

moda juvenil i dels *mass-media*.<sup>30</sup> Els canvis notables que s'han produït i que s'estan produint intensifiquen el desenvolupament de les activitats d'aquest sector —que són els que caracteritzen més de prop el pas de la nostra vida quotidiana— el llenguatge dels quals condiciona els nostres comportaments lingüístics espontanis perquè ens imposa els seus.

És cert que es continuarà discutint sobre la immortalitat de l'ànima, del valor civil i de l'amor,<sup>31</sup> i tot això es podrà fer utilitzant els registres de l'italià d'inspiració humanística.

30. «Afegeu-hi que l'atac de l'anglès no és generalitzat. Els sectors més interessats són sobretot el comercial, després el del temps lliure i de l'esport i, finalment, els sectors de l'espectacle, de la música lleugera, la moda juvenil i la llengua dels *mass-media*» (cf. *Italiano*, op. cit., ps. 241-242.)

31. En moltes ocasions ha estat remarcada la gran expressivitat de la llengua italiana respecte a la seva escassa comunicabilitat; «[la llengua italiana] té un vocabulari nacional per discutir sobre la immortalitat de l'ànima, per exaltar el valor civil, per plorar sobre un amor perdut, però hi falta un vocabulari acceptat per tothom per parlar de les mil petites coses de la vida de cada dia» (cf. *I linguaggi settoriali in Italia*, a cura de G. L. BECCARIA [Milà 1973], p. 7).

Però, de quina ànima parlem avui dia?; d'aquella comuna de Dante i Petrarca o d'aquella que batega a l'interior de fàbriques robotitzades? Quin és l'actual valor civil, si no el del fabricant d'un nou prototip? I l'amor, on el trobem, si no a l'interior dels sinistres gratacels, d'edificis amuntegats que ens esclafen? Pertorbat pel *stress*, per ritmes frenètics, per les deixalles nuclears que no se sap on llençar, embrutit per les cues inacabables que fem en tornar del *week-end*; ensopit pel parlar mecànic de la televisió. Quan parlem d'aquesta ànima, d'aquest valor civil i d'aquest amor, quina llengua empreu?

Ara s'entenen millor les paraules de Pasolini quan parlava de la inspiració «tecnocràtica» de la «nova» llengua italiana; les qüestions lexicals sí que formaven part del seu raonament, però enteses com a canvi d'inspiració lingüística, com a abandó de la tradició cultural, com a canvi d'orientació en l'àmbit de la innovació i de l'evolució lingüística. No és això el que està succeint?

FRANCESCO ANGELINI  
traducció de Genoveva Gómez

## L'estètica en Maians i Siscar, per Jesús Pérez Magallón

A Ramon Pla i Arxé

### L'estètica del segle divuit

El segle de les llums és el marc temporal i intel·lectual on té lloc el que Cassirer anomena «*La elaboració de la consciència filosòfica del arte*»;<sup>1</sup> allò que Abrams, tot utilitzant altres paràmetres, descriu com un plantejar i respondre les qüestions estètiques «*en términos que vinculen el arte al artista antes que a la naturaleza externa, al auditorio, o a los requerimientos internos de la obra misma*»;<sup>2</sup> o el que més recentment J. Chouillet ha qualificat d'una «*élucidation du réel sensi-*

*ble*».<sup>3</sup> Aquest moviment del pensament està enquadrat en l'esforç col·lectiu de clarificació i d'illuminació que té lloc durant el segle divuit adreçat a separar la reflexió teòrica occidental del prestigi i de la influència de la teologia i de la metafísica. En altres paraules, la centúria il·lustrada és testimoni de la conformació de l'estètica moderna, tal com seria configurada per Hegel sobre l'obra de Kant.

No ve al cas fer un compendi o breu resum d'allò que és l'evolució de l'especulació estètica al llarg del segle.<sup>4</sup> L'empenta, per una banda, que rep aquesta reflexió del cartesianisme racionalista, patent en l'obra de precep-

3. J. CHOUILLET, *L'esthétique des Lumières* (París 1974), p. 8.

4. A més d'aquestes obres citades, es poden veure la clàssica de W. FOLKERSKI, *Entre le Classicisme et le Romantisme* (Cracòvia 1925); els manuals de Boussanquet o R. Eayer, així com estudis monogràfics com els de R. L. Brett sobre Shaftesbury o de Y. Belaval sobre Diderot.

1. E. CASSIRER, *La Filosofia de la Il·lustració* (Mèxic 1972), p. 307.

2. M. H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario* (Buenos Aires 1962), p. 13.

tistes com D'Aubignac, Rapin, Boileau o Batteaux, i les limitacions, per l'altra, del racionalisme per tal de donar raó dels fenòmens estètics —insuperable en la seva infravaloració de la sensació o la imaginació com a fonts d'il·lusió i d'error— són la cara i la creu de la incidència que el corrent racionalista exerceix indiscutiblement en el pensament estètic.

Un altre vessant del pensament filosòfic del segle XVIII, el sensualisme, que va des de Locke fins a Condillac, estimula la recerca de l'especificitat estètica a partir de la *captatio aesthetica* i no de la *ratio aesthetica*, com ho testimonien les obres del P. Bouhours, Du Bos o André. La percepció estètica exigeix la recerca d'un òrgan —el gust— que no pot ni ha de ser aleatori o capriciós, com reclamarà Diderot, i en les xarxes del qual restarà lligada i impossibilitada l'especulació sensualista sobre el bell.

S'ha d'assenyalar un tercer corrent: el d'arrel idealista que produeix els seus primers i notables resultats amb Shaftesbury, i que reapareixerà, entroncada amb altres supòsits i amb una altra forma, en Winckelmann i la seva idea de la bellesa ideal —per fer servir l'expressió del nostre Arteaga. Les elaboracions personals no permeten una classificació absoluta i inamovible. Trets d'una tendència i d'una altra es barregen en les obres de filòsofs, estetes o crítics. És la llei de la història del pensament, on no existeixen construccions pures i originals *ab ovo*.

En dos grans eixos conceptuals es pot resumir per aproximació tot l'esforç intel·lectual, especulatiu i sistemàtic en el camp de l'estètica del segle XVIII: la teoria del geni i la teoria del sublim.

Quan Kant escriu a la *Crítica del judici*: «el geni és la disposició innata de l'esperit (*ingenium*) a través de la qual la natura dona les regles a l'art»,<sup>5</sup> sintetitza i transforma una multitud d'idees —discutides o contestades en el seu moment—, aparegudes i contrastades al llarg del segle: la funció de la imaginació i de la fantasia (Du Bos, Addison), l'art com a activitat productora, no mimètica (Shaftesbury, Diderot, fins i tot Baumgarten o Winckelmann), la funció de l'artista i la seva relació amb la natura, entre d'altres.

5. I. KANT, *Crítica del judici*, § 46.

A la teoria del sublim, deslligada del tot de les seves càrregues retòriques (Longino), Kant hi dedica tot el llibre segon de la primera part, secció primera, de la *Crítica del judici*, i, ja amb anterioritat, el 1764, havia publicat un opuscle intítulat *Observacions sobre el sentiment del bell i del sublim*. Amb la idea del sublim se superaran els límits de la noció del bell —sense anul·lar-la—, insuficient per tal d'explicar la complexitat de determinades emocions estètiques i a la qual havien estat supeditats els pensadors del segle il·lustrat fins a Burke o Mendelssohn.

La idea essencial del desinterès o de la gratuïtat del plaer estètic, la clara distinció entre pintura i poesia (contra l'horaciana *ut pictura poesis*), la producció artística com a creació, l'acceptació de l'individu concret com a heroi són unes altres facetes irrenunciabls de les conquerides en el pensament estètic d'aquesta època.

Dos aspectes més crec que mereixen unes línies.

Que les condicions socials, econòmiques o científiques d'un moment històric determinat incideixen decisivament o, simplement, influeixen en el pensament de l'època i, més en concret, en les idees estètiques, culturals i literàries és una veritat avui dia a penes discutible. Molt més qüestionable, tanmateix, és l'àmbit —precís o imprecís— en què aquesta influència o determinació té lloc; el seu caràcter i els seus límits; les manifestacions específiques a través de les quals pren forma.

Factors que indubtablement influeixen en la crisi de l'estètica classicista i la formació de l'estètica subjectiva i idealista, que ecllosionarà teòricament i pràcticament en el romanticisme, són el notabilíssim avenç en el desenvolupament econòmic de diverses nacions europees; l'alliberament irreversible de les ciències respecte als lligams seculars de la religió, la qual cosa ajuda a posar fi a la creença de la perfecció de la natura com a obra divina (monstres) introduint la idea d'infinitud des d'una òptica humana; l'avenç i la millora incessant de tècniques que fomenten el progrés en la producció mercantil i són fomentades per aquest; la creixent assimilació subterrània de l'individualisme davant els valors de la col·lectivitat estamental, que es manifestarà en les esferes de la filosofia, l'espiritualitat i la política, tot acompanyant el sorgiment dels valors ca-

racterístics de la societat burgesa.

En aquest context, l'estètica classicista difícilment podia donar cabuda als impulsos emergents sense esquarterar-se per aquí o per allà. L'estètica classicista, per altra banda, no es constitueix en cap moment ni en cap lloc com a adversària —real o potencial— del poder establert; ben al contrari, actua o aspira a actuar com a aliada eficaç del poder. Aliança, tanmateix, matisada per la coincidència d'objectius entre la intel·lectualitat classicista i il·lustrada i el poder.

L'altre aspecte el constitueix la correlació entre l'especulació filosòfico-estètica i la crítica aplicada a l'art. En el segle de la crítica, ni l'art, entès com a abstracció, ni l'art en les seves manifestacions concretes pot escapar a l'escapel disseccionador de la ment il·lustrada amb les armes de la raó. La reflexió estètica, més que iniciar-se a partir de les exigències que planteja la crítica de l'art concret, sorgeix de les incitacions inherents a la filosofia mateixa. No són les pressions de la crítica les que fan avançar l'especulació, sinó les sol·licitacions intrínseques a un pensament que no pot admetre de cap manera que un camp romanguí tancat i acotat sota el rètol de «percepcions obscures i confuses», com les havia caracteritzat Leibniz. Aquest impuls fonamental no és incompatible, sinó complementari, amb el curs que segueix la crítica artística i dona origen a una dialèctica on les troballes o els apunts teòrics sorgits de l'especulació sobre la crítica de l'art (els casos de Diderot o Lessing en són il·lustratius i punters) s'integren en la reflexió teòrica sistemàtica en una lògica sense solució de continuïtat, alhora que l'especulació fecunda la crítica de l'art. En síntesi, el segle XVIII a penes tolera que la reflexió estètica romanguí pura i incontaminada davant les manifestacions concretes en què s'encarna la bellesa. La seva relació amb les arts serà constant i característica, bé es comparteixi dels problemes de la crítica, bé de l'especulació teòrica. La configuració i la gènesi de l'estètica serà companya inseparable de la crítica. Una altra branca que sorgeix del mateix arbre, però aquí inabordable i inabastable, és l'aparició de noves formes de creació literària que acompanya (o precedeix?) l'emergència de la nova estètica.

Malgrat que a P. Hazard li resulta relativament sorprenent que en l'època

de la transició entre el Barroc i la Il·lustració es manifestés un continuat i renovat respecte envers les idees ètiques i les teories literàries tradicionals de tall classicista,<sup>6</sup> a l'era de la raó, estenen el seu radi d'influència abassegadorament per totes les esferes del saber humà, l'estètica classicista s'ajusta i coincideix d'entrada amb els ideals racionalistes —com «*la raison même passé en loi*», definiria Chapelain les famoses regles—, acoplant-se així mateix sense excessiva dificultat amb els corrents sensualista i encara l'idealista —Winckelmann és paradigmàtic— que dominen el pensament del segle.

Partint de les relacions mútues entre obra, artista, natura i públic, Abrams classifica les teories crítiques —i podem dir que també les estètiques i les literàries— en quatre tipus: mimètiques, pragmàtiques, expressives i objectives.<sup>7</sup> Les mimètiques, d'origen aristotèlic, però empeltades amb les successives aportacions, assimilades una mica indiscriminadament, d'Horaci o els comentaristes i preceptistes del Renaixement, dominen gairebé ininterrompudament i indiscutidament, amb les matisacions de rigor, fins més enllà del segle il·lustrat. Les pragmàtiques, que posen l'èmfasi en el factor públic, coexisteixen, temporalment i espacialment, amb les mimètiques, encara que la seva arrencada és posterior. Les expressives es gesten al llarg del divuit, per rebre expressió acabada a finals de segle, en el «Prefaci» a les *Lyrical Ballads* de Wordsworth i en Coleridge. Les objectives seran aportació de diverses escoles crítiques del nostre segle.

Acceptat que el principi fonamental de les teories mimètiques no el componen les regles, sinó la imitació de la natura, veritable eix vertebrador de l'estètica classicista, cal convenir que la reflexió sobre el bell que, abans i després de l'encunyació feta per Baumgarten del terme «estètica» (gnoseologia inferior, ciència de les percepcions sensibles, ciència del bell), té lloc a Europa durant el segle de les llums és predominantment classicista. Això no pot interpretar-se com una afirmació sense palliatius sobre el caràcter unívocament i unànimament classicista de l'especulació estètica il·lustrada;

6. P. HAZARD, *La crisis de la conciencia europea* (Madrid 1975), especialment 4a. part, cap. 1.

7. M. H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara*, ps. 16-49.

és reconèixer tan sols que aquesta especulació es produeix sota el domini quasi indiscutit d'allò que és essencial de l'estètica classicista: el principi d'imitació de la natura. Serà el desenvolupament i la profundització dels diversos corrents del pensament filosòfic en el camp estètic que assolirà el seu màxim nivell de sistematització en els pensadors alemanys, cosa que posarà sobre la taula temes com l'emoció i el plaer estètic, el caràcter del bell i les seves limitacions, etc., qüestionant objectivament postulats classicistes. La reflexió estètica es produeix sota el seu domini, però, alhora, el va soscavant i esquerdant. Seria fàcil establir un paral·lisme entre allò que succeeix en el camp de l'estètica i el procés de clivellament de l'estat de l'ancien régime i el sorgiment de l'estat burgès tal i com s'esdevé a França.

Casos il·lustratius poden ser els de Batteaux i Richard Hurd. El primer, racionalista, tot aplicant el mètode deductiu, parteix de la imitació embellidora de la natura com a principi vàlid per a totes les arts i demostra la seva aplicació pràctica en cada un dels dominis artístics. R. Hurd, empirista, arriba als mateixos principis inductivament, a partir de les dades i els fets concrets de les diferents arts. Una cosa semblant passa entre Gottsched i els suïssos Bodmer i Breitinger. Fins i tot l'autor del *Lakoon* i la *Hamburgische Dramaturgie* podia afirmar que per produir autèntiques obres d'art no cal ajustar-se a les regles i, alhora, escriure que el geni és la més alta conformitat a les regles, censurant, en conseqüència, el teatre espanyol pels seus excessos desreglats. El mateix Winckelmann preconitzarà la imitació de la natura a través de la imitació de les obres gregues, mentre que adversaris de les regles es manifestaran a favor del principi d'imitació.

Això pot servir per explicar simplement, en alguna mesura, l'estat de la introspecció estètica a l'Espanya del segle XVIII. Hi ha un nombre comptat de pensadors que aporten quelcom de significatiu a la història de les idees estètiques, i difícilment podem trobar-los entre els espanyols del segle il·lustrat. Noms com els de Shaftesbury, Diderot, Rousseau, Baumgarten, Winckelmann, Lessing o Kant són limitats en un segle. Des d'una perspectiva hegeliana, només tindria sentit assenyalar i estudiar el procés pel qual van sorgint parcialment i limitadament els

elements fonamentals que assoliran un primer nivell de sistematització ja qualitativament nou en Kant i, més enllà, en Hegel i la seva monumental *Estètica*. En altres paraules, apreciar i conservar de la història només allò que assolirà una determinada significació en la seva evolució —per la seva acceptació i assimilació— i jutjar-ho a partir de la seva funció en l'esdevenir històric. Si, lamentablement, s'apliqués aquest criteri estrictament, ¡quanta petita meravella cauria en l'oblit, quants esforços individuals, quants esdeveniments, quantes obres, quants noms només perquè no van aconseguir —o el destí no els ho va permetre— formar part del curs més que previsible per la dialèctica hegeliana dels esdeveniments ineluctables! Sense negar, doncs, el més evident —la gènesi de l'estètica subjectiva, idealista i crítica, així com la seva dimensió i projecció contemporànies—, s'ha de refermar allò que s'ha tornat no tant evident: el caràcter predominant, durant un segle curull de novetats i canvis, d'una estètica classicista. Una estètica que ja llavors estava destinada a morir com a tal, encara que no desaparegués, ni desaparegui mai, l'afany de cimentar en l'antiguitat una estètica de valors immarcescibles.

Mentre a França, Anglaterra, Itàlia o Alemanya, des del segle XVII i accentuadament des de la segona meitat del mateix segle, una estètica classicista, una teoria literària i una crítica del mateix caire tenen una força incontestable i es perllonguen fins al XVIII i subsisteixen durant tot el segle il·lustrat i contemplen els clivellaments que la gestació de la nova estètica anava a propiciar, en el nostre país, González de Sales, Pere de València o Cascales seran els representants de la teoria classicista, una teoria reduïda a aletejar al voltant dels creadors, que són els que imposen a la pràctica una estètica determinada, en molts casos elevada al nivell de l'especulació teòrica. La desconexió i el divorci que existeixen entre crítica-teoria i creació artística és aclaparador. Des de Cascales fins als primers intel·lectuals que el segle XVIII tracten problemes estètics, encara que sense abordar-los de manera extensa i detallada, personatges com Nicolás Antonio, a la seva *Bibliotheca hispana* que, especialment a la part *Nova*, és més que una simple bibliografia, Juan Caramuel i, més endavant, el degà Martí esdevenen els

transmissors del pensament estètic literari classicista, suplint les deficiències i els buits que preteses poètiques o retòriques només ajuden a constatar i calibrar en la seva veritable dimensió.

Amb els primers escrits de Maians, Feijoo i Luzán es reprèn la reflexió sobre l'estètica i la literatura,<sup>8</sup> encara que l'estudi del bell no serà en cap d'ells un camp exclusiu ni tan sols rellevant. Cadascun representa una tendència determinada dins d'una actitud despresa de la tradició classicista inserida en aquesta. Maians encarna el retorn al classicisme abeurat en les fonts de l'antiguitat i en la seva reelaboració renaixentista; Feijoo, en situar l'essència del bell en el «no sé què», ahora que es col·loca en una perspectiva clarament diferent de la de la resta, barra el pas a l'avenç en l'especulació estètica. Porta el sensualisme fins a un atzucac, ja que no aconseguirà anar fins al principi d'aquesta sensació i s'accontenta d'acceptar la impotència de l'home davant el fenomen estètic, reconeixent, darrere les emprentes del P. Bouhours, la seva incapacitat per tal d'anar més enllà en la indagació especulativa, racional i crítica, de les causes de l'emoció estètica i de la bellesa mateixa. Luzán, per la seva part, introduint i seguint el *Traité du Beau*, de Crousaz, se situa en un vessant del racionalisme encastat en postures sensualistes, que es compagina amb una elaboració plenament classicista pel que fa a la teoria literària. Però entre aquests inicials besllums del segle XVIII i l'edició de les obres de Mengs per Azara o les *Investigaciones acerca de la belleza ideal*, d'Arteaga,<sup>9</sup> transcorren uns quants decennis en els quals la reflexió estètica no existeix; es trenca així un fil conductor que, si hem d'ésser optimistes, podria haver donat algun fruit. Les idees de Shaftesbury, Diderot, Rousseau, Winckelmann o Lessing, per no dir Batteaux o Addison, arribaran tard, desballestades, sense força per germinar en una el-

boració estètica pròpia, mentre que a Europa aquest moviment d'idees i d'agitació intel·lectual tindrà en Kant una peça fonamental, prosseguirà en l'escola filosòfica idealista alemanya, en els seus poetes i creadors, o en els anglesos Wordsworth, Coleridge o Keats. Però això és ja el romanticisme. Les mateixes limitacions i insuficiències que caracteritzen el segle il·lustrat espanyol marcaran el moviment romàntic a la nostra pàtria. L'estètica és una altra esfera que s'escapa així a l'espanyol en aquesta difícil transició entre l'edat moderna i la contemporània. Precisament en l'època històrica en què el pensament estètic està assolint el seu ésser, autònom i independent, és quan més ostensible, flagrant i dolorosa resulta la indigència nacional en aquest terreny. I davant d'això no serveix de res recordar els escolàstics espanyols que van anticipar-se a Leibniz. En un article de premsa, el malaguanyat Tierno Galván escrivia: «Cabe decir, con cierta simplificación que la Ilustración española fue un continuo esfuerzo por evitar que la estética predominase sobre la moral.»<sup>10</sup>

A grans trets, aquesta voluntària simplificació és certa. Però també és vàlida per a la Il·lustració a França o a Anglaterra. La moral, la pedagogia, la utilitat són els criteris clau, però que, en aquest lloc, no impedeixen el desenvolupament i l'avançament del pensament estètic. Aquí sí. Tal vegada a les exigües forces intel·lectuals no els van restar energies per diversificar-se i atendre fronts tan diversos.

### La imitatio en Maians

Rastrear les idees estètiques de Maians planteja un problema important que no pot ser bandejat amb apriorismes o aposteriorismes millor o pitjor encaminats. Es tracta de l'enorme dispersió pels escrits maiansians de breus afirmacions, comentaris *ad hoc*, o simples exclamacions que van aportant llum certa però lateral sobre el seu pensament. Notablement significatius resulten, per aquesta raó, dos textos del valencià: l'un, primerenc, el constitueix la correspondència que sobre el tema de la *imitatio* intercanvia amb el degà Martí, en llatí, durant el

8. Per a l'evolució del pensament estètic en l'Espanya del segle XVIII, el treball de M. Menéndez Pelayo continua essent l'únic estudi global i informat: *Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XVIII*, dins *Historia de las ideas estéticas* (Madrid 1974), vol. I, ps. 1079-1629. En endavant *HIE*.

9. L'obra d'ARTEAGA, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (Madrid 1789), és sense discussió la més elevada de totes les que produeix l'estètica a Espanya durant el segle il·lustrat; *vid.*, per completar el panorama, E. M. RUDAT, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga* (Madrid 1971).

10. E. TIERNO GALVÁN, *El valor de la estética*, «El País» (9-IX-1983).

1721; l'altre, tardà, apareixerà pòstumament, el 1854, amb el títol d'*Arte de pintar*, text concebut com a oració inaugural del curs 1776 de l'Acadèmia de Nobles Arts de Sant Carles, a València. El caràcter de tals escrits descarta qualsevol possible relació o influència directa sobre intel·lectuals, artistes o públic; però són matèria primera de vàlua inapreciable per tal d'aproximar-se a les idees estètiques que hi ha en les actituds i les activitats maiansianes en el camp literari o artístic.<sup>11</sup>

En un altre lloc he assenyalat la influència global del degà Martí en la formació intel·lectual de Maians, sobre el qual exercí una ascendència continuada des que comencen les seves relacions epistolars fins que mor el savi humanista. Una ascendència que el jove Maians sol·licita, rep, fomenta i reconeix públicament, acceptant del degà una autoritat intel·lectual sense parangó amb cap altre dels seus professors o amics. A instàncies de Maians, el degà Martí li escriu, el març de 1721, una carta llatina on li exposa les seves idees sobre la imitació.

Martí posa l'accent en el caràcter essencial de la imitació com a base de l'art, en afirmar, seguint l'Estagirita, que la imitació és origen i font de totes les coses. Fent un salt sense gaires suports, torna a la imitació, privada de la dimensió epistemològica que té en Aristòtil i més propera a la noció ciceroniana de la *imitatio*, per afirmar que la imitació no és el punt d'arribada de l'artista, sinó el de partida: «*Nada crece solamente con la imitación*»,<sup>12</sup> escriu, per tal d'expressar la seva convicció que «*el ánimo debe ser empujado hacia el futuro, y las artes deben ser llevadas más lejos por el afán de superación*».<sup>13</sup>

De la *mimesis*, origen de totes les coses i de tot el coneixement i, per tant, també de l'art, a la *imitatio*, que pot i ha d'ésser superada, hi ha una diferència conceptual profunda. En la *mimesis* es reflecteix una associació filològica clara entre art i natura; en la *imitatio*<sup>14</sup> s'expressa un concepte fonamentalment pedagògic sobre les

possibilitats d'accedir als arcons de la creació poètica, o literària, mitjançant un procediment primari i elemental que no conté la clau de la perfecció, però que és un primer graó en l'aprenentatge d'allò que pot ser après. L'èmfasi de Martí se situarà essencialment en la imitació dels millors escriptors, i emet alguns judicis sumaris sobre certs autors llatins, encara que, mentre insisteix en la idea que la imitació és principi que ha d'ésser superat, afirma que qui pretén arribar al cim de l'eloqüència no ha de conformar-se a imitar, sinó que «*debe analizar más allá y debe esforzarse hacia las mejores cosas*»,<sup>15</sup> i formula amb més nitidesa el seu pensament en reconèixer, com en el tancament d'una el·lipse, que la millor imitació dels més insignes models no conclou el perfeccionament de l'escriptor, ja que més enllà hi ha de nou la natura: «*Cuando la hayas llenado (el alma) e impregnado de la sangre de los mejores autores, tienes que caminar bajo la tutela de la naturaleza. Pues conviene no menos imitarla que al artifice*».<sup>16</sup>

L'atenció del degà, tanmateix, se centra primordialment en el problema de la imitació dels millors models. Aquesta, apunta, no pot ser quelcom d'indiscriminat, ja que les virtuts d'un escriptor o d'un autor, com l'enginy, la invenció, la força i la capacitat, són bifronts, igual com Janus: depenen, per una banda, de la natura; per l'altra, de la formació i de l'estudi. Certs trets dels escriptors models no poden ser imitats, són els que depenen de la natura: «*En cada uno sobresale una cierta belleza ingenua y natural, la cual se sustrae a la imitación*».<sup>17</sup>

En altres termes, allò que és específicament individual, els trets naturals que cadascú té o rep —caràcter, geni, temperament— no es dobleguen a la imitació. Però, en el millor classicisme, afirma que aquestes qualitats no són suficients totes soles per tal de produir la perfecció. Ésser bon escriptor,

verses òptiques, es pot veure A. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (Madrid 1957), en particular la «Introducción», ps. 11-51; J. JURADO, *La imitación en la «Poética» de Luzán*, «La Torre», XVII (1969), ps. 113-124; R. MCKEON, *La crítica letteraria e il concetto di imitazione nell'antichità*, dins R. S. CRANE (ed.), *Figure e momenti di storia della critica* (Milà 1967), ps. 154-182.

15. Martí a Maians (15-III-1721), *Epistolario*, vol. III, p. 26.

16. *Ibid.*, p. 29.

17. *Ibid.*, p. 27.

11. Vid. Jesús PÉREZ MAGALLÓN, *Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética*, «Anales de literatura española» (1986-87), ps. 357-376; *Maians y la crítica literaria*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo» (en premsa).

12. Martí a Maians (15-III-1721), dins *Epistolario* (València 1973), vol. III, p. 25.

13. *Ibid.*, p. 24.

14. Sobre el tema de la *imitatio*, des de di-

ahora que exigeix unes condicions naturals en les quals res ni ningú no influeix, necessita l'estudi, l'aprenentatge i l'exercici. L'autor que reuneix les qualitats naturals que poden portar-lo a la màxima perfecció no ha de menysprear la imitació, ja que avançar per aquesta amb bon pas requereix una intel·ligència aguda i una hàbil prudència, perquè «la imitació es una cosa llena de peligros y dificultades».<sup>18</sup>

Aconsella Martí apreciar amb el major deteniment i profunditat possibles, sense deixar-se enganyar per les aparències, a quin autor agrada consagrar-se per complet; i, després, quina qualitat es considera la millor de l'autor escollit. Finalment, no restringir-se a un sol model, sinó ampliar la receptivitat en l'aprenentatge als aspectes més destacats i dignes d'ésser imitats que caracteritzen cadascun dels autors, ja que cap no pot ser perfecte i absolut: «Cada uno tiene su propia elegancia y virtud para que las sigamos, sus vicios para que los esquivemos.»<sup>19</sup>

Només hi ha un autor que mai no ha d'ésser abandonat, Ciceró, síntesi de la més elevada de totes les riqueses de la tradició hel·lènica, fins al punt que, recordant l'exemple d'Erasme, que inicialment censurà la llengua de Ciceró, i esdevingué posteriorment un cicero-nià convicte, estableix el grau d'apreci que es tingui envers Ciceró en baròmetre que mesura el major o menor avenç en el domini de l'eloqüència. Martí sosté, doncs, que la imitació ha de tenir Ciceró com a base, que es pot i s'ha d'enriquir amb l'assimilació dels trets més positius i destacats de la resta d'autors, sempre que s'ajustin al caràcter natural de l'escriptor que està iniciant l'aprenentatge. L'ideal d'imitació-aprenentatge que proposa el degà Martí resta perfectament plasmat en el cas de Zeuxis, pres del *De oratore* cicero-nià. Per pintar Helena, Zeuxis va prendre de les verges més belles de Crotona les coses més perfectes de cadascuna, a fi de fer una figura ideal. La fortuna d'aquest exemple resta palesa en un Luzán, o en un Batteaux, per no parlar de Maians, que recorren a la mateixa anècdota per tal d'illustrar concepcions de la imitació no sempre coincidents.

El degà conclou relativitzant les seves pròpies paraules, posant en relleu que els principis no són res sense la

pràctica, fins al límit que els antics dubtaven de si l'eloqüència estaria compresa en l'estudi o en la pràctica. Realçant la importància de l'exercici —en la qual cosa el seguirà Maians— posa en tela de judici la resta de valors i pressupòsits sobre els quals abans s'ha estès.

El 29 de març del mateix any, 1721, Maians contesta l'«erudita y elegante carta»<sup>20</sup> del degà Martí, que ha llegit amb veritable plaer. A les idees que aquell ha exposat a la seva carta, Maians només pot respondre que està disposat a seguir la seva opinió, distingint-lo com «el más sabio de cuantos existen en esta época».<sup>21</sup> Maians posa a la capçalera de la seva carta la més rotunda afirmació de la prioritat de la natura en allò que es refereix a la imitatio, ja que la imitació dels millors autors només té sentit gràcies a la imitació de la natura, és a dir, s'imita els autors perquè és una via, la millor sens dubte, per tal d'apropar-se a la imitació de la naturalesa: «Por lo demás, mucho mejor será emular la negligencia de la naturaleza que seguir la exacta diligencia de otros.»<sup>22</sup>

Maians accepta que hi ha aspectes que depenen dels trets naturals de l'autor i que resulten per això inimitables. Això no és obstacle per tal d'iniciar-se en la imitació dels models amb l'ànim tenaç d'aspirar a superar-lo: «hemos de escoger el mejor orador, y unidos a sus pasos dirigirnos a la cima de la elocuencia»,<sup>23</sup> complementant allò que havia dit amb anterioritat: «hay que entablar una gloriosa batalla con cierto afán de victoria junto a los hombres más eruditos».<sup>24</sup>

Maians coincideix amb el judici del degà sobre l'exímia qualitat de Ciceró, sense discussió el millor orador del passat, i confirma que «solamente éste ha de ser imitado por encima de los demás».<sup>25</sup> La visió sincrètica que el degà havia exposat sobre la imitació dels millors trets dels diferents escriptors i oradors, tenint com a base Ciceró, és quelcom que el jove Maians ja havia entrevist: «yo siempre le he tenido por encima de todos los escritores, y tú me propones que yo le imite; sin embargo, lo hago de tal manera que no pienso en él sólo, sino que de los escritores du-

20. Maians a Martí (29-III-1721), *Epistolario*, vol. III, p. 32.

21. *Ibid.*, loc. cit.

22. *Ibid.*, loc. cit.

23. *Ibid.*, p. 34.

24. *Ibid.*, p. 33.

25. *Ibid.*, p. 34.

18. *Ibid.*, loc. cit.

19. *Ibid.*, p. 28.

reos, extraeré aquello que hayan dicho graciosa y brillantemente».<sup>26</sup>

Més endavant l'estudiant de dret recorda, seguint les passes del degà, que mai no va creure associada automàticament l'eloqüència i la imitació, exposant les seves raons essencials: «Pues ante todo, el ingenio, la fuerza y el talento se sustraen de la imitación. Luego la dialéctica nos enseña la razón de investigar los argumentos; el asunto mismo y la asidua lectura nos da la abundancia de éstos; un juicio cabal nos prescribe el orden de su colocación; la retórica nos enseña el ornato del discurso; el ejercicio produce facilidad de hablar. Quien posea todo esto será llamado elocuentísimo y sin duda lo será. Con todo ¿qué lugar ocupa allí la imitación?»<sup>27</sup>

El valencià s'interroga sobre l'eficàcia de la imitació i la seva funcionalitat en el cas d'aquell que a una aguda intel·ligència i un àgil judici afegeix el domini de les llengües erudites, en la dialèctica, en la filosofia i en la resta de disciplines. Car qui posseeixi aquests atributs i coneixements, sense necessitat de cap imitació, podrà assolir una «elocuencia no vulgar»<sup>28</sup> i serà tingut entre els eloqüents. Exposa l'altra cara de la mateixa moneda assegurant: «En el que estas cosas no estèn, aunque esté presente una asidua imitación, nosotros le creemos verdaderas bagatelas.»<sup>29</sup>

Així pren carta de naturalesa en el segle XVIII la premissa estètica i teòrica del classicisme que resumeix la perfecció de l'obra artística i literària en la síntesi equilibrada entre atributs naturals, aprenentatge, imitació, estudi, mimesi de la natura.

No cal subratllar el relleu que té l'escrit del degà com a transmissió d'un ideari i d'unes conviccions pregonament classicistes, decantades després de la freqüentació del món cultural pagà i dels grans esperits renaixentistes, entre els quals Erasme ocupa un lloc preminent. Menys necessari encara resulta posar en relleu la font d'on brollen les idees de Maians sobre el tema desenvolupat pel degà a la seva carta.

En aquesta correspondència primerenca entre el mestre i el deixeble apareixen ja clarament delimitades algunes nocions axials del que serà l'estètica maiansiana, especialment pel que fa a la idea de la imitació. Per obvi, re-

sulta superflu repetir aquí els principis que sosté el valencià sobre la prosa: la seva carència d'originalitat expressada i reivindicada obertament. Pel que fa a la influència de les paraules que li adreça Martí, només cal recordar que referències concretes i fins i tot exemples que apareixen en aquestes cartes relacionats amb el tema de la imitació es repetiran al llarg dels escrits de Maians. Pot servir d'exemple el que escriu Maians a Josep Borrull arran de l'aparició de la carta de Feijoo sobre l'eloqüència: «Las prendas naturales, como el ingenio, la vehemencia y otras semejantes, no son imitables, pero la propiedad, la colocación de las palabras, el método de las oraciones es imitable y tan imitable que no se adquiere naturalmente ni por otro medio sino por el de la imitación»;<sup>30</sup> argumenta Maians amb paraules directament emparentades amb la correspondència al·ludida.

Maians referma una i altra vegada la preeminència de la natura com a punt de referència últim i com a guia de tot artista. Afirmacions com la que feia a la seva carta de resposta al degà, sostenint que era preferible equivocar-se amb la naturalesa abans que encertar seguint algun autor determinat, afloraran en totes les seves opinions sobre la imitació i es faran reiteratives quan es refereixi al tema en qualsevol de les seves obres. La natura «es la que en todo debemos imitar, i seguir», escriu a l'*Orador christiano* (p. 103). La qual cosa no invalida que, ja que en cap moment no es planteja un major aprofundiment filosòfic o estètic sobre la mimesi, la imitació de models, de conseqüències pràctiques i pedagògiques molt més immediates i, diria jo, més tangibles, passi a primer terme en els treballs literaris de Maians.

Per a Maians la natura, objecte primordial de la imitació i principi segur que ha de conduir l'artista, és quelcom que només pot intuir-se per deduccions fetes a partir de diverses referències. Aristòtil veia en la naturalesa «l'essència dels éssers que posseeixen en ells mateixos i en tant que tals el principi de llur moviment».<sup>31</sup>

Per la seva part, Maians, que no contempla la natura amb el mateix esperit filosòfic i científic de l'Estagirita, veu en l'ordre natural que ens rode-

26. *Ibid.*, loc. cit.

27. *Ibid.*, p. 35.

28. *Ibid.*, p. 37.

29. *Ibid.*, loc. cit.

30. Maians a Josep Borrull (25-vi-1746), *El mundo intelectual de Maians* (València 1978), p. 160.

31. ARISTÒTIL, *Metafísica*.



ja l'obra suprema de Déu. La natura es presenta als seus ulls com una sublim perfecció generada «por aquella universalidad de causas eficacisimas que Dios creó y ordenó».<sup>32</sup>

Es, doncs, la participació o la intervenció decisiva de Déu en la creació de la naturalesa la que li confereix en principi el grau de perfecció que posseïx. L'artista, en intentar d'imitar la natura, es troba davant la tasca del màxim artífex, del faedor diví, l'obra del qual, precisament per haver sortit de les mans de Déu, és perfecta i, per tant, irreproducible per l'artista. Qualsevol producció de l'home en imitar la natura restarà sempre molt lluny de l'obra divina; per perfecta que pugui semblar aquesta imitació, mai no pot assolir la perfecció de l'original. Així, Maians afirma que «en cualquier cosa natural, en que busquemos las perfecciones, al querer imitarlas nos quedamos muy atrás; y cualquier imitación es inferior a la perfección natural, y siempre admite aumento».<sup>33</sup>

No posa en dubte la capacitat de l'artista per tal de produir una obra perfecta. Però estableix com a premissa major la superioritat indiscutible i indiscutida de l'obra de Déu —natura— davant l'obra de l'home —art—. Hi ha, doncs, una perfecció (la perfecció) que és inaccessible a l'home pel fet mateix de ser home i no déu: «Los pintores, como son hombres, no pueden llegar a la perfección cuando imitan en todo a la naturaleza. Aun los más excelentes artifices son desiguales en alguna parte de sus pinturas», escriu a *Arte de pintar* (ps. 59-60).

Aquesta impotència essencial i consubstancial a l'home per imitar la perfecció de la natura, obra de Déu, no ha de concloure en la resignada acceptació per part de l'home de les seves limitacions. Al contrari, l'artista, o qui pretén arribar a ésser-ho, ha d'estudiar com ningú, amb tenacitat i minuciositat, el llibre de la natura, aspecte en el qual Leonardo da Vinci apareix als seus ulls com un mestre insuperat. L'artista es troba, doncs, encaixonat entre dos límits precisos: d'una banda, la perfecció infinita de Déu i de la seva obra; de l'altra, la seva pròpia incapacitat per no assolir mai aquesta perfecció. L'home, com un veritable Sísif, ha d'estudiar la natura amb perseverança, provant d'imitar les seves be-

lleses i sabent que mai no assolirà la perfecció, ja que li està vedada pel fet de la seva humanitat. La natura, perfecció suprema, roman aquí, com a paradigma de tota producció artística, forçosament inassolible; element sempre de referència per tal de jutjar l'obra d'art, tot i saber que cap producció artística no aconseguirà d'equiparar-s'hi.

La perfecció de la natura, tanmateix, no és la perfecció de tots i cadascun dels objectes, éssers i parts que existeixen en aquesta o en formen part. Maians reconeix i accepta que a la natura hi ha «defectes», és a dir, alteracions de les coses perfectes que Déu va crear. Perfecció global, perfecció del tot que no significa perfecció de totes i cadascuna de les parts constituents. ¿Intenta així Maians integrar les certes aportades per la ciència sobre la imperfecció del món en el seu optimisme cristià de perfecció natural per la mà creadora de Déu? En la mesura que la natura era concebuda com a perfecció absoluta, l'objectiu màxim i únic de l'artista havia de ser la imitació del perfecte material i particular existent al seu voltant. L'art no tindria una altra funció que la de ser mera còpia, és a dir, un intent de captar i de reproduir, ni més ni menys, el perfecte. Quan s'admet la imperfecció de la naturalesa, s'obre el marge suficient per a la teoria de la imitació universal en oposició a la imitació particular.

En la correspondència amb el degà Martí, aquest feia una aplicació peculiar de la imitació universal a la imitació dels models adduint l'exemple de Zeuxis que cita Ciceró. Una idea semblant expressa Maians en aconsellar que es procuri «imitar fija más la mente en la perfección universal, que requiere el Arte, que en la particular observación del artificio de alguno»,<sup>34</sup> tot provant una síntesi entre la perfecció universal que només pot entendre's com a concepte aplicable a la natura i l'artífex particular d'algun artista, només comprensible si ateny un model. Zeuxis apareix aquí també com a exemple simbòlic que il·lustra i justifica una actitud. El cas de Zeuxis el narra així Maians el 1721: «aviendo de pintar la imagen de la bellisima Helena, no quiso escoger por egemplar una sola niña, aunque muy hermosa; sino que fecundando su idea con la hermo-

32. *Arte de pintar* (València 1854), p. 11. En endavant, AP.

33. *Ibid.*, p. 89.

34. *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la eloquencia española* (València 1727), p. 11.

*suras de cinco las más bellas Vírgenes, que a la sazón avia en la Ciudad de Croton, logró ser émulo de la naturaleza misma».*<sup>35</sup>

Els termes amb què Maians conta aquesta anècdota són clars: es refereix a la perfecció en la imitació de la natura que s'aconsegueix fecundant la idea de l'artista amb les perfeccions parcials d'objectes reals i concrets existents a la mateixa natura. Les expressions amb què es parla de la imitació semblen repetir-se al llarg de molts segles. Amb paraules semblants Winckelmann parla a les seves *Gedanken*,<sup>36</sup> i és aquí on, al costat del retorn vers el gust antic, formula la tasca creativa de l'artista en veure en les obres i les escultures gregues la realització de la seva idea, i no només la imitació de la natura, encara que la idea sigui impensable i inseparable de la realitat concreta de la bellesa de cossos joves materials de gimnastes i atletes. Embrionàriament i sintèticament, aquesta opinió sembla bategar a les paraules citades de Maians.

En escriure més endavant, el 1776, *l'Arte de pintar*, tornarà al tema. El pintor, o l'aprenent de pintor, no ha de conformar-se a imitar una pintura bonica, sinó que ha de procurar superar-la, «*imitando la perfección de la naturaleza, y enmendando los defectos que en ella encuentre*» (ps. 17-18).

Però, ¿com corregeix l'artista els defectes que troba a les coses particulars existents a la natura? A la qual cosa respon el valencià: «*siguiendo la perfección ideal que es mayor o menor, según la penetración y observación de los hombres que contemplan y observan la naturaleza*».<sup>37</sup>

Aquesta dialèctica aparentment contradictòria —i cíclica que intrínsecament viciosa— per la qual la idea, que sorgeix de l'observació i la contemplació de la natura, perfecciona els defectes de la mateixa natura, es referma en un altre lloc: «*Si el objeto del autor es ideal, y existe clara y distintamente en su entendimiento [...] únicamente el pintor puede observar si [la pintura] es perfecta o no; porque él solamente sabe cuál es su idea, la cual por estraña que sea se compone de las que tiene de varios objetos*».<sup>38</sup>

En altres paraules, Maians sembla haver expressat la força creadora de la

idea de l'artista. Però el recurs sistemàtic a la seva relació amb la natura sembla allunyar-lo de Winckelmann o de les especulacions d'Arteaga. En el valencià, que no arriba a conferir a la idea la capacitat creadora immediata, la noció de la imitació sembla fluctuar entre la «*belle nature*» de Luzán o de Batteaux i la «*belleza ideal*» de l'alemany. És cert que Maians no va preocupar-se d'una manera continuada pels problemes estètics, però d'això a plasmar les seves idees amb una frase lapidària, entre burleta i despectiva, com fa Menéndez Pelayo, hi ha un abisne. Quan Maians afirma que les pintures més celebrades han estat les més enganyadores, vol rebatre —o comentar— Lucilli, que assegurava que a les prestatgeries dels pintors no hi havia res que fos veritat. Maians ho relaciona amb la perfecció en la imitació de la natura i amb la necessitat de reflexió que s'imposa per tal de distingir el veritable del fingit, ja que, si l'obra ha de ser semblant a l'imitat, la perfecció d'aquella pot plantejar, en certs casos i termes, el dubte entre què és l'objecte concret i què és l'obra d'art. Deduir d'aquest comentari de Maians la seva incapacitat per reflexionar sobre l'art o l'estètica és portar les coses una mica lluny. Cosa que, per descomptat, tampoc no el converteix en un teòric avançat en el terreny de l'estètica. La seva idea de la bellesa és esquemàtica. Pel que fa a les arts plàstiques o espacials, es redueix a la simetria i a la proporció. Només amb el joc d'aquests dos elements obtindrà l'obra artística allò que Maians anomena formosor, gràcia o bellesa. I de manera primària percep i expressa la percepció del plaer estètic, o sigui, «*cier-ta perfección, que escita la vista y estrechamente la deleita, la cual no es repugnante a la naturaleza, sino que se le sobreañade para acomodarse más al agrado y deleite del que la mira*».<sup>39</sup>

Convé anotar dos aspectes més en relació amb el tema de la imitació de la natura. El primer és que la representació o imitació de la natura rep una justificació, a part la religiosa, diguem-ne filosòfica, ja que la natura no només és creació divina i realitat, sinó també veritat: «*Los que imitan a la naturaleza, directa o indirectamente, representan la verdad*»,<sup>40</sup> afirma resolu-

35. *Ibid.*, ps. 11-12.

36. J. J. WINCKELMANN, *Gedanken*, ed. bilíngüe (París 1954), ps. 95-101.

37. *AP*, p. 17.

38. *Ibid.*, ps. 9-10.

39. *Ibid.*, p. 154.

40. *Ibid.*, p. 60. Recordeu els versos de Boileau: «*Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable...*».

dament, integrant així dos dels elements fonamentals que constitueixen l'equació en què pot resumir-se l'estètica classicista: el bell i el veritable. El tercer element de l'equació, el bo, encara no formulat, és una constant en el pensament maiansia.

El segon aspecte tracta de la vinculació entre la imitació de la natura i el concepte d'art com a unió de preceptes sobre un camp de creació artística determinat. Admès que la natura precedeix l'art, aquest no és altra cosa que «una observación de las perfecciones de aquella, reducidas a método».<sup>41</sup>

El caràcter ja desfasat respecte a allò que s'escrivia a Europa sobre la bellesa o el plaer estètic no necessita encariments. A Espanya, si deixem de banda les pàgines que Luzán dedica en la seva *Poética* a la bellesa en general, a la bellesa de la poesia i a la veritat,<sup>42</sup> encara no han aparegut les obres d'Artega ni de Campmany. Maians, a la seva manera i pel seu camí, pretén restaurar un gust classicista abeurat en l'antiguitat i assimilat per les seves extenses lectures. La postura tolerant que mostra davant el nu a les arts plàstiques, basat, més que en la suprema dignitat del cos humà, en la «*naturalidad y gracia de los perfiles del desnudo*»<sup>43</sup> tècnica en la qual va destacar, sobre tots, Miquel Àngel, vol apuntar quelcom moderadament modern. Malgrat això, la seva reflexió en aquest terreny no avança molt més enllà.

La importància de la natura, del seu estudi, de l'aprofundiment en el coneixement dels seus secrets, de les seves formes, de les seves perfeccions i dels seus defectes, és subratllada insistentment en els escrits maiansians. Fins a l'extrem que en cap moment no pot imaginar-se que aquest estudi sigui incompatible amb qualsevol de les passes o procediments que l'artista ha de seguir per tal d'assolir la perfecció en el seu art: «*Verdad es que el estudio de la naturaleza no se opone a la imitación, ni a las ideas compuestas en la imaginación, ni a la de las pinturas de los más insignes artifices, ni a la de sus copias*»<sup>44</sup>, escriu, formulant amb nitidesa l'escala de valors en què fonamenta el procés de producció artísti-

ca. Però si la natura és la que en tot s'ha de seguir i imitar, ¿quin lloc ocupa la imitació dels millors autors, si guin pintors, escultors o escriptors? A l'*Orador christiano* exposa amb la més absoluta transparència el seu pensament en aquest respecte: «*Por esso encargo Yo tanto la observación, e imitación de los antiguos; porque ellos (más sabios en esto que los modernos) en todo procuraron atender, i expresar la naturaleza, i la verdad; o por medio de una sencilla narración de los sucesos, como los Historiadores; o por medio de las causas, como los Filósofos; o por medio de la imitación, como los Poetas; o por medio de las contiendas, i conomociones de los ánimos, como los Oradores. I así los antiguos, i primeros Maestros de las Ciencias (cada qual en su profesión) se hicieron tanto más dignos de alabanza, e imitación, quanto por medio de ésta, más procuraron allegarse a la perfección de la naturaleza*» (ps. 103-104).

Afegeix, com a apèndix, a l'*Arte de pintar*: «*es muy conveniente imitar a los mejores artistas; porque ordinariamente, por medio de ellos, indirectamente se imita la naturaleza*» (p. 60).

El parentiu intel·lectual i anímic d'aquestes paraules amb les que utilitza Winckelmann per tal de justificar i de fomentar la imitació dels antics és més que evident. Però tampoc no es diferencien en excés de les que utilitzaren Ciceró o Quintilià a l'antiguitat; Scalígero o El Brocense, el segle XVI, o els incomptables preceptistes i teoritzadors del classicisme francès, des de Chapelain fins a finals del XVII, inclosos els moderns Fontenelle o Perrault.

Retornar a la antiguitat o al Renaixement no té, per descomptat, un caràcter indiscriminat. No respon a un desig de tornar a la vista enrere en un intent desesperat de fugir del present i trobar refugi en el passat davant les pressions creixents i cada vegada més hostils del medi. Ni serà un suport teòric del plagi, copiant les millors fites dels antics. Es tracta de retornar a aquells que més van destacar en l'exercici d'un art o d'una ciència per tal d'assumir sòlidament i conseqüentment les troballes de la tradició cultural en què estem ancorats i immersos i, des d'aquí, projectar-se cap endavant en el seu progrés i perfeccionament: «*imitad [...] en cada perfección al que ha sido más eminente en ella*»<sup>45</sup>, aconsella,

41. *El orador christiano ideado en tres diálogos* (València 1733), p. 212. En endavant, OCh.

42. I. DE LUZÁN, *La poética*, ed. R. P. SEBOLD (Barcelona 1977), llibre II, cap. VII.

43. AP, p. 47.

44. *Ibid.*, p. 17.

45. AP, p. 187.

estenen la mateixa idea a l'aprenentatge de la llengua i de la literatura, ja que la seva perfecció «*lógrrase oyendo, leyendo, e imitando. Oyendo a los que hablan mejor; leyendo, e imitando a los que han escrito más elegantemente*».<sup>46</sup>

Usa unes paraules semblants referint-se a l'estudi i l'aprenentatge de la pintura.

Maians distingeix entre dos tipus d'imitació de models: «*La una es propia de aprendices, que únicamente han de imitar, copiándolo todo con puntualidad; la otra es propia de los adelantados en la pintura, que han estudiado bien la naturaleza, y que copian con deseo de mejorar lo ya pintado*», escriu a l'Arte de pintar (p. 18). I amb un cert parallelisme, assenyala dos tipus d'imitació en l'estudi i la pràctica de la llengua. L'una és «*acomodando a su asunto las frases de otro*»,<sup>47</sup> com va fer Climent IX seguint les passes de Lleó X, o el predicador Pere Joan Perpinyà imitant Ciceró. Aquest procediment pot conduir amb facilitat a oblidar «*el vigor de la sentencia, poniendo mayor atención en las palabras*».<sup>48</sup>

Pel que fa a l'altra manera d'imitar, consisteix a «*leer tanto a un Autor, que venga uno a naturalizar en si aquel modo de discurrir, de proponer, distribuir, probar, amplificar, rechazar, hablar, i mover, sin valerse jamás de la misma contextura de la Oración; pero sí de semejante propiedad, corriente, magestad, esplendor, i gracia*».<sup>49</sup>

No és qüestió, doncs, de copiar la lletra, ni d'escriure com els centonistes, sinó de procurar emular els autors escollits com a models «*assí en el método, como en la valentia del decir*».<sup>50</sup> Assimilació de l'esperit, de la força i de la gràcia de la manera de dir de l'autor escollit és la millor manera d'imitar i ajuda a la formació i al perfeccionament del propi estil. Per tal d'iniciar-se en aquesta manera d'imitar, Maians aconsella que es prengui el mateix assumpte d'aquell qui es desitja imitar (que ha de ser sempre un autor de qualitat indiscutible) i que s'exerciti a amplificar allò que en aquell sigui breu, a resumir el que sigui prolix, a ordenar allò que no estigui ben disposat, a seguir i respectar el que estigui ben ordenat, a millorar allò que

s'hi presti i a repetir l'immillorable. Un altre procediment aconsellable és traduir les millors i més eloqüents peces d'una altra llengua, i molt especialment d'aquella en què «*la invención, i arte está más recogida*».<sup>51</sup> És a dir, la llengua llatina. Traduir Sallusti o Títus Livi per comparar i acarar després amb d'altres traduccions dels mateixos textos.

Com és fàcil de suposar que qui s'està iniciant en aquest tipus d'imitació es troba en el primer nivell del seu aprenentatge (sigui orador, escriptor o pintor) i li manquen criteris precisos per poder judicar sobre la qualitat dels seus propis treballs, a la seva correcció i perfeccionament ocuparà un lloc fonamental la figura d'allò que Maians anomena el « *censor*», la funció del qual consistirà, com és lògic, a assenyalar els errors, a elogiar els encerts, a aconsellar i ajudar el novell. El paper del censor el pot fer «*qualquiera que tenga el genio crítico*»,<sup>52</sup> diu el valencià, que no és pas poc.

Aquest tipus d'imitació és concebut per Maians com a punt d'arrencada en la formació de l'artista, i en absolut com a criteri fix i immutable de perfecció artística. La imitació, entesa com a assimilació i identificació amb un autor determinat, però enriquida per les perfeccions d'altres autors, no només no impediria, sinó que més aviat facilitaria «*que aviendo hecho, i formado cada qual su estilo propio, dejase después seguir su genio, sin atarse a éste, ni al otro, sino eligiendo los mejores libros, i valiéndose de todo aquello que fuere más del caso*».<sup>53</sup>

Aquesta actitud res no té a veure amb la idea més o menys difosa sobre una postura del segle XVIII d'imitació servil dels antics. La imitació és el primer pas per llançar-se a la superació dels mateixos autors imitats. L'objectiu, la meta del deixeble, és superar el mestre, sempre que reuneixi les qualitats naturals insubstituïbles i la seva dedicació el facin avançar: «*Assí se hace uno en el Arte émulo del otro, llevando siempre el ánimo de vencerle, o a lo menos de igualarle*».<sup>54</sup>

Una vegada exercitat en la imitació de l'autor o els autors, el conreu dels estudis, la lectura constant, la meditació i els dots naturals faran possible

46. OCh., p. 168.

47. Ibid., p. 18.

48. Ibid., p. 47.

49. Ibid., loc. cit.

50. Ibid., p. 58.

51. Ibid., p. 51.

52. Ibid., loc. cit., amb clares ressonàncies horacianes.

53. Ibid., p. 49.

54. Ibid., p. 50.

i convenient la imitació directa de la natura.

Pot servir com a il·lustració d'aquesta postura de principi el cas concret que es troba en la seva correspondència amb Antonio Burriel, el jesuïta germà del també jesuïta Andrés Marcos Burriel, íntim amic de Maians, admirador i corresponsal del valencià. Havent fet una oda a l'estil horacià, Antonio Burriel l'envia a Maians sol·licitant la seva crítica. En contestar-li, el valencià li fa aquestes reflexions i aquests comentaris: «*Dos especies ai de imitación; una original i otra de copia. La oda de V. Rma. carece de la primera porque no tiene pensamiento alguno que sea propio i nacido del mismo asunto. Quiero decir que la idea no tiene sublimidad original. Es pues una copia, traslado o imitación de algunas buenas expresiones de Horacio que juntas pruevan el buen gusto de V. Rma. i que en otro merecerian suma alabanza, pero en V. Rma. apenas mediana porque no ha hecho lo que corresponde a la grandeza de su ingenio, su erudición i buen gusto, por no aver premeditado lo que devia hacer. I así, padre mio, mi censura se reduce a que V. Rma. use de su ingenio meditando i pues sabe como se imita a los poetas imite a la naturaleza para ser poeta como ellos*»,<sup>55</sup> i davant les queixes d'Antonio Burriel, li aclareix en una carta posterior: «*Yo no he negado a la oda de V. Rma. la sublimidad [...] Ni he dicho que no se haya apropiado con destreza varias expresiones de Horacio, antes bien lo insinué. Solamente deseando que V. Rma. antes sea un Horacio que imitador de él, eché menos la sublimidad de los pensamientos propios originales de que juzgo capaz a V. Rma.*»<sup>56</sup>

Les idees de Maians sobre el tema no poden formular-se amb major claredat. Ésser un Horaci abans que imitador heus aquí l'objectiu veritable i últim de la imitació i, per tant, de Maians en la seva tasca en favor de la restauració de les lletres: que Espanya torni a produir poetes (artistes) originals, Horacis, no imitadors, com ja va succeir el segle XVI. Encara que el P. Antonio Burriel no anava a ésser el poeta d'aquesta època, sí que en sorgirien d'entre els seus deixebles directes i indirectes.

La imitació dels models —en la qual Maians és un dels primers que d'una manera sistemàtica, facilitant els mitjans per a això, defensa la imitació dels millors autors espanyols dels segles anteriors, a diferència d'allò que havien sostingut un Du Bellay o un Scudéry a França—,<sup>57</sup> emparentada directament amb la imitació de la naturalesa, pren en el pensament maiansià el valor d'una propedèutica i d'una pedagogia per tal de desbrossar l'accés i afavorir la penetració en els secrets no tant teòrics com pràctics de l'art. De cap manera no és suficient per ella mateixa ni s'autojustifica. La simple imitació (còpia o assimilació) li sembla insuficient, encara que necessària. Si l'artista té geni, la cultura i el gust precisos, a través de l'exercici ha d'anar a la recerca, en si mateix i en la natura, dels materials originals que el poden convertir en poeta comparable als veritables i grans poetes del passat.

#### *Versemblança. Decòrum. Funció de l'obra d'art*

Tant la imitació de la natura com la dels millors autors han d'ajustar-se en tot moment als supòsits de versemblança i decòrum. Ambdós apareixen en Maians i Siscar estretament entrelligats: «*He procurado observar el decoro, haciendo que Fabio sólo enseñe a Lucrecio tales cosas, que sean dignas de practicarse en la cátedra del Espíritu Santo; con tal verosimilitud, que se pueden enseñar en una conversación*»,<sup>58</sup> escriu a la seva descripció dels trets de l'*Orador christiano*. Maians no tendeix a entrar en àrdues o minucioses disquisicions sobre la versemblança. Sembla com si fos quelcom tan elemental que no imposés major deteniment ni excessiu aprofundiment. Així, exclama corprès davant un paràgraf del *Quixot*: «*¡Nimiedad sencilla i graciosa! ¡Verosimilitud admirable i sin igual!*»<sup>59</sup>

Això no obstant, quan tracta de les característiques que ha de reunir la narració i afirma que una ha de ser la versemblança, explícita, encara que breument, allò que hi entén. El versemblant és igual al probable, i la narració serà versemblant «*si se cuentan las*

56. Maians a A. Burriel (16-VIII-1755), *Epistolario* (València 1972), vol. II, p. 602.

56. Maians a A. Burriel (6-IX-1755), *ibid.*, p. 605.

57. Vid. R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France* (París 1927), p. 177.

58. *OCh*, p. XXVIII.

59. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. d'A. MESTRE (Madrid 1972), p. 44.

cosas según pide su naturaleza, las costumbres de los hombres, i opinión común, i se manifiestan las causas de los consejos, i razones de las cosas: de suerte que nada se deje, ni refiera, hecho sin causa, sino que sea tan evidente, que no sea menester indicarla.<sup>60</sup>

En dos elements, doncs, es basa la versemblança. Per una banda, en la congruència del que es narra amb la lògica mateixa de les coses, amb la seva naturalesa. Ja que reproduir la perfecció de la natura és impossible, atesa la incapacitat essencial produïda per l'oposició home-Déu, inventor-creador, allò que sí que pot i que ha de ser exigint en la imitació és que la seva obra respecti coherentment les exigències que imposa l'essència de les coses imitades. Per l'altra banda, allò que Maians anomena «*las costumbres de los hombres, i opinión común*». El versemblant apareix aquí, dins de la tradició aristotèlica, com el que sembla creïble i resulta acceptable per a l'opinió comuna. Delimitar conceptualment, en termes abstractes, allò que és l'opinió comuna és impossible. És quelcom que no accepta l'an historicisme. L'opinió comuna és per essència històrica i social, evoluciona amb els temps, canvia amb les cultures i és en funció de quins grups o quins sectors siguin els considerats jutges dignes per emetre l'opinió que ha de ser tinguda en compte. En darrera instància, l'opinió comuna és el comú denominador pel qual la ideologia dominant esdevé ideologia natural, sense límits de classe. El versemblant és un concepte clau en la poètica i retòrica aristotèlica. R. Barthes va assenyalar agudament com aquest concepte, a nivell metodològic, basa una concepció de l'art i de l'oratoria supeditada al sentit comú i pot sustentar una determinada cultura de masses, dependent a la vegada de les idees polítiques del filòsof d'Estagira.<sup>61</sup> Aquest sentit comú, aquesta opinió comuna, no sorgeix espontània de l'esperit creador anònim del poble, sinó que, responent als interessos dels sectors dominants de la societat, arriba a fer-se assimilable per a la majoria dels grups socials. Per a Maians, que considera valor essencial la saviesa, no més és admissible l'opinió comuna dels doctes, no dels aristòcrates —pel simple fet de ser-ho— ni del poble menut. Destaca, com a tret significatiu, que

Maians, per exemple, no pot acceptar una opinió comuna que atempti o ataquï els valors de la religió catòlica. El versemblant és, per tant, un terreny on conflueixen l'aspiració a una certa coherència artística juntament amb valors de coherència social i moral.

I sens dubte per aquest camí es relaciona amb el concepte del decòrum. Malgrat que l'eximí Goethe es burlés de l'ús —i abús— que els francesos havien fet del decòrum a les seves teoritzacions preceptives de tall classicista, creient inadequat que s'apliqués una idea pròpia de les conveniències socials a l'esfera de l'art, el decòrum (*l'aptum*) és, en la tradició poètico-retòrica, quelcom més ric del que va voler fer creure l'intel·lectual de Weimar, per altra part profundíssim coneixedor d'aquesta tradició. H. Lausberg ha establert una suggerent associació entre la concepció platònica del *prépon* (*Gorgias*), considerat com la virtut de les parts per tal d'encaixar en un tot —desenvolupat per Quintilià, en les seves dues facetes de decòrum intern i decòrum extern i la relació ètica individual-ètica social a la qual ha d'acomodar-se l'obra de l'orador o de l'artista.<sup>62</sup>

La insistència que l'artista ha de guardar, en imitar el natural, la naturalesa, abans que qualsevol altra cosa el decòrum és una constant que excel·leix en el conjunt dels escrits maiansians.<sup>63</sup> La importància que li concedeix és tal, que arriba a afirmar, comentant el *De doctrina christiana* de sant Agustí, que la decència o decòrum és «*la suma del arte*»,<sup>64</sup> o a assegurar, a l'*Arte de pintar*, que el decòrum és «*la mayor perfección*» (p. 76) de la pintura. Si s'entén que versemblança i decòrum són nocions que posen l'èmfasi en la necessària coherència de l'obra d'art o el discurs, coherència tant en la seva pròpia estructura i organització interior com en la seva relació amb les creences més o menys acceptades i acceptables per la societat, es comprendrà fàcilment, i no resultarà ni paradoxal ni ridícul, que en aquest esquema tota violació del decòrum sigui considerada com un atemptat contra la perfecció de l'art i, per últim, com una mostra palpable de la incapacitat per ajustar-se a les regles i principis de l'art per part de l'artista o bé de la seva ignorància. En aquesta lògica, no vacilla

60. OCh, p. 91.

61. R. BARTHES, *Investigaciones retóricas* (Barcelona 1982), vol. I, p. 18.

62. H. LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria* (Madrid 1967), vol. II, ps. 374 i ss.

63. Per exemple, AP, ps. 11, 142, 146, etc.

64. OCh, p. 17.

Maians a censurar el *Judici final* de Miquel Angel —que en altres aspectes elogia sense prevencions— per haver inclòs en «un asunto dogmático» una mentida pagana tan matussera com la barca de Caront; o a Lluc Jordà per pintar, en el somni de Nabucodonosor —personatge històric— una imatge del déu Morfeu; així mateix, censurà l'absència de vestits allí on ho demana l'honestat, o l'ús anacrònic d'indumentària i de vestits.

Seguint la divisió entre *decòrum* intern i *decòrum* extern apuntada per Ciceró a l'*Orator*, i matissada per Quintilià a les *Institutiones*, es refereix a l'*Orador christiano* a la necessitat de respectar el *decòrum* extern, i assenyalava que s'ha de «considerar qué pide el tiempo, el lugar, el Predicador, el oyente, dando a cada cosa aquello que su naturaleza pide» (p. 17), traslladant gairebé al peu de la lletra els quatre elements assenyalats per Ciceró: lloc, temps, públic i orador. I a la *Rethórica* alludeix amb aquestes paraules al *decòrum* intern: «La Decencia consiste en apropiar las palabras, i sentencias a las cosas que se quieren significar»,<sup>65</sup> resumint amb brevetat immillorable la coherència que s'exigeix a la *inventio*, la *dispositio* i l'*elocutio*. En conjunt, no pot ajustar-se al *decòrum* el parlar de coses naturals sense conèixer i respectar allò que se'n sap per mitjà de les ciències, ni barrejar la paraula de Déu o les coses divines amb faules paganes, o, com escriu a l'*Arte de pintar*, «el pintor no debe entremezclar en las pinturas alegóricas pertenecientes a la historia sagrada, figuras impertinentes de la fabulosa» (p. 127).

També l'ús dels diferents estils o caràcters del dir s'ha d'ajustar al *decòrum*, o sigui, «proporcionarse con ciertos respetos a la Persona que habla, i a aquella con quien se habla, i a la Cosa de que se habla»,<sup>66</sup> ja que l'home culte i amb enginy no pot usar el mateix llenguatge que l'ignorant al qual li manca, ni parlarà igual un científic que un il·letrat, per no insistir que és del tot il·lògic expressar-se sense tenir en compte la capacitat de qui escolta. Però tal vegada la millor articulació dels components que configuren el concepte de *decòrum* i la seva relació amb altres aspectes de la producció artística l'expressa Maians a les línies següents, que escriu a l'*Arte de pintar*: «Siendo el decoro un honesto uso de

las cosas buenas o indiferentes, acomodado con decencia a la verdad de ellas, y al respeto que se debe a las personas de que se trata y con quienes se trata, se ha de procurar guardar con diligentissimo cuidado; porque lo que es contrario a la verdad y a la verosimilitud, ofende al entendimiento; lo que es opuesto a las buenas costumbres, irrita; lo que a la buena crianza, desagrada» (p. 56).

El *decòrum* és, per tant, el principal fonament que fa concordar el que representa l'art i la natura coneguda de les coses imitades, sotmès a criteris valoratius de caràcter eminentment social i supeditat a l'objectiu o la finalitat que se li confereix a l'art, la *utilitas*. Ja que el que per naturalesa correspon a les coses és a vegades quelcom desconegut i fins i tot incognoscible, o almenys no conegut amb certesa, es torna de nou al criteri clau de l'opinió comuna i el costum. Clarament ho diu Maians quan, en parlar dels personatges allegòrics en comèdies i tragèdies, entén que el *decòrum* seria, en aquest cas, «procurar que la Persona que se finge, diga aquello que diría, si tuviese juicio, i fuera capaz de hablar».<sup>67</sup> La subjectivitat, com es veu, no és creació de nou encuny de l'estètica kantiana (salvant totes les distàncies).

Requisit previ, gairebé *conditio sine qua non*, per saber i poder guardar el *decòrum* és posseir *summa* erudició. La familiaritat i la freqüentació de les més diverses branques del coneixement, de les arts i de les ciències, es presenta, en el pensament maiansià, com un element imprescindible per a la perfecció artística. Distingeix dos tipus d'erudició: una que és pròpia i intrínseca a l'art mateix que practica un artista concret; una altra, que rodeja, acompanya, ajuda l'art a perfeccionar amb rigor i justesa l'elaboració de l'obra. Erudició interior i erudició exterior, les anomenarà Maians, i definirà la segona de la següent manera: «Erudición exterior es aquella que la pintura toma de otras artes para perfeccionar la suya. Tales son principalmente la física, la geometría, la simetría, la botánica, la anatomía, la fisiognomía, la óptica, la perspectiva, la topografía, la arquitectura, la ética o filosofía moral, la historia y otras artes, por no decir todas, y acobardar a los que pretenden ser excelentes pinto-

65. *Rethórica* (València 1757), vol. II, p. 35.  
66. *Ibid.*, vol. II, p. 334.

67. *Ibid.*, vol. II, p. 114.

res.»<sup>68</sup> És evident que resulta del tot impensable suposar tan sols que es pot practicar amb decòrum un art qualsevol sense comptar amb allò que nosaltres anomenariem quelcom més que una àmplia i sòlida cultura general. En Maians un determinat nivell de saviesa, evidentment gens elemental, fomentat i conreat amb estudis perllongats que no han de cessar mai, és un pressupòsit universal per escometre la tasca en qualsevol art o ciència. És clar que Maians no creu que l'essència de l'art es redueixi a ésser una manifestació palpable de l'erudició exterior. La missió essencial d'aquesta consisteix a evitar els barroers errors que amb tanta assiduitat s'observen en els vestits, en l'ús de referències històriques, en la ignorància de les formes reals de la naturalesa.

Es planteja així un punt inexcusable. Un punt que clarifica el sentit de la imitació, de les condicions que aquesta ha de reunir, de l'art en definitiva. ¿Quina funció ha de complir l'obra d'art, sigui sermó, discurs, comèdia, tragèdia o pintura? Maians és en això bon fill de la seva educació i de la seva ideologia. Ell mateix deia que, quan encara era nen, estudiant a Barcelona, va arribar a aprendre's de memòria, juntament amb algunes odes, l'*Art poètica* d'Horaci. No té res d'estrany, doncs, que la seva visió fonamental de la finalitat de l'art provinguí directament de l'*Epistola ad Pisones* i de la contínua assimilació i reelaboració dels seus preceptes al llarg de l'edat mitjana i el Renaixement. Les al·lusions al binomi *delectare et prodessere* són reiteratives i proliferen per tots els escrits maiansians. Encara en una de les seves últimes obres, l'*Arte de pintar*, el reprèn i l'aplica tant a la poesia com a la pintura. Recorda Maians que Horaci havia dit que «*la poesía o ha de aprovechar o deleitar o hacer uno y otro*» (p. 53) per tal d'estendre la idea al camp de la pintura: «*El pintor más digno de alabanza, será aquel que en los asuntos libres eligiere aquellos en que sus pinturas, no solamente agraden al alma divirtiendo su vista, sino que también instruyan el entendimiento, mejorando la voluntad*» (p. 147), o, gairebé amb les mateixes paraules, en un altre lloc: «*Si el asunto es voluntario, debe el pintor elegirle, o útil por razón del*

68. AP, p. 114.

*objeto que piensa pintar, o virtualmente deleitoso.*»<sup>69</sup>

D'aquesta dualitat, d'aquesta justificació teleològica bifurcada, només la faceta de la instrucció rebrà alguna precisió. Enlloc no resumeix millor la seva visió de la utilitat instructiva de l'art que en escriure a Cerdà, el 1779, «*deseo que solamente se impriman libros útiles para fomentar la piedad, o la erudición o la erudencia*»,<sup>70</sup> on queda perfectament ordenat el conjunt i la prelació de valors que confereix a l'art. En dependència estreta amb la visió de l'espiritualitat que un Maians més jove exposà a l'*Espejo moral*, la pietat és el màxim valor que pot tenir una obra. Prova evident del pes que la seva religiositat, o millor, si es vol, que la seva moralitat religiosa, exerceix sobre la seva concepció de l'art, són aquestes paraules amb les quals Maians aconsella que «*todos los asuntos sean útiles para fomentar la devoción cristiana; para fortalecer la fe con la espresiva descripción de los Tormentos que padecieron en defensa de ella los pacientísimos mártires...*»<sup>71</sup> O, en escriure el «Prólogo» a la seva *Rhetórica*: «*Unicamente pues alabamos la Rhetórica Christiana, esto es, la que persuade lo que es honesto, i útil, o a las personas particulares, o a las familias, o a las Republicas, o a todo el Género Humano.*»<sup>72</sup> Manifestacions semblants abunden als escrits de Maians. Es nega, per exemple, a tractar de les faules milèsies, sibarítiques i cípries perquè no les considera art, ja que no mereix tal nom «*la que no enseña cosas honestas*»;<sup>73</sup> el mateix sentit té l'esllavissament semàntic que fa de la paraula «pastors» en parlar de l'égloga i remetre als sants patriarques. La utilitat, impregnada de religiositat, sense grans desenvolupaments teòrics, no pot ser compatible amb la deshonestetat, ni amb la irreligiositat i menys encara amb l'anticatolicisme. L'art, doncs, ha de promoure els mèrits i les virtuts de la religió catòlica, fomentar la de-

69. *Ibid.*, p. 145. Contrasten aquestes opinions amb les que el 1663 es publiquen de fra Juan de Santo Tomás: «*el arte no depende en sus reglas y principios de la rectitud de la voluntad y de la recta intención del fin, sino que puede hacerse una perfecta obra de arte, aunque sea perversa la voluntad del artista*», citat a MENÉNDEZ PELAYO, *HIE*, tom I, p. 606.

70. Maians a Cerdà (7-VIII-1779), «*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*», IX, 13 (1905), p. 258.

71. AP, p. 182.

72. *Rethórica*, «Prólogo», vol. I, p. XIV.

73. *Ibid.*, vol. I, p. 307.



voció, reforçar a la seva manera i amb els seus mitjans el sentiment religiós.

Es lluny de Maians la supeditació utilitària de l'art a la política, com havia arribat a proposar D'Aubignac el segle anterior, i el ressò de la qual és encara present en paraules molt citades de Luzán i altres espanyols del segle XVIII. L'art no ha de sotmetre's a la política, però sí ha de redundar en l'enfortiment de la pietat. De la mateixa manera que preconitzava una retòrica cristiana, a l'*Arte de pintar* reconeixerà que el seu objectiu en escriure'l ha estat «*procurar que la pintura sea muy conforme a la religión cristiana, de la manera que he intentado hacerlo en la filosofía moral*» (p. 129), al·ludint a la seva *Institutionum Philosophiae moralis libri tres*.

A més de la pietat i l'erudició, la perfecció de l'estil apareix com a factor gens menyspreable dins de l'eficàcia instructiva de l'art. L'estil és instructiu ja que ajuda que altres aprenguin la millor manera d'escriure. Però és, així mateix, element que incideix decisivament en la delectança que provoca l'obra. Aquest terreny intermedi de l'estil genera una evident tensió en les opinions de Maians. Es veu clarament aquesta tensió, per exemple, en el judici que emet sobre *La Celestina*. Obra que no dubta a considerar la millor comèdia anterior a les de Cervantes, repetint elogis similars en més d'un lloc. Tanmateix, en una variant que introdueix a l'edició de 1739 de l'*Oración en alabanza*, matisa: «*la tan famosa como infame Comedia de Calisto i Melibea*».<sup>74</sup> En aquests dos qualificatius, «*famosa e infame*», resumeix perfectament la tensió a la qual em referia. És un xoc interior, mai no resolt, entre un judici ideològic-religiós i un judici purament literari. La seva sensibilitat per copsar les bel·leses de la literatura és quelcom innegable, i que el mateix Menéndez Pelayo li reconeix. Però la seva religiositat, no beata, però sí rectora i subjacent, no podia deixar d'arribar fins al terreny específic de l'estil.

Es a partir d'aquesta funcionalitat de l'art, amb els seus matisos contradictoris, on s'ha de situar l'actitud de Maians envers l'elecció d'assumptes. El rebuig taxatiu i absolut de les «*pinturas de objetos torpes y provocativos*

*de la lujuria*»<sup>75</sup> es fonamenta evidentment en consideracions morals i religioses. És la perversitat d'aquells que pretenen la maldat de la resta, «*facilitándoles por la vista complacencias viciosas*»<sup>76</sup> cosa que fa totalment rebutjables aquest tipus de pintures. L'art ha de fer cristianament virtuós el seu contemplador, lector o oient. En el mateix ordre de valors, emparentats amb la tradició de Vives, Cano, Malon de Chaide o fra Luis de León, rebutja els llibres de cavalleries, les novel·les picaresques o les eròtiques. L'elecció d'assumptes, sense ésser predeterminada —encara que vaig assenyalar el que aconsellava als pintors—, sí que té uns sostres força precisos.

Pel que fa a la presència en l'art d'accions o successos que puguin provocar horror, les paraules de Maians semblen decantar-lo cap a la desdramatització horaciana, però sense deixar d'oscillar cap a la idea aristotèlica que fins la lletgesa pot ser objecte d'imitació si la perfecció de l'art amb què està executada ho compensa. Seguint Horaci, escriu: «*El deleite parece que no se ha de buscar en las cosas horrorosas sino en las apacibles: el provecho es una instrucción más placentera que desagradable*».<sup>77</sup> Conseqüentment, Horaci preconitzava elidir els moments àlgids de l'acció tràgica. I en el seu suport, Maians recorre a la finalitat que Aristòtil atribueix a la tragèdia: «*si el fin de la tragedia es purgar el ánimo de las pasiones, ¿para qué se lo ha de inclinar a las violentas, habiéndose de apaciguar después?*»<sup>78</sup> La seva postura no és, emperò, definitiva, ja que immediatament es pregunta: «*¿qué diremos de Séneca el trágico, que espuso en público a Medea matando a sus hijos?*»<sup>79</sup> i deixa l'interrogant en l'aire, sense cap resposta. La conclusió que sembla deduir és que les accions horroroses que arriben a provocar «l'astorament» no han de ser mai imitades. Però, per una altra banda, afirma: «*Lo que parece cierto es, que hay acciones horrorosas que pueden provocar la imitación*»<sup>80</sup> I conclou el seu contrapunt en escriure: «*El horror que causan algunos objetos pintados se corrige con el placer de lo bien que el pintor ha sabido represen-*

75. AP, p. 97.

76. *Ibid.*, loc. cit.

77. *Ibid.*, p. 53.

78. *Ibid.*, loc. cit.

79. *Ibid.*, p. 54.

80. *Ibid.*, loc. cit.

74. *Oración en alabanza de las eloquentísimas obras de don Diego Saavedra Fajardo*, dins *Ensayos oratorios* (Madrid 1739), p. 115.

tarlos. Fuera de que la pintura es una historia muda, que debe copiar lo bueno y no omitir lo malo espresado con decoro.»<sup>81</sup>

Com passa amb d'altres aspectes del pensament maiansià, les seves idees estètiques manquen essencialment de sistematització. I aquest és el tret que fa que a penes aprofundeixi en conceptes clau de l'estètica classicista, que

apareguin usos relativament contradictoris dels mateixos termes, o que certs problemes no estiguin ni tan sols esbossats en els seus escrits. Per la resta, i com he tractat de mostrar, la seva estètica s'insereix, des d'unes fonts i amb una funció a la vegada concurrent i diferent, en el corrent dominant durant el nostre segle il·lustrat.

81. *Ibid.*, loc. cit.

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN