, o mejor aún, en un número mayor y con más profundidad, de cambios o conversiones¹⁹.

La otra imagen que representa a nuestro concepto es la del remolino de agua; formado a partir de la confluencia de dos o más afluentes que se funden en su centro, continúan el cauce como uno solo. Lo que queremos ver en esta analogía es el momento en que el encuentro de experiencias similares deja de ser tal para dar paso a un resultado único y diferente; no se trata de una simple suma o acumulación de experiencias sobre experiencias, sino, por el contrario, de la participación de un elemento o variable --en nuestro ejemplo el remolino-- que hace posible el que se fundan en una sola o que cree con ellas una única vertiente. El fenómeno de la *reconversión* vendría a ser el tal remolino que tomando la tradición de que procede --los diferentes afluentes-- la funde, la mezcla, y ofrece un nuevo cauce que aún y llevando la huella de su origen ya es diferente a él, lleva consigo una nueva orientación, un sentido diferente al que se seguía antes de entrar al remolino.

Fue el Renacimiento, si lugar a dudas, quien en su lectura e interpretación del mundo clásico a la luz de su propia problemática, creó los temas, polémicas y preguntas que atormentarán a la producción artística hasta, por lo menos, mediados del siglo XIX. Entre éstos, la relación arte-naturaleza, imitación-creación, razón-imaginación, y la posición de las artes visuales dentro del concierto de las artes liberales (con su trasfondo social), serán el campo de batalla en que se encuentren Barroco, Clasicismo (el Neo incluido, por su puesto) y una especie de pre-Romanticismo o proto-Romanticismo (los tres, como se ha dicho, presentes casi al unísono en el XVIII y en particular en su primer mitad). Fueron los primeros tratadistas italianos, los que identificaron arte y naturaleza, a través, entre otros, del concepto de Belleza, así lo que para el mundo antiguo había pertenecido a dos campos diferentes, queda sólidamente anclado en la

19. Apuniamos "con las reservas del caso" puesto que no se trata en exclusiva de las relaciones entre contenido y continente; ni éstas agotan por completo el fenómeno que tratamos de explicar; además, por otra parte, de una a otra forma aunque parezca que no ha cambiado el contenido, en realidad, cada que asume una nueva o diferente, introduce, por el simple hecho de mudar, uno o varios elementos que no pertenecen al contenido original; idea, ésta última más fiel a nuestra explicación.

conciencia estética de occidente²⁰.

A la concepción del arte como ventana abierta a la naturaleza (con sus consiguientes correlatos epistemológico y ético), el XVII le hará llegar el concepto de Idea con lo cual sufrirá una profunda transformación, pues la obra de arte dejará de ser el encuadre por el cual se accede a la naturaleza, para convertirse en su espejo, en la superficie sobre la cual se refleja; la imagen, entonces, que de ella tenemos, no es la que corresponde a la realidad "natural" si no a una que ha sido modificada gracias al *diseño* del artista, esto es, a la idea que éste tiene de ella, por tanto, igualmente, tal imagen puede ser, incluso, más perfecta que la misma naturaleza, puesto que ha sido formada, primero en la mente del artista, seleccionando los casos más perfectos que aquella presenta y los cuales nunca se hallan reunidos en un solo ejemplar "natural". En la práctica artística esta transformación tomará forma en la fórmula de Zuccaro de *diseño interno* y *diseño externo*, el primero corresponde a la idea del artista, a un acto por entero intelectual, en tanto que el externo es la materialización de éste, es la forma física a través de la cual conocemos la existencia de la primera, por definición corresponde a un acto más bien mecánico o específico de una habilidad manual. Ahora el artista no ha de sujetarse al modelo que la naturaleza le ofrece, no tiene porque seguirla más, a su imitación le opone su reconstrucción mental, a la fidelidad que le debe la supera con la invención que es capaz de llevar a cabo; se abre, de esta manera, el camino por el cual empezará a transitar libremente la imaginación, de ella dependerá, del vuelo que alcance, la producción artística, ello hasta la reacción clasicista. Situación que como hemos visto Plazaola²¹ retrata como el momento en que el arte se libera de preocupaciones históricas y morales y se lanza en pos de descubrimientos que causen estupor e incertidumbre ante lo que se contempla, producto no de una mayor perfección, pero sí de exquisita y aguda habilidad que terminará por convertir a toda su producción en una «fabulosa delectatio».

Sin duda alguna el Barroco creó una delectación ante los objetos artísticos como nunca antes en la historia, mas su irrefrenable impulso llevó a cuestionar su valor más allá del simple hedonismo y si hoy podemos reconocer en su actividad el propósito no de diluir la realidad y

20. Cfr. W. Tatarkiewick. *Historia de seis ideas*. Tecnos, 1987.

21. Juan Plazaola. *Introducción a la estética*. Universidad de Deusto, 1991.

su verdad en juegos de la imaginación, sino como un medio por el cual o a través del cual, la multifacética realidad se nos presenta en toda la amplia gama de que le proveen sus matices, no por ello, en su momento, provocó inquietud y más aún cuando pareció abandonar por completo toda relación con la naturaleza, incluida la misma naturaleza artística, esto es, al intentar que los objetos de arte la substituyeran al grado de confundir realidad y obra de arte, o bien, cuando entre sus afanes culteranos y conceptistas dejó de tener significado para el común de los espectadores, para parecerles tan sólo una acumulación y repetición de ideas y formas sin fin o sentido. Esta situación, a la que hay que agregar el rígido control que sobre la producción --y su contenido-- se ejercía por parte de la aristocracia civil y eclesíastica, hay que contemplarla sobre el contexto social que al término del seiscientos se vive en Europa en general y en España en particular (recordar la asociación de este movimiento con la casa de los Habsburgo).

La revolución racionalista había iniciado mucho antes de llegar a este punto. Las propuestas de Descartes sobre la necesidad de indagar primero sobre la razón humana; antes que sobre el conocimiento, causaron un vuelco en el proceder de las ciencias y la reflexión filosófica; la búsqueda, ahora, estará enfocada a dar con la certeza del pensamiento que llegue, por igual, a todos los seres y saberes que de él deriven; el empleo del método deductivo se impondrá sobre cualquier otra especulación, ya que es el único capaz de proveer de una certeza tal que garantiza, de seguirse estrictamente, el conocimiento exacto y cierto del primer al último eslabón del conocimiento. En cuanto a su concepción del hombre a éste lo contempla formado por dos esferas: la inferior está constituida por lo inestable, lo movedido y particular, a ella pertenece lo intuitivo y es el reino de la sensibilidad y la imaginación. La esfera superior, por el contrario, contiene, lo estable, duradero y universal, es el campo por excelencia de la razón. Para actuar bien, correcta y racionalmente, el hombre debe supeditar la esfera inferior a la superior, sólo así llegará al conocimiento cierto, profundo, de las cosas y de sí mismo.

Trasladados estos y otros principios al campo de la estética, con su insistencia en el orden, la claridad y la certeza, como requisitos de todo saber y proceder humanos, bien supusieron un alivio o razón suficiente que oponer al aparente mundo caótico que construía el Barroco, pero, igualmente, condujeron a una vuelta en la acentuación de la definición del fin de la producción artística: la imitación de la naturaleza, imitación sujeta a una serie de principios fijos, únicos e inamovibles, tomados éstos de

aquella época en que, a sus ojos, se habfa alcanzado el mayor grado de perfección posible, la antigüedad clásica. Así y al cabo del tiempo, de un principio liberador, el clasicismo se convirtió en el tirano contra el cual se levantarfa el siglo XIX.

Esta imitación de la naturaleza, sin embargo, es bien distinta a la prescrita por el Renacimiento, pues si como se ha dicho en este momento se espera que el arte sea una ventana abierta al mundo natural, en el clasicismo, la relación se ve mediada, como también se ha apuntado, por la idea del artista; éste elabora ahora su trabajo mediante leyes que rigen la forma, a través de procesos exactos de carácter más que mecánicos intelectuales, situación que los lleva a diferenciar claramente lo que es la copia de la imitación, diferenciación, por otra parte, que también les permite hacer distinciones entre distintas corrientes o clases de pinturas y pintores, por ejemplo. Así, la copia será un acto mecánico propio de una simple habilidad e incluso de la aplicación de instrumentos (cámara obscura) para lograrla, es el caso de los pintores flamencos del XVII, y, entre los españoles, de Velázquez, Zurbarán y Murillo. Por su parte, la imitación es un acto superior, en el que interviene primordialmente la idea del artista y si guarda relación con la naturaleza, tal y como lo indican los tratadistas del momento --Palomino incluido-- es para comprobar, y en su caso congegnir, los acertos de la traza mental original.

Las dificultades, limitaciones y contradicciones que estas lecciones implicaban, no fueron desconocidas en su momento, así el mismo XVIII empezará a someter a revisión o cuestionar su autoridad. Como indica E. Cassirer²², a Descartes se le irá oponiendo Newton, de la necesidad de demostración, se pasará al análisis, de la deducción a la inducción, ya no se buscará el rigor sistemático, los fenómenos serán lo dado en tanto que los principios serán los inquiridos. Y dentro del marco crítico que así se irá construyendo, el clasicismo del XVIII no hará más que reconocer lo que ya el Barroco había puesto al descubierto, esto es, el papel de la imaginación, la importancia de la sensibilidad, la participación del genio en la creación artística, el reconocimiento a la verdad del arte y su carácter metafórico pero no por ello menos cierto; reconocimiento o *concesiones* hechas a todos estos aspectos que bien se dejan ver en la famosa *Querelle*, pero que han de ser sujetos a principios racionales, no se trata, por tanto, de negarlos, como de ubicarlos dentro de un sistema coherente, que les de un nuevo

22. Ernest Cassirer. *Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, 1975.

sentido y estatuto, y a pesar de llevar al límite esta revisión como lo demuestra el aceptar la intervención original de la imaginación en el acto creativo, para inmediatamente después someterla a las leyes de la forma que solo corresponden a la aplicación de la razón, responsables últimas para que la obra de arte realmente sea tal²³, no por ello, decimos, se impidió el que estas variables --imaginación, genio, sentimiento-- continuaran, cada vez con mayor fuerza y definición, apareciendo en las reflexiones de aquellos tratadistas que incursionaban en el campo de la estética (Dubos, André, Feijoo).

La ampliación que así se fue ganando y abriendo para el campo de la estética, tiene una implicación más, que, según nos parece, alcanza una mayor trascendencia: la aparición del espectador dentro de las consideraciones que sobre el particular se llevaban a cabo. Pasar del análisis de la obra, del estudio o indagación de las leyes que la rigen, de la receta de normas o cánones que han de observarse para su bien hacer, a los efectos que ésta provoca (gusto-agrado, no gusto-desagrado), por qué los elicit (por qué nos agradan ciertas cosas mientras que otras causan el efecto contrario) y qué interviene para que suceda de esa y no de otra manera (de qué depende nuestro gusto y su formación y/o alteraciones), fue el intermedio necesario lo mismo para la completa sistematización de la estética como ciencia autónoma, que para ubicar el papel del juicio estético, y para acceder plenamente a la crítica de arte²⁴ alcanzada en plena Ilustración.

Regresar a España en la primer mitad del XVIII para recordar las peculiaridades que en la península tomaron las Luces, su utilización "nacionalista", la hostilidad expresada en contra de todo lo que tuviera apariencia de cartesianismo o entrara en contradicción con la doctrina y autoridad cultural y científica de la iglesia, su impermeabilidad-permisividad para con las influencias extranjeras (en cuanto a ideas artísticas, gustos, obras y artifices), la ostensiva presencia del Barroco, la

23. Recordar la diferencia entre poeta y poesa. El poeta puede emplear toda la imaginación que desee en su creación, mas para que la poesía sea tal, arte verdadero, debe someterse no ya al capricho de aquélla sino a las leyes de la razón.

24. Acompañan a esta transformación, igualmente, la importancia que se le concede al artista --su genio--, que junto al espectador darán lugar a una aproximación de tipo psicologista, y la búsqueda de una definición de Belleza que ya no se limite al modelo clásico europocéntrico, sino que reconozca su variedad, relatividad y subjetivismo.

pérdida-ausencia de un control y orden central y su consecuente y asimétrica relación centro-periferia, las mismas características que tomó su producción artística que la diferencian de lo que se hacía en otros sitios, e, incluso, la copresencia tan cercana de tres movimientos antitéticos, nos lleva a concluir que aquí, como probablemente en ningún otro estado europeo, se haya vivido una permanente disociación entre teoría, estética y prácticas artísticas. Sus tratadistas esgrimen una teoría de corte idealista, sus representaciones artísticas son, en el fondo, simbólicas --así se leen y se leían-- pero se presentan bajo formas realistas²⁵, y su estética es clasicista pero carece de relación con Descartes y sus seguidores. De esta ambigua y contradictoria situación se sigue el que veamos en los talleres de los pintores, que no en la literatura artística (la ejercida en particular en el XVII a través de agentes externos a la práctica artística), el origen de los cambios a que nos hemos referido más arriba.

Nuestra suposición se basa en los siguientes dos puntos: por una parte, nadie mejor que los propios artífices españoles para comprender (téngase siempre presente que hablamos de ese momento inciso entre el XVII y el XVIII) en qué consistían --y cómo se lograban-- los cambios que allende sus fronteras empezaba a experimentar la pintura (con todo el prestigio que suponía la "moda moderna", o sea, la italiana), y cuáles de ellos eran los que más convenía, en tanto forma y contenido, ir incorporando a su propio quehacer. No menos sensibles debieron mostrarse respecto a las variaciones que en los gustos de sus comitentes empezaban a ganar terreno, incluidos, por supuesto, los asociados a los encargos de la nueva dinastía. Finalmente, y en este sentido habría que aceptar la idea de Hauser, el ciclo de acumulación de un saber hacer transmitido vía el modelo de enseñanza artesanal, debió llegar a un punto culmen que dio lugar a un doble efecto: un camino será el que se recorra en pos de su sistematización (es en éste en el que debemos adscribir a Palomino) pedagógica, en tanto que el otro se dará en sentido inverso, o sea, en busca de su superación, de la liberación del hacer artístico, de la tutela que suponía la sujeción a las normas imperantes.

Por otra parte, las circunstancias históricas harán que llegado este momento, se cumpla, casi de manera definitiva, el viejo sueño de ver admitida la pintura en el seno de las artes liberales. No es casualidad, en

25. Vgr: Julián Gallego. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972. Y Santiago Sebastián. *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Editorial, 1981.

consecuencia, que la mayor parte de los tratadistas de la primer mitad del setecientos, salvo el caso de Don Felipe de Guerra (*Comentarios a la pintura*)²⁶ que se remonta a la época de Carlos V, sean los propios artistas, lo ejecutores materiales de las obras, responsables, por tanto, de defender y hacer ver y comprender la nobleza y/o ingenuidad de su trabajo ya no a través de su materialidad, sino ahora por medio de la argumentación y justificación literal y teórica sobre la misma (su belleza, perfección, concepto e inventiva). El artista, así, deja de ser un mero reproductor mecánico de su modelo y si esta posición se concreta con la intervención de su Idea como principio seleccionador y perfeccionador de la naturaleza, no menos hace a su favor, el que esté capacitado para hablar, reflexionar y defender su obra y oficio como si de un cierto tipo de filósofo se tratara²⁷.

En los límites externos, a uno y otro lado, del panorama que hasta aquí hemos tratado de resumir, es dónde encontramos las obras de Antonio Palomino y Benito Jerónimo Feijoo. Lo que queremos decir con esto es que:

a) Los textos *El museo pictórico y escala óptica*, y *Razón del gusto* y el *No sé qué*, de Antonio Palomino y el Padre Feijoo, respectivamente, abren y cierran un periodo que, a nuestro parecer, debe ser tomado por preparatorio o de tránsito para la aparición y definición de corrientes de pensamiento y movimientos artísticos ajenos a la tradición del Barroco seiscientista español, que desembocarán, en la segunda mitad del siglo XVIII, en el Neoclásico y los inicios del Romanticismo.

b) Que por las características de contenido que poseen, su labor, o mejor aún, su participación en este periodo fue la de llevar a cabo una *reconversión*, responsable última o facilitadora si se prefiere, de tales transformaciones. Por tanto, al examinar más de cerca la transición entre el XVII y el XVIII en España, vemos en ella, en lugar de una ruptura, un paso sin demasiados sobresaltos que más se parece a una continuidad entre pasado y presente.

26. Véase el correspondiente comentario en el capítulo dedicado a Palomino (III) en este mismo trabajo.

27. Hasta qué punto los tratados emanados de los talleres --referentes a una teoría del arte--, llegaron a influir sobre la reflexión estética, en especial en lo tocante a las consideraciones al espectador --la vía psicologista y del juicio estético--, es algo que no puede contestarse a partir de estas líneas. Es más probable que haya seguido una línea paralela de desarrollo que confluye en la obra material y los cambios que en ella se introducen, independiente, entonces, de las preocupaciones de los artistas. De cualquier manera esta relación se podría convertir en una posible investigación futura.

c) La *reconversión* de la que hablamos, consistió, en síntesis, para el caso del *Museo pictórico*, en ser el testamento de su tradición y, a la vez, en la apertura que muestra hacia manifestaciones que tiempo atrás podrían haberse tomado por adversas o simplemente sin razón de ser, en abrir el camino para la incorporación de nuevas maneras de concebir y entender el hecho artístico. Y, para el caso de los *Discursos* de fray Benito Jerónimo Feijoo, en ordenar, puntualizar y reorientar una serie de conceptos que, proviniendo de la tradición, requerían de un nuevo sentido que los ubicara en el contexto de los cambios que sufrían otros campos del conocimiento humano. Además, al centrar el interés de estas obras en los aspectos anímicos del espectador e insistir en la prioridad que tiene la Idea del creador sobre su propio quehacer, contribuyó al vuelco que la estética, ya como ciencia autónoma, habría de sufrir a fines de la décimo octava centuria.

Casi sale sobrando decir que estos tres puntos hay que verlos siempre en contraste con lo que acontece en la llamada pre-Ilustración española, sus particularidades y los motivos que empujaron a sus principales autores a actuar de la manera en que lo hicieron, teniendo que llevar a cuestas, en su presente, el peso de la tradición y la visión de un futuro prometedor.

Una revisión y comparación entre los que nos parecen los puntos principales de los textos citados, permitirán afianzar estas conclusiones. Corresponde, como se ha dicho, a Antonio Palomino (1665-1726) iniciar el proceso de *reconversión*. Publicado su *Museo pictórico* en dos partes, 1715 y 1724, en él logra conciliar la libertad de creación, la participación de la imaginación en el proceso creativo, y la normatividad que, a su parecer, debe privar, en el arte de la pintura, para hacer evidente la eminencia de su oficio. Aspectos que subraya a lo largo de su libro, insistiendo lo mismo en la importancia que tiene el dibujo, que el conocimiento de las matemáticas y la geometría, la "Theorica de la pintura", requisitos imprescindibles para que se no obre "al tiento y al arbitrio de la contingencia"; si el fin de la pintura, de acuerdo a su definición, es la imitación de lo visible, ello únicamente es posible a partir de la intermediación de la Idea del artista, y ésta, que es la responsable de la "ordenación de las verdades" que se ponen de manifiesto en la formalidad de la obra, se ve sujeta, al estudio y la disciplina de las escalas que va desarrollando el autor en su texto y que concluyen en el "perfecto pintor". Así pues, ni pura norma o rendición a la fidelidad al modelo natural, ni

libre e irrestricto juego de la imaginación, entre ambos aspectos debe privar una suerte de retroalimentación que permita a la pintura cumplir con los altos y muy dignos fines que le atribuye Palomino.

El mismo año que muere el pintor de Bujalance aparece publicado el primer tomo del *Teatro crítico universal*, siete años después (1733) el que contiene los *Discursos* en que nos hemos centrado, 18 años son, entonces, los que median entre uno y otro trabajo. Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), 21 años más joven que Palomino, vive, evidentemente, en un momento por completo diferente al del cordobés, sus intenciones son, obvia el mencionarlo, igualmente diferentes; si Palomino se preocupa particularmente por la fortuna y nobleza de su oficio, el interés de Feijoo rebasa cualquier límite, su finalidad no es apuntar hacia esta o aquella área de la práctica o del conocimiento, busca, a través de sus escritos, erradicar, combatir, todos los equívocos, todas las taras, los errores más comunes que, en su concepción de la sociedad española, son especial obstáculo para el avance de la prosperidad en su tierra. Si se detuvo en tratar cuestiones que hoy identificamos como propias de la estética, ello se debió al grado de confusión, falsedad y ambigüedad que presentaban, no los conceptos y/o reflexiones estéticas o artísticas, sino las opiniones comunes que, por asociación, aparecen en estos temas. Al tratar de enmendarlas, de hacer evidente su falta de solidez y fundamento, Feijoo no sólo logra su cometido, sino que al depurar tales conceptos, consolida y define una serie de nuevas ideas que aún y cuando pertenecen al mundo pre-ilustrado, tendrán sus mayores consecuencias en el movimiento romántico. Dos aspectos nos parecen de mayor relevancia en este sentido, el uno, expuesto en el *No sé qué*, consiste en una versión adelantada de una idea evolucionista de las normas artísticas, evolución que radica en la sucesiva aparición, vía las ideas de los artífices, de nuevos e inéditos procederes que se materializan en sus obras y que precipitan, por su mismo aspecto, la respuesta del *no sé qué*; el otro, presente en la relectura de *Razón del gusto*, trata de lo que nos han parecido las bases necesarias para emitir un juicio de gusto --y en consecuencia, un juicio estético-- y cómo éste, por otro lado, se ve influido por una serie de factores que lo pueden modificar; entre ambos, la introducción de una crítica de arte de corte racionalista puesto que depende, a pesar de su carácter subjetivo, de la consideración, razonada, ordenada y metódica, de los elementos que posibilitan su emisión -- perfección del objeto, ejecución, cualidades del órgano de recepción y su educación--, amen de que cualquier gusto puede ser modificado por la

influencia de argumentos racionales que demuestren o hagan evidentes los errores en que se basaba.

De entre los argumentos empleados por ambos pensadores, parece oportuno contrastar dos de ellos, el relativo a la concepción que de la belleza tienen, e íntimamente ligado a él, el de la participación de la Idea de los artistas en la manufactura de su obra. Cierto es, puntualicemos, que ninguno de los dos centra su texto en la búsqueda, definición o reflexión acerca de un concepto global de belleza y que éste, por tanto, ha de ser derivado del contexto general de los temas que van desarrollando en sus trabajos, no obstante, creemos que de ellos y por ellos es válido obtener una imagen más o menos precisa de qué y cómo entendían lo bello. Para Palomino, belleza es sinónimo de hermosura, identificación que como se ha dicho en los capítulos precedentes es común, y ésta, en lo que toca a la pintura, es un "cierto armonioso atractivo" que consiste en la sabia conjunción de todos los elementos que en el objeto material, formal, participan; dice nuestro autor:

Así, pues, la belleza, y buen gusto en la pintura, no consiste en los colores más sobresalientes, y chillantes (que es lo que se suele hallar en las más indignas) sino en saber templar de suerte aquel instrumento pictórico, organizado de diferentes especies de colores, sobresalientes unos, y templados, y bajos otros, que delicten, atraigan, y suspendan la atención de quien la mira; tanto, que sucede en semejantes casos, quedarse como absortos, y enajenado de sí el sujeto, sin articular palabra en gran rato, hasta que reparado ya de aquel éxtasis, prorrumpe más en efectos de admiración, que en la hipérbole de alabanza²⁸.

Antes de oponer la idea de Feijoo, hagamos notar cómo es que Don Antonio Palomino reúne en este párrafo el conocimiento de la práctica de taller, o más puntualmente, de la práctica concreta de las técnicas pictóricas, con los efectos que dichas manipulaciones provocan en quien las contempla, característica ésta que nos anima a subrayar nuestra idea de que fue en los estudios de los artifices en dónde se inició la transformación artística de que hemos hablado. Y, por otra parte, al definir la belleza, o hermosura si se quiere, a partir de dichos efectos adelanta los puntos de que se servirá el fraile gallego para elaborar sus textos.

En Feijoo, la belleza, ha de suponerse desde diferentes ángulos; por un lado hay una concepción, diríamos, clásica de ella puesto que consiste tanto en su relación con lo bueno y cierto, como de que la principal y casi

28. Antonio Palomino. *El museo pictórico y escala óptica*. Agullar, 1947. Pag. 631.

única hermosura de los objetos consiste en la "simetría y recta disposición de las partes"²⁹. Por otra parte, al analizar los objetos que provocan respuestas, juicios, de gusto, corresponde a los complejos resultar agradables en tanto que guardan debida proporción entre sí las partes de que están compuestos: "Esto es decir, que hay muchos, cuya hermosura consiste precisamente en la recíproca proporción o coaptación, que tienen las partes entre sí.", y más adelante "La hermosura de un rostro es cierto que consiste en la proporción de sus partes o en una buena dispuesta combinación del color, magnitud y figura de ellas."³⁰, ideas que, a pesar de la distancia y finalidad que mantiene con la definición de Palomino, guarda su debida relación.

En las llamadas artes factivas, ya no la hermosura pero sí su corrección, depende, según el Padre Maestro, del "estudio y la observancia de las reglas"³¹, lo que también lo acerca a las proposiciones de Palomino. Finalmente, hay un tipo o clase más de belleza, aquella que no se ciñe a ningún cánón prestablecido, que no corresponde a la aplicación severa de norma alguna, aquella que sólo la imaginación del artista --su genio que es resultado de un don natural y no del estudio o aprendizaje de normas y preceptos, imitación o práctica-- es capaz de concebir y que es la que nos arrebatada y enamora sin saber explicar el por qué o qué razón es la que nos lleva a preferirla sobre cualquier otra, esta es a la que, según entendemos, alude el escritor pintor en el párrafo que hemos citado más arriba. Sin embargo, si en Palomino esta belleza, su definición, contenía por igual elementos de procedimiento material, técnicos, que de contemplación, en Feijoo se encuentran desequilibrados, ya que para el polemista será más importante el factor de juicio, o sea, la reacción del espectador, que la misma técnica y sobre ésta, incluso, va primero la idea del artífice que crea su propio marco de referencia.

Dice el Padre Feijoo que en pintura, esa extraña cualidad que hace que unas sea superiores a otras se encuentra

debajo del nombre de *manera*, voz, que según ellos la entienden [los pintores],

29. Benito Jerónimo Feijoo. *Teatro crítico universal* (I). Castalia, 1986. Pag. 388.

30. *Ibid.*, pags. 382 y 388.

31. Benito Jerónimo Feijoo. *Cartas eruditas y curiosas*. Espasa-Calpe, 1969. Pag. 43.

significa lo mismo, y con la misma confusión que el *no sé qué*; porque dicen, que la manera de la pintura es una gracia oculta, indefinible, que no está sujeta a regla alguna, y sólo depende del particular genio del artífice. [Concluye este párrafo Feijoo haciendo sinónimos a *manera, gracia y no sé qué*]³².

Años antes, al referirse a los mismo tópicos, los había definido Don Antonio Palomino como:

La séptima, y última parte integral de la pintura, es la gracia, buen gusto, o buena manera, que los antiguos llamaron *Charites* y *Venus*; de donde vino a llamarse *venustas*; que es cierta especie de hermosura, graciosa y deliciosa, que no consiste precisamente en lo hermoso, en razón de simetría, o fisonomía, sino en cierta, y oculta especie de belleza; que tanto puede pertenecer a lo hermoso, como a lo fiero, teniendo en aquella especie de forma, aquel linaje de perfección, y gracia que le compete; lo cual es más fácil entenderlo, que definirlo: así como de una mujer, nada hermosa, se suele decir, que tiene un *no sé qué*, o un *donaire*, que a veces le falta a la más linda; y así es más fácil conocerlo, que explicarlo. (...)

Y verdaderamente, el que no consigue esta singular gracia, aunque exprese todo el natural, mucho malogra en el común concepto, y en la integridad perfecta del arte; mas como pende de la rectitud del ingenio, no se conseguirá perfectamente, si no es por especial don de la Naturaleza...³³

No nos parece nada arriesgado, dada la identidad de ejemplos empleados por ambos autores y las referencias a que recurren, afirmar que tanto Palomino como Feijoo, parten de las mismas fuentes (recordar en este punto la erudicción de uno y de otro) y aunque en principio sus objetivos parecen distintos y acordes a momentos históricos diferentes, en el fondo, hay una intención que los asemeja: ambos buscan, ya sea por definición o aclaración de la común opinión, sentar bases más firmes y seguras (ciertas, "científicas" y/o "filosóficas"), en Palomino para la defensa de su oficio, en Feijoo, para desterrar o evitar aquellos obstáculos que impiden el acceso a un conocimiento cierto y racional.

Antonio Palomino inicia el proceso desde su propia trinchera no sólo notando los cambios que sufre su oficio, sino aceptando, en el eclecticismo que se reconoce en su texto, una serie de nuevos conceptos que adapta y emplea para probar su idea de la nobleza de la pintura. Por su parte, Benito Jerónimo Feijoo, culmina esta fase al trasladar, tanto los cambios que el gusto, producto de los objetos artísticos, experimentaba, como

32. Benito Jerónimo Feijoo. *Teatro crítico universal* (I). Op. cit., pag. 380.

33. Antonio Palomino. *Museo pictórico y escala óptica*. Op. cit., pags. 120-124. Subrayados en negritas nuestros.

aquellas opiniones que se les asociaba³⁴, del campo estrictamente técnico, al de los juicios, de un asunto propio de la teoría artística, a un tema de la estética moderna.

Los 18 años que hay entre la publicación de la primer parte del *Museo pictórico* y el tomo VI del *Teatro crítico*, son el interregno en que se gesta la *reconversión* de y en las ideas esgrimidas por Palomino y Feijoo, es el tiempo de la pre-Ilustración en España, es el campo que abonan para que el país vaya abandonando sus ataduras seculares y se abra a la modernidad europea. El trabajo, pues, de nuestros autores consistió en ver lo que tenían tras de sí, en su tradición, y con los conceptos, tendencias, problemas e intenciones que en ella encuentran, proponer una nueva orientación y contenido, una metodología para su sistematización, nuevos puntos de vista desde los cuales contemplarlos, un orden necesario para su posterior utilización y los argumentos necesarios para alcanzar su autonomía, en eso consistió la *reconversión* que al ponerse en marcha produjo la continuidad entre uno y otro siglo a pesar de su carácter antitético.

Esta continuidad, que en realidad más que ensanchar los límites de la cultura del Barroco hasta la segunda mitad del setecientos, los confunde y mezcla con los que habrían de arribar ya en plena Ilustración peninsular (Palomino en un extremo, Feijoo en el otro), --aunque, como se ha venido repitiendo, sin abandonar las características particulares que desde la primer mitad de este siglo asumió--, es puesta de manifiesto por José Antonio Maravall al examinar el contenido de los temas que ocuparon al Padre Maestro:

Tal vez nunca la presencia de un grupo de temas elimine al otro [de una parte los que podríamos denominar tradicionales por su relación y cercanía con los tratados por autores anteriores a Feijoo, como Vives, el Bronecense, Suárez de Figueroa, Juan de Arrieta; y de la otra, los nuevos o "modernos": el vacío, el peso del aire, la gravedad. el

34. Supongamos el siguiente escenario: las transformaciones que el arte Barroco trajo consigo a la vuelta del siglo, por exceso, corrupción o deseos de corrección, por las innovaciones que se le fueron introduciendo y aun por el rechazo, ideológico y práctico, con que se le miró, dado su nuevo o inédito aspecto e, incluso, su aparente falta de sujeción a las normas imperantes, la respuesta que provocaron fue la del *no sé qué*. Ante el inicial desconcierto, que hay que ver a la luz de la pérdida del control centralizado, era menester, a fin de no perder lo que ya se había ganado, como lo mejor de su propia tradición, iniciar un proceso que volviera a poner orden en prácticas y juicios, al hacerlo no sólo se llevó a buen término la culminación de una tendencia tradicional sino que, igualmente, se abrió el camino necesario para la aparición de nuevas formas de hacer, concebir y comprender el quehacer artístico.

valor de la experimentación, etc.); tal vez nunca, tampoco, lo temas nuevos dejen de presentar una luz irreal de mera curiosidad, que recuerdan mucho al Barroco, ni tampoco los temas de herencia renacentista dejen de mostrar implicaciones nuevas que sólo la inserción en la época del autor permite explicar³⁵.

Y si esta peculiaridad, o mejor dicho, esta tendencia se hace evidente a través de la nómina de los temas feijonianos, no menos se puede apuntar en relación a la manera con que los trató o de la opinión que sobre asuntos literarios sostuvo:

Nuestro autor, de modo general, en el campo del estilo literario, asume una actitud templada, conciliadora, ante diferentes estilos: Renacentista, barroco, neoclásico. Veamos lo que dice:

«Hallé en esa lectura más de los que esperaba, sobre una erudición de rara amplitud y profundidad hallé un estilo noble, elegante, puro, igualmente grave, conceptuoso y elevado que natural, dulce, apacible.»

El estilo «natural, dulce, apacible», puede corresponder bien al estilo renacentista. «Grave, conceptuoso y elevado» es también el estilo barroco; y ese otro estilo «noble, puro, erudito» es, de algún modo, el estilo neoclásico, tan amigo de la claridad, de la limpieza y precisión de la dición, del método³⁶.

Tengamos en mente que esta misma tendencia hacia la conciliación, está presente en el eclecticismo con que generalmente se califica a las opiniones y observaciones que Antonio Palomino expresó en su *Museo pictórico*, así como en el tratamiento y acogida que dio a las nuevas ideas y procederes teóricos y técnicos --incluso su propia obra acusaría esta característica--; tendencia que, por un lado, es posible seguir rastreando a través de otros tratadistas españoles que actúan en la segunda mitad del XVIII, tal y como lo podría ser Esteban de Arteaga³⁷, en los que asume más que el carácter de conciliación el de un "pacto" entre opuestos a fin de mantener cada cual su posición; y por otro, necesaria, precisamente, para

35. José Antonio Maravall. "El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo". En: *II Simposio... (I)*. Op.cit., pag. 169.

36. Ignacio Uzquiza González. "Algunas consideraciones sobre el estilo de Feijoo: imágenes bélicas en la prosa feijoniana." En: *II Simposio... (II)*. Op. cit., pags. 103, 104.

37. Esteban de Arteaga. *Obra completa Castellana*. Espasa- Calpe, 1972.

evitar una ruptura o desconocimiento entre pasado y presente³⁸; esta conciliación además, como podrá suponerse, forma parte de los muchos recursos que hubieron de ponerse a punto para que se cumpliera la *reconversión* de las ideas y sus reflejos materiales.

Sin embargo, la conciliación de Don Antonio Palomino es bien distinta a la del fraile gállego (por supuesto más allá de los intereses y objetivos primarios que cada cual persigió en su obra), puesto que en un caso se trata de inaugurar un proceso y en el otro de concluirlo; en Palomino hay, más bien, una suerte de intuición que, en el marco de su preocupación por demostrar la ingenuidad de su oficio, lo lleva a aceptar e incluir tópicos que parecen opuestos a su tradición (es más, el considerar que el *Museo pictórico*, es una especie de suma de la tradición, conocimiento y erudición, barrocos, pudo hacer que su autor intentara acercar a la misma su aportación personal, la que consistió en armonizar las nuevas tendencias con aquélla), pero que a través del tratamiento que les va dando, siempre desde el punto de vista del proceder normativo para alcanzar la excelencia en la ejecución material de la obra, terminan por integrarse más que a ella, a la estructura conceptual que crea el texto; así, aún y cuando se ven conciliados, no dejan de pertenecer a campos distintos, al pasado y al presente.

Feijoo, por el contrario, parte ya no de intuiciones u oscuros presentimientos, sino de realidades que si bien todavía no son del todo asimiladas y aceptadas, sí cuentan tras de sí con una importante, certera y autorizada cuota de señalamientos, análisis, e, incluso, propuestas para su debida transformación. La conciliación del Padre Feijoo no es cuestión de estructuras, sino de consolidación y definición de ideas, de conocimientos, y, si se nos apura, de sintetizar una serie de tendencias que venían perfilándose desde que el XVII reconoce su carácter conflictivo y crítico, cerrando así, en resumen, un ciclo iniciado entonces y del cual Palomino sería su primer estación, para terminar en la pre-Ilustración. Una vez más

38. Siempre que en historia se maneja el que algún elemento o variable que interviene en su devenir tiene la naturaleza de necesaria, debe ponernos en guardia, ya que nada en ella mantiene tal condicionalidad. Así pues, cuando decimos que la tendencia a la conciliación fue "necesaria" para mantener la continuidad entre el XVII y la primer mitad del XVIII, debe entenderse más como una forma de argumentar o cuando mucho como un comentario *aposteriori*, que como la descripción real de una situación. Tan es así que nada nos impediría afirmar lo contrario, esto es, que la tal conciliación fue tan "innecesaria" que aún sin ella se pudo dar la continuidad, o, peor aún, que a pesar de su "necesariedad" no hubo tal continuidad, sino un rotundo rompimiento.

nos apoyamos en los siguientes comentarios de Maravall:

Estos últimos factores condicionantes a que acabamos de hacer alusión [creencia en la reforma intelectual como medio de solución social; papel del difusor de ideas como gufa de la sociedad; carácter enciclopédico de la obra realizada], nos llevan a situar a Feijoo en lo que ha dado en llamarse «primer siglo XVIII» o «primera Ilustración». Resulta obvio, por la fecha en que se inicia la publicación de su obra -- 1725: folleto sobre el doctor Martín Martínez--, pero, en cambio, en la fecha en que aparece el último volumen de sus *Cartas eruditas*, en Francia los más grandes frutos de las Luces son ya públicos. Feijoo [pues] culmina la primera fase de nuestra Ilustración³⁹.

Y más adelante, con respecto a los medios y posiciones de las que partió Feijoo:

No sé si hoy no habría que reconocer una relevancia mayor a la labor de los escritores pre-ilustrados, de los últimos veinte años del XVII y de los primeros veinticinco del XVIII. La masa de escritos polémicos y el carácter de muchos de ellos pone de manifiesto que la refriga llegó a mucho más de lo que con frecuencia se cree. Pero ello no obsta para reconocer que, en efecto, en Feijoo alcanzó una resonancia más fuerte. A la vez, por las nuevas fuentes que maneja, por las posiciones iniciales de que puede ya partir, por las posibilidades que la situación política y social le ofrecen, Feijoo puede realizar una labor de alcance incomparable. Ello mismo habría de traer cambios de fondo en la misma: cambios en sus instrumentos de difusión, cambios en el destinatario llamado a recibir el impacto de esa obra, cambios, finalmente, por relativos que sean, en su mismo contenido doctrinal que de un lado le confieren mayor radicalización y de otro lado dan entrada a temas políticos, económicos y sociales similares a aquellos en que se comprometieron los reformadores de la segunda mitad del siglo⁴⁰.

Un apunte más nos llevará a las cercanías del fin de este capítulo. Hemos dicho que entre las ideas que tanto Palomino como Feijoo contribuyen a *reconvertir*, se encuentra la del genio o la participación de éste en el proceso creativo, tema que, llevado al límite, a dado lugar a considerar a Feijoo como un auténtico romántico. Si nuestra suposición tiene en verdad un carácter explicativo, debiéramos encontrar la misma tendencia --la de la conciliación, por ejemplo, que como se ha dicho forma parte de este fenómeno-- al comparar a nuestros autores con las ideas manejadas por otros pensadores que les fueran coetáneos. Tal es el caso,

39. José Antonio Maravall. "El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo." En: *II Simposio...* (I). Op. cit., pags. 156, 157.

40. *Ibid.*, pag. 168.

nos parece, al acercar a Feijoo la figura que le parece más antitética, la de Ignacio Luzán y su famosa *Poética* (1737), el uno representa la libertad de acción en función únicamente de la suprema idea que el artista es capaz de forjarse, el otro, de la sujeción a reglas estrictas que traen consigo el orden necesario para expresarse con claridad, pureza y perfección; el uno, romántico, o para no exagerar pre-romántico, el otro el neoclásico de corte racionalista.

Que Feijoo intente conciliar el par regla-genio, es punto que ya hemos examinado en el capítulo correspondiente al polemista fraile, mas de acuerdo a Celso Martínez Fernández, el que sea tendencia similar a la empleada por Luzán, sí que refuerza, en este punto, nuestra apreciación.

Existen concepciones bastante extendidas según las cuales las divergencias entre Feijoo y Luzán abarcan fundamentalmente lo que se refiere a la dicotomía *Genio/Regla*. De ahí la prioridad de revisar, antes que nada, la validez de este núcleo diacrítico pues lo menos que puede decirse es que, desde el punto de vista de la compulsa de segmentos, no tenemos de su irrevocabilidad ninguna prueba y, por otra parte, hay una notable carencia de datos empíricos que sirvan de arrivo a semejante exégesis.

Si tomamos esta controvertida cuestión, la del papel distributivo que adquieren el «Genio» y las «Reglas» en la creación poética, emerge un lugar común entre Feijoo y Luzán que tiene pertinencia para nuestro cotejo. Sin entrar en detalles sobre las variantes de este lugar, y sin negarlas, la comparación permite reformular la oposición *Genio/Regla* como una neutralización (*Genio + Regla*) que ciñe la polaridad de ambas categorías a una representación de dos magnitudes indisociables, por lo menos en el orden descriptivo de su verificación práctica, cualitativamente distinguibles y efectivamente adscritas al proceso de creación poética⁴¹.

Luego entonces, no sólo la distancia que aparentemente media entre Feijoo y Luzán se diluye en cuanto que ni el primero privilegia al genio sobre las reglas⁴², ni el otro intenta ahogarlo con la imposición de una normatividad que cuarte su libertad de acción, sino que para ambos el proceso creativo es equidistante a la participación del genio y de las normas; esto es, en sus consideraciones sobre la creación artística (poética

41. Celso Martínez Fernández. "Lugares comunes de Feijoo y Luzán." En: *II Simposio...* (II). Op. cit., pag. 11.

42. Al respecto consúltese lo que hemos dicho sobre cómo Feijoo más que ser adversario de las normas, las concibe a la manera de un proceso evolutivo, y cómo a pesar de que el artista se forja una idea de perfección superior o distinta a las que prescribe la tradición, a fin de cuentas termina por acatar unas otras que le dan validez y corrección a su trabajo. *Supra*, cap. IV de este mismo trabajo.

en este caso) el proceso que siguen es similar: neutralizar o conciliar la fuerza del genio con la de las reglas. Más aún, el que los dos autores recurran al mismo expediente de procedimiento, nos lleva a creer que él mismo es ya una práctica, mayor o menormente, difundida que les permita avanzar o salir del estancamiento o degeneración en que llegó a caer la cultura del Barroco; y que tal práctica tuvo como posible origen los talleres de los artifices que como hemos dicho son, desde nuestro punto de vista, los primeros en intuir, si se quiere, la situación en que se encuentran y proponer nuevas alternativas, que como se ha insistido a lo largo de estas páginas, cristalizarán en la segunda mitad del siglo. Si nos fijamos bien y saltamos por sobre las diferencias obvias, esta relación equilibrada o neutralizada entre genio y regla, es la misma que propone Palomino, recordemos que dice:

No se fie en la felicidad de su ingenio, si le tuviere; pues (además de ser difícil hacer este juicio de sí propio) habilidad sin enseñanza es lástima; cuanto la enseñanza sin habilidad es pérdida; y dado caso, que con el ingenio solo pueda llegar a la eminencia, será siempre tarde; pero con la corrección de maestro advertido, llegará más presto, y con las ventajas de mejorarlo...⁴³

Esta relación que proponemos --tomando como punto de partida el análisis de Martínez Fernández-- entre Feijoo, Luzán y el preterito Palomino, está basada en la suposición de la existencia de un fondo común a ellos, mejor aún, en que los tres se hallan inmersos en una cultura que les provee de los mismos instrumentos intelectuales para llevar a cabo su trabajo; la ejecución de éste a partir de dicho bagaje --en cual contiene, entre otros recursos, a la conciliación-- es, en sí, la *reconversión*; la posición diversa que, sin duda alguna, guardan entre sí estos tres autores (sin que ello tampoco suponga algún tipo de influencia entre ellos), es la prueba garante de la continuidad habida entre el siglo XVII y la primer mitad del XVIII.

Nos preguntamos si este repertorio [44] sirve para delimitar el contorno de

43. Antonio Palomino. *El Museo pictórico y escala óptica*. Op. cit., pag. 439.

44. Consistente en: a) Recurso a la época de Augusto como prototipo de poesía sin afectación. b) Prevalencia de la razón sobre las autoridades, con mención explícita a Aristóteles. c) La condición de propiedad del lenguaje como indispensable a la expresión poética. d) Afinidad del lenguaje poético con el de la pintura. e) Noción de fábula tomada en sentido de ficción. f) El

posibles influencias del «Teatro Crítico» de Feijoo sobre «La Poética» de Luzán y de ésta sobre las «Cartas Eruditas». Por una parte, es cierto que al menos algunas de estas correlaciones --tales como las rotuladas d) y g)-- parecen a primera vista susceptibles de ser tomadas como vestigios de una influencia de Feijoo sobre Luzán --rótulo d)-- y de Luzán sobre Feijoo --rótulo g)--, dada la identidad notable de los segmentos, pero por otra parte no es menos cierto que esta identidad se resiste a ser interpretada como peculiar de Luzán y Feijoo, sino que más bien parece emanar de trasuntos muy consistentes, al abrigo de tradiciones diseminadas en las poéticas y con ramificaciones múltiples.

Puede, pues, considerarse que el análisis de las correlaciones entre Feijoo y Luzán no arroja ningún dato que permita asentar la existencia de un franqueo de interinfluencias. En efecto, esta conclusión se hace demostrable precisamente en la medida en que los segmentos comparados aparecen como más semejantes entre sí dado que, en este sentido, es más patente su aferramiento a una tradición⁴⁵.

Nos es claro que al llegar a este punto, tocamos el límite de nuestro trabajo. Probar la pertinencia del concepto de *reconversión*, tal y como aquí se ha querido entender, como fenómeno que explica la posible continuidad entre momentos --ideas, estilos, gustos-- diferentes demanda su aplicación a casos distintos a los manejados en estas líneas, así como en otros periodos de la historia. Nos percatamos, entonces, ya del carácter hipotético de esta tesis, del simple intento que supone el ensayar la aplicación de una aproximación distinta a las que se dan para la comprensión de estos mismos casos, como, por tanto, de su necesaria contrastación en caso de querer avanzar en busca de su validez. Mas creemos que no se trata de un vano deseo por inventar nuevas palabras o conceptos, ni de la sola y llana oposición a una manera de ver, hacer y entender la historia del arte; para llegar a él nos hemos basado en lo que creemos es la evidencia que nos provee el análisis y relectura de los textos que se han empleado, como en la que nos da la misma situación histórica y artística del periodo que comprende este trabajo. Si se ha sido más o menos claro en las intenciones perseguidas, en la aplicación del concepto y en las conclusiones a que se ha llegado, se debe más a las incapacidades de quien escribe que a la formulación en sí misma del concepto y sus posibilidades explicativas.

Es obvio, igualmente, que este intento posee una serie de limitantes que, llegado el caso, cuestionan su procedimiento, aplicación y resultados, de entre éstas, las que nos parecen más graves, se refieren al empleo de

requisito de verdad como inherente a la poesía. g) La inclusión de lo verosímil en el ámbito de la subjetividad. h) Aceptación de cuestiones teológicas y hagiográficas en la temática de la poesía.

45. Celso Martínez Fernández. "Lugares comunes de Feijoo y Luzán." En: *II Simposio... (II)*. Op. cit., pags. 25, 26.

fuentes secundarias para la elaboración del capítulo II. No obstante, hacer mención a un par de condicionantes nos parece pertinente a fin de paliar la crítica que supone esta falta. En primer lugar, y ello es motivo serio, manejar los textos originales de los principales pensadores de la estética barroca y clasicista, posee, por lo que hace a las bibliotecas a que hemos tenido acceso, un alto grado de dificultad, ya que, por lo general, no se encuentran ni en versiones originales ni contemporáneas⁴⁶. No se trata de una excusa para salir del paso, ni de omitir una de las primeras recomendaciones metodológicas que indica no emprender trabajo alguno si no se cuenta o se tiene acceso al material necesario, sí, en cambio, de reflejar, siquiera, una parte de la realidad a que se enfrenta la realización de estos trabajos. En segundo lugar, no hemos insistido --hasta donde se es posible-- en la obtención de estos textos, ya que, según nuestra segunda opinión, nuestro trabajo no se centra en el análisis, presentación o crítica de ellos, así como tampoco en considerar, en conjunto, el pensamiento estético propio de estos momentos; si hemos recurrido a ellos a través de sus comentaristas y presentadores, de lo expuesto sobre los mismos en historias, generales y particulares, de la estética, se ha debido, principalmente, a la necesidad de hacer evidentes ciertas características que a nuestro parecer eran necesarias para contar con un marco de referencia que a la vez que mostrara el panorama general de la discusión que en el tránsito del XVII al XVIII se estaba llevando a cabo, apoyara la suposición central en que se basa esta tesis. Visto, pues, a través de estas dos condicionantes, nos parece que se cumple con el propósito expuesto, aunque ello no implique el que no se tenga consciencia sobre esta importante limitación que exhibe nuestro trabajo.

También se nos puede objetar el no habernos detenido con mayor atención y profundidad al panorama que las artes plásticas en España presentan en este momento. Cierto es que pudimos haber echado mano de más ejemplos y haber tomado en consideración las observaciones y estudios de otros muchos comentaristas e historiadores, pero, de la misma manera que en el caso anterior, cierto es, igualmente, que no fue el interés

⁴⁶. Un ejemplo que bien sirve para este punto lo constituye la nómina de versiones que sobre los textos de Feijoo se tuvo que manejar. Si es cierto que ello era una condición para conocer la opinión de sus prologistas, también lo es que ninguna de ellas presentaba, a pesar de lo que pudiera entenderse por su título, su obra completa. Agrégese a esta situación el desconocimiento o falta de interés que la obra del Padre Maestro puede suscitar en nuestro país, para tener un panoramu más o menos claro de la dificultad que supone la obtención y consulta de estos textos.

principal de estas páginas el análisis particular de tales manifestaciones. Los casos que llegamos a citar son los que nos han parecido mejor ponen de manifiesto las características sobre las que tratamos de llamar la atención; por otra parte, un trabajo distinto al presente sería aquel que demostrara la relación o interdependencia entre la forma de pensamiento que denominamos *reconversión* y productos materiales concretos y específicos, y a pesar de aquí se ha insinuado tal conexión, es camino que dejamos abierto para futuras investigaciones.

Tomar en consideración prioritaria las opiniones de Menéndez Pelayo, Camón Aznar, Gaya Nuño, Julián Gallego, Diego Angulo, entre los españoles, y de Cassirer y Hazard, entre los extranjeros, nos ha parecido lo más conveniente, ya que es sobre ellas de donde parte cualquier estudio contemporáneo que se quiera tener sobre la escena española, amen de que la crítica a sus aproximaciones y conclusiones, a pesar de estar ya perfectamente articulada, es de más reciente factura, así como los estudios que se les oponen, por lo demás, aparte de su limitada difusión, no están exentos de un prurito revisionista al que le puede faltar el asiento necesario para acabar por imponerse; digáse lo mismo sobre los textos de Cassirer y Hazard que, sin obstar el tiempo transcurrido desde su primer publicación, continúan conservando su vigencia.

Tratar de generalizar sobre todo un periodo de la historia a partir del análisis de los textos de únicamente dos tratadistas, ni duda cabe, es una temeridad, cuando no un craso error. No está por demás afirmar que no ha sido tal nuestra intención; la explicación que aquí intentamos llevar a cabo, cuando mucho, se aplica tan sólo a los casos de Palomino y de Feijoo, toda vez que es en ellos en los que, exclusivamente, detectamos los elementos y componentes que nos han permitido la construcción de nuestro concepto que, vuelto a ser aplicado a los mismos o al ser enfocados éstos a su través, nos han revelado cómo es posible que se de y en qué puede consistir la continuidad entre dos épocas distintas antes que hablar de su ruptura o salto de una a otra. Sobre el concepto de *reconversión* que aquí se ha puesto en práctica, ni se puede decir que es propio de toda la época considerada, ni que es la que mejor explicación para ella o cualquier otra semejante, mucho menos que logra sanjar cualquier disputa acerca del devenir histórico. No, lo único que creemos se ha puesto en claro es que ante una concepción de la historia compartimentada, dividida en estancos inamóviles y perfectamente diferenciados, hay elementos suficientes, al menos para lo que corresponde a los últimos años del XVII y la primer

mitad del XVIII en España, que nos hacen pensar que entre uno y otro existe una serie de correspondencias, interinfluencias y fondos comunes, cuyo conjunto crea una imagen de continuidad antes que de oposición o ruptura; la reunión de todos estos aspectos queda englobada en el concepto de *reconversión*, responsable, por tanto, de esta imagen. Imagen y conjunto, por otra parte, que única y exclusivamente, se nos ha dado a partir del estudio de los textos de Palomino y Feijoo. Así pues, por la lectura que hemos hecho de estos autores y en base a ella, lo más que no es dado afirmar es que en sus textos, en las características que éstos poseen y sin olvidar el contexto histórico al que pertenecen, está presente un fenómeno que las o los explica --el de la *reconversión*-- mismo que, a la vez, nos hace creer que entre su época y la que les siguió existió una continuidad cultural, alcanzada, precisamente, entre otros muchos aspectos, por la presencia de tales características.

Pese a las anteriores limitaciones y otras tantas que no dejamos de reconocer, creemos, como lo hemos apuntado al inicio de este capítulo, que ante las demandas y críticas que se plantean en el campo de la historia del arte, como en el todas las demás ramas del conocimiento humano, es necesario intentar nuevas aproximaciones que favorezcan a la explicación de los hechos, de su evolución y proceder, que la ocupan. Así mismo, que estas aproximaciones deben ser ensayadas (a diferencia de como se ha procedido por lo general) primeramente desde un punto de vista teórico o conceptual que yendó más allá del objeto material al que tradicionalmente se ha privilegiado, indague en otros productos --los textos teóricos, los manuales de artistas, por ejemplo-- que les sean concomitantes para que, a partir de su aplicación en ellos y la reelaboración a que de lugar, obtengamos nuevas luces que nos permitan comprender mejor la esencia de los significados de aquéllos, ya sea en sí mismos o bien como parte representativa de toda una cultura.

En todo caso no hemos hecho más que, sinceramente, tratar de evitar los errores o desaciertos que señala el Padre Feijoo en su carta *De la crítica*, a fin de exponer y argumentar a favor de nuestra idea.

Las prendas intelectuales, sean las que fueren, nunca harán buen crítico si faltan otras dos que pertenecen a la voluntad. ¿Cuáles son éstas? Sinceridad y magnanimidad. Si falta la primera, el interés de partido, comunidad, república, patria, etc., tal vez el personal, arrastra al escritor a escribir lo que no siente, o, por lo menos, a callar lo que siente. Si falta la segunda, por convencido que esté de alguna verdad opuesta a la opinión común, por no estrellarse con innumerables contrarios,

abandonará aquella por ésta⁴⁷.

47. Benito Jerónimo Feijoo (II). *Teatro crítico/Cartas eruditas (antología)*. Alianza Editorial, 1984. Pag. 170.

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA GENERALES

-AA.VV. *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Ediciones Akal, S.A.; Barcelona, España, 1987.

-AGUADO Bleye, Pedro y Alcázar Molina, Cayetano. *Manual de Historia de España* (tres tomos). Duodécima edición, Espasa-Calpe; Madrid, España, 1981.

-ALARCON Sierra, Rafael. "La prensa en el siglo XVIII (El Padre Feijoo y Luis de Cueto: Una polémica sobre la *Gazeta de Zaragoza*). En: *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*. No. 2 (2da. época del Boces XVIII); Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1992. Pp. 3-27.

-ANGULO, Iñiguez, Diego. "Pintura del siglo XVII", en *Ars Hispanie*, vol. XV. Editorial Plus-Ultra; Madrid, España, 1971.

-APARICIO Olmos, Emilio Ma. *Palomino: Su arte y su tiempo*. Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia; Valencia, España, 1966.

-ARIZA Chicharro, Rosa María. "Santiago Bonavia, un artista italiano en la corte de los primeros Borbones". *Goya*, vno. 207, Noviembre/Diciembre, 1988. pp. 142-149.

-ARS HISPANIAE. Vols. XV y XVII, "Pintura del siglo XVII" y "Escultura y pintura del siglo XVIII". Editorial Plus-Ultra; Madrid, España, 1971, 1965 respect.

-ARTEAGA De, Esteban. *Obra completa Castellana*. Edición, prólogo y notas de Miguel Batllori, S.I. Tercera edición revisada y acrecida. Espasa Calpe, S.A. Madrid, España, 1972.

-ASSUNTO, Rosario. *La antigüedad como futuro*. La balsa de la Medusa, No.32. Editorial Visor; Madrid, España, 1990.

-BAEZ Macías, Eduardo (I). "La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio." en edición de las ponencias presentadas en el VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas dedicado a Las Academias de Arte, pp. 35-54. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1985.

----- (II). *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1844-1867*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y fuentes del arte en México No.XXXV. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1976.

-BALLESTEROS, Ernesto. *La ilustración en Europa*. En: "Historia Universal del Arte y la Cultura" No. 35. Tercera edición, Hiares Editorial; Madrid, España, 1983.

-BARGELLINI, Clara y Fuentes, Elizabeth. *Guía que permite captar lo bello*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de Historia del Arte No.54. México, D.F., 1989.

-BARUDIO, Günter. *La época del absolutismo y la Ilustración, 1648-179*. Historia Universal Siglo XXI, vol. 25, quinta edición. Siglo Veintiuno Editores; México, D.F., 1989.

-BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica; México, D.F., 1965.

-BEDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Madrid, España 1989.

-BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia (1450-1600)*. Ensayos Arte Cátedra, Cátedra; Madrid, España, 1990.

-BROWN, Thomas A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. SepSetentas, dos vol. Nos.299 y 300. Primera edición 1976, Secretaría de Educación Pública; México, D.F., 1976.

-CADALSO, José. *Cartas Marruecas*. Editorial Alhambra, edición de S. Solé Camps y J. Palomar Ros; Madrid, España, 1986.

-CALVO Serraller, Francisco. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Cátedra 2da. edición. Madrid, España, 1991.

-CASSIRER, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión de la tercera edición en español, nuevamente revisada; México, D.F., 1975.

-CASTELNUOVO, Enrico. *Arte, industria y revolución*. Ediciones Península, Col. Nexos; Barcelona, España, 1988.

-CASTRO, Gutiérrez, Felipe (I). "Profecías y libelos subversivos contra el reinado de Carlos III", en: *Estudios de Historia Novohispana* No.11., pags.85-118. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México; México, D.F., 1991.

----- (II). *La extinción de la artesanía gremial*. Instituto de Investigaciones Históricas, serie Historia Novohispana No. 35. Universidad Nacional Autónoma de México; México, D.F., 1986.

-Catálogo. *III Centenario del nacimiento en Bujalance del Regis Pictor Acislo Antonio Palomino, 1655-1955*. Bujalance, España, 1955.

-Catálogo de la exposición *La lotería de la Academia Nacional de San Carlos, 1841-1863*. Diciembre 1986-Marzo 1987, Museo de San Carlos, Instituto Nacional de Bellas Arte, Lotería Nacional para la Asistencia Pública; México, D.F.

-CIRICI Pellicer, A. *El Neoclasicismo*. Colección Estudio No.67, Editorial Six Barral; Barcelona, España, 1948.

-COBBAN, Alfred (dir.). *El siglo XVIII*. Historia de las civilizaciones No.9. Alianza Editorial Mexicana/Editorial Labor, primera reimpresión en "El libro de bolsillo"; México, D.F., 1989.

-COGNIAT, Raymond. *La pintura del siglo XVII*. Editorial Diana;

México, D.F., 1967.

-Congreso Internacional *Música y literatura en la península Ibérica, 1600-1750*, Ponencias y comunicaciones. Valladolid, España, Palacio de congresos "Conde Ansúrez", 19, 20, 21 y 22 de febrero, 1995. Organiza Junta de Castilla y León, V Centenario del Tratado de Tordesillas, con la colaboración de la Universidad de Valladolid.

-CROCE, Benedetto. *Breviario de Estética*. Col. Austral, séptima edición, Espasa-Calpe; Madrid, España, 1967.

-CROW, Thomas E. "La critique des Lumieres dans l'art du dix-huitième siècle". *Revue de l'Art*, vno.73, 1986. pp. 9-16.

-CHECA Cremades, F.; García Felguera, M.S. & Moran Turina, M. *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Cuadernos Arte Cátedra, segunda edición. Ediciones Cátedra; Madrid, España, 1980.

-DESCARTES, René. *Discurso del método. Meditaciones metafísicas. Reglas para la dirección del espíritu. Principios de Filosofía*. Estudio introductorio, análisis de las obras y notas al texto de Francisco Larroyo. Editorial Porrúa, col. Sepan Cuantos... No. 177; México, D.F., 1990.

-ELIZALDE, Iganacio. "La influencia del Bayle y Fontenelle en Feijoo". En: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, Ed. Itsmo, 1986. Pp. 497-509.

-FEIJOO, Benito Jerónimo (I). *Teatro crítico universal*. Edición, introducción y notas de Giovanni Stiffoni. Clásicos Castalia No. 147, Editorial Castalia; Madrid, España, 1986.

----- (II). *Teatro crítico/ Cartas eruditas (antología)*. Selección, prólogo y notas de Carmen Martín Gaité. El libro de bolsillo, tercera edición; Alianza Editorial; Madrid, España, 1984.

----- (III). *Teatro crítico universal*. Edición de Angel-Raimundo Fernández González. Letras hispánicas, Ediciones Cátedra; Madrid, España, 1980.

----- (IV). *Teatro crítico universal* (3 Vols.). Selección, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo. Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, sexta edición; Madrid, España, 1975.

----- *Cartas eruditas*. Selección, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo. Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe; Madrid, España, 1969.

-FERNANDEZ, Justino (I). "Pedro José Márquez en el recuerdo y en la crítica". En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No.32. Imprenta Universitaria; México, D.F., 1963.

----- (II). *Estética del Arte Mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México; México, D.F., 1972.

----- (III). *El arte del siglo XIX en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, tercera edición; México, D.F., 1983.

-FLORESCANO, Enrique. *Memoria Mexicana*. Editorial Joaquín Mortiz, Contrapuntos; México, D.F., 1988.

-GALINDO, Natividad (I). "Una virgen del Pilar. Nueva atribución a Palomino". *Archivo Español de Arte*, v.65, Octubre/Diciembre, 1990. pp. 660-666.

----- (II). "La colección de pinturas del marqués de Santiago". *Archivo Español de Arte*, v.62, Abril/Junio, 1989. pp. 220-226.

----- (III). "Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino". *Archivo Español de Arte*, v. 61, Abril/Junio, 1988. pp.105-114.

-GALLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, Granada, España, 1976.

-GALLEGOS Rocafull, José M. *El pensamiento mexicano en los siglos*

XVI y XVII. Centro de Estudios Filosóficos, UNAM; México, D.F., 1951.

-GAYA Nuño, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Iberico Europea Ediciones; Madrid, España, 1975.

-GIVONE, Sergio. *Historia de la estética*. Tecnos, col. Metropolis; Madrid, España, 1990.

-GRIMBERG, Carl. *El siglo de la Ilustración*. Historia Universal Daimon, No.9, cuarta edición. Ediciones Daimón, Manuel Tamayo; México, D.F., 1987.

-HAZARD, Paul. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Revista de Occidente; Madrid, España, 1946.

-HERREJON Peredo, Carlos. "Historia de las ideas, siglo XVIII Mexicano" (ponencia), en: *Memorias del simposio de historiografía mexicana*. Comité Mexicano de Ciencias Históricas, Gobierno del Estado de Morelos, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM; México, D.F., 1990. pp-91-101.

-HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo*. Libros de arquitectura y arte, Xarait Ediciones; Madrid, España, 1982.

-HEMINGWAY, Andrew (I). "The sociology of Taste in the Scottish Enlightenment". *Oxford Art Journal*, v.12, No.2, 1989. pp. 3-35.

----- (II). "The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body of the Public". *Art History*, v.10, Septiembre, 1987. pp. 361-395.

-*Historia general de México*. El Colegio de México. Dos vols., tercera edición; México, D.F., 1981.

-HUME, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Estudio introductorio y análisis de la obra por Francisco Larroyo. Editorial Porrúa, Col. Sepan Cuantos... No. 326; México, D.F., 1985.

-IGUAL Ubeda, Antonio. *El Barroquismo*. Col. Estudio No.28, Editorial

Seix Barral; Barcelona, España, 1944.

-IM Hof, Ulrich. *La Europa de la Ilustración*. Crítica, col. La construcción de Europa; Barcelona, España, 1993.

-ITURRIAGA, José E. "175 años de historia Nacional en cuatro etapas". En: *Sábado*, suplemento de *uno más uno*, No.431 del 11 de enero de 1986.

-KAINZ, Friedrich. *Estética*. Fondo de Cultura Económica; México, D.F., 1952.

-LE GOFF, Jaques & Nora, Pierre (ed.). *Hacer la historia* (dos vols). Editorial Laia, Col. Papel No.451, segunda ed.; Barcelona, España, 1985.

-LE GOFF, Jaques. *Pensar la historia*. Ediciones Paidós Ibérica; Barcelona, España, 1991.

-LEDDY, Thomas. "Rigid designation in defining Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.45, Primavera, 1987. pp. 263-272.

-LUNA, Juan José. "Nicola Vaccaro al servicio de la corte de Madrid, 1712-1720". *Archivo español de Arte*, v.58, Octubre/Diciembre, 1985. pp. 363-368.

-MADRIGAL, Luis Iñigo (Coord.). *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Tomo I, Epoca Colonial. Ediciones Cátedra, S.A.; Madrid, España, 1992.

-MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Col. Letras e Ideas, Maior, 7. Ariel, S.A.; Madrid, España, 1975.

-MARCHAN Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, S.A.; Barcelona, España, 1982.

-MARQUEZ, Pedro José. *Sobre lo Bello en general. Y Dos monumentos de arquitectura mexicana, Tajín y Xochicalco*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética No.13. Universidad Nacional Autónoma de México; México, D.F., 1972.

-MARTINEZ Ripoli, Antonio. "Sebastian Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans". *Archivo Español de Arte*, v.58, Octubre/Diciembre 1985. pp. 332-350.

-MELENDE, Tomás. *J. Locke: ensayo sobre el entendimiento humano*. Editorial Magisterio Español, col. Crítica filosófica; Madrid, España, 1978.

-MENA Márquez, Manuela. "El dibujo de Palomino preparatorio para la portada de la *Theorica de la pintura*". *Archivo Español de Arte*, v.58, Enero/Marzo, 1985. pp. 66-75.

-MENDEZ Plancarte, Gabriel. *Humanistas del siglo XVIII*. Biblioteca del Estudiante Universitario No.27. Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México; México, D.F., 1941.

-MENENDEZ Pelayo, Marcelino (I). *Historia de las ideas estéticas en España*. Edición revisada y compulsada por D. Enrique Sánchez Reyes. Consejo Superior de Investigaciones científicas. Aldus, S.A. de artes gráficas; Santander, España, 1940.

----- (II). *Historia de las ideas estéticas en España. Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XVIII*. Editorial Porrúa, Colección Sepan cuantos... No.482. México, D.F., 1985.

-MENGS, Antonio Rafael. *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Colección Tratados. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios oficiales de Aparejadores y Arquitectos técnicos; Madrid, España, 1989.

-MORAN Turina, José Miguel. "En defensa de la pintura: Irala y Palomino". *Goya*, vno.190, Enero/Febrero, 1986. pp. 202-207.

-NAVARRO, Bernabe. *La introducción de la filosofía moderna en México*. El Colegio de México; México, D.F., 1948.

-NEUBAUER, John. *La emancipación de la música*. La balsa de la Medusa No.57, Visor; Madrid, España, 1992.

-PAGDEN, Anthony. "The Reception of the 'New Philosophy' in Eighteenth-Century Spain". *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, v. 51, 1988. pp. 126-140.

-PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez. Aguilar; Madrid, España, 1947.

-PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Ensayos Arte Cátedra, séptima edición. Ediciones Cátedra, S.A.; Madrid, España, 1989.

-PEREZ-MARCHAND, Monelisa Lina. *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México, a través de los papeles de la Inquisición*. El Colegio de México; México, D.F., 1945.

-PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. Ediciones Cátedra, S.A.; Madrid, España, 1982.

-PRAZ, Mario. *Gusto neoclásico*. Serie Arte, Gustavo Gili; Barcelona, España, 1982.

-PREZIOSI, Donald. *Rethinking Art History*. Yale University Press, 1989.

-QUIVINGER, Francois. "Benedetto Varchi and the Visual Arts". *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, v.50, 1987. pp. 219-224.

-REALE, Giovanni & Antiseri, Dario. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Editorial Herder; Barcelona, España, 1988.

-RUDAT, Eva Marja. *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S.A.; Madrid, España, 1971.

-ROSENBLUM, Robert. *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Taurus Ediciones; Madrid, España, 1986.

-RUSSELL, P.E. (Ed.). *Introducción a la cultura hispánica*. Vol.1, Historia, arte, música. Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo; Barcelona, España, 1982.

-SANCHEZ, Cantón, F.J. "Escultura y pintura del siglo XVIII" en: *Ars Hispanie*, Vol. XVII. Editorial Plus-Ultra; Madrid, España, 1965.

-SARRAILH, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión; México, D.F., 1981.

-SEMO, Enrique (Coord.) *México un pueblo en la historia*. (8 vols.). Alianza Editorial Mexicana, El Libro de Bolsillo, cuarta edición; México, D.F., 1992.

-SCHÖNBERGER, A. & Soehner, H. *El rococo y su época*. Biblioteca general Salvat; Madrid, España, 1971.

-SCHLOSSER, Julius. *La literatura artística*. Cátedra, 3era, edición; Madrid, España, 1986.

-*II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo* (ponencias y comunicaciones, vols. I y II). Centro de Estudios del S. XVIII, Cátedra Feijoo, Universidad de Oviedo; Oviedo, España, 1981 y 1983.

-*Summa Artis, Historia General del Arte*. Vols. XXIII y XXVII. Tercera edición, 1979.

-TAPIE, Victor L. *Barroco y Clasicismo*. Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra; Madrid, España, 1978.

-TATARKIEWICZ, Wladislaw (I). *Historia de seis ideas*. Tecnos, col. Metropolis; Madrid, España, 1987.

----- (II). *Historia de la estética*. Akal, Arte y Estética, Nos. 15, 16 y 17; Madrid, España, 1991.

-TOUSSAINT, Manuel (I). *Pintura Colonial en México*. Instituto de

Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, segunda edición. México, D.F., 1982.

----- (II). *Arte Colonial en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, cuarta edición; México, D.F., 1983.

-VALJAVEC, Fritz. *Historia de la Ilustración en occidente*. Ediciones Rialp, S.A.; Madrid, España, 1964.

-VARGAS Lugo, Elisa. "La aprehensión del arte Colonial". En: *Los estudios sobre el arte mexicano, exámen y prospectiva*. VIII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México; México, D.F., 1986.

-VAZQUEZ, Josefina Zoraida (coord.) *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano*. Nueva Imagen; México, D.F., 1992.

-della VOLPE, Galvano. *Historia del gusto*. La Balsa de la Médusa No.8, Editorial Visor; Madrid, España, 1972.

-VERMEULE, Cornélius. *European Art and the Classical Past*. Harvard University Press, 1964.

-WAZBINSKI, Zygmunt. "Los diálogos de la pinura de Vicente Carducho: el manifiesto del academicismo español y su origen". *Archivo Español de Arte*, v.63, Julio/Septiembre, 1990. pp. 435-447.