

Ideas Críticas y Teoría Literaria de Don Manuel de la Revilla

Por
EMILIA DE ZULETA

ENTRE los críticos que acompañan en el fin de siglo español a las grandes figuras de Menéndez Pelayo, Valera, *Clarín* y la Pardo Bazán, merece ocupar un puesto de cierta importancia don Manuel de la Revilla (1846-1881). El nombre de Revilla es asociado, generalmente, a la célebre polémica sobre la ciencia española, en la que hace sus primeras armas el joven Menéndez Pelayo. Menos conocido es el hecho de que, en el lapso de una vida bastante breve, alcanzó a dejar una obra de cierta amplitud sobre temas literarios, y que difundió las doctrinas estéticas y literarias del krausismo, desde su cátedra de Literatura General e Historia de la Literatura Española.

Revilla fue, ante todo, un filósofo que, en una evolución bastante acentuada, llegó al positivismo a través del cartesianismo, el krausismo y el criticismo kantiano. Dentro de este aspecto de su actividad, hay que consignar su traducción de las obras de Descartes y sus *Elementos de ética o filosofía moral*, escritos en colaboración con Urbano González Serrano. Escribió también poesías, reunidas luego bajo el título de *Dudas y tristezas*, con una noticia necrológico-biográfica y prólogo de Ramón de Campoamor.

En cuanto a su obra crítica —que es la que ahora nos ocupa—, diremos que se compone de artículos publicados en periódicos y revistas como la *Revista Contemporánea*, la *Revista de España*, *La crítica*, *La Academia*, *El Liceo*, *El Globo*, entre los años 1872-1879, recogidos en parte en el volumen de sus *Obras*, editado por el Ateneo de Madrid, como homenaje póstumo, en 1883. Esta parte de su obra se completa,

necesariamente, con su libro *Principios generales de literatura* (1872), escrito como primera parte de la *Historia de la Literatura Española* de Alcántara García¹. En efecto, en este libro se encuentran sus conceptos teóricos fundamentales, expuesto de modo sistemático y completo. Esta obra representa, en realidad, el desarrollo y perfeccionamiento del *Plan de un curso de principios elementales de literatura* (1866-1867), dictado por Francisco Giner de los Ríos en el Colegio Internacional de Madrid. Dicho Plan, incluido en el libro de Giner, *Estudios de literatura y arte*, fue completado por Revilla y más tarde utilizado por éste en la redacción de su propia obra. Según noticias del propio Giner, las mismas doctrinas inspiran también un libro del mismo título que el de Revilla —*Principios generales de literatura*— publicado por Salvador Arpa en 1874 en Cádiz. Los antecedentes generales de todas estas obras evidentemente se encuentran, por la coincidencia en los principios y la similitud en la estructura —y, a veces, en el contenido—, en la *Estética de Hegel*, en el *Compendio de Estética* de Krause y en la *Estética* de Vischer. El libro de Manuel de la Revilla consta de tres partes: 1) Elementos esenciales del arte literario; 2) Teoría de la producción literaria; 3) Los géneros literarios. La inclusión de ciertos tópicos, como los que se articulan en la segunda parte —Teoría de la producción literaria, dividida en tres secciones: El artista, La obra y El público—, configura un panorama coherente y total del proceso literario, ya propuesto en el *Plan* de Giner. Según Wellek, fue Vischer quien estudió, en el tomo V de su *Estética*, el arte en relación con el espectador.

Dentro de los objetivos del presente estudio, resultan interesantes estos *Principios*, no sólo por la relación que tienen con los trabajos críticos de su autor, sino porque evidentemente Revilla es superior como teórico que como crítico de la literatura.

Su punto de partida es una afirmación terminante acerca de la superioridad de la literatura sobre las demás artes. Es superior por cuanto supera las limitaciones de espacio y tiempo a que están sometidas aquéllas; superior por el medio de expresión, no exterior, sino interior, íntimo, inmediato y libre, universal y sintético. Esta superioridad

¹ REVILLA, Manuel de la, *Principios generales de literatura*. Madrid, Iravedra, 1884, 3ª ed. (1ª ed., 1872).

dad que nace de la palabra y de la índole misma del arte literario, se confirma asimismo en su superioridad histórica, al haber alcanzado, de modo universal, un desarrollo muy amplio en todas las civilizaciones, y por haber representado fielmente el espíritu de los pueblos y de los tiempos². A medio camino entre las doctrinas románticas de la literatura como expresión y de las doctrinas naturalistas que la postulan como medio de conocimiento, esta teoría de la literatura busca un fundamento total para afirmar esa superioridad, como anticipándose a la importancia creciente que habría de asignársele a lo literario en el siglo XX.

Otro problema interesante que plantea Revilla es el de la elaboración de una ciencia de la literatura. Para él se trata de algo ya existente y real, por cuanto es posible el conocimiento sistemático y ordenado según principios, del objeto literario. Sólo se limita a señalar que se trata de una ciencia de índole distinta: racional y experimental a la vez.

Puesto a analizar la naturaleza de esta ciencia, procede con método dialéctico y descubre la tríade correspondiente: Filosofía, Historia y Filosofía de la Historia de la Literatura, que sería la crítica. De un modo semejante, Krause habla de Filosofía, Historia y, finalmente, Ciencia filosófica-histórica o crítica de lo bello del arte³. Hay que hacer notar, asimismo, que adopta en este análisis la definición hegeliana del arte como manifestación de la idea en forma sensible, y de la literatura como manifestación de la idea en forma sensible a través de la palabra.

La filosofía de la literatura no es la retórica y la poética, o sea el conjunto de reglas y procedimientos, dice Revilla, sino el estudio teórico de los principios generales. Por su naturaleza misma se vincula con la estética, con la lingüística, con las ciencias antropológicas, etc. Por eso, después de los preliminares, la primera parte es dedicada al estudio de los elementos esenciales del arte literario: La belleza y la palabra.

Pero más interesante resulta aún su análisis de la crítica o filosofía de la historia de la literatura, como un poco farragosamente la denomina, siguiendo su esquema krausista. De todos modos, es curioso, que tras

² *Ibid.* p. 88-89.

³ KRAUSE, C. C. F., *Compendio de estética*. Traducción de Francisco Giner. Madrid, Victoriano Suárez, 1883. p. 4-5.

esa definición, la crítica literaria sea incluida en la sección tercera, *El público*, después de los problemas del juicio de la obra literaria y de la distinción entre el gusto y el juicio reflexivo de lo bello. Es evidente que, en este tratamiento del tema, Revilla abandona el esquema hegeliano y krausista para prestar una atención al hecho literario concreto y a sus relaciones con otros órdenes, que sólo puede explicarse como obra de una reflexión que comienza a sufrir el influjo del positivismo.

Además de la enumeración de las cualidades del crítico y de las condiciones y clases de crítica, el punto culminante de su examen es la influencia del crítico en la producción literaria, lo cual confirma la ubicación eminentemente práctica que Revilla acuerda a la crítica. *Crítica artística es el juicio de las bellezas y defectos y el examen de las circunstancias que concurren en las obras de arte*, dice además ⁴. De modo que, a pesar de aquella primera definición como filosofía, termina por situarla más bien como un arte fundado en los principios de una ciencia. Es interesante observar que cuando Revilla concreta su abstracta caracterización primera, coloca entre las condiciones del crítico, al lado de la ciencia y en perfecta paridad con ella, el sentido artístico, el buen gusto y la imparcialidad.

Igualmente interesante es el énfasis con que advierte contra los peligros de una crítica que se limite al juicio sintético y que tenga en cuenta únicamente el mérito absoluto de la obra y no su valor relativo, en comparación con otras obras de su género y de su autor. Otro antieipo de ideas que tendrán mucha importancia en España, es su indicación de que el crítico debe atender también a la intención del autor y a la importancia social de la obra.

Al hacer el examen de las tendencias de la crítica de su tiempo, señala la importancia de lo psicológico y de lo histórico, pero advierte también contra los excesos peligrosos que apuntan en algunas de estas direcciones, especialmente en el aspecto biográfico.

Una mayor profundización acerca de estos asuntos se puede hallar en un discurso resumen titulado *Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del buen gusto y el desarrollo del arte*, que pronunciara en la Sección de Literatu-

⁴ REVILLA, Manuel de la, *Principios...* p. 200.

ra del Ateneo de Madrid ⁵. El punto de partida es, en este caso, la distinción entre gusto estético y juicio crítico.

Revilla insiste aquí en hallar una posición ecléctica, un término medio entre los preceptos rígidos y la absoluta negación de los principios. Ni las reglas servilmente imitadas de los antiguos, ni el genio libre y espontáneo de los románticos, que no se sujeta a leyes y que todo lo explica por el dictado de la inspiración. El genio también debe dominar las técnicas propias de su arte, y eso se lo enseñan las reglas y preceptos. Pero todavía un segundo tipo de leyes distingue Revilla: aquellas que surgen de la naturaleza misma de la obra literaria, principios fundamentales que son necesarios para que ésta cumpla su fin estético.

Este Discurso completa, asimismo, lo que expusiera en sus *Principios Generales acerca* de la formación del crítico. Sostiene aquí Revilla que no basta el conocimiento erudito de poéticas y retóricas, sino que es necesario el gusto, el amor a la belleza y el estudio constante de la realidad y de los buenos modales e imágenes. Sobre todo, este último aspecto le parece especialmente importante. ¿Cómo se ha de juzgar una obra dramática —aún conociendo los fundamentos teóricos más abundantes—, dice, si no se tiene conocimiento de la naturaleza y de la vida humana que se representa en el teatro?

Por algunas de las cualidades que Revilla estima importantes en el crítico —don de la naturaleza, sentimiento artístico, amor a lo bello—, parecería que considera conveniente que éste sea, al mismo tiempo, creador, como lo sostiene Menéndez Pelayo. Sin embargo, no es así, ya que, en su opinión, mientras el crítico es analítico, reflexivo, penetrante; el creador es sintético, espiritualista, imaginativo. Si puede decirse que el crítico es artista, concluye, es artista que no ejerce.

La parte del discurso destinada a la caracterización del modo de ejercer la crítica, puntualiza algunos principios interesantes que responden a las diversas articulaciones de lo literario expuestas en sus *Principios generales*. Así, acuerda tanta importancia en el acto de juzgar, a los principios del arte como a la intención del autor y al tiempo y al género a que pertenece la obra. La piedra de toque fundamental será la belleza; pero, en igualdad de belleza, será superior la obra que

⁵ Idem. *Obras*. Madrid, Ateneo Científico, 1883. p. 535-565.

tiene un fin trascendental, siempre que por la presencia de éste no domine lo extraartístico.

Volviendo a los citados *Principios generales*, diremos que en el problema del realismo y del idealismo Revilla se inclina por la superioridad de un arte realista y que sólo acepta el idealismo en ciertos géneros *que lo admiten*, caso que no correspondería ni al drama ni a la novela ni al poema épico. Con este concepto se separa notoriamente de la estética hegeliana y krausista, para compartir la tendencia más generalizada en la España de su época y que se manifiesta claramente en la tradición crítica española del siglo XIX.

Al tratar la obra literaria como materia juzgada por la crítica, Revilla distingue fondo y forma; pero debemos advertir que —como Giner—, no establece una dicotomía terminante sino que los analiza como aspectos inexplicablemente unidos de una misma realidad. El fondo abarca el fin general y el fin particular; la idea y el asunto. La forma, es el elemento fundamental, especialmente en las obras poéticas donde lo abarca todo, incluso el fondo. La contraprueba más útil, afirma Revilla, es despojarlas de la forma: así se advierte cómo la obra queda reducida a nada, ya que la forma abarca lo expositivo y lo expresivo; lo conceptivo y lo imaginativo. El poeta debe adivinar el ideal. no crearlo, porque su función específica es la creación de formas⁶.

Sostiene, en principio, Revilla, un concepto objetivo de la belleza, por cuanto considera que la belleza es una cualidad formal⁷. La belleza, dice, es la unidad formal que contiene en sí variedad y armonía; que debe tener fuerza, vitalidad, carácter y expresión. Lo feo es su límite constante y necesario, desde el cual puede establecerse una gradación que llega hasta lo sublime, donde lo bello aparece perturbado por una extraordinaria grandeza.

Sin embargo, la determinación de la belleza puede hacerse únicamente de modo experimental, por cuanto la emoción estética, previa al juicio estético, nace de la imagen interna, ideal del objeto, producida por su impresión en los sentidos. El juicio resulta, pues, subjetivo, por cuanto se funda en la emoción estética. Por esta vía se establece, final-

⁶ Idem. *Principios...* p. 170.

⁷ Ibid. p. 22.

mente, como en la *Estética* de Krause, el concepto objetivo-subjetivo de la belleza.

Tanto en los *Principios generales* como en un artículo incluido en sus *Obras*⁸, se ocupa también de lo cómico, —tal como lo había hecho Giner—⁹, de modo externo y pormenorizado. Analiza sus coincidencias con lo feo; su naturaleza como fenómeno de la vida espiritual que nace de situación o estado; como contraste u oposición y con un carácter eminentemente relativo y transitorio.

Distingue también entre lo gracioso, lo festivo, lo grotesco y lo cómico, y termina por afirmar que lo grotesco no cabe en el arte. No intuye aquí la revaloración que alcanzarían las manifestaciones de lo grotesco en el arte peninsular ni el desarrollo posterior, que, por vía de esa tradición, y con la fusión de otras tendencias del arte contemporáneo, le aguardaba en los primeros años del siglo XX.

Esta teoría general de la literatura incluye, por cierto, una doctrina sobre los géneros, que se sustenta, en lo esencial, sobre la idea romántica de que los géneros son determinaciones naturales y constantes de la expresión estética y no clasificaciones arbitrarias. Sigue a Krause, en general, al distinguir dos grandes géneros: obras puramente bellas (la Poesía), y obras bello-útiles (la Oratoria y la Didáctica). Dentro de la Poesía adopta la clasificación —ya usada por Hegel—, según la naturaleza de la concepción poética basada en el orden de la realidad: objetiva, subjetiva y objetivo-subjetiva, que corresponden a la Poesía épica, lírica y dramática.

OBRA CRÍTICA.

Dentro de los escritos incluidos en la edición de sus *Obras* aparecen algunos temas de estética general y de estética literaria, como los ya citados sobre *El concepto de lo cómico* y los *Principios a que debe obedecer la crítica literaria*. . . ., o bien los dedicados a *Los orígenes del arte*. Sin embargo, la mayor parte están agrupados dentro de dos tipos: Boquetes literarios y Estudios literarios.

⁸ Idem. *Obras. El concepto de lo cómico*. p. 185-210.

⁹ GINER DE LOS RÍOS, Francisco. *¿Qué es lo cómico?* (En su: *Estudios de literatura y arte*. p. 33-45).

Entre los primeros, se observa una gran variedad y la falta de un criterio rígido acerca de lo que entiende por *boceto*. En efecto, algunos lo son, verdaderamente, como en el caso del dedicado a Hartzzenbusch que se limita, sobre todo, a su retrato moral y físico. Otros, atienden más a la caracterización literaria, reducida a unos pocos rasgos, generalmente acertados, como cuando señala la importancia de las innovaciones de Campoamor como punto de partida de una nueva época literaria. O como cuando, al hablar de las novelas de Valera, en medio de una crítica severa y poco justa, afirma que nacen de la libre idea de su autor. Anticipa allí un concepto interpretativo fundamental, hoy descubierto en uno de los más sólidos estudios sobre el tema: *Valera o la ficción libre* de J. F. Montesinos.

Algunos *Bocetos* incluyen elementos de historia literaria para una mejor caracterización del autor. Así ocurre con el que corresponde a Galdós, el cual comienza con una breve exposición acerca de los orígenes de la novela moderna, desde el romanticismo y Fernán Caballero, hasta lo que, con todo acierto, denomina la *regeneración de la novela española*, por obra de Galdós... Aunque hay importantes diferencias —sobre todo al juzgar acerca de la importancia de Fernán Caballero en este proceso—, podría hallarse aquí, embrionariamente el cuadro que describiría Menéndez Pelayo en su Discurso en el ingreso de Galdós a la Real Academia (1897).

En unos pocos *Bocetos* entra ya al terreno de la crítica valorativa de obras y al juicio sobre cualidades de composición y estilo. Sirvan de ejemplo los dedicados a Alarcón, Fernández y González y Tamayo.

Entre los Estudios Literarios, uno de los más interesantes y completos es el dedicado al naturalismo¹⁰. Revilla tiene el acierto de insertarlo dentro de un movimiento más vasto de renovación total que comprende además el impresionismo, el nuevo lirismo, la escuela de Wagner y el teatro realista. En este enfoque más amplio en que lo sitúa el crítico, el naturalismo ocupa un lugar más adecuado dentro del proceso global de fin de siglo que no es frecuente encontrar en la crítica de la época, y que resulta todavía más acertado si lo juzgamos con la perspectiva histórica de hoy.

¹⁰ Idem. *El naturalismo en el arte*. (En su: *Obras*. p. 147-168).

Un aspecto importante es el análisis de las relaciones del naturalismo con el clasicismo y el romanticismo. Por un lado, dice Revilla, naturalismo y clasicismo coinciden en el concepto de imitación de la realidad. Por otro, naturalismo y romanticismo comparten el principio de la libertad de inspiración, de modo que por este camino se introduce en él una idealización, a través de la personalidad del artista.

Revilla piensa que son erróneos el exclusivismo y la exageración de la nueva escuela. No cree tampoco que se trate de una fórmula general, aplicable a todas las artes, con exclusión absoluta del arte idealista y sin tener en cuenta el carácter ideal de la obra de arte y la suprema importancia de la forma. Por ello considera limitados los alcances y las posibilidades futuras de la nueva escuela; no así las del realismo el cual, a su juicio, ha de prevalecer finalmente.

Otro estudio, bajo el título de *La interpretación simbólica del Quijote*¹¹, aplica un concepto romántico al examen del tema. Las grandes obras de arte, dice, incluyen dos elementos: 1) un propósito deliberado, preconcebido; 2) una concepción universal y trascendente que es producto del genio que no se revela a su propio autor y que puede permanecer velada por largo tiempo. Esto viene a demostrar la importancia de lo inconsciente en la creación artística y que lo universal y genérico se da en lo individual e histórico. Revilla opone aquí el Quijote eterno al Quijote histórico, anticipando un concepto de historia e intrahistoria, aplicado a la literatura que Unamuno y la generación del 98 habrían de desarrollar teóricamente y de aplicar a sus interpretaciones de la realidad española. Lo cómico del Quijote, agrega Revilla, surge no de la oposición entre el ideal y la realidad, sino de la torpeza en realizarlo. El crítico acentúa, además, la importancia de lo formal, hasta el punto de afirmar que la forma creó el fondo en la novela de Cervantes.

Otros trabajos entran en el terreno de la literatura comparada, como los dedicados a Calderón y Goethe y a Calderón y Shakespeare. Dentro de un planteo comparativo se puede incluir también *El tipo legendario de don Juan Tenorio y sus manifestaciones en las modernas literaturas*¹².

¹¹ Idem. *Obras*. p. 365-393.

¹² Ibid. p. 325-343 y 345-348.

Un estudio sobre la literatura sánscrita corresponde a una preocupación común en la estética alemana que tiene su resonancia en Schlegel, Hegel y Schopenhauer. Finalmente, el problema del Teatro Español, tratado en una serie de cuatro artículos¹³ representa un enfoque social. Frente al tema, —tratado posteriormente por Gómez de Baquero con un criterio liberal—, Revilla se declara autoritario y socialista, partidario de la intervención protectora del Estado, unida a la libre asociación.

Por algunos de estos trabajos, por su formación filosófica y estética, Manuel de la Revilla ocupó en su época una posición de prestigio y autoridad, aún más meritoria si se considera que su vida tuvo una extremada brevedad para una tarea que exige, como pocas, experiencia decantada y madurez de juicio. Tal vez por eso, la parte teórica se impone de modo desproporcionado frente a su concreto quehacer crítico que, sin embargo, dentro del panorama de su tiempo, contiene importantes hallazgos y anticipaciones.

¹³ Ibid. p. 431-546. En ellos se refiere al largamente debatido problema de la existencia de un teatro oficial destinado al fomento y difusión de las producciones dramáticas españolas.