

RESUMEN  
DE  
**TEORÍA GENERAL DEL ARTE**

POR

**JOSÉ JORDÁN DE URRÍES Y AZARA**

CATEDRÁTICO DE ESTÉTICA EN LA UNIVERSIDAD  
DE MADRID



PARTE PRIMERA  
**EL ARTE Y SUS NORMAS**

---

PRIMERA EDICIÓN

---

MADRID

LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ  
48, Calle de Preciados, 48.

1950

REVISTA

DE

1901

LA REVISTA DE LA ESCUELA DE LA INGENIERIA

DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

1901

PRIMERA PARTE

LA ESCUELA DE LA INGENIERIA

MARZO

LA REVISTA DE LA ESCUELA DE LA INGENIERIA

11895

222

*A. Rialmejo -*

COLECCIÓN  
DE  
FILÓSOFOS ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS

---

RESUMEN  
DE  
TEORIA GENERAL DEL ARTE  
POR  
JOSÉ JORDÁN DE URRÍES Y AZARA

---

PARTE PRIMERA  
EL ARTE Y SUS NORMAS



RESUMEN  
DE  
**TEORÍA GENERAL DEL ARTE**

POR  
**JOSÉ JORDÁN DE URRÍES Y AZARA**  
CATEDRÁTICO DE ESTÉTICA EN LA UNIVERSIDAD  
DE MADRID

~~~~~  
PARTE PRIMERA  
**EL ARTE Y SUS NORMAS**

—  
PRIMERA EDICIÓN

—  
Fondo Bibliográfico  
Dionisio Ridruejo  
Biblioteca Pública de Soria

7222

MADRID  
LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ  
48, Calle de Preciados, 48.

1930



## CAPITULO PRIMERO

---

### Concepto del Arte.

*1. Arte en general.—2. El Arte bello.—3. Su definición.—4. Otros conceptos del Arte, ninguno de los cuales es tan completo como el que entraña la definición dada, y que indirectamente confirman ésta.—5. El Arte como juego;—6. como formación;—7. como expresión.—8. La Teoría del Arte como parte de la Estética.—9. El Arte como complemento de la vida y manifestación del hombre.*

1. Si nos fijamos en el modo como nos expresamos en nuestro lenguaje ordinario, observaremos que entendemos por arte en general todo empleo de la actividad humana en vista de algún determinado fin y usando los medios a éste conducentes, y en ese sentido hablamos del arte militar, del arte de la política y aun del arte de la vida en su totalidad; concretando algo más, notamos en seguida que, al ejercitar semejante actividad llamada arte, nos valemos

de alguna materia, la cual modificamos, transformamos con esa nuestra actividad y en vista del fin que nos proponemos, como hace el carpintero al laborar la madera que le ofrecen los árboles para producir con ella mesas y sillas, de modo que el concepto de arte, según eso, será el de transformación de la materia por la actividad humana con arreglo a un fin; y considerando, por último, que el hombre, al ejercitar esa actividad transformando la materia, obra libremente, a diferencia de como proceden ciertos animales que efectúan transformaciones análogas, v. gr., las abejas y los castores, podremos concluir diciendo que arte, entendida esta palabra de un modo así general, es toda transformación de materia en vista de algún fin, con empleo de los medios adecuados, y del modo libre que corresponde a la naturaleza humana: es *una transformación racional y libre de la materia*.

2. El fin que más comúnmente se propone el hombre al ejercitarse en una arte es alguno de los fines prácticos, de lo que sirve para las necesidades de la vida, es un fin interesado, un fin útil; y así, la mayor

parte de las artes son artes útiles, y la mayoría de las obras de arte, entendida esta palabra de esa manera, son obras útiles también, como la producción del tejedor, del zapatero, del cocinero, etc. Ahora bien, al lado de esta actitud interesada del hombre en su relación con el mundo, con la vida, hay otra desinteresada en cuanto excluye todo interés por el yo práctico, por el yo egoísta, y semejante actitud es *la actitud estética*, la actitud especial que describe y de que trata la ciencia de la Estética. El hombre experimenta en la contemplación de algunos objetos, cuando se da a ellos estéticamente, una emoción particular que desde luego se caracteriza por la nota de desinterés; dada en el hombre esa actitud, siente no pocas veces vivo gozo en la mera contemplación de los objetos, bien ajeno a apetecerlos, así como a conocerlos; descubre en ellos un valor, el valor estético, distinto, no sólo del valor relativo de lo útil y de lo agradable, sino del valor en sí de lo verdadero y de lo bueno; halla en los mismos objetivado aquel valor, el valor de lo bello, y se deleita en la contemplación de esos objetos en que le aparece. Pues

bien, desde el momento en que el hombre, consciente de que ciertos objetos pueden producir en sus semejantes esa emoción estética, ejercita el arte, es decir, emplea su actividad en transformar la materia para causar en otros, y aun en sí mismo, dicha emoción, el arte deja de ser arte útil y se convierte en arte estético, en arte bello, en el que nosotros vamos a estudiar en este libro y que, para distinguirlo de otras acepciones de la misma palabra, llamaremos, así con mayúscula, el Arte. Al decir que vamos a exponer la *Teoría del Arte*, nos referimos al *Arte bello*, al Arte con finalidad estética.

Cierto que no es sólo el Arte, no son únicamente las obras artísticas lo que puede producir emoción estética en el hombre. En primer lugar, puedenla producir, y la producen muchas veces, los mismos objetos naturales: junto a la belleza artística, a la propia de las obras de arte, está la belleza natural; y aun aparte de eso, en obras comunes humanas y en el proceder ordinario de la vida se da y se debe dar la nota estética, es decir, que al lado del Arte y al lado de lo bello natural, existe tam-

bién lo que se llama cultura estética, a saber: un modo de impresionar estéticamente el hombre con todas sus obras, con todo su proceder. Mas aunque los objetos naturales puedan provocar emoción estética, aunque la Naturaleza pueda resultar bella para el contemplador estético, no cabe decir que posea semejante finalidad, no hay que afirmar el fin estético de la Naturaleza, aunque en hermosos libros, más o menos oratorios, se nos diga, mientras que *el Arte sí que tiene tal finalidad*, tanto que constituye su esencia el poseerla, el ser estético su fin, el consistir en obrar para el mismo, para causar emoción estética con sus producciones; y por eso el Arte es el único terreno completamente firme y seguro para investigar en Estética, como confirman los errores de quienes han escrito sobre esa ciencia apoyados únicamente en lo bello natural. Por otra parte, no siendo cometido de la Estética pasar revista a los objetos capaces de causar la emoción estética, y suprimida, por tanto, de dicha ciencia hoy día aquella sección, en otro tiempo tan apreciada, que se llamó Física estética, y de que con tanta donosura se burla ahora

Croce, el único punto que a la Estética General debe seguir en la disciplina mencionada es la *Teoría General del Arte*, de que nos disponemos a tratar. Y del Arte como tal Arte puro, es decir, con exclusión de lo que se denomina cultura estética, algo de gran interés, hay que reconocerlo, pero de interés pedagógico práctico más que científico estético, y que desde luego es cosa ajena a la Teoría del Arte, ya que semejante cultura estética está por esencia unida con los fines prácticos de la vida aunque trate de dotar a ésta de condiciones estéticas, y es, por consiguiente, cosa distinta del Arte, *cuya única finalidad, como tal Arte, es ese fin estético: fin estético del artista, como causa, que se propone producir en otros la emoción estética, y fin estético de la obra artística, como efecto, que la produce si es como debe ser, si es tal obra de arte y se contempla adecuadamente. Todos los otros fines que pueda proponerse el artista y que cumpla la obra, por múltiples que sean, pueden lograrse con otras producciones humanas que no pertenezcan al Arte, mientras que sólo las obras artísticas realizan el fin estético entre*

cuantas al hombre es lícito hacer. Lo único que distingue, dice Müller-Freienfels, la obra artística de la industrial es la voluntad artística, o sea la dirección, la finalidad estética (1).

3. Tiénese de ordinario a Platón como fundador de la Estética General, como el primero que trató de lo bello, y se considera con razón a Aristóteles como iniciador de la Teoría del Arte, ya que su concepto del Arte tanto aventaja al de su maestro; mas en uno y en otro, las dos partes de la Estética, o sea la Estética General y la Teoría del Arte, aparecen sin nexo entre sí. Quien primero relacionó ambas cosas, quien por primera vez dió un concepto del Arte entendido como arte estético, fué Plotino, cuya idea del Arte, por más deficiencias que ofrezca, y por más que haya sido depurada sólo más tarde y se halle en él de modo implícito más bien que explícito (2), viene a ser ya la de que el Arte tiene por fin la

---

(1) R. Müller-Freienfels. — *Psychologie der Kunst*, tomo I, libro II, 1.

(2) Véase Ch. Bénard.—*L'Esthétique d'Aristote et de ses successeurs*.

belleza, que su esencia consiste en producir la, que la materia recibe con el Arte la belleza y el artista es creador en cierta manera, porque en él obra la fuerza creadora o formadora: al dar forma al mármol, le dota de belleza, le presta la forma que antes estaba sólo en él (1). A eso llegó como consecuencia de sus ideas filosóficas generales; y a nosotros nos corresponde solamente consignar que *ese concepto del Arte como arte estético*, que se inicia en Plotino, es el único que debe admitirse sin reservas, *es el verdadero concepto del Arte*. No sólo háse venido desde entonces entendiendo así el Arte por el común de las gentes cuando han tratado de diferenciarlo dentro de cuanto al principio explicamos como concepto del arte en general, sino que los estéticos han dado de él ese mismo concepto siempre que han prescindido de ligar el terreno de la Estética con otros, y todavía la mayoría de los autores modernos, y entre ellos casi todos los más importantes, son de la misma opinión. Por citar alguno que ya podemos llamar de ayer, diré

---

(1) Plotino.—*Enn* V, 1. VIII.

que Max Schasler tiene al Arte por "representación de lo bello como mundo de la apariencia en las formas de la realidad" (1), y para mencionar un tratadista actual, añadiré que Porena lo define como "producción humana voluntaria de lo bello" (2), definición que, con el adjetivo "voluntaria", separa del terreno del Arte toda belleza humana natural o que se manifieste espontáneamente. *Arte*, podemos decir, es la *producción voluntaria de belleza por medio de la creación de forma por el artista*.

Este concepto del Arte como creación de belleza, como producción de algo cuyo fin es causar en el contemplador la emoción estética, por más desdén con que lo miren hoy algunos, v. gr., Kainz, es el de los grandes estéticos actuales como Lipps, quien todavía lo amplía al notar la particularidad que el Arte ofrece para la valoración estética y lo separa, como hemos dicho, de los objetos naturales. Según ese autor, la obra

---

(1) M. Schasler.—*Aesthetik*, II, cap. III, 2. De esta obra di a conocer un extracto en el Anuario de la Universidad de Barcelona, 1907-8.

(2) M. Porena.—*Che cos'è il bello*, pág. 185.

de arte lleva consigo una particularidad dentro de todo lo estético: su esencia consiste en hacer *necesarias* la contemplación y la estimación estéticas. Primero, porque no abandona al contemplador el trabajo de desligar de la realidad el objeto y transportarlo al mundo ideal, sin lo cual no se da contemplación estética, sino que objetivamente lo realiza; y segundo, por cuanto en la obra artística, la vida representada, cuando eso es lo que la misma ofrece, aparece ya en el campo ideal ajeno a la realidad común. En ese alejamiento de este mundo real que cumple a lo representado en el Arte, y en el consiguiente traslado suyo a la esfera pura de la contemplación estética, radica la esencia de la representación artística (1).

4. Como con facilidad se puede deducir de lo dicho, y aun como llevamos indicado, tenemos a la *Teoría General del Arte*, que emprendemos a escribir, como parte de

---

(1) Th. Lipps.—*Aesthetik*. (Estética pequeña, publicada en la obra *Systematische Philosophie*, Leipzig, 1908.) También la extracté en el Anuario de la Universidad de Barcelona, 1909-10.

la Estética, como la que sigue en ella a la Estética General. A esto se oponen algunos estéticos que, o identifican el todo con la parte, o no consideran a la teoría artística como una sección de la Estética, concediéndole un exceso de sustantividad con que no estamos conformes, y que proviene de conceptos deficientes o erróneos del Arte, los cuales hemos de combatir.

Pertenecen a los primeros cuantos igualan la belleza con el Arte, la Estética con la teoría artística, como Gietmann, al definir la Estética como "ciencia filosófica del Arte", a pesar, por cierto, de ofrecer en ese mismo volumen un tratado de Estética General (1); o como Croce, de quien luego habré de decir algunas palabras, que sostiene la misma identificación de ambas disciplinas por negar la posibilidad de lo bello físico (2). Por no conceder valor es-

---

(1) *Kunstlehre* von G. Gietmann und J. Sörensen. S. J. Erster Teil.—*Allgemeine Aesthetik*, pág. 1. Publiqué su resumen en el Anuario de la Universidad de Barcelona, 1907-8.

(2) B. Croce.—*Estética, come scienza dell'espressione*, I, XIII.

tético a la Naturaleza conviene con Croce Conrado Lange, el cual, en un capítulo de su libro *La Esencia del Arte*, tan combatido por casi todos, opina que bello natural es sólo lo que el artista encuentra bello; que en la Naturaleza llamamos bello sólo a lo que, prescindiendo de toda otra consideración, se nos muestra como artístico; que los más hermosos paisajes naturales son los que menor variación exigen para llevarse al lienzo (sobre lo cual discurriríamos en otro lugar); que muchas veces hemos aprendido a ver la belleza natural guiados por el Arte (como muchas otras, añadiría yo, hemos hecho lo inverso); que reputamos bello lo que nos ha enseñado el Arte y nos lo recuerda, y por eso juzgamos bellos los tipos naturales que corresponden con el arte clásico, en que nos hemos educado, y habría sucedido lo contrario si, en vez de los griegos, hubieran influido más los pueblos del Norte en nuestra cultura, concluyendo con lanzar la idea de que belleza natural es sólo lo representable artísticamente según el desarrollo artístico de cada época, así como feo es lo no representable en el Arte: en fin, así termina

el autor, la Naturaleza es bella gracias al Arte (1). Mayor consideración que éstos merece el estético francés Ch. Lalo, y no obstante, viene a coincidir con los anteriores cuando, en la segunda parte de su obra *Introducción a la Estética*, y luego en su corta *Estética*, estudia el problema de la belleza natural y la del Arte. Sostiene en esos lugares que como en la Naturaleza todo es bello, nada posee valor estético, siendo su belleza anestésica; y que aunque esa belleza, vista a través del Arte y de sus diversos ideales, adquiere valor, resulta entonces pseudoestética, ya que la verdaderamente estética es sólo la del Arte, porque únicamente él introduce la noción de valor estético (2).

Refutar esta opinión de Lalo implicaría refutar toda su doctrina estética, por la ilación que hay entre toda ésta y aquella,

---

(1) K. Lange.—*Das Wesen der Kunst*, capítulo XVIII. Di a conocer esta obra en el mencionado Anuario de la Universidad de Barcelona, 1907-8.

(2) Ch. Lalo.—*Introduction à l'Esthétique*, parte II.

Idem.—*Notions d'Esthétique*, cap. I.

y no es éste lugar de hacerlo; pero sí se impone declarar que negar valor estético a la Naturaleza, lo mismo que creer que la Estética, con la dirección sociológica que él proclama como única aceptable y del porvenir, debe fundarse en la crítica y en la historia del Arte, cuando una y otra necesitan de la Estética, requieren un concepto del Arte para surgir, son grandes errores que oscurecen el mérito que estos y los demás libros del estético francés atesoran en su parte negativa o crítica, y que no podemos aceptar. Prescindiendo de lo último, el identificar la belleza con el Arte, la Estética con la teoría artística, que tanto en Lalo como en Croce y en Langè aparece, se refuta por sí mismo considerando el hecho evidente de que objetos naturales, no los representados en el Arte, y hasta algunos irrepresentables en él, son en ocasiones estímulo de grandes emociones estéticas. Que la educación recibida pueda influir en esto, que no escasas veces no veamos la Naturaleza como tal, que la consideremos indebidamente como Arte, todo esto (de lo cual precisamente hablaremos en el próximo capítulo) nada dice contra

el hecho patente de que lo mismo objetos naturales que obras de Arte nos causan aquellas emociones, y no destruye la afirmación de que el Arte no agota lo estético ni prueba que sean ciertas las mencionadas identificaciones.

Más adecuado lugar halla aquí el combatir la otra clase de doctrinas opuestas a la nuestra, cuantas pretenden, más o menos, separar la Estética de la Teoría del Arte por dar de éste un concepto diverso del sentado por nosotros. Nos conviene examinarlas con detención, porque rechazar los conceptos del Arte que nos brindan, considerándolos como insuficientes, como parciales cual en realidad son, es sostener indirectamente que la única definición completa del Arte es la expresada. Prescindiré ahora del concepto del Arte como imitación de la Naturaleza y del especial de Fiedler, que tienen cabida indicada en otros capítulos, y examinaré ante todo las teorías que refieren el Arte al juego, a la formación y a la expresión, dejando para lo último las doctrinas verdaderamente separatistas representadas hoy por Hamann y por Dessoir y Utitz.

5. La teoría del Arte como juego goza ya de algún abolengo, pues sabido es que su aparición data de Schiller, cuando en sus *Cartas sobre la educación estética* habló del instinto de juego como intermedio entre el sensible y el formal, y lo refirió a lo bello y al Arte. De Schiller pasó a Spencer, y en la época del positivismo ha alcanzado tanta fama como después ha dejado de tener, habiéndose considerado entonces al Arte como cosa de lujo, cual gimnasia espiritual o del sistema nervioso, que así sólo indirectamente podía ser de utilidad. Es indudable que el Arte tiene gran parecido con el juego, pues en ambas cosas la actividad es por completo desinteresada, se ejercita por el placer de la misma, no para lograr otros fines, como en la obra útil; pero semejante concepto del Arte como juego es insuficiente, a no ser que se llame al Arte juego superior y se confiese que no se trata en él del juego de los niños con que se quiere identificar en la mencionada teoría. Meumann hace notar que, a pesar de esas semejanzas, "no es lícito prescindir de la diferencia de ambas cosas, pues, 1.º, la actividad artística produce una

*obra* permanente, y se entra en ella con la mira puesta en esta obra, y el juego no crea obras permanentes; 2.º, el juego goza de la importancia que corresponde a un *esparcimiento pasajero* o a un placer de una vez, mientras que la actividad artística es para el artista un *cometido serio de la vida*, a cuyo servicio pone todas sus fuerzas y hasta su vida entera: sólo las fruslerías del *dilettante* pueden servir, como el juego y en igual sentido, para el puro placer, pero eso no es creación artística, sino que *por sí* ya es un *juego*; y 3.º, el artista crea obras sometidas a los límites de los medios, de la técnica, de los materiales y leyes de su empleo en una determinada arte, de modo que la *clase* de actividad es muy otra que la del juego: es verdadero y serio trabajo, lucha por el dominio de los medios, reflexión con fin preconcebido sobre la solución de problemas artísticos, y es desconocer totalmente semejante labor el creerla tan sólo una especie de recreo, como el juego" (1).

---

(1) E. Meumann.—*Introducción a la Estética Actual*, pág. 102 de mi traducción castellana. Calpe.—Breviarios de Ciencias y Artes, tomo I.

Eso mismo viene a decir Dessoir, a quien no convence tampoco el valor biológico del Arte como idéntico al del juego, y afirma además que aquél, a diferencia de éste, tiende a la comunicación (1). El escritor francés Henri Delacroix, en su *Psicología del Arte*, apunta otra diferencia entre el Arte y el juego, que considero de mucha importancia, aunque reconozco que no separa el Arte verdadero del *dilettantismo* artístico: mientras en el juego la materia es indiferente al que juega, no le sirve sino de medio para su fin, el artista ama la materia en que labora, y precisamente se caracteriza él por estar especialmente dotado en cuanto a la clase de sensibilidad correspondiente a la misma: el pintor en la de los colores, el músico en la de los sonidos, etcétera (2).

---

(1) Max Dessoir.—*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906 (tiene ya una segunda edición), segunda parte, III, 3. De esta obra de Dessoir di una extensa relación en el Anuario de la Universidad de Barcelona, 1909-10.

(2) Henri Delacroix.—*Psychologie de l'Art*.

6. El autor poco antes citado, Meumann, cuando trata en el libro de referencia de la clase de actividad a que pertenece la creación artística, tras de desechar la opinión que va por delante y otras dos de que trataremos respectivamente a continuación y en otro sitio, dice que la nueva Estética se inclina más y más a admitir que la actividad artística consiste en presentar y formar; es decir, se declara partidario de la teoría de la formación, y después de delimitar esa clase de actividad formativa separándola de la del científico y de la del obrar útil, la define de este modo: "presentación externa de una realidad transformada, de manera individual e intuitiva, por una personalidad y en una *obra*, valiéndose de medios intuitivos con comprensibilidad estética, y que ofrece diversidad según la clase de arte; en una obra, además, que sólo sirve al fin personal del artista, o sea al de ser expresión de sus experimentaciones, y cuyo fin, por lo tanto, es ella misma" (1). Como se ve (dejando de lado la

---

(1) E. Meumann.—Obr. cit., pág. 106.

parte que concede a la teoría de la expresión, que él mismo ha refutado y nos ocupará luego), Meumann entiende como lo característico del Arte la formación, y semejante concepto del Arte, decir que consiste propiamente en formación, es concepto parcial en absoluto y que no atiende a lo característico del Arte. La formación es indispensable en éste, ya lo hemos dicho, porque aun en el arte no estético se trata de transformar la materia, de dar forma a ésta para cierto fin; pero por lo mismo que se da en todo arte, no es lo característico del arte a que Meumann se refiere, del Arte estético. La formación por sí sola es sólo lo externo del Arte: la forma que nos deja fríos, que no nos hace sentir, que no posee valor, que no es bella, en fin, no es la forma del Arte. Forma, y aun valor puramente formal, lo puede tener cualquier trabajo escolar, algo que sea muy diverso de una obra de arte; la formación sólo por la formación es lo que caracteriza el *diletantismo*, a diferencia del valor estético. Con mucha razón niega Broder Christiansen que sólo formar sea hacer Arte,

como tampoco es estudiar matemáticas el jugar con figuras geométricas (1).

7. Mucho más extendida está la idea de que el Arte consiste en expresión: en general, las gentes que hablan de Arte, si no poseen de éste el verdadero concepto, suelen tener aquél. Lerch opina que la idea del Arte como expresión y la del mismo como formación son una sola, aunque desde diferente punto de vista, según que se tome la cosa interna o externamente, desde dentro o desde fuera (2); y lo cierto es que, siendo ambos unos conceptos parciales, se complementan, o mejor, se vienen a unir, debiendo darse en toda obra de valor estético expresión junto a formación, aunque la fórmula de formación expresiva, que algunos adoptan, no baste tampoco, como

---

(1) Broder Christiansen. — *Philosophie der Kunst*, III. También en el Anuario de la Universidad de Barcelona, 1909-10, di a conocer esta obra en amplio resumen.

(2) E. Lerch.—Nota bibliográfica a la *Poetik* de R. Müller-Freienfels, en la *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, tomo IX.

mostraremos más adelante. Por ahora, veamos ante todo la larga serie de estéticos y aun de direcciones que adoptan la fórmula del Arte como expresión.

En primer lugar, toda la escuela del arte social, antítesis precisamente de los partidarios del Arte como juego, que tiene al Arte como cosa muy seria, como medio de comunicación, lo cual es muy cierto también, pero sin constituir ninguna nota exclusiva del Arte. Cuando en libros como la *Sociología Artística*, de Squillace, se lee que el Arte es un fenómeno de manifestación social, un hecho de importancia social y de influencia social también, nadie puede negarse a suscribir semejantes afirmaciones, si no se pretende anular con ellas el valor individual del Arte; mas de ningún modo se da con hacerlo concepto suficiente de Arte, pues todas esas notas convienen a cosas que no son Arte lo mismo que a lo que lo es. El Conde Tolstoi, en un libro titulado *Qué es el Arte*, plagado de exageraciones y de errores notorios, da también como esencia del Arte el ser algo destinado a la comunicación social, el ser

expresión (1). Sucede con las afirmaciones de esta escuela del arte social que, al hacerse, se invierten los términos de la verdadera doctrina. Valor social tiene el Arte, y habremos de tratar de él en su oportuno sitio; mas ante todo posee valor individual. Un individuo, un artista hace la obra, habiendo sido sueños del romanticismo, que la erudición va rechazando cada vez más al descubrir los autores, la existencia de obras producto sólo de una época, de una clase social, en especial del pueblo (2); y la obra al individuo se dirige, porque los individuos, unas veces aislados y otras en conjuntos, son quienes la contemplan. La sociedad, el estado social influye en la obra porque influye en el artista; mas no se tra-

---

(1) Puede verse mi estudio *El Arte según las escuelas actuales y los escritores contemporáneos*, publicado en el Anuario de la Universidad de Barcelona, 1907-8.

(2) No quiero dejar de comunicar al lector un hecho curioso. Desde mi niñez tenía por canción popular cierta cantilena que había escuchado muchísimas veces con letra española de lo más chabacano; durante mi larga residencia en Cataluña la oí tener por canción popular catalana, y con

ta aquí sino de una mera influencia, no de algo determinante, como creyera Taine, y la influencia que ejerce a veces en las masas pasa a través de las individualidades. Un arte social al modo que Tolstoi lo entiende tiene que ser por naturaleza arte de muy escasa valía.

Vienen también por lo general a sumarse a esa doctrina los que llevan en la investigación estética la dirección etnológica. No ciertamente Grosse, quien rechazando al final de su obra *Los Comienzos del Arte* el concepto de éste que se ve obligado a dar al principio para delimitar el campo de su investigación, ve en el arte de los pueblos primitivos una finalidad casi exclusivamente práctica (y digo *casi* porque ex-

---

letra catalana, en efecto, me la cantaron con gran frecuencia. Pues bien, considérese mi sorpresa cuando después he sabido que ese trocito musical era de... Gluck! ¿Cómo un aire de una ópera de ese maestro, que por lo visto debió cantarse en España en tiempos que no hemos alcanzado los que vivimos, pudo llegar a popularizarse de ese modo? Sería curiosísimo saberlo, pero bastante curioso es ya el hecho de semejante popularización.

cluye la música de semejante finalidad) (1); pero sí Hirn, quien en la primera parte de su famoso libro *El Origen del Arte* (2), toma decididamente posición en esa doctrina. Acaso sea eso consecuencia inevitable del error de pretender extraer el concepto de Arte de las manifestaciones de los pueblos primitivos, cuya relación con la Estética no aparece siempre, y de esto, así como del libro de Hirn, habremos de tratar más adelante y quizá en más de un lugar.

Pero prescindiendo también de esta escuela, no faltan estéticos aislados que proclaman la expresión como lo constitutivo del Arte. Creo que no sería justo incluir entre los mismos a Broder Christiansen, por más que en el capítulo titulado *Esencia del Arte* de su ya citado libro *Filosofía del Arte*, afirma que el Arte es manifestación de algo que hay en el hombre, pues la doctrina, que expondremos luego, de semejan-

---

(1) Está traducido al castellano. E. Grosse, *Los Comienzos del Arte*, versión de P. Umbert. Barcelona, 1906.

(2) La traducción alemana es ésta: Y. Hirn, *Der Ursprung der Kunst*. Leipzig, 1904.

te capítulo, donde tantas excelentes ideas aparecen, aparte de ofrecer cierto tinte metafísico, de ningún modo es incompatible con la Estética; pero se impone citar a varios otros. A la cabeza de ellos, al antes mencionado Benedetto Croce, identificador de lo estético con el Arte, de uno y de otro con la intuición, y de todo ello con la expresión, hasta el extremo de considerar la Estética como una especie de lingüística general. Por más que no quepa aquí refutar en detalle libro como ese, tan demoledor a primera vista como equivocado cuando se le examina, lo conocido que es en España nos obliga a apuntar que las mencionadas identificaciones no son ciertas, pues aunque toda expresión sea intuición, no toda intuición es expresa, y por más que todo Arte sea expresión, no toda expresión es Arte. En otros lugares (1) he tratado de demostrar lo inadmisibile de alguna de las ideas estéticas del filósofo italiano, no sólo opues-

---

(1) Véase mi citado estudio *El Arte según las escuelas*, etc., y el artículo *Ueber das System der Künste* en el tomo XV de *Zeitschrift für Aesthetik*, etc.

tas a cuanto nos dice la historia artística y la Teoría del Arte, sino incompatibles además con toda psicología; porque negar la posibilidad de la teoría estética de las artes particulares reduciéndola sólo a la Estética como teoría general y única del Arte, por sostener que éste es hecho puramente interno, y pensar, por ende, que la ejecución es mera exteriorización y nada tiene que ver con lo estético; que la misma concepción, en fin, puede exteriorizarse con los medios que se quiera, supone, junto con no saber lo que han hecho los artistas, ni conocer el proceso de la creación, la admisión de unas imágenes abstractas, que ni lo sean de formas, ni de colores, ni de sonidos, ni de nada concreto, como hemos creído siempre que eran todas las imágenes. También otro filósofo, éste alemán, tan venerado por los escasos seguidores de su escuela como tenido cual incomprendible por los demás, que de él prescindien en absoluto, Hermann Cohen (1), debe figurar en

---

(1) *Aesthetik des reinen Gefühls*. Dessoir, al publicar en *Zeitschrift für Aesthetik*, tomo VIII, un artículo de Arturo Buchenan acerca de la

esta lista, pues aunque con mayor profundidad, entra por su concepto de Arte dentro del campo social a que antes nos referimos, desde el momento que para él la importancia del Arte está en ser medio de comunicación (1), y la fuente del Arte es el sentimiento puro, que es el amor, el amor a la humanidad (2). Finalmente, resultan en cierto modo partidarios del concepto del Arte como expresión cuantos identifican lo estético con el sentimiento, verbi-gracia, Laurila, que tiene el estado estético por el puramente sentimental (3); y sobre todo Max Deri, para quien la Teoría del Arte es parte de la del sentimiento, siendo la vida o convivencia estética sólo experimentación de sentimientos y la misma tabla de los sentimientos la tabla de las

---

Estética de Cohen, tras de haber aparecido allí mismo una nota bibliográfica sobre esa obra, dice que con aquello "cree facilitar a los lectores (y claro es que se refiere especialmente a los mismos alemanes) la inteligencia de tan *difícil libro*".

(1) Tomo II, pág. 175.

(2) Tomo II, pág. 178.

(3) Zur *Theorie der ästhetischen Gefühle*.  
Zeitschrift für Aesthetik, tomo IV.

Artes (1). Sin esperar a que hablemos de la contemplación artística, contra cuya doctrina pecan esas ideas, ocasión es ésta de notar contra Deri lo que Stadler dice con muchísima razón: que el Arte no es motivo u ocasión de experimentar sentimientos al modo que la Naturaleza, no es un simple excitante de los mismos, sino que lo que en él pretende el artista es producir un sentimiento análogo al que a él le ha proporcionado la Naturaleza o la vida, de modo que todo Arte es *traducción* de sentimientos, viéndose eso patentemente comprobado en las producciones de asunto erótico, que si nos ofrecen traducción de sentimientos son tales obras de arte, pero si sólo nos brindan excitaciones, llegan a la pornografía (2). Cuando Münsterberg, en su *Filosofía de los Valores* (3), habla de que la música tiene por esencia desper-

---

(1) Max Deri.—*Kunstpsychologische Untersuchungen*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo VII.

(2) Franz Stadler.—*Kunstwerk und ästhetisches Gefühl*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo VIII.

(3) Hugo Münsterberg. — *Philosophie der Werte*.

tar sentimientos, parece que se acerca a la opinión de Deri; mas no hay que poner a aquél en la lista de los partidarios del Arte como expresión, ya que emite semejante idea precisamente dudando de que la música consista en expresión. Es esa idea de Münsterberg algo que consideraremos en otra parte de nuestro trabajo.

Entrando a hacer la crítica de la doctrina del Arte como expresión, diremos que se trata ahí de un concepto parcial del Arte, que sólo atiende a algo de lo que en éste se da, no de otra suerte que el concepto del Arte como formación, según vimos. El Arte, en cierta manera, es siempre expresión, como siempre es formación; mas así como no toda formación es Arte, tampoco toda expresión lo es. Meumann, que acepta lo primero, refuta lo segundo notando, contra Hirn, cuya doctrina del Arte como expresión acaba de exponer, que los movimientos expresivos, como tales, no conducen nunca a una obra exterior; que la producción no brota sólo de la expresión, sino también de la formación, y que, en todo caso, la doctrina de la expresión podría explicar la lírica y la música, pero de nin-

gún modo la inmensa mayoría de las obras de las artes del diseño, donde hay presentación externa, objetivación (1). Müller-Freienfels apunta con mucho acierto que la expresión no es la esencia del Arte, pues no se tomaría el artista tanto trabajo para lo que podría hacer con bien poco, y nadie dirá que Bach, v. gr., eligiera forma tan complicada como la de la fuga sólo para expresar (2). Witasek afirma también que la expresión por sí no es Arte, porque para éste se requiere además la cualidad de lo expresado y la voluntad de quien expresa (3). *El Arte*, digamos para terminar, es una expresión particular: la expresión estética. Nótese, por otro lado, que al aceptar la expresión como elemento del Arte, que es, cual todo lo bello, forma expresiva, no pretendo que directamente (ya que indirectamente es indudable) sea medio el Arte para que el artista exprese algo privativo suyo. Al examinar las diversas Artes dilucidaremos lo que cada cual puede hacer en

---

(1) E. Meumann, obr. cit., pág. 104.

(2) Müller-Freienfels, obr. cit. Introducción.

(3) Witasek.—*Estética*, ed. italiana, VII.

cuanto a eso. Aquí, al reconocer la expresión como parte del Arte, refiérome a la expresión propia de su forma (1).

8. En realidad, desde el momento que todos los autores y todas las direcciones distintas de la nuestra que van señaladas dan del Arte un concepto que no es el estético, que no es el de producción de belleza, separan de hecho, más o menos, la teoría estética de la Estética, aunque no lo manifiesten siempre con claridad; pero además de semejantes opiniones y escuelas, hay hoy día quienes abiertamente se declaran partidarios de la separación de ambas disciplinas, y esa idea, cuyos precedentes habría que ir a buscar en tratadistas de las artes como Fiedler, está ahora representada por un lado por Hamann y por otro por Dessoir y por Utitz.

Brevemente trataré de mostrar el error de Hamann, no comprendiendo cómo estético tan conocedor del Arte como éste,

---

(1) Acaso pronto aparezca un excelente estudio de mi discípulo Sr. Baraja, su tesis doctoral, que desarrolla con gran acierto este importante tema de Estética.

según ha revelado en tantos estudios admirables sobre escultura en la Revista de Estética y que aun en su corta *Estética* dice cosas excelentes, ha podido en esta última producción incurrir en el yerro que voy a señalar, el cual consiste en que, partiendo el autor de que lo estético es aquello donde la intuición tiene su importancia por sí misma, no por otra cosa a que sirva, excluye de lo estético todo lo artístico que, sin perjuicio de realizar su finalidad estética, admita alguna otra especial, es decir, entre otras cosas, nada menos que todo el arte religioso (1); lo cual, trasladado a la Naturaleza, nos haría excluir de lo estético a toda ella, porque todos los seres naturales cumplen fines prácticos, sin que pudiéramos llamar estético, p. e., un efecto de luz, porque la luz no es *sólo* estética, sino utilísima para la vida. Creo que con mentar tan radical idea queda la misma refutada; y es de notar, para que se aprecie la escasa consecuencia del autor, que en el mismo libro en que de tal manera se reduce el campo de lo artístico es-

---

(1) R. Hamann.—*Aesthetik*, I, A.

tético que apenas le queda ninguno, al tratar de las modificaciones de la experimentación estética, se admite, junto con el arte puro y el decorativo y como una tercera clase, nada menos que el arte del reclamo (1), como si éste no fuera la demostración artística más interesada de todas. Nada más el afán de originalidad, que muestra el autor también en otras páginas de su librito, v. gr., al llamar categorías estéticas a lo musical, lo pictórico y lo poético, puede explicar tan patente contradicción.

En el problema de la unión o separación de la Estética y la Teoría del Arte, el eminente profesor de Berlín Dessoir, es moderado, como lo es en todo: limitase a abogar por la separación, y la juzga conveniente, porque el escepticismo de nuestra época (dice él) comenzó a dudar de la identidad de ambas cosas, pues sus círculos no coinciden, son secantes, dándose así lo estético no artístico como lo artístico que nada tiene que ver con lo estético. De ahí deduce la necesidad de la *Ciencia del Arte*, que estudie éste desde todos sus puntos de vista,

---

(1) Obr. cit., II. C.

incluso los extraestéticos, y tanto a su obra de esta materia como a la revista que dirige y a los congresos que ha organizado, ha titulado de ese modo mixto, de *Estética y Ciencia General del Arte* (1). Si la cosa no pasara de ahí, todos estaríamos conformes; el propio Volkelt, entusiasta defensor de la inclusión del Arte dentro de la Estética, no tendría inconveniente en ello, y en cuanto a mí, lo estoy demostrando prácticamente en este libro, donde voy a tratar sólo de *Teoría del Arte*. Pero Utitz va mucho más allá; declara ya como cosas separadas, aunque no sin concederles cierta relación, la teoría artística y la Estética, simplemente porque el Arte encierra valores que no son el estético; y en eso no podemos convenir, pues sería caso parecido al de quien pretendiese separar la botánica de las plantas acuáticas de la general porque ellas tienen particularidades que no muestran las que viven en la atmósfera. No creo deber pasar en silencio este punto, y voy a exponer y combatir las ideas del ilustrado profesor de Halle.

---

(1) Obr. cit. Introducción.

Estoy en absoluto de acuerdo con Utitz en el planteamiento de la cuestión: ésta estriba en dilucidar si pertenece, o no, a la esencia de la obra de Arte lo extraestético de la misma; es decir, en investigar en qué convienen esencialmente todas las obras artísticas (1). Encuentra que en todas éstas se da ante todo una formación, y reconoce que en ella se suele exigir valor estético; mas como valor estético puede mostrarlo una máquina, que carece del artístico, sienta como carácter del Arte que la formación pretenda ofrecer valor sentimental (2). Con ello ve que caben dentro del concepto de Arte todas las manifestaciones del llamado arte primitivo aunque carezcan algunas de valor estético, y jamás he creído equivocarme al pensar que esa inclusión del arte primitivo en su definición del Arte es lo que ha llevado al autor a su concepto anestésico de éste (3), sin fijarse en que las

---

(1) Emil Utitz.—*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, tomo I (1914), pág. 37.

(2) Página 64.

(3) El mismo lo ha confesado después en un artículo titulado *Das Problem einer allgemeinen*

manifestaciones de referencia pueden pertenecer a una etapa preartística de la humanidad, etapa que precisamente ha podido servir para que en ella se manifestara el instinto artístico natural en el hombre y para pasar de ella al verdadero Arte. Mas lo indudable es que dando del Arte la idea de formación sentimental, pero excluyendo el requisito de que sea estética, al dar cabida en el Arte a aquellas manifestaciones, se da entrada también en el mismo a una porción de cosas que no son artísticas, y para poner un ejemplo, diré que a todas las imágenes piadosas en cuanto avivan el sentimiento religioso de los devotos (1). Aunque el valor propiamente artístico esté en la presentación artística, sigue diciendo

---

*Kunstwissenschaft. Zeitschrift für Aesthetik*, tomo XVI.

(1) En la crítica de la obra de Utitz, aparecida en la *Zeitschrift für Aesthetik*, tomo XVI, y debida a Moritz Geiger, pregunta éste con razón si un sermón que conmueva es ya una obra de arte. La formación, añade el crítico, ha de tener carácter estético; no es el puro valor de presentación lo que separa lo estético de lo artístico, sino la clase de formación que ofrece.

Utitz (1), con ello poca importancia cultural tendría el Arte. Viénele esa importancia de los otros valores (ético, religioso, etc.) que la obra puede mostrar y de que carece lo bello natural. *Entre* esos valores está el estético (2); mas ofrece una particularidad, pues mientras los otros pueden faltar, él no puede faltar jamás, porque la contemplación estética es el *camino* para todos (3). Pues bien, arguyo yo ahora: si todo valor de la obra artística ha de hacerse patente por el camino de lo estético, y de los otros valores el autor confiesa que bien pueden faltar, semejante camino, *lo estético, es lo único común a todas las producciones artísticas* y lo único que sólo a ellas entre las obras humanas compete. Comparemos entre sí, verbigracia, una obra artística no religiosa, otra obra de arte religioso y otra obra religiosa no artística, cualquiera de esas imágenes devotas a que antes me refería. El fin estético, aunque no sea sino como *camino* para

---

(1) Página 83.

(2) Página 85.

(3) Página 86.

llegar a otros, lo realizarán las dos primeras, aunque de ellas, sólo la segunda cump-la el fin especial religioso, mientras que éste lo tendrán las dos últimas por más que la postrera nada tenga de estética. De modo que si el problema fundamental aquí es ver qué hay de común en *todas* las obras artísticas y qué las separa de *todas* las que no lo son, parece claro que eso es lo estético. Lo que sucede es sencillamente que lo estético artístico, a diferencia de lo estético natural (y de igual modo que lo que acontece en las plantas acuáticas en comparación con las otras) *puede* realizar otros fines, mostrar otros valores aparte del estético, lo cual no impide que lo que *todas* tienen de común sea lo estético sólo.

Me ha parecido observar que Utitz toma como problemas de Teoría General del Arte algunos que lo son sólo de la especial de algunas artes particulares, y hasta de ciertos géneros de las mismas, y al notar que tales problemas no son estéticos y son, con todo, artísticos, deduce que lo estético no es característico de todo Arte. Afirma, por ejemplo, que para lo artístico en general no basta lo estético, porque, en

el retrato, el parecido no es problema estético, siéndolo artístico (1). Así sucede, en verdad, pero el retrato es *un género de una arte*, y por consiguiente, la cuestión del parecido no es de Teoría General. Las diversas artes, como los distintos géneros, tienen problemas especiales que pueden no ser estéticos; mas eso no impide que *el problema estético venga a ser en todas lo esencial, lo que las constituye como Arte*. En un cuadro religioso, sigue diciendo nuestro autor (2), el fin particular es promover la piedad, y semejante fin se entorpece con un *exceso de valor estético*; de tal modo, que la limitación de las facultades artísticas de un Fray Angélico vinieron a serle propicias para realizar mejor el fin especial de sus cuadros. En esto veo más de un error. En primer término, ¿en qué sentido se entiende que las dotes del Beato Angélico fuesen limitadas? ¿Es comparándolo con otros maestros que le siguieron en el siglo XVI? En ese caso, se toma como unidad de medida artística una determina-

---

(1) Página 72.

(2) Página 240.

da, a pesar de que el autor, al hablar del arte clásico, truena con acierto en más de una ocasión contra quienes juzgan así el Arte, con una determinada medida. Además, si lo estético es el camino, el medio para lo extraestético, ¿cómo puede hacernos sentir un artista de un modo particular si el sentimiento estético, el medio, es débil? Si el efecto religioso es efecto específico que sólo puede procurarse con el genérico, con el estético, debe haber proporción entre ambas cosas: en un plato pequeño no se puede servir gran cantidad de comida. Es decir, que *para que el Arte trascienda, lo primero que tiene que ser es valioso como Arte*, y no trascenderá mucho si es poco lo que de Arte tiene; y en este caso particular, para que las pinturas del Angélico causen gran efecto religioso, como obras artístico-religiosas, se requiere que el que como obras de Arte produzcan sea grande, es preciso que esas obras sean muy estéticas, aunque no con la estética de días posteriores, sino con la suya propia. En resumen, si todo fin artístico extraestético ha de realizarse por lo estético, esto es lo característico del Arte, y la Teoría del Arte no

es sino una parte especial de la Estética.

A semejantes conclusiones llegaba yo siguiendo el hilo de las ideas del tomo primero de la obra de Utitz, sin acertar a explicarme de dónde podía provenir lo que encontraba erróneo en las mismas, cuando al comenzar la lectura del tomo segundo, posterior en varios años al primero, he creído descubrirlo al notar que el autor distingue entre ser Arte y valer artísticamente, entre *Kunstsein* y *Kunstwert* (1). Pero ¿es posible que sea arte algo que no valga como tal? Ciertamente que, dentro ya del Arte, una obra puede valer más o menos, como en la humanidad unos hombres valen más que otros, que es el ejemplo que el autor pone; mas aunque no podamos decir que un hombre sea más hombre que otro porque valga más, *la obra que vale más como arte es más arte que otra que valga menos*, porque *la esencia de ella como obra de arte es su valor artístico*, y para que una obra sea obra de arte ya tiene que poseer ese valor. En las obras industriales se nota eso perfectamente, pues en tanto son arte en cuan-

---

(1) *Grundlegung*, etc., tomo II, 2 (1920).

to poseen algún valor artístico, y en ellas y en todas decimos que el Arte entra más o menos según reine en ellas más o menos ese valor: el *Kuntsein* sin el *Kunstwert* es para mí un imposible. Podrá algo tener la apariencia, lo externo del Arte, pero no lo será si no posee valor, y ese es el caso de las imágenes piadosas de efecto sentimental, no estético, que tienen que entrar en el concepto de Arte de Utitz en unión de las manifestaciones, sentimentales también, pero también no estéticas, que abundan en el llamado arte primitivo. El Arte siempre goza de valor artístico, y por consiguiente, de valor estético. *La Teoría del Arte*, en mi sentir, *es una parte de la Estética*.

9. Me he detenido tanto en lo anterior, así por la importancia del Sr. Utitz (uno de los estéticos más reputados del día y de los que más trabajan en el campo de la teoría artística, como revelan sus libros y su actuación en los congresos de Estética, el último de los cuales, en Halle, ha presidido), como por lo necesario que era dilucidar la cuestión que supone para afianzar nuestro concepto de Arte y el lugar que

corresponde al libro que voy escribiendo. Mas, aun siendo la finalidad estética lo característico del Arte y lo que incluye a su teoría dentro de la ciencia de la Estética, es muy cierto que realiza también el Arte otros fines, y se impone ventilar ese punto para redondear este capítulo sobre el concepto del Arte. Y entrando en ello, aun dejando para después la relación del Arte con la Moral y con la Ciencia y los fines sociales que puede llenar, y limitándonos a convenir en que las obras artísticas, y más o menos según sean las artes a que pertenezcan y según el género o especie que representen, *pueden* realizar fines éticos, religiosos, patrióticos, etc., como es de todos sabido, sin que esos fines especiales se opongan al estético, sino que, por el contrario, lo presupongan, hablaré ahora de otro fin general que compete en conjunto a *todo* Arte, fin que también realiza gracias a lo estético y por medio de ello si se trata de verdaderas obras de arte. Es lugar común de muchos escritores el señalarlo. En medio de los errores de su libro, creemos que acertó Conrado Lange al proponerlo en él, y estuvo más acertado en pro-

ceder así que en sustituirlo luego con otro equivocado como fundado en la equivocada teoría general suya (1). Ese fin que cumple el Arte es completamentar nuestra vida, ofrecernos ocasión de experimentar sentimientos que de otro modo nos serían vedados, a pesar de lo adecuados que son a nuestra naturaleza, es decir, como escribe Lange en su libro, ser algo "que llena los vacíos de la vida del sentimiento y contribuye así a ensanchar y profundizar la naturaleza sensible, moral e intelectual humana" (2). Aquí, según el autor, más que manifestación de la personalidad humana, es el Arte complemento de dicha personalidad. Yo, por mi parte, pienso que de ningún modo lo uno se opone a lo otro, sino que, por el contrario, de aquello se sigue esto. Que el Arte, y esa es una de sus diferencias con lo bello natural, es manifestación de personalidades, es en mi sentir riguro-

---

(1) La sustitución, desdichada a mi juicio, la hizo en un artículo de la *Zeitschrift für Aesthetik*, tomo VII, titulado *Der Zweck der Kunst*.

(2) Es la última de sus definiciones del Arte, con la que cierra su libro *Das Wesen*, etc.

samente cierto, y sobre ello hablaré en más de una ocasión, así al estudiar las normas del Arte como al tratar de la creación y de la contemplación artísticas; pero opino que si eso sucede en cuanto al artista, si el artista se revela en las obras que produce, el contemplador, que las considera como tales manifestaciones de una personalidad, halla en ellas el complemento de la suya como persona humana, a que antes aludía. Con todo, es preciso no limitar excesivamente esa complementación reduciéndola a lo que atañe al instinto sexual, terreno que precisamente tiene otras válvulas, lo cual es evidentemente erróneo. Como Sachs explicó brevemente en el Segundo Congreso de Estética (1), es positivo que en el Arte nos complace hasta lo que en la vida huímos. Pues bien, cierto es también que con su experimentación nos complementamos. Trátase aquí, en suma, del hecho a que se refiere Broder Christiansen cuando exami-

---

(1) Hans Sachs, su discusión sobre el tema *Das künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung*. Véase *Zeitschrift für Aesthetik*, tomo XIX.

na la cuestión de la acomodación del estilo de las artes útiles a la época, y tras de preguntar si esa relación ha de ser como la de rojo con rojo o como la de rojo con verde, se inclina a lo segundo, haciendo votos por que ese estilo nos ofrezca reposo frente a nuestra incesante actividad moderna (1).

Y ya que cito a Broder Christiansen, autor hasta en Alemania menos conocido de lo que debiera ser, según he oído allí lamentar a algunos, terminaré este primer capítulo de mi libro extractando lo que dice en el del suyo titulado *Esencia del Arte*, donde verá reforzada el lector la idea de que el Arte manifiesta personalidades y explicada la teleología del Arte desde un punto de vista filosófico elevado. ¿Qué buscamos en el Arte?, pregunta el autor, y responde así: Actualmente se contesta que el placer, y se habla de que el Arte es para todos, ya que a todos se reconoce derecho al goce. Pero, esa es la cuestión: el placer entra, pero no es lo decisivo, no puede ser criterio de valor, ya que no hay proporción

---

(1) Obr. cit., 4.

entre el *quantum* del valor estético y el del placer; y si se dice que el del Arte es más noble, que no es el de los sentidos, se indica con ello que no es el placer lo decisivo en el Arte. Prescindiendo de lo que se refiere al fondo, hay en la obra de arte dos cosas referentes a la forma: una, la belleza de la forma, la sensible; otra, el alma, el contenido de la misma (*Formgehalt*). Unos artistas y unos pueblos son más dados a lo primero, otros a lo segundo, y es difícil hallar verdadero equilibrio; pero una obra que no sea meramente decorativa no puede limitarse a tener lo primero: lo que da el tono es lo segundo. Por eso hay que admitir el placer al explicar el Arte, pero no atribuirle excesiva importancia. El placer no es fin, sino medio: el que encontramos en la obra nos incita a la contemplación de ésta y motiva que el alma de la misma entre en nosotros. Ahora bien, en el hombre, junto al apetito de la vida, que pertenece a una realidad empírica, se da un instinto moral que se refiere a una realidad metafísica: vive el hombre en dos mundos a la vez, uno empírico y otro superempírico, y lo que para el apetito es fin, es sólo

medio para el instinto moral; y como el Arte es manifestación de algo que hay en el hombre y que requiere así exteriorizarse, y versa sobre apariencias, lo único verdad que el hombre puede ver en él es a sí mismo; y como el indicado concepto vulgar del Arte como placer de lo sensible se refiere a la parte inferior humana, el Arte en su concepto elevado es una manifestación de lo superior que en el hombre hay (1).

---

(1) Obr. cit., cap. III.



## CAPITULO II

---

### El Arte y la Naturaleza.

- 1. Relación del Arte con la Naturaleza.—2. Refutación de la imitación de ésta como concepto de aquél.—3. Idealismo, naturalismo y expresionismo.—4. La ilusión en el Arte.—5. Lo bello natural y lo bello artístico.—6. Placer de la Naturaleza y placer del Arte.—7. Resumen. Posibilidad y necesidad de la Teoría General del Arte.*

1. Estrechísima es en verdad la relación entre el Arte y la Naturaleza: observador atento de ésta ha de ser el artista, como veremos, y por fuente del Arte debe la Naturaleza tomarse. En primer lugar, la Naturaleza brinda asuntos al Arte, así en lo físico como en lo humano; además, usa el artista medios naturales, y hasta de formas naturales se vale en varias manifestaciones artísticas, que por eso se llaman imitativas; a leyes naturales se tiene que someter, a las cuales de ningún modo pue-

de oponerse, y por eso toda teoría artística entraña una parte científica relativa a semejantes leyes; y por fin, influencias grandes recibe de la Naturaleza el Arte, así en cuanto al artista como en lo relativo a su obra, hasta el extremo de colaborar con el primero y manifestarse en la segunda. Es cosa sabida de todos, y no hay que insistir en ello más. Cuando el escritor francés E. Marguery nos dice que el Arte es la expresión de las armonías de la Naturaleza (1), no parece indicarnos sino eso mismo, sin que haya que interpretar esas palabras suyas en sentido naturalista. Mas, esa estrecha relación que une a ambas cosas, Naturaleza y Arte, no impide que ellas sean muy diversas, ni que la segunda sea por esencia obra humana a diferencia de la primera; que tenga, como hemos visto, una finalidad estética que no es fácil de probar en aquélla; y de ahí el no pequeño error de confundir a ambas, cual hacen, por lo menos en parte, cuantos en Estética y en teoría artística no las distinguen suficientemente, ni al dar un con-

---

(1) E. Marguery.—*L'Œuvre d'Art*, pág. 11.

cepto del Arte, ni al explicar o describir la contemplación artística. Quienes, cual vimos en Deri, sostienen como concepto del Arte sólo el ser ocasión de que broten sentimientos al hombre, dicen del Arte lo mismo que podrían decir de la Naturaleza; quienes, como Lipps, piensan que la obra artística debe contemplarse absolutamente de igual modo que lo bello natural, como si la obra bajase del cielo (1), no como producto humano, incurren en idéntica confusión.

La Naturaleza es algo anterior al Arte: si suponemos que aquélla no existe, con dificultad podremos suponer la existencia de éste. Lo cual no impide ni que veamos a veces lo bello natural guiados por lo artístico, ni siquiera que la Estética en general, y por consiguiente el estudio de la belleza natural, exista sólo gracias al Arte. Es este último un pensamiento que no creo inoportuno exponer en este lugar. Opino que, del mismo modo que el surgimiento de la Lógica no debió seguir al hecho pri-

---

(1) *Aesthetik* (Estética grande), tomo II, página 101.

mitivo de que el hombre pensase y discutiese, sino sólo al nacimiento de la Ciencia (aunque en forma embrionaria), porque únicamente al observar el hombre que de una verdad se seguía otra y que ellas se enlazaban pudo darse a estudiar la ley de semejantes enlaces, de que acaso de otro modo habría prescindido aun formando conceptos, expresando juicios e hilvanando raciocinios, creo también que por más que el hombre pudiera siempre deleitarse estéticamente, no reflexionó sobre lo que eso significaba hasta que observó que era capaz de producir algo que causara ese deleite. Mas, prescindiendo de esto, el que todo artista haya sido contemplador antes de productor estético, y por consiguiente, que el primer artista consciente, quien por primera vez intentó lograr ese efecto con una obra suya tuvo que impresionarse antes estéticamente, parece indudable. Y eso debió acontecer en cada terreno artístico especial. El primero que quiso emocionar estéticamente con una representación humana pictórica o escultórica, debió experimentar igual efecto con la figura humana natural: de otro modo, aquello no era fácil

que se le ocurriese. Ahora bien, que hoy acontezca a no pocos lo expuesto antes de aprender a apreciar lo bello natural guiados por lo artístico, no ha de sorprendernos. Es muy cierto esto, pero tiene una explicación muy sencilla: el modo como la cultura invierte los términos, cambia el orden en que ambas cosas, Arte y Naturaleza, deben naturalmente conocerse. Vemos obras escultóricas proporcionadas, como tales obras proporcionadas, antes que la Naturaleza nos enseñe la proporción, no de otra suerte que la mayoría de los niños educados en capitales y con algún cuidado aprenden en libros de ciencias naturales lo que los criados en plena Naturaleza saben mucho antes sin haber leído nada. Mas si la obra escultórica es bien proporcionada, lo será porque, directa o indirectamente, su autor habrá encontrado esa proporción en la Naturaleza: es evidente que no puede ser de otro modo. La Naturaleza, pues, es cosa distinta del Arte y con prioridad estética sobre éste.

2. El mayor yerro en esto de confundir la Naturaleza con el Arte consiste en dar de éste el consabido concepto de imitación

de la primera, el concepto naturalista, tan antiguo como la Estética misma, pero no por eso menos insostenible, aunque hasta hoy lo defiendan algunos (1). Es el primer concepto erróneo de la actividad artística combatido por Meumann en su libro mencionado, en que objeta contra él: 1.º, que la palabra imitación significa en rigor remedar gestos de otros, lo cual no compete desde luego a manifestaciones artísticas que no sean las del actor; 2.º, que aun el actor no imita, sino que crea en su fantasía, y 3.º, que con el concepto de imitación se prescinde justamente de lo esencial en la actividad artística, que es el elemento creador y formador (2). También se opone Witasek a que el Arte sea imitación: la superioridad estética suya respecto a los objetos naturales está precisamente en que los sentimientos reales se experimentan en

---

(1) Lo he visto adoptado hace pocos años en un libro de un tal Ch. Albert, titulado *Qu'est-ce que l'Art?*, cuya doctrina no encuentro tan explicable fuera del naturalismo como la antes mencionada de su compatriota E. Marguery.

(2) E. Meumann.—Obr. cit., pág. 100.

él con menor fuerza, dando lugar a los estéticos. La exigencia de verdad en el Arte se funda en que la verdad es requisito del efecto artístico; pero, por lo demás, el artista debe cuidar de modificar la realidad al presentarla, para que no dificulten el goce estético dichos sentimientos reales, que de otra suerte podrían producirse (1). Dessoir es otro de los estéticos actuales que se detienen a combatir el naturalismo, y contra él arguye: 1.º, que en la contemplación de una copia exacta entran sentimientos extraestéticos que no se dan en la del original, v. gr., el miedo que originan las figuras de cera; 2.º, que toda obra de arte queda detrás de la realidad en cuanto a eso: no hay allí movimiento, por ejemplo; 3.º, que la semejanza no coincide con la verdad, de lo que es ejemplo la caricatura, y 4.º, que en el mero hecho de copiar desaparece un factor del Arte, nada menos que el artista (2).

Extensamente examina Utitz este pun-

---

(1) Witasek.—Obr. cit., VII.

(2) Dessoir.—Obr. cit. Primera parte, II, página 61.

to en su libro mencionado. Ante todo, dice, semejante teoría no satisface desde luego a ciertas manifestaciones del Arte como la lírica, por lo que no cabe admitirla como concepto general del mismo. En las otras, el interpretarla de modo metafísico, en el sentido de que, siendo la Naturaleza obra de Dios, nada mejor puede hacerse que tentar a imitarla, es argumento que se vuelve contra la propia teoría, ya que en el mundo no es todo por igual perfecto, por lo que se recomienda seguirlo en sus perfecciones, pero no en lo demás; y si se anhela explicar la doctrina psicológicamente haciendo notar, contra ciertos idealismos, el valor de la intuición, resulta empobrecer el Arte el presentarlo sin otro valor que el de aumentar las intuiciones, aparte de que no son pocos los que, cual Hildebrand y Cornelius, asignan justamente al Arte el oficio de aclarar la Naturaleza. La teoría de la imitación prescinde de que el placer del reconocimiento es intelectual, no estético. Hablar de naturalismo objetivo, diciendo que el Arte tiende a ser Naturaleza, socava los cimientos del Arte y niega sus propios derechos, así como acogerse

al dicho de Boileau de que nada es bello sino lo verdadero, es entrar en un problema del Arte, pero no en el problema estético (y por eso, añadido yo, no dar en el problema fundamental); y además, la exigencia de verdad es una ayuda, pero no el fin principal: reclámase en el Arte verdad, mas ésta no consiste en la verdad de la imitación, sino en que la obra posea vida, y prueba de ello es que la verdad que muestra a veces el Arte no se encuentra en los objetos naturales, sino en los elementos artísticos, v. gr., en las líneas y en los colores en sí mismos. El autor concluye con notar que el hecho cierto de que la mayoría de los artistas mismos hayan hecho valer el naturalismo, la fidelidad en la imitación, proviene de que el estudio y copia de la realidad es lo que más trabajo les cuesta, lo que constituye su aprendizaje y su trabajo: lo demás, a quien es artista, parece que le viene como del cielo (1).

En otra ocasión dije ya mi sentir sobre

---

(1) Utitz.—*Grundlegung*, etc., tomo I, capítulo V, 3.

el naturalismo como teoría (1). La imitación no puede ser sino medio, uno de los medios artísticos para el verdadero fin. Pretender que la imitación fuera el fin del Arte sería arrancarlo de la esfera propiamente artística, reducir su ejercicio a labor pueril por un lado e imposible de cumplirse adecuadamente por otro, sobre asimilarlo a la fotografía y a los artificios del panorama. Los dos argumentos más poderosos que contra esa teoría cabe esgrimir son: 1.º, que no puede ser concepto general del Arte desde el momento que hay artes no imitativas por esencia, como la música, ya que se abre un abismo entre el mundo auditivo real y el artístico, abismo que consiste en la diferencia que media entre el ruido y el sonido musical, y ya también que cuando Platón y los antiguos juzgaban a la música como imitación del mundo interior, no querían significar con eso sino que era la expresión del mismo; y 2.º, que semejante concepto peca contra algo esencial en el Arte, que es siempre creación, y nie-

---

(1) *Apuntes de Teoría de la Literatura y de las Artes*, Barcelona, 1919, Editorial Barcelonesa.

ga la fuerza creadora, la imaginación, anulando por consiguiente al propio artista. Zola, que defendió esa tesis teóricamente, la contradujo en la práctica. Y aun puede añadirse que la diferencia entre Naturaleza y Arte se ve patente con otra consideración: la primera nos ofrece sólo lo particular; el segundo puede además brindarnos lo general, como la Ciencia. La dirección idealista del Arte ha consistido siempre en eso; así lo pregonaba la teoría idealista desde los días de su nacimiento con Aristóteles.

Una de las razones por que no sólo los artistas, como se dijo, sino algunos expertos conocedores de la teoría artística, cual uno que luego he de citar, se inclinan al naturalismo es por juzgar fundamental en la impresión el placer que proviene de la hábil imitación. Ya se ha indicado que el placer del reconocimiento es intelectual; pero, en realidad, lo que hay en el fondo de dicho placer no es más que la admiración que se siente por la habilidad del artista, algo, en fin, que no se refiere a la obra. A esa conclusión llega Witasek tras detenido análisis de la cuestión (1).

---

(1) Obr. cit., III, 1.

3. El haber hablado poco ha de direcciones artísticas nos sirve para pasar a considerar que el naturalismo aparece en la historia como una de éstas, como la opuesta al idealismo. Más que la única que ofrezca la verdad, que también pretenden darnos, y nos dan, los idealistas aun abominando de aquel nombre, lo que significa es reacción contra el idealismo falso, un retorno a la Naturaleza que, por otro lado, ha sido últimamente fructuoso para el adelanto de la técnica. Y eso, dirección artística, es lo que tiene que ser, ya que no cabe que sea concepto del Arte. Desde el punto de equilibrio, desde el fiel de la balanza, va el Arte desde el idealismo al naturalismo como del naturalismo al idealismo siguiendo la ley del contraste, y va de uno a otro lado desde los comienzos del Arte hasta nuestros días: a toda exageración de una de esas dos direcciones, sucede como reacción la otra hasta llegar también a la exageración. Por lo demás, cada una de ellas tiene su valor cuando no traspasa ciertos límites, porque cada cual posee preeminencias estéticas: el idealismo cumple mejor la norma del fondo importante huma-

no, en el naturalismo cabe mayor ilusión, y los distintos asuntos, como las diversas artes, se prestan más a lo uno o a lo otro. Conrado Lange, en un estudio titulado *Sobre la filosofía de la historia artística*, llama a esas dos direcciones los dos polos de la historia artística (1). Además de lo dicho antes, desde el punto de vista general estético, la dirección naturalista ha sido útil en cuanto ha ampliado el campo de las categorías estéticas con lo que se llamó la admisión de lo feo en el Arte, que no es tal admisión de lo feo, sino haber notado la importancia estética de lo característico no armónico, de lo expresivo y de lo individual. Pero esa dirección tiene también sus escollos, como lo es para el idealismo la falsedad. Se fija más en lo que Hildebrand llama la forma en sí que en la misma para el efecto; prescinde de que la experiencia, con que hay que contar en todo contemplador, nos ha proporcionado tipos de formas que corresponden del modo más ade-

---

(1) Konrad Lange.—*Zur Philosophie der Kunstgeschichte*. Zeitschrift für Aesthetik, etcétera, tomo IV.

cuado a la expresión funcional, ofreciéndonos con frecuencia algo en pugna con nuestras representaciones y dificultando no pocas veces, por eso mismo, la aprehensión. Por último, reclama mayor esfuerzo en el contemplador para situar lo que se le ofrece en el mundo de lo estético, al contrario del idealismo que facilita todo eso saliendo a mitad del camino.

A esas dos direcciones se suma hoy la que manifiesta el arte moderno, llamada la del expresionismo, y aunque del Arte como expresión hemos tratado ya, conviene tratar ahora del expresionismo como dirección artística. En el terreno particular de las artes del diseño, estudia esa dirección Max Deri en un libro titulado *Introducción al arte actual*, y presenta semejante dirección como derivación del naturalismo en dirección opuesta al idealismo. Según él, del naturalismo, que significa la Naturaleza vista de cerca, y la permutación naturalista, que consiste en aquélla vista de lejos, pues, aunque con igual fidelidad en las partes, ofrece complejos nuevos, cabe oscilar hacia el idealismo, que brinda lo típico, lo general, o hacia el expresionismo,

cuya historia tiene por antigua el autor, y cuya esencia consiste en intensificar y exagerar las particularidades de la Naturaleza para lograr mayor efecto en la expresión. Eso es lo que se ve en Grünewald entre los antiguos y en Hodler entre los modernos, que son los ejemplos favoritos del autor (1).

Mas el expresionismo moderno no se suele entender así, sino como oposición la más radical al naturalismo, y además como el mayor enemigo de cuanto sea regularidad, como verdadera anarquía artística. En el mismo volumen en que Deri trata de las artes del diseño, estudia Dessoir esa dirección especialmente en el campo de la poesía con el título de *La nueva mística y el arte nuevo*, y cree encontrar en aquélla cierto parecido con el ocultismo, teosofismo y espiritismo del día, todos ellos amigos también de propaganda, de programas y conferencias. Dice que el expresionismo, al prescindir de los objetos y tratar sólo de

---

(1) *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, von Max Deri, etc. *Naturalismus, Idealismus, Expresionismus*.

expresar, no se eleva al espíritu, como pretende, quedándose sólo en lo psicológico, pues los hechos subjetivos de conciencia no son lo mismo que los valores espirituales. Opina además que esa dirección, así como disloca los objetos huyendo de su representación en las artes del diseño, así también deforma el lenguaje en la poesía (1). Y el propio Arnold Schering, el fervoroso partidario de la expresión en la música, nos confiesa a continuación, al estudiar *El movimiento expresionista en la música*, el desencanto que ha tenido; porque si al oír hablar de expresionismo había creído que eso significaba extender lo musical a todas las artes, se ha encontrado, “¡oh paradoja!”, exclama, con que, en vez de ello, se le ofrecía algo que ni siquiera era música: una antimúsica, porque era algo anarmónico, arrítmico, amelódico y atonal. Con todo, el ecuánime musicógrafo confiesa que semejante movimiento ha aportado dos beneficios: hacernos sensibles a nuevos

---

(1) Max Dessoir.—*Die neue Mystik und die neue Kunst*, en la obra antes citada.

estímulos y aumentar o afinar los medios de expresión. Acaso, añade, nos traiga con el tiempo otros progresos; mas hasta ahora no nos ha hecho felices (1).

Contra el expresionismo declama Ludwig von Bertalanffy, anunciando su próxima desaparición. Dice de él, refiriéndose a la esfera de la pintura, que prescinde del valor expresivo de los objetos, siendo así que por pertenecer la pintura a las artes de la vista, no se satisface sino con lo objetivo. Para que esa dirección valiese, debería haber creado una manifestación de arte nueva, y no ofrecer cuadros. Aparte de su empeño en huir de la Naturaleza, caracterízala su arcaísmo; mas no sincero, inconsciente, cual el que nos encanta en los primitivos, sino buscado, un arcaísmo histórico, *contradictio in adjecto*. El autor, acérrimo adversario de las últimas direcciones artísticas, concluye diciendo que, mientras los grandes maestros sintetizaron el naturalismo y el simbolismo, los

---

(1) Arnold Schering.—*Die expressionistische Bewegung in der Musik*, en el libro antes citado.

*in* y los *ex* han roto semejante síntesis (1). En el Segundo Congreso de Estética, disertó G. Johannes von Allesch acerca de *Las fuerzas fundamentales del expresionismo*, depositando sobre la tumba de éste una corona, según expresión que oímos en público poco después a Wilhelm Waetzoldt. Señaló como sus características el apartamiento de la Naturaleza; la importancia que da al sentimiento, en lo que veía él una consecuencia del impresionismo aun en dirección tan diametralmente distinta, y el deseo de ofrecer transfigurado el objeto. Sus dos anhelos son brindar el *máximum* de contenido sentimental y desentrañar la íntima significación del mundo. A esas características y a esos pretendidos anhelos sumó luego Dessoir el mencionado afán de primitivismo, y como con afirmar que se aparta de la Naturaleza no se explica la música expresionista, añadió que mejor es decir que huye de toda regularidad y que

---

(1) Ludwig von Bertalanffy.—*Expresionismus und Klasicismus*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo XVIII.

trastorna lo físico y la historia (1). Así pensaron del expresionismo los estéticos actuales reunidos en congreso. Por mi parte, dejo ya de hablar de una doctrina como esa, que viene a negar la relación que hemos encontrado entre la Naturaleza y el Arte, que se pierde en cuanto a eso por carta de menos, mientras el naturalismo se pierde por carta de más y que es exageración del subjetivismo como otras lo son del objetivismo artístico. Pasemos a proseguir nuestro estudio.

4. Con la doctrina del Arte como Naturaleza enlázase la de la ilusión en el Arte, que es la defendida por C. Lange en su libro mencionado, no aplaudido sino por el pequeño círculo de sus discípulos. Expose detalladamente en otro sitio el contenido de semejante libro (2), y por eso no he de apuntar aquí sino lo que considero más indispensable para informar a los lectores del presente. Tras de pretender ex-

---

(1) G. Johannes von Allesch.—*Die Grundkräfte des Expressionismus*. Zweiter Congress für Aesthetik. Zeitschrift für Aesthetik, tomo XIX.

(2) *El Arte según las escuelas*, etc.

plicar por la ilusión las diferentes artes, no solamente las que se llaman imitativas, sino todas las otras, tan desgraciadamente como se puede suponer, sostiene en el capítulo X que la ilusión artística es un engaño consciente, para lo cual, después de compararla con otros engaños inconscientes, afirma que aquél consiste en que al contemplar una obra de arte, la vemos como tal, es decir, sabemos que nos engañamos al tomarla como realidad, cosa que no ocurre a quien inconscientemente se engaña; y en el XII pretende probar que ese engaño consciente, en que consiste el Arte, está constituido por la alternativa constante que se da en nosotros pasando de una a otra entre dos series de representaciones, en las cuales vemos la obra ya como naturaleza, ya como artificio; v. gr., que al contemplar un cuadro, o consideramos sus elementos (líneas, colores) como representando una cosa real, o los miramos desde un punto de vista simplemente decorativo; que en la música, o nos damos al valor de los sonidos, ritmos, etc., sensiblemente, o los tomamos como expresión de tristeza, etcétera, terminando el libro con su última

definición del Arte, que en la parte que ahora nos interesa suena así: Arte es aquella actividad humana por medio de la cual proporciona el hombre a sí mismo y a los demás un placer ajeno a todo interés práctico y que radica en un engaño consciente (1).

Meumann, en el capítulo de su *Introducción* en que analiza las teorías explicadoras del placer estético, se detiene largamente en la de C. Lange, y después de exponerla, la censura con merecida dureza. “¿Qué debemos pensar de esa teoría?”, dice. Encierra larga serie de errores que en parte son tan patentes que casi no vale la pena manifestarlos. Con todo, la teoría comparte la suerte de tantas otras verdades a medias y de tantos dichos vacíos de sentido: goza de cierto aplauso en la actualidad. El punto de partida y el fundamento de la teoría radican en la contraposición entre obra artística y realidad. Fácil es ver que dicha contraposición no es lógica, pues también la obra de arte es realidad, y lo son tanto la misma obra como

---

(1) Konrad Lange.—*Das Wesen*, etc.

la impresión que causa en el contemplador. Lange confunde ahí la diferencia entre realidad *representada* y *no* representada con la que media entre algo real y algo no real, lo cual es, naturalmente, cosa diversa. No es exacto que al gozar una obra artística oscilemos entre apariencia y realidad, o, en general, entre ninguna clase de series de representaciones: eso es sencillamente erróneo. Al contrario, hemos de afirmar que en el goce estético nos *sumergimos* por completo en la *propia obra de arte* y *olvidamos toda otra realidad*, y es imposible que durante una profunda concentración en la obra nos digamos continuamente que todo aquello es sólo apariencia y no realidad; justamente semejante pensamiento nos *desaparece* en absoluto *de la conciencia*. Si consideramos que sólo tenemos ante nosotros un mundo aparente artístico (mejor dicho, algo sólo representado), *entonces cesa* al punto el goce *artístico*, y semejante hecho de volver de nuestro sumergimiento y tornar a la "realidad común" se da sólo en las *pausas del goce artístico*; aquella oscilación entre las series representativas significa precisamente el *cese* del verdade-

ro goce en el Arte. Otro error más se oculta en esta doctrina, porque *jamás* se puede originar *placer* por medio de una oscilación de acá para allá entre dos series de representaciones que se excluyen; antes bien, un estado así es causa de *desplacer*, constituyendo uno de los mayores defectos de un artista el no permitir que nos entreguemos al goce de la obra y hacer que nos veamos turbados en él, aunque sólo sea alguna vez, mientras dura la contemplación" (1).

En la Revista de Estética apareció un artículo de L. Volkman titulado *La obra de arte como ficción valiosa*, en que el autor, tomando pie en que H. Vaihinger, en su *Filosofía del "como sí"*, opina que en la teoría de Lange se ve representada en el terreno de la Estética la suya propia, hace, junto con una crítica de esa teoría de la ilusión, una modificación de la misma, que, porque se refiere a Lange, considero conveniente dar a conocer aquí, aunque bien podría ir en otro lugar. A su juicio, la ilusión consciente de que Lange habla la pue-

---

(1) E. Meumann.—Obr. cit., págs. 71-73.

den proporcionar obras sin valor alguno, mientras que lo propio sólo de las buenas es esclarecer y enriquecer nuestro acervo representativo, ya que el artista nos hace apropiiar en cierto modo sus intuiciones y su estado de alma. En lo de Lange ve sólo una condición previa del goce estético, mas nada característico de la obra de arte, ni que se refiera a su esencia; es algo que constituye medio, pero no fondo de la obra, algo externo: el meollo es que en esas series de representaciones aparece al contemplador la personalidad del artista. Semejante manifestación es precisa, en ella radica la esencia del Arte, y no en la con-sabida alternativa; y ese surgir de la personalidad del artista es lo que Volkmann tiene por esclarecimiento y enriquecimiento de nuestras representaciones de la Naturaleza. Mejor que por ilusión—dice él—debe tenerse el Arte por una ficción valiosa al modo como entiende Vaihinger las que revisten utilidad, las que prestan servicios, y la utilidad y los servicios del Arte consisten en el mencionado enriquecimiento de nuestras representaciones. Dentro, pues, de la doctrina de Vaihinger, la creación y el

goce artístico se explican así: el artista contempla el mundo cual si en él reinase orden, hubiese unidad en la variedad, etc., dándonos con ello una ficticia medida de él; conscientemente recibe todo eso el contemplador a través de la obra, y con ello se enriquece, apropiándose las representaciones del artista como si lo fuera él (1). Por mi parte, he de añadir que más de una vez habré de notar el hecho cierto de que en el Arte aparecen personalidades, y desde luego creo que con eso nos enriquecemos los contempladores, siendo muy posible, por lo tanto, que sea el Arte ficción valiosa al modo que Vaihinger entiende en su particular filosofía. Lo que no creo de ningún modo es que para eso sirva la idea de Lange, ni aun siquiera como algo previo, como el autor extractado viene a decir.

Volkelt trató ya en el primer volumen de su *Estética* de la ilusión en el Arte, diciéndonos que, aparte de clases de ilusión que son comunes a él y a la Naturaleza,

---

(1) Ludwig Volkmann.—*Das Kunstwerk als "Wertvolle Fiktion"*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo XVI.

dáse sólo en aquél ante todo lo que llama ilusión general artística, consistente en que el material deja de ser tal material para el contemplador, semejando realidad distinta, ilusión que se une a menudo con la ilusión simbólica de estados del alma, que el mismo autor explica en otro lugar; mas añade que a todo eso pueden sumarse otras particulares clases de ilusión, cual la de movimiento, la de profundidad, la de tamaño, la de color y aun la de modo de ser de la superficie, como acontece en el grabado (1). En el volumen tercero y en la sección dedicada a la Teoría del Arte, cuando estudia la creación y en el párrafo consagrado a la relación del Arte con la regularidad del mundo de la experiencia, presenta como condición de las artes que llama de cosas, las imitativas, la ilusión de realidad: que el mundo creado con ellas por el artista produzca impresión de posible, lo que siempre se ha llamado verosimilitud, afirmando que el carácter de apariencia del Arte comprende dos cosas: la posibilidad

---

(1) Johannes Volkelt.—*System der Aesthetik*, tomo I, parte I, cap. XV.

de distanciarse con él de la realidad natural, y, a la vez, la limitación de semejante posibilidad por la susodicha condición de ilusión de realidad, dándose diferencias en cuanto a la fidelidad que en eso se requiere según sean las obras, y así, por ejemplo, las artes del blanco y negro son en eso más libres que la verdadera pintura (1). Pero donde esa interesante cuestión de la ilusión en el Arte la ha completado más, tratándola muy por extenso, es en un estudio aparecido en la Revista y titulado *Ilusión y realidad estética*, que voy a extraer a continuación.

De ordinario se tiene por ilusión un engaño, y en la misma psicología y aun en la filosofía en general, se habla también así. Pero la palabra ilusión tiene algunas veces otro sentido, como cuando de un hombre dotado de fantasía decimos que vive de ilusiones, donde a la ilusión no le damos ese carácter engañoso, de modo que junto con la ilusión engañosa, hay que admitir otra fluctuante (*schwebende*). ¿Dáse en el Arte

---

(1) Volkelt.—Obr. cit., etc., tomo III, parte I, cap. V, III.

ilusión de la primera clase? Se impone distinguir entre ilusión engañosa extraestética, es decir, cuando la ilusión consiste en creer en la realidad, e ilusión engañosa artístico-inmanente, v. gr., cuando una arte engaña con otra, como tantas veces ocurre en la decoración, y en una y en otra hay que distinguir además entre cuando la ilusión no está contenida y cuando de alguna manera lo está. La ilusión engañosa extraestética, que se ofrece, p. ej., en las figuras de cera, no cabe en el Arte. Por lo que atañe a la artístico-inmanente, se presenta cuando se ofrece arquitectura ilusionista representada con la pintura, por cuanto el contemplador la toma por corpórea, mas es cosa reñida con el arte puro y serio. Del propio modo hay que juzgar las pinturas semejando escultura. Pero hay que advertir que no se está en esos casos allá donde, p. ej., la arquitectura pintada obra como pintada, cual en la bóveda de la Sixtina. Otro es el juicio que merece la pintura mural con su ilusión de profundidad: el contemplador actual no puede con ello ser engañado; no cabe que crea efectivamente que ve a la Virgen, p. ej., subir en-

tre nubes: la tendencia a ver la realidad de lo representado se contiene. Trátase también en este caso de ilusión inmanente, porque la pintura nos muestra algo escénico, es decir, algo no real, sino artístico. Eso es también lo que ocurre en la verdadera decoración teatral, aunque aquí la ilusión parezca mayor por menos contenida, pues semejante pintura teatral contribuye a otra arte, al de la representación escénica, es decir, la ilusión es inmanente, no extraestética. Por último, en casos como el de la Scala Regia del Vaticano, donde parece que Bernini pretendió engañarnos, no hizo sino contar con los engaños ópticos, y por otro lado, nada tiene eso de ilusión engañosa extraestética, pues no nos hace ver ninguna realidad natural. En resumen, en cuanto a la ilusión engañosa, entra sólo, y contenida, en algunas clases de obras artísticas y con peligro de abandonarse con ello el terreno del Arte.

Más entrada tiene en éste la ilusión fluctuante, aunque también sólo en algunas ramas artísticas y en determinadas direcciones del Arte. Mas Volkelt, al escribir esto, confiesa haber variado de opinión y no pen-

sar como al redactar su *Estética*: si antes se acercaba algo a la idea de Lange, cree ahora que, durante la contemplación artística, no se interrumpe el darse a lo representado, no se combina eso con algo que corresponde a la actitud crítica; es Volkelt aquí de la opinión de Lipps y de Külpe, y viene a explicar lo que se ofrece en la contemplación artística de las obras imitativas del modo siguiente: El contemplador tiene en lo inconsciente, como resultado de su constante experiencia, algo que, al ver la obra artística, le proporciona distinto sentimiento de realidad que al contemplar la Naturaleza, aun siendo iguales las cualidades sensibles de lo percibido; comparada la realidad artística con la común, aquélla es ideal, es algo que tiene el aspecto de la realidad; sentimos que un artista la ha creado. Puede eso estar más o menos acentuado, pero donde lo está menos, lo percibido aparece con ese tinte. Mas en todo ello nada hay de ilusión, pues el Arte no nos brinda con eso sino su especial clase de realidad, ya que siempre es potenciación de la apariencia estética. Es decir, lo que antes llamó ilusión general artística no lo

considera ahora como ilusión, así como lo que apellidó también apariencia estética (y no lo he mencionado antes por no ser privativo del Arte), no indica sino el carácter general de todo lo estético. En cuanto a la ilusión artística de profundidad, la sigue teniendo por tal ilusión de la especie particular fluctuante, lo mismo que la de movimiento. En cambio, al efecto del color y del modo de aparecer la superficie, no las juzga tampoco como ilusiones, explicando ambas cosas del propio modo que la llamada ilusión general artística, y lo análogo sucede con lo que afecta al tamaño: en unos casos y en otros, las disposiciones de lo inconsciente hacen ver con aspecto particular lo percibido, y no cual lo veríamos fuera del Arte. Semejante aspecto de realidad no es sino la expresión objetiva de la certeza que el contemplador posee de poderse representar como son las cosas que en el Arte contempla (1).

Tal es, pues, la última opinión del más grande de los estéticos actuales sobre la ilu-

---

(1) J. Volkelt.—*Illusion und ästhetische Wirklichkeit*. Zeitschrift für Aesthetik, etc., t. XIII.

sión en el Arte. Como se ve, refiérese *sólo* a ciertas ramas, a ciertas clases de obras artísticas y a determinadas direcciones, y por eso resulta equivocado, como se indicó, el hacer entrar la ilusión en el concepto del Arte, tan equivocado cual introducir en el mismo el de imitación de la Naturaleza. El Arte, que algunas veces puede producir la ilusión de algo natural, que en ocasiones cabe que sea imitación de la Naturaleza, es cosa muy distinta de ésta y muy diversa también de cuanto consista por esencia en ilusión.

5. Hemos sentado que el Arte es producción de belleza, y hemos dicho también que el Arte no es Naturaleza, y como además llevamos indicado que ésta puede ser bella, se impone comparar ambas bellezas, natural y artística, ver la relación de lo bello natural con lo bello del Arte. Julio Schultz publicó en la Revista de Estética un estudio sobre esa materia, titulado *Belleza natural y belleza artística*, donde, junto con ideas con que no estoy de ningún modo conforme, hay otras hermosísimas que desde luego acepto, y en especial cuanto se refiere a la valoración de la belleza

natural, por lo que voy a dar cuenta de dicho estudio.

Parte de que no sólo la palabra Arte, sino también las palabras bello y goce estético tienen varias acepciones, y que en la mayoría de los casos, la teoría de la proyección sentimental o *Einfühlung* es la que da en el clavo. Desde luego, sucede eso en lo que se refiere a la Naturaleza, donde reina la *Einfühlung* en absoluto, explicándose la fealdad de ciertos seres por el hecho de que nos recuerdan al hombre y nos parecen hombres defectuosos. El autor opina que nada tiene que ver con la Naturaleza cuanto se ha escrito en Estética sobre belleza de formas y colores; y en mi sentir opina acertadísimamente, ya que creo estar por completo equivocado Lalo cuando sostiene lo contrario al afirmar que hasta ahora no se ha hecho más Estética que la de la Naturaleza y que se impone principiar a hacer la del Arte, su Estética sociológica (1). No hay que fijarse sino en cómo nos embelesan en la Naturaleza combinaciones cromáticas que re-

---

(1) *Introduction*, etc., parte II, cap. V.

chazaría cualquier decorador, para ver que la única teoría estética de los colores que se conoce es la del Arte. Schultz prosigue diciendo que lo que en la Naturaleza nos parece antiestético es lo que en ella se intercala a veces como obra humana, proviniendo por consiguiente en parte el placer que ante la misma experimentamos de que nos proporciona ocasión de huir de vez en cuando de la cultura, que tanto mecaniza nuestra vida. También ese odio a la cultura explica en el Arte el placer de lo trágico, y lo comprueba el hecho de haber florecido más la tragedia en épocas de cierta barbarie, y de que hoy no la habría si no hubiera un terreno que escapa en cierto modo a la policía, el terreno del amor, no habiéndola de haber ya donde reine el amor libre. También en el placer de lo cómico entran en juego las luchas con las conveniencias sociales, como es sabido. Si en general todo lo natural es valioso (idea diametralmente opuesta a la de Lalo), hay una esfera donde somos tan intolerantes como en el Arte, la de la belleza humana, que es en la escultura la belleza plástica. ¿Explícase por *Einführung*? No, ni la explica

la *Einführung*, ni un sentido innato de las formas, ni la asociación: la belleza del cuerpo humano ha sido codificada por los escultores griegos, de quienes viene nuestra educación en eso. Así dice el autor, olvidando algo que ya apuntamos antes. En el retrato y el paisaje, prosigue Schultz contra nuestras opiniones, puesto que el artista debe aproximarse a la Naturaleza, el goce estético consiste en admirar la habilidad de aquél. La diferencia entre Arte y Naturaleza es que el primero se dirige sólo a un sentido y ésta a todos; aquél simplifica, ordena y elige con libertad. Pero ¿le proporciona eso excelencias frente a la Naturaleza? De cien cuadros, no hay uno tan bueno como el que puede ofrecer a cualquiera un paseo por el campo. En el retrato se da lo mismo, aunque puede entrar también en él el valor plástico. No hay que darle vueltas: el placer del arte imitativo consiste en el asombro que produce. En resumen, lo que en unos casos es el meollo del goce, es en otros a lo más algo concomitante o previo. De ahí lo difícil de sentar reglas para todo arte, ya que, v. gr., unas artes son por esencia naturalistas y otras

idealistas. En lo que atañe a la poesía, el naturalismo es absurdo: hay una razón para que sea idealista, y nadie se ha fijado en ella, afirma el autor. Mientras las artes del diseño nos dan lo simultáneo y por eso les compete la adecuación a la Naturaleza, la poesía nos ofrece lo sucesivo, y en ello, en vez de lo sucesivo irracional, nos brinda lo racional, de manera que, sin mengua de la ilusión, vemos en ella algo mejor que la realidad. Todo lo inferior que queda un cuadro de paisaje en cotejo con el paisaje real, otro tanto es superior la obra dramática a la trivialidad de la vida (1).

Prescindiendo de las explicaciones que da Schultz del goce estético de las diversas manifestaciones artísticas, sobre las cuales ya nos hemos pronunciado o lo haremos en otros lugares, lo que para nuestro tema actual interesa es que, según aquél, la belleza artística es diversa de la natural, no habiendo para ésta otra explicación que la *Einfühlung*, es decir, que, como debe proclamarse en Estética General, no hay no-

---

(1) Julius Schultz. — *Naturschönheit und Kunstschönheit*. Zeitschrift für Aesthetik, t. VI.

tas características de todo objeto bello porque no las hay del objeto bello natural, mientras que puede haberlas en lo referente al Arte.

La conocida escritora sobre temas de Estética Edita Landmann-Kalischer tiene una monografía dedicada al de la relación de la belleza artística con la natural: *Belleza natural y belleza artística*. Prescindiendo de otras cosas que aquí interesan menos, diré que la autora, siguiendo a Witassek, a quien considera grandemente (1), tiene a la belleza artística como una clase de lo que aquél denomina objetos elementales estéticos junto con otras cinco clases (2). Dícenos que la particularidad de dicha belleza artística consiste en la heterogeneidad que en el Arte hay entre lo representado y los medios de representación (3). Comparada la belleza artística con

---

(1) Poseo varios ejemplares de sus trabajos de Estética con dedicatoria de su mano a Witassek.

(2) Obr. cit., I, B., 2.

(3) La autora aquí se refiere evidentemente a la pintura y escultura, como en otro trabajo suyo, *Analyse der aesthetischen Contemplation*, a que

la de los demás objetos elementales, nota que el empleo de colores y sonidos en el Arte se somete a leyes formales que en la Naturaleza no se cumplen (como he dicho poco antes censurando a Lalo); que cuando, cual ocurre en las figuras geométricas, la forma la condicionan leyes, es eso de modo diverso que en el Arte; y por fin, que los elementos expresivos que en la Naturaleza se ofrecen desparramados, en el Arte tienen relación entre sí y se refieren al todo, forman un sistema. Pasando a considerar la relación mancomunada del Arte y del artista con los objetos naturales; nota que toda belleza natural puede mostrarla el Arte como contenido suyo, siendo el artista quien la descubre en semejante caso, y que, como el fin de éste es formar para la contemplación estética, presenta esa belleza por él descubierta del modo más apto para semejante fin, y cuando no resulta posible presentarla como es, la modifica (1).

---

alude Meumann en su *Introducción* sin declarar esa circunstancia.

(1) Edith Landmann-Kalischer. — *Natur und Kunstschönheit*.

Utitz trata de la *Importancia estética del Arte* en uno de los capítulos de su libro, importancia que, según se vió, no es para el autor la característica del Arte. ¿Cómo y en qué medida *puede* el Arte mostrar valor estético?, dice; y tras de combatir el naturalismo con los argumentos ya apuntados en otro lugar, fíjase en lo que Volkelt dice (y yo habré luego de exponer), de ser cometido del Arte llenar más cumplidamente que nada las normas estéticas. Según Utitz, Volkelt exagera: bastaría afirmar que el Arte ofrece valores que no se dan en la Naturaleza, pues lo demás es poner a ésta y al Arte en igual línea, siendo así que el Arte no queda caracterizado con lo estético sólo, y bien podría ser que la diferencia entre ambas cosas proviniese de eso y no del más o menos valor estético de lo uno y lo otro. En la idea de Volkelt vése la preeminencia del Arte para facilitar el efecto estético, pero no la preeminencia estética misma, aparte de que hay espectáculos naturales más fáciles de gozarse estéticamente que ciertas obras de Arte. Añade Volkelt que el artista se siente libre al crear, y eso es lo que hace que

dichas normas se cumplan mejor en el Arte; mas aquí no se trata de mejor ni peor, sino de que el Arte es otra cosa que la Naturaleza, y de que cada cual tiene sus prerrogativas. Y así, no hay que pregonar que la norma de la importancia humana del fondo se cumple mejor en el Arte, sino que éste, por ser lo que es, ofrece fondos que no brinda la Naturaleza. Otro privilegio del Arte es mostrar una voluntad, un querer artístico; pero de eso síguese sólo también mayor facilidad, no mayor valor, y si se entiende en el indudable sentido de que en él aparece una personalidad, la del artista, hay que considerar que semejante personalidad nos habla solamente en la obra. Así dice Utitz, y el leerlo nos recuerda la bonita frase de Flaubert, de que el artista debe estar en la obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso; que se le note por todas partes, mas que no se le vea (1), Utitz dice que, en cuanto a eso, lo único que el Arte ofrece es mayor variedad de personalidades, y resume sen-

---

(1) Flaubert.—*Correspondance*. Apuntado por H. Delacroix en su obra citada.

tando que los dos privilegios del Arte son, pues, que el efecto estético es más seguro, y que mientras ante la Naturaleza se halla sólo el contemplador, el Arte le ofrece copia de personalidades; mas esto último se refiere al Arte en conjunto, no a cada obra en particular (1).

Conrado Lange, cuya idea de la belleza natural es conocida, en el capítulo XV de su *Esencia del Arte*, define la belleza artística expresándose así: Es la suma de todas aquellas cualidades de una obra de arte que, por un lado, producen una clara representación de la Naturaleza, de la vida orgánica, de la fuerza del sentimiento, etcétera, y por otro, son potente manifestación del estilo material y personal del autor (de la materia con que se opera y del operante). Esas cualidades, materialmente consideradas como líneas, colores, sonidos, etcétera, pertenecen a la obra de Arte, y tienen una existencia real; pero su efecto estético no depende ni de la forma ni del fondo, del asunto, de la obra, sino más bien de la relación entre ambos, o mejor de la

---

(1) Utitz.—*Grundlegung*, etc., tomo I, cap. V.

que media entre la forma de la obra y la representación de la forma natural por ella figurada. Semejante relación es, hasta cierto punto, de correspondencia; pero no en el sentido de completa identidad, sino en el de ser necesaria para la manifestación de la personalidad del artista cierta desviación, ya en dirección a la Naturaleza (naturalismo), ya hacia el estilo (idealismo) (1). Esta definición, inaceptable para toda belleza artística, ya que es bien difícil aplicarla a la musical, por ejemplo, aun en las artes imitativas es rechazable, porque siempre implica en cierto modo el tomar por belleza artística la de la imitación (relación de correspondencia, nos dice), siendo así que no es aceptable esa idea como fin del Arte. Quien identifica la belleza natural con la artística, viene a reducir la segunda a la primera, lo que tan bien se armoniza con basar el Arte en la ilusión.

6. Para completar la idea antes expuesta, y por todos los estéticos corroborada con la única excepción de Lange, de ser la belleza artística diversa de la natural, con-

---

(1) K. Lange.—*Das Wesen*, etc., pág. 431.

viene comparar el placer que nos proporciona la Naturaleza con el que produce el Arte, añadiendo a la opinión de Schultz, que los tiene por distintos, las de otros dos autores. Comenzaré con Utitz y seguiré con otro a quien tendré que comentar en especial en mi resumen del presente capítulo.

Sobre la comparación del placer de la Naturaleza con el del Arte versa el cuarto capítulo de la obra de Utitz en su parte primera. Según unos, escribe el autor, el segundo es más fácil porque el Arte quita los estorbos que para causar placer tiene la Naturaleza y porque tiene semejante finalidad; según otros, por el contrario, el primero de aquellos placeres es incomparablemente superior al segundo. Surge, pues, la cuestión de si cabe compararlos de ese modo o son cosas distintas. Lo que de ordinario se juzga placer de la Naturaleza es todo menos convivencia estética. Unos lo toman como recurso para huir de la cultura, que les agobia; pero los tales no gozan de la Naturaleza, sino de haberse emancipado de aquélla. Eso, claro que no puede hacerlo el Arte, producto de la misma cultura, y

le cabe sólo ofrecernos sociedad más escogida que la ordinaria. En cuanto a librar-nos de la monotonía y mecanización cotidiana de la vida, así como de sus deberes, lo efectúan así el Arte como la Naturaleza; mas también varios esparcimientos que no son ni lo uno ni lo otro. Entre aquellas dos cosas, la Naturaleza sirve mejor que el Arte para dicho fin, porque el Arte nos sujeta al artista y la Naturaleza no; no nos prescribe ésta interpretaciones, como hace aquél; ante ella nos hacemos artistas. En la Naturaleza, el placer sensual es mayor: colores y sonidos poseen mayor viveza, y a eso se suma el placer de los sentidos inferiores; pero precisamente esto demuestra que su goce es por esencia subjetivo. Y ¿es inferior al del Arte? En intensidad, desde luego que no; en cuanto a si lo es cualitativamente, eso depende del contemplador, quien, en último término, crea esa belleza natural. Lo indudable es que es más general: no se requieren para él conocimientos, como en el Arte. La Naturaleza se ve como Arte: 1.º, cuando en ella se cree tener un cuadro, una litografía, etc., y de tal modo la ven con frecuencia los entendidos en

Arte; 2.º, cuando se ve un trozo de la misma según un maestro que lo ha tomado como asunto de alguna o varias de sus obras, caso distinto del anterior; 3.º, cuando se la contempla como obra de Dios, artista supremo; 4.º, cuando se la toma como fondo, como escenario, al modo como, cual cosa secundaria, se escucha la música de un festín. ¿Y muestra por todas partes igual belleza? No se puede dar contestación general: para quien la considera como obra divina, sí; para quien la ve a través de un maestro, cuando le aparece como éste la ha interpretado; para quien la toma como asunto de un cuadro imaginario suyo, según lo más o menos que se preste a ello. Mas ninguno de todos estos la contempla en sí, sino como Arte. En cambio, para quien la contempla como tal Naturaleza, toda ella es bella teóricamente hablando, pues del contemplador depende que así aparezca. Utitz, sobre esta razón, que prueba suficientemente su aserto admitido el carácter subjetivo de la belleza natural (y eso viene a ser el explicarla por *Einfühlung*), presenta otra, consistente en que en la Naturaleza no vemos, como tantas veces en

el Arte, un propósito fallido del artista; pero semejante razón no debe alegarse, a mi juicio, pues si tenemos plena conciencia de lo fallido del querer del autor, nuestra impresión es de risa, no la propia del desplacer de lo feo. Lo indudable es, termina Utitz, que en el goce de la Naturaleza entra mucho más que en el del Arte la individualidad del contemplador (1).

Idénticas ideas sobre la diferencia entre ambos placeres expuso Utitz en una sesión de la "Sociedad de Investigación Estética", de Berlín, de que se dió cuenta en la Revista de Estética (2), y en la discusión que siguió a su discurso, díjose que aunque en ambos campos lo objetivo encauza el sentimiento en determinada dirección, en la obra de arte ese encauzamiento es más fuerte y más seguro que en la Naturaleza.

Paso ya a ofrecer a los lectores el último alegato en favor de la distinción de ambos placeres, el cual va a ser el extracto de un soberbio estudio de Betty M. Heimann titulado *El convivir estético de la Natura-*

---

(1) Utitz.—*Grundlegung*, etc., tomo I, cap. IV.

(2) Tomo VIII.

*leza*. La Naturaleza, como objeto estético, es dos cosas: un todo, un mundo en que vivimos y una multitud de cosas particulares a que nos contraponemos; pero también el Arte goza de ese doble carácter, ya que unas veces nos damos a la obra en conjunto y otras disfrutamos de sus diversas particularidades. El hecho de pertenecer los objetos a la Naturaleza o al Arte no los diferencia estéticamente; lo que los distingue es el modo como los convivimos en uno y en otro caso. La primera nota del goce estético de la Naturaleza es que el contemplador se siente uno con ella, y de ahí que el placer de la Naturaleza exija soledad, pues la compañía imposibilita aquella unión; y así, en cuanto se torna escenario social, punto de reunión, privasele, no sólo de su sustantividad, sino hasta de ser Naturaleza, no haciéndose con ello Arte, sino quedando distinta de ambas cosas. Cierro que a menudo la Naturaleza se mira como Arte, y quien procede así, quien la contempla como cuadro y en su imaginación la forma y la modifica, es en cierta manera artista, aunque artista de segunda mano. Naturaleza y Arte son cosas bien

distintas, y obsérvase con frecuencia que precisamente aquellos panoramas que más se resisten a representarse en cuadros y menor valor tendrían en ellos, son los que como Naturaleza nos encantan más (opinión, debo notar, con la cual no sólo estoy de acuerdo, sino que es la sostenida por Meumann (1) en contra de la errada de Lange arriba apuntada). La separación que entre nosotros y el cuadro existe, y debe existir, la expresa el marco, y por eso, limitar el paisaje real es verlo como cuadro; y es natural, pues sólo puede aparecer toda la Naturaleza como un todo cuando no se contempla únicamente una parte, cuando aparece como inmensidad. Con este carácter de inmensidad, únese el de verdadera realidad, porque sólo lo real es sin fin, está en todas partes adonde se va, nos sigue. Está uno en la Naturaleza, la convive, y al convivirla, convívese uno mismo (*Einfühlung*, diríamos, como Schultz). En la vida común no convivimos esa realidad de la Naturaleza, sino su contenido. Lo que sucede en la convivencia estética es que de

---

(1) Obr. cit., pág. 74.

esas dos características de la Naturaleza, *inmensidad y realidad*, unas veces se acentúa en nosotros más el sentimiento de la una y otras más el de la otra. Síguese de todo esto que todo goce romántico y lírico de la Naturaleza es falso, pues los sentimientos de ansia, de resignación, etc., propios de aquello, se refieren a lo irreal. Todavía se impone añadir que la Naturaleza está siempre presente, tiene la nota de *actualidad*; y esa constante actualidad, esa carencia de distancia explica que se disfrute en ella con todos los sentidos, que no se dirija a uno sólo, como el Arte. En una palabra, *la Naturaleza, contemplada como tal, no es objeto, sino elemento*; no es, pues, forma, que no podría dirigirse a todos los sentidos, y no siendo forma, es un producto nuestro.

Interrumpo el extracto de tan hermoso y original estudio para hacer notar que, al paso que su autor niega distancia al convivir estético de la Naturaleza, el brillante escritor Hugo Marcus, en otro suyo con el título de *La distancia en el paisaje*, tan grato a la lectura como suelen ser todos los suyos, hace valer la opinión contraria.

Según él, mientras la obra de arte la contemplamos a distancia para que nos produzca efecto, la lontananza en que vemos a veces el paisaje real es lo que nos lo hace importante. El Arte lo vemos de lejos en señal de respeto, y el paisaje real lo respetamos cuando de lejos lo vemos. La distancia favorece la actitud estética, como es sabido, pues a cuanto consideramos desde el punto de vista práctico nos acercamos; y así, al paso que nos situamos a distancia de la obra de arte por ser objeto estético, conviértese en estético el paisaje cuando lo vemos a distancia (1). Más adelante, cuando resuma los puntos que vamos desarrollando y emita mi opinión, trataré de explicar la divergencia entre las de ambos estéticos Marcus y Heimann.

Este prosigue su idea anterior diciendo que la Naturaleza es tan radical transposición de lo efectivo como el Arte, sino que en opuesto sentido. *En el Arte sacamos del mundo la forma y le damos sustantividad; en la Naturaleza, libertamos al mun-*

---

(1) Hugo Marcus.—*Die Distanz in der Landschaft*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo XI.

*do, y a nosotros, de la forma. Como creadores del Arte, somos Parménides; como creadores de la Naturaleza, somos Heráclito.*

Tras de exponer con tanta lucidez las notas propias de la convivencia estética de la Naturaleza, Heimann profundiza más en la diferencia de todo esto con lo que se da en el Arte, y emite ideas que parecen tan importantes, aunque se disienta de algunas, que difícilmente se puede prescindir de comunicar todas o casi todas, por lo que mi extracto aquí ha de ser aún más detallado que en lo que va por delante. Viene a expresarse así:

Tanto el sentimiento de la Naturaleza como el del Arte han evolucionado. Los antiguos, que huían de la ilimitación, no conocieron el goce de la Naturaleza, de que se ha hablado; su mundo era *cosmos*, *convivían la Naturaleza como Arte*. Y así como la Naturaleza la hacían Arte, *hacían también al Arte Naturaleza*; era el Arte para ellos transfiguración o potenciación de la Naturaleza, no creación humana libre. Sólo cuando se considera la Naturaleza como peculiar clase de creación nuestra puede

ponerse como paralela al Arte; entonces deja de ser una ilusión, un "como si" fuera Arte, y se convierte en reino aparte de éste, en algo que se opone radicalmente al concepto moderno del Arte. La Naturaleza suprime los límites, priva de forma a lo particular; el Arte despoja también de su forma a la Naturaleza; pero mientras en el Arte antiguo, ese despojo era para apropiarse las formas de la Naturaleza y así unirse a ella y producir un Arte objetivo, el llamado arte de lo bello, y el objeto artístico tenía forma, *el arte moderno*, no sólo se ha libertado hace tiempo de la belleza de los objetos en el sentido de la forma media, típica, sino que *lleva camino de libertarse también de su forma como simple forma de los mismos*; y así, crea libremente, y su forma puede consistir en carecer de ella, porque es forma superobjetiva. Al propio tiempo que comenzaba a brotar el verdadero sentimiento de la Naturaleza como tal, nacía el arte barroco, en que las cosas comienzan a esfumarse en la luz, en el elemento. La Naturaleza como elemento es el tema de la pintura moderna, cuyo apogeo ha sido el impresionismo, en el cual la

Naturaleza se ha trocado en puro temple, en pura intensidad de sentimiento, en algo exclusivamente subjetivo. La obra de arte es ahora producto de esa subjetividad, formación netamente artística e individual. Ese cambio caracteriza la crisis actual en nuestras artes representativas del diseño, que tiene su paralelo en la poesía (de la música prescinde el autor); de que semejante crisis se venza, es decir, de que surja un gran artista que realice ese arte moderno de modo que se imponga, y no como hasta aquí, depende la suerte del mismo (1).

7. Entrando a hablar por mi cuenta tras de exponer teorías ajenas, he de confesar que, de acuerdo con Schultz, con Utitz y con Heimann, lo primero que se impone proclamar es, no solamente la diferencia entre Arte y Naturaleza, de que hablé al principio, sino también la que media entre la belleza natural y la belleza artística, y entre la contemplación estética de la una y la otra. El Arte no tiene por

---

(1) Betty M. Heimann.—*Das aesthetische Naturerlebenis*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo XIV.

misión representar la belleza natural, sino representar bellamente, producir belleza artística. Extremos igualmente erróneos son el de Croce, que no admite más belleza que la artística, ni otra en el Arte que la de la concepción, de la que de ningún modo se puede hablar en la Naturaleza, y tomar la belleza artística como reproducción de la natural. En el Arte hay notas de belleza objetivas, y esa es la gran diferencia que tiene con la Naturaleza, donde toda belleza es en cierto modo creación nuestra; mientras la belleza natural depende sólo de la *Einführung*, como con mucha razón expone Schultz, y creo que han perdido lastimosamente el tiempo los estéticos que han tratado de señalar notas objetivas de todo lo bello, porque ni hay ninguna que convenga a todo lo que nos agrada, ni ninguna que nos garantice semejante agrado, *el Arte tiene dichas notas objetivas*, que son las puestas por el artista para producir en el contemplador la emoción estética, y así la misma obra de arte nos causa la emoción, y a eso se refiere lo de que el Arte nos sujeta, como dice Utitz, y la mayor facilidad y plenitud del efecto de que él

y Volkelt nos hablan. El grado de una de esas bellezas no es ni mayor ni menor que el de la otra; todo depende, en la Naturaleza, de cómo nos sentimos en ella; en el Arte, de cómo el artista nos hace sentir.

Ahora bien, precisamente porque tengo a la Naturaleza por cosa diversa del Arte es por lo que creo que, si censuramos el modo inadecuado con que los antiguos, cual leemos en Heimann, veían la primera, como *cosmos*, se impone censurar la manera con que los modernos ven el segundo. Así lo uno como lo otro es identificar, o aproximar, cosas bien distintas. Porque, aunque a primera vista semeje lo contrario el decir que el arte moderno huye de las formas de la Naturaleza, resulta que se une a ésta tomada, no como forma, sino como elemento, desde los días de los holandeses; es decir, *antes se acercaba el Arte a la Naturaleza tomando de ésta las formas*, que es lo que no vale en su convivencia, y *ahora tomando lo que se hace valer cuando se contempla adecuadamente*. Con ello se aproxima a la Naturaleza más aún el arte moderno que el antiguo, y buena prueba del hecho es que, por lo mismo que ese arte

moderno es creación más subjetiva, deja en mayor libertad al contemplador, lo cual quiere decir que pone a éste en un caso más parecido a aquel en que se encuentra quien contempla la Naturaleza.

Todo eso es consecuencia del error de la dirección moderna del Arte, consistente en abominar de toda forma, que se traduce en las artes representativas del diseño en huir del natural. Marcus, como hemos visto y por eso lo he citado, pregona la distancia para apreciar estéticamente la forma del paisaje. No es ese en verdad el debido modo de convivir la Naturaleza, de que nos habla Heimann y yo creo el acertado; pero prueba aquéllo que *allá donde se pretenda intuir una forma y dar valor estético a esa intuición, se requiere que se proceda como en el Arte. Y es que el Arte es siempre forma, ya que se dirige a un solo sentido; es, tiene que ser, forma expresiva, como todo objeto estético. Diré que el artista (para emplear las mismas palabras de Heimann) siempre ha de ser un Parménides, jamás puede ser un Heráclito. Así opino yo, al menos, no tan optimista como el mencionado estético en cuanto al*

porvenir del arte moderno, sobre todo en el terreno de la pintura y la escultura.

Cierto es que la dirección actual artística no pretende ser amorfa; lo que pregonan sus corifeos es que sólo valga cada arte con sus peculiares medios artísticos. Pues bien, eso se ha hecho siempre en la música, pues cuanto la música sugiere y contra lo que disparan los entusiastas de la nueva dirección, lo ha sugerido sólo con medios musicales, de modo que el huir de las formas musicales, propio en los modernos, no es sino huir de la regularidad, como dice Dessoir. Y si no se ha hecho con la pintura es porque no es posible en ella valerse de formas abstractas, sino de las concretas de la Naturaleza, ya que, por un lado, no cabe arte del puro color, como se tratará de probar más adelante, y por otro, según he dicho en otro lugar, ese es el terreno de las artes decorativas, substancialmente distintas del arte puro. Por lo demás, razón asiste a Mayer cuando afirma que eso es llevar a la pintura a un terreno que siempre ha tenido abierto la escultura abstracta; es decir, el arte monumental, las artes menores y la decoración abstracta en ta-

llas (1). Pero, esa es, a mi juicio, la diferencia: mientras la forma real abstracta puede valer estéticamente, a la mera representación de esa forma abstracta en una superficie (el cubismo) no cabe otro valor que el decorativo de los colores con que se da; la forma en sí es insignificante, porque es sólo forma, no *objeto* de forma así. Dentro de la pintura representativa las formas abstractas valen, y valen mucho, mas es porque no revisten el carácter de tales formas meramente, sino el de esas formas unidas a los objetos o resultado de la agrupación (composición) de éstos. El convertir el cuadro en una pizarra de matemáticas es vano empeño de alcanzar valor estético, porque lo abstracto, lo puramente abstracto, nada tiene que ver con el Arte, que justamente en eso se diferencia de la Ciencia, como expondremos.

Mas, dejando este punto, voy a proseguir y terminar el que iba tratando. El que la belleza natural no la podamos llamar objetiva en cuanto depende de que se pro-

---

(1) Theodor A. Meyer.—*Das Gegenständliche in der Malerei*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo XXII.

duzca en el contemplador la *Einfühlung*, no quiere decir que toda sea bella, pues hay casos en que la *Einfühlung* es imposible, y a eso se refieren los ejemplos de Schultz, así como hay otros en que se facilita, y eso explica que nos ligue por lo objetivo que puede tener, aunque no siempre podamos señalarlo. Y cuando es bella, posee valor estético, no siendo explicable que, aunque toda lo fuera, careciese de ese valor, como dice Lalo. *Lo característico es que no se puedan dar notas objetivas formales* de la misma. *Por el contrario, el Arte tiene belleza objetiva* en cuanto hay notas objetivas de la belleza artística, las puestas por el artista para producir efecto en el contemplador, notas que nos facilitan, o nos fuerzan, a admirar semejante belleza, y notas que, por otra parte, en nada se refieren a relación con lo natural, cual dice Lange, pues una relación así no nos garantiza el efecto. En el Arte, la belleza se manifiesta ante todo en la concepción, pues toda obra es una concepción realizada; mas, además, y justamente como medio de realizarse la concepción, hay en la obra artística elementos formales sensibles de valor es-

tético. Precisamente toda concepción artística dice relación a determinados medios de realización, de ejecución, siendo error manifiesto de Croce, que refuté en otra ocasión, a que aludí antes, y de que acaso habré aún de hablar, pensar que la exteriorización nada tiene que ver con lo estético, y que la concepción (el hecho único estético, el interno, cognoscitivo, intuitivo) puede exteriorizarse indiferentemente con cualquier medio. El mismo estético dinamarqués Víctor Kuhr, que cita no pocas veces en un corto libro suyo a Croce, dice que, si tiene éste razón cuando afirma que un pensamiento poético no existe hasta que se puede formular en palabras, no la tiene cuando niega el influjo que en lo interno ejerce la clase de exteriorización a que se destina (1).

De lo que se lleva dicho se sigue la posibilidad y la necesidad de una *Teoría del Arte* que estudie esas notas objetivas estéticas, que diga, entre otras cosas, qué condiciones han de tener las obras para ser

---

(1) Víctor Kuhr, edición alemana de su obra *Aesthetisches Erleben und künstlerisches Schaffen*, pág. 109.

bellas, para ser artísticas. Una cosa así es imposible respecto de la Naturaleza, y por eso, la sencilla descripción de los objetos naturales que se tienen por bellos, la llamada antes Física estética, está por completo desacreditada. Mas si es yerro de Croce creer que la concepción es independiente de la ejecución, no sería menor el de quienes pensasen que esos elementos formales sensibles de valor estético son los mismos en toda obra de arte. No, sabido es que los colores son cosa de la pintura, los sonidos de la música, etc.; y por consiguiente, en la teoría particular de las diversas artes, la disciplina precisamente negada por Croce, es donde deben estudiarse. La *Teoría General del Arte* no puede descender a esos detalles; *se han de reducir a sentar las normas generales del Arte*, y luego, tanto en la creación como en el estudio del artista, de la obra y del público, *a explicar lo que en todo arte hay de común*. Pasaré, pues, a las normas estéticas generales y a las especiales del Arte; mas antes será preciso considerar otro punto importante para acabar de redondear el concepto de Arte estético en general.



## CAPITULO III

---

### El Arte en relación con la Ciencia y la Moral.

- 1. El valor estético en su relación con los valores lógico y ético.—2. Semejanzas y diferencias entre el Arte y la Ciencia.—3. Concepto intelectualista del Arte.—4. La verdad artística.—5. Relaciones del Arte con la Moral.—6. Sus diferencias.—7. Función social del Arte.—8. Autonomía de lo estético y del Arte.*

1. La relación del Arte, que se refiere a la Belleza, con la Ciencia y la Moral, que se dirigen respectivamente a la Verdad y al Bien, depende de la que tiene aquel valor estético con estos valores lógico y ético. Por eso, parece imprescindible recapitular aquí la doctrina referente a la relación de esos tres valores, aun siendo tesis de Estética General, para pasar a desarrollar la propia de este capítulo. Me limitaré, con todo, a resumir lo que dicen

sobre el particular dos de los más importantes estéticos actuales, Volkelt y Cohn.

Según el primero, los valores estéticos parciales, a que se refieren sus normas, se unifican teleológicamente en el valor estético total, formando unidad que llega a la conciencia, no como conjunto de cualidades diversas, sino como cualidad una y total, al modo que los sonidos de un acorde los percibimos como tal acorde, y no como reunión de sonidos diferentes. Lo bello es armonización de la vida humana. Lo es, en primer término, como armonización entre nuestra parte sensible y nuestra parte espiritual, cual ya indicó Schiller, y como se ve en la parte que en lo estético tienen las sensaciones y en la importancia humana del fondo de lo estético, al paso que en el terreno de los otros valores análogos al estético es evidente que prepondera grandemente el espíritu. En segundo lugar, como armonización del ansia de vida con el ansia de liberación de la misma, tan características del hombre, quien por un lado anhela vivir y por otro alcanzar un mundo superior, dos cosas que se avienen en la contemplación estética al sentirnos

transportados a esfera superior, pero vi-  
viendo, es decir, no rompiendo con el mun-  
do de los sentidos ni con los goces que  
nos proporciona, mientras que los otros va-  
lores no ofrecen nada de esto último. Ade-  
más, lo estético significa armonización en-  
tre el yo y el mundo exterior, como con  
claridad muestra el hecho de la *Einfühlung*,  
al paso que en cuanto a los otros valores,  
lo que se da es justamente lucha con la cir-  
cundante. Por último, armonízanse aquí to-  
das las facultades de la vida anímica, pues  
todos los factores anímicos toman parte,  
mientras los otros valores son mucho más  
unilaterales. Todas esas cualidades posee  
el valor estético, y desde ese punto de vis-  
ta le prestan superioridad sobre los otros.  
Aparte de todo ello, psicológicamente se  
complementan los tres, pues al paso que en  
la ciencia domina el conocer y en la moral  
el querer, se da en lo estético contempla-  
ción sentimental, y así en ello se contrape-  
san lo teórico con lo práctico, lo intelec-  
tual con lo emocional. Por otro lado, mien-  
tras la ciencia señala el *mínimum* en cuan-  
to al factor individual, el *máximum* lo se-  
ñala el Arte; y, por último, en lo que ata-

ñe a la relación de los tres valores con la realidad de la vida, al par que la ciencia es lo que menos se acerca a ésta, pues consiste en conceptos, la moralidad es lo que más, dándose en lo estético un término medio, pues el artista es creador de nueva vida, pero aparente (1).

Jonas Cohn ventila la misma materia considerando primero lo estético como medio de comunicación, es decir, de cultura, haciendo notar la importancia que reviste la comunicación intensiva pura, propia y peculiar de lo estético, complemento teleológico de los valores lógico y ético; pues, por ser transgrediente toda labor cultural, el individuo no deja de ser simple rueda de maquinaria sino cuando se eleva sobre sí mismo en esa contemplación intensiva pura y experimenta directamente lo que ni el pensamiento ni la acción pueden lograr, es decir, cuando se le muestra estéticamente la forma y grandeza del conjunto cultural a que pertenece, las formas vivientes en que el Arte consiste. La relación en-

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo III, parte II, capítulo I, II y cap. V.

tre los tres valores la investiga con arreglo a las categorías de identidad y causalidad, viendo, en cuanto a lo primero, que lo estético no coincide con lo lógico, pues ni lo verdadero es bello en cuanto es intuitivo, ni lo bello es lo verdadero que persigue la ciencia, ya que la armonía y vida que muestra no son precisamente las que dominan en el mundo extraestético. Tampoco lo estético coincide con lo ético, aun siendo este último terreno más favorable para ello que el de la ciencia, porque lo ético tampoco es bello sólo con ser intuible (en todo caso, así viene a pensar Cohn, sería una categoría de lo bello, lo sublime), y desde luego, lo bello no es por sí lo moral. Con arreglo a la categoría de causalidad, lo estético influye en lo científico por lo que atañe a la exposición de esto, ya que el pensamiento debe estar en íntima relación con su forma de expresarse, así como la ciencia entra en lo estético por lo que ayuda a la contemplación, a la creación artística y a la crítica. En cuanto a la relación causal entre lo ético y lo estético, se ve que lo primero influye en lo segundo, ofreciendo temas al Arte, y lo estético es camino para

lo ético puesto que, sobre todo en algunos campos como el de la poesía, nos hace conocer el corazón humano. Lucha grande entáblase a veces entre lo estético y los otros dos valores; mas hay que reconocer que cada cual tiene su esfera preponderante: en la ciencia el lógico, en la vida moral el ético, en el Arte el estético (1).

2. Dice Dessoir con razón que ambas cosas, Ciencia y Arte, son transformaciones de la realidad con las que nos la hacemos más asequible (2); mas si en esto se asemejan, difieren grandemente así por su diverso fin como por sus diferentes medios, por sus resultados también diversos y por las actividades humanas de que brotan. Por lo que se refiere a lo primero, poco hay que añadir después de lo dicho; el fin de la ciencia es la adquisición de la verdad; el del Arte, la producción de lo bello; tales son sus respectivos fines primordiales. Mas aquí se impone dilucidar cómo y hasta qué punto el fin principal de una de esas dos

---

(1) Jonas Cohn.—*Allgemeine Aesthetik*, parte III.

(2) *Aesthetik*, etc., parte II, cap. VI, 1.

cosas puede ser fin secundario de la otra, es decir, cómo la ciencia puede en cierto modo ser algo bello y cómo el Arte puede darnos a conocer la verdad. Lo primero, claro es que sólo cabe en cuanto a la exposición científica; un libro de ciencia, sin perjuicio de su valor científico y aun contribuyendo no poco a que ese valor científico llegue a mayor número de personas, puede atesorar valor estético literario: todo el mundo se acuerda de Platón al pensar en esto. Mayor interés tiene para nosotros lo segundo, la posibilidad de que el Arte posea valor científico, porque se trata aquí de la cuestión referente a la legitimidad del arte didáctico, sobre todo en el terreno literario, donde se usa un medio como el lenguaje que es el de la exposición científica, y parece por consiguiente más admisible. Es evidente, a mi juicio, que cabe una literatura didáctica. Aun estando muy lejos de pensar que el arte literario, la poesía, sea ante todo vehículo de ideas, aun asignándole como fin propio la realización de belleza por medio de la palabra, no es cuestionable que, sobre todo en sus dos manifestaciones épica y dramática, tiene por

fuerza que expresar ideas, ha de tener un fondo extraestético de valor didáctico. Error grande será juzgar del valor poético por el de semejante fondo, pero, en cambio, es indudable que lo que hace que la obra poética trascienda y adquiera valía a veces fuera del terreno estético es ese fondo mismo. Con todo, si la poesía puede ser didáctica, para que lo sea ha de principiar por ser poesía, es decir, para que una obra poética pueda mostrar el valor de que ahora tratamos, tendrá que poseer ante todo el propio suyo, habrá de ser verdadero Arte, o sea producir ante todo el efecto estético y usar los medios que al Arte competen, no los privativos de la ciencia.

Pues los medios del Arte y de la ciencia sí que son incompatibles entre sí, no los fines que con ambos se pueden lograr; el método de la ciencia, no el fin de la misma, es lo que no puede admitirse en el Arte. La ciencia es, por lo menos primeramente, analítica; el análisis es su primer paso, aunque desde él pueda luego elevarse a las síntesis más grandiosas; mientras el Arte por síntesis procede, síntesis mues-

tran siempre las obras, aun en manifestaciones de artes del tiempo como la novela, donde parece que se hace lo contrario al ir pintando el autor rasgo por rasgo el carácter de un personaje y paso tras paso el desarrollo de una acción. En el Arte, a diferencia de la ciencia, los medios son intuitivos: al transformar la realidad, el Arte afirma el mundo de la experiencia, y mientras puede tenerse por equivocación pretender ofrecer el fondo de lo científico a la intuición, no es dable prescindir en el Arte del valor intuitivo, donde se da su valor propio; una obra que carezca de semejante valor no será obra de arte, aunque se revista de tal.

Y si los medios de la ciencia y del Arte resultan de ese modo incompatibles, entre los resultados de lo uno y lo otro se abre también un abismo. La ciencia transforma la realidad en conceptos, el Arte nos ofrece imágenes; el resultado de aquello es lo abstracto, lo muerto, el de éste lo concreto, lo vivo. Consecuencia de esto es que al paso que la ciencia nos muestra siempre lo general, el Arte puede brindarnos lo particular; pero, entiéndase bien, decimos sólo

que lo particular puede mostrárnoslo el Arte, conviniendo en ello con la Naturaleza, que siempre consiste en lo particular; mas no negamos que el Arte represente lo general. El que ofrezca lo uno o lo otro, depende de la dirección que siga: en el naturalismo lo particular, en el idealismo lo general, y aparte de eso, unas artes y unos géneros artísticos son más propicios para lo primero y otros para lo segundo. El Arte es, desde ese punto de vista, algo intermedio entre la Naturaleza y la Ciencia y con ambas enlazado, ya que la primera da siempre lo particular concreto y la segunda lo general abstracto, mientras que el Arte, que siempre se asemeja a aquélla y siempre dista de ésta en ofrecernos lo concreto, puede brindarnos en eso concreto lo particular como la una o lo general como la otra.

Finalmente, los factores psíquicos que intervienen o predominan en ciencia y Arte son también diversos, diversidad que explica la de medios y la de resultados. La ciencia es producto del entendimiento, el Arte es fruto de la imaginación, dos manifestaciones distintas de la actividad teóri-

ca del hombre. Allí hay razonamiento, enlace carnal; aquí no hay lógica, sino estética, y aunque veremos en su lugar cómo la labor artística dista no poco de ser un misterio, expondremos entonces, y adelantamos aquí, que no es producto de razonamiento lógico, sino de vida artística. No insistiré más sobre diferencias entre Ciencia y Arte, punto acerca del cual bien fácil sería el extenderse más.

3. Siendo distintos los fines peculiares de la Ciencia y el Arte, pecan contra el concepto de éste en teoría artística cuantas direcciones llevan más o menos matiz intelectualista, como pecan contra el concepto de lo estético cuantas doctrinas de Estética General no dan la debida participación al sentimiento, como los kantianos cual Swerre Klausen (1), los hegelianos cual Lason (2) y como Croce en su obra menos corta, aunque sea de justicia reconocer que

---

(1) Swerre Klausen. — *Das Problem der Schönheit und die Methoden der Aesthetik*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo X.

(2) Adolf. Lason.—*Der Wertbegriff in der Aesthetik*. Primer Congreso de Estética.

ha modificado su doctrina en ese punto en su *Breviario de Estética*, al hablarnos allí, y en alguno de sus estudios monográficos, del elemento lírico del Arte (1). Aquí no hemos de tratar sino de los primeros, de los teóricos intelectualistas del Arte, de los que dan un concepto del Arte así o tratan de puntos teóricos del Arte desde ese punto de vista exclusivamente. Forman la escuela de Fiedler, Hildebrand y Cornelius, que tanto ha contribuído al desarrollo de la teoría artística de las artes del diseño, y como el segundo es un continuador del primero en un problema particular, que en su lugar trataremos (2), y el tercero no

---

(1) Saggi, Filosofizi, I. Problemi di Estética, 1910. *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'Arte*. Nuovi Saggi di Estetica, 1920. *Breviario di Estetica*.

(2) Adolf Hildebrand. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Meumann (obra citada, cap. VI) presenta injustamente a Hildebrand como antípoda de Fiedler, siendo su continuador, al tener la obra del maestro como prototipo de los escritos de los filósofos y la del discípulo como muestra de los de los artistas, a pesar de distar muchísimo Hildebrand de te-

hace sino aplicar en detalle la doctrina del segundo (1), voy a tratar aquí sólo del primero.

Meumann, en su mencionado libro, recapitula así la doctrina expuesta por Fiedler en *El Origen de la actividad artística*, tras de convenir con éste en que no hay ninguna clase general de creación artística y hacer notar que el autor se ciñe en absoluto a la actividad propia de las artes del diseño: La actividad artística no es sólo una continuación del proceso de la visión, y la particularidad de las dotes artísticas no radica en que el artista aprehenda la Naturaleza intuitivamente de modo especialmente exacto, lo cual es posible también en el no artista, sino que "el Arte comienza más bien donde cesa la intuición". El artista se caracteriza, pues, por sus dotes privativas, que le ponen en situación de *pasar* al punto de la percepción intuitiva a la *expresión intuitiva*. Su relación con la Na-

---

ner la superficialidad científica de otros compañeros suyos de profesión.

(1) Hans Cornelius.—*Elementargesetze der bildenden Kunst*.

turaleza no es intuitiva, sino expresiva, y en eso estriba el verdadero milagro del Arte. Los movimientos expresivos, que se manifiestan de ordinario en los hombres, alcanzan en el artista "un desarrollo unilateral y que sobrepuja la medida común". La actividad del artista no se halla en abierta *oposición* a la del investigador *científico*; antes bien, domina en ambas el mismo impulso: el de no contemplar la realidad de modo puramente pasivo y limitarse a saber de ella, sino hacerla, por efecto de la propia labor activa, evolucionar hacia la claridad y la riqueza; sólo que cada uno lo hace con sus medios y de diverso modo: el investigador, con ideas y conceptos; el artista, con los medios de presentación del Arte, los cuales deben procurarle asimismo un peculiar "conocimiento del mundo". Pero éste es mucho más rico y más claro que el consistente en palabras y conceptos, pues lo que el artista aprehende y presenta son las cosas mismas. Así que la actividad artística es producción y presentación de una realidad. Toda aprehensión de la realidad con el *conocimiento* tiene algo de insuficiente; *por eso* el hombre se aco-

ge con su *instinto artístico* a una "actividad mecánica" y emprende la transformación de una materia para presentar una realidad visible. Mas cabalmente por eso la actividad artística tiene que ser siempre fragmentaria; "es un *ensayo*, que siempre y en todas partes se repite, y que alcanza diversos grados de acierto, de penetrar en la esfera del ser visible y de acomodarlo a la conciencia como forma".

Esta exposición puede completarse siguiendo algunas ideas de la que hace Konnerth. Las apuntaré. La Teoría del Arte no es parte de la de lo bello (1); son diversos sus problemas; ante una obra de arte, la cuestión no es su relación con nuestro sentimiento, sino si contribuye, o no, a aclararnos el mundo: su visibilidad es lo característico. No se trata de belleza artística, sino de verdad artística. La ley de las artes del diseño se refiere a las condi-

---

(1) Comprenderá el lector la influencia que semejante escuela ha podido ejercer sobre los actuales sostenedores de la Ciencia del Arte como disciplina separada de la Estética, aun sin coincidir esta dirección con aquélla.

ciones de la visibilidad, comprensible por sí, en que dichas artes nos ofrecen la Naturaleza. Cuanto de la realidad poseemos, poseémoslo en forma de conocimiento; pero el pensamiento conceptual no es el único modo de conocerla, ni el lenguaje el único modo de expresar ese conocimiento. Además de todo esto y con cierta preeminencia sobre ello, está el conocer las cosas como apariencias visibles, y esto sólo se da donde ceñimos nuestro conocimiento a lo que se ofrece a nuestra vista, sin relacionarlo con los otros sentidos y sin tener en cuenta ni el sentimiento, que se refiere a lo estético, ni el conocimiento intelectual, en que se funda la ciencia; mas sin que en todo ello se trate de la simple percepción, sino del desarrollo y formación de representaciones del mundo, de las cosas. La actividad artística nos proporciona así conocimiento de la realidad, pero conocimiento de especie particular que no puede alcanzarse con la ciencia. En cuanto la Naturaleza y el material se aunan en la formación artística como imagen visible, surge el mundo del Arte donde se realiza la visión de las cosas como forma pura: sólo

en esta forma pura puede conocerse la natural. Como el pensamiento se desarrolla con el lenguaje, así el ver, como ver, con las artes del diseño, que son el suyo (1).

Como se ve, lo substancial de la doctrina de Fiedler es que el Arte tiene por función ofrecernos una clase particular de conocimiento del mundo visible. Se comprende que a continuación de él venga Hildebrand diciendo que el Arte nos aclara la Naturaleza, y Cornelius después defina las artes del diseño simplemente como artes para la vista. Que esa doctrina es intelectualista no hay que apuntarlo; pero desde el momento que la ciñe al Arte, es su error de menor monta que el de quienes extienden el intelectualismo a todo lo estético. Por lo demás, cierto es que separa las dos clases de conocimiento, el que nos da la ciencia y el que nos procura el Arte, así como los diversos medios que aquélla y éste emplean y los diversos caminos que siguen; mas siempre resulta que el Arte no tiene fin estético, que el fin artístico es

---

(1) Herman Konnerth. — *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*,

ofrecernos conocimiento del mundo. Qué pueda pensar yo de esa doctrina lo puede adivinar el lector que se haya fijado en que tengo a lo estético como esencia de lo artístico, a la teoría artística como parte de la Estética. Sólo en el hecho de que Fiedler se refiera exclusivamente a las artes del diseño, y aun en rigor a las representativas, pintura y escultura, se indica bien claro que la esencia de la actividad artística de que habla no pretende que sea la esencia de todo Arte, y por tanto, todo eso debe entenderse en el sentido de lo que determinada esfera del Arte ha de ser para realizar el fin artístico general: que *las artes imitativas del diseño* han de manifestar esa visibilidad de los objetos naturales como *medio*. Y en efecto, varias veces he pensado en el absurdo que entrañaría traducir esa misma doctrina aplicándola, verbigracia, a la música. ¿Qué mundo natural del sonido habría de esclarecerse con ella? La teoría de Fiedler será acaso una teoría de las artes del diseño imitativas en lo que tienen de tales y presupuesta la teoría general del Arte, que como a todo Arte se les refiere; pero jamás una teoría general del

Arte, y aun para lo primero deberá prescindirse en su exposición de cuanto sea incompatible con esta última y con la Estética General, cual la exclusión del sentimiento: en una palabra, *dejando de ser tan radicalmente intelectualista*.

4. Sin embargo de cuanto se va diciendo, no sólo en el terreno artístico a que se limita Fiedler, sino en el de todas las artes, juega papel no escaso la verdad. De verdad y de falsedad se habla en el Arte, teniéndose por verdaderas unas obras y por falsas otras, de modo que se impone esclarecer qué hay de cierto en ese dicho de Fiedler de que en el Arte se trata de verdad. En cuantas artes proceden por imitación, es decir, así en las del diseño como en la épica y la dramática, ha solido decirse siempre que la verdad en el Arte consiste en la verosimilitud, y de ahí viene el comparar la verdad de las obras artísticas con la que muestra la Naturaleza o aparece en la vida o en la Historia, y por lo común refiriendo las artes del diseño a lo primero y las manifestaciones literarias a lo demás. Sobre aquéllas hemos discurrido suficientemente al poner el Arte en cotejo

con la Naturaleza y tratar del naturalismo, bastando añadir ahora que no siendo su fin artístico manifestar la verdad, el requisito de verdad en esas artes es sólo condición para realizar cumplidamente su fin propio. Desde luego tengo por acertada la opinión de quienes fundamentan la necesidad de adecuación a la Naturaleza en los productos artísticos de esa índole en ser eso necesario para que el hombre pueda darse de lleno a la contemplación estética de las obras, cosa absolutamente imposible mientras por insuficiencia de la semejanza vacile el contemplador y no tenga clara representación del objeto que contempla. Es éste un punto que desarrolla muy bien Lipps y que cuando tratemos de la obra artística será conveniente ampliar.

En lo que pertenece a la relación de la verdad artística con la histórica, donde esa relación pueda entrar, prescindiendo aquí de pormenores propios exclusivamente del arte literario, será también suficiente notar ahora que la verosimilitud desempeña papel análogo al que representa en el anterior terreno la congruencia con el natural, pues que las acciones y los caracteres sean vero-

símiles quiere decir que sean humanos, y evidente es que si no lo son, la obra no constituirá objeto estético y no será posible hablar de contemplación estética de la misma; pero como el campo de la verosimilitud es más amplio aquí que en lo otro, aunque cuanto más se ciña una obra a la historia mayor valor histórico atesorará, cabe que otra que tenga menos de éste posea mucho mayor valor artístico. La verosimilitud en las artes del diseño permite desviaciones como el idealismo y el expresionismo; pero, al fin y al cabo, han de brindar ellas algo perceptible con la vista y consistente en formas, y por eso la desviación del natural tiene ahí límites restringidos, y traspasarlos es dar en la falsedad, al paso que en las manifestaciones artísticas dirigidas directamente a la fantasía por medio de la palabra y en el tiempo, semejantes límites pueden alejarse muchísimo más.

Pero al hablar de verdad en el Arte, más que de compararlo con la Naturaleza o con la Historia, se trata de ponerlo en parangón con la Ciencia; el problema es ver la relación de una verdad con otra, de la

que nos proporciona la ciencia con la que resplandece en el Arte, y explicar en qué consiste esta segunda. A ello se refiere un estudio de Edita Landmann-Kalischer con el título *Sobre la verdad artística*, que voy a resumir.

Tiénese al Arte por manifestación de belleza, asignándose a ésta un valor; mas, a pesar de eso, se habla de verdad en el Arte, y se impone por consiguiente, dilucidar este punto. La autora examina la realidad objetiva y la subjetiva, afirmando que como en el Arte no se nos ofrecen las cosas naturales, sino su representación, no da él la realidad objetiva, sino que es espejo del mundo psíquico, siendo verdadero en cuanto lo presenta con fidelidad. Y precisamente, así como no se retrata nuestro rostro sino en algún espejo, sólo el Arte es lo que retrata nuestra vida interna, hallándose verdad en él cuando lo que nos brinda concuerda con nosotros. Enumera a continuación los elementos de la realidad subjetiva, y el modo cómo se reflejan en el Arte, examinando con detenimiento cada una de las zonas del mundo psíquico: sensaciones, percepciones, representaciones de

memoria, representaciones de fantasía, y por último, los sentimientos. Nada nuevo hemos dicho hasta ahora, exclama la autora, pues es lugar común que el Arte da la Naturaleza a través del hombre, siendo así algo que sensibiliza lo espiritual y espiritualiza lo sensible; mas no se trata de esos hechos en sí, sino de que en ellos radica la verdad artística. Del modo de ser de la obra de arte, que no puede apoderarse directamente de los objetos naturales, sino hacerlos pasar a través de la fantasía del artista y lograr que revivan en el contemplador, síguese que el conocimiento que nos proporciona no es conocimiento científico o filosófico sobre lo objetivo, sino exclusivamente conocimiento psicológico. Sigue E. L. haciendo ver la relación entre la verdad científica y la artística. Esta puede acercarse a aquélla, v. gr., en el tipo, que se aproxima al concepto, mas no es dable que se identifiquen; su contenido es igual, pero su forma es diversa; aquélla es discursiva, ésta, intuitiva. De semejante diferencia síguese que la verdad artística es más múltiple que la científica, así como las representaciones de los objetos son más

multiformes que los objetos mismos. Distinguimos, pues, como otras tantas verdades artísticas, la de las percepciones, la de las representaciones de memoria, y aun en éstas la de lo típico y la de lo característico, y las de la fantasía. Eso explica la divergencia entre las corrientes artísticas, donde tras un idealismo aparece un naturalismo, todas las cuales poseen verdad, pero perteneciente a distinta zona, cabiendo que se dé verdad desde un punto de vista y falsedad desde otro, y así, verbigracia, que una aria de ópera contradiga la verdad de la naturalidad de la expresión, pero sea verdadera en cuanto a profundidad sentimental. Los individuos, como las épocas y las artes, son diversos en cuanto a eso, y cada uno dado a preferir una clase de verdad.

Lo último que explica la autora del artículo es la relación de la verdad artística con la belleza. Lo extractaré para completar su doctrina. En primer lugar, la verdad no es una categoría, una modificación de ésta. La verdad artística, tal cual se ha explicado, viene a coincidir con la finalidad subjetiva de Kant, aunque no tomada

en el estrecho sentido kantiano, sino más ampliamente, como cumplimiento o satisfacción de leyes psíquicas. Y eso sucede desde luego en cuanto a los elementos estéticos, v. gr., en la perspectiva de un cuadro, cuya belleza consiste en su verdad; así también en la belleza normal o de especie, donde el contradecir la verdad es excluir la belleza, y en la belleza expresiva, que consiste en la adecuación de la expresión a lo expresado. Lo propio notamos si examinamos la cuestión desde el punto de vista del artista, quien, p. e., si no domina los medios expresivos, no expresará bien los sentimientos, y si no presenta sus personajes convenientemente, hará obra fea a la par que falsa. Y la afirmación de que el Arte tiene su propia verdad comprende otra, a saber, que sólo por el Arte puede esa especial verdad comunicarse. De modo que los conceptos de verdad y belleza son correlativos: el Arte requiere verdad para producir efecto, la verdad psicológica necesita del Arte para manifestarse. Y así, la unidad del estilo no es sólo ley formal del Arte, sino también exigencia de la verdad, dada la estrechez de la conciencia.

Mas, siendo correlativos ambos conceptos, el de belleza es más amplio que el de verdad; una cosa es que una obra no contradiga las leyes psíquicas, y otra que las afirme. Hay direcciones artísticas que distan de tener a la verdad por cosa capital, anhelando ante todo unas producir efecto piadoso, otras efecto sensual, otras armónico, etc.: en general, el Arte del Norte va más tras la verdad, y el italiano más tras la belleza. La verdad es, pues, un *mínimum* estético; es parte necesaria, integrante, de la belleza. La verdad se refiere al fondo, la belleza a toda la presentación artística (1).

El estudio extractado de la afamada escritora viene a reforzar lo antes expuesto de que en el Arte, en todo Arte, no sólo en el terreno a que se ciñe Fiedler, ni aun en el que llenan las artes imitativas, la verdad es un medio, una condición del Arte, medio y condición necesarios en el mismo; pero ni aun en esas manifestaciones espe-

---

(1) Edith Landmann-Kalischer.—*Ueber künstlerische Wahrheit*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo I.

ciales es un fin. Su fin es la belleza; la verdad como fin, es lo característico de la Ciencia, no lo del Arte.

5. Así como la relación del valor estético con el lógico nos llevó a tratar de la que media entre el Arte y la Ciencia, la que el primero de aquellos dos valores tiene con el valor ético nos trae a comparar ahora el Arte y la Moral.

Fuera del arte *non nato* de que viene a hablarnos Croce al tener a lo estético por perteneciente sólo a la actividad teórica del hombre, todo Arte entra además en la actividad práctica, y como a toda la actividad práctica humana, a todas las acciones del hombre se extiende la esfera de la moral, la del Arte queda comprendida dentro de aquélla, sin que haya fuero que exima de las leyes morales a los artistas y sin ser el Arte en cuanto acción humana algo excepcional en las obras y acciones del hombre. Frente a los declamadores en favor de la independiencia del Arte de todo cuanto sea moralidad, bien merecen ser conocidas las opiniones que en eso sustentan los más grandes estéticos actuales.

Lipps clama con energía contra el su-

puesto concepto estético del mundo, con que algunos pretenden sustituir el concepto ético o moral. Todo fin humano se comprende en el fin moral; ni hay Arte ni hay ciencia desligados por completo de aquello; el Arte y la ciencia son por el hombre y para el hombre, y el hombre es un ser moral. La estimación excesiva del Arte, considerándolo como lo más excelso, no es sino signo de decadencia. Por encima del placer estético están el querer y el obrar morales; más alto que el placer en general, todavía más alto que el más noble, hállese el deber (1). Sobre la influencia del Arte en la vida moral discurre también Müller-Freienfels. Encuéntrala natural, ya que el Arte se dirige al sentimiento, e influyendo en la vida de éste, puede llevar su influencia hasta nuestra vida moral, y púdelo hacer o ejercitando y potenciando esa vida sentimental en general, o encauzándola en determinado sentido (1). Volkelt nos

---

(1) Lipps.—*Aesthetik* (Estética pequeña), en la obr. cit. *Systematische*, etc., VIII, pág. 386.

(1) Müller-Freienfels.—Obr. cit., tomo II, página 200.

dice que sobre la consideración immanente del Arte está la cultural, y confiesa que cada día le inspira mayor interés. Nada autoriza al artista a comportarse cual si sólo lo bello y el Arte existiesen en el mundo, o como si no necesitase ocuparse en lo demás. El artista es un elemento del conjunto cultural, como lo son el sabio, el educador, el médico y el hombre de Estado, y debe, como todos éstos, trabajar por la cultura y tomar parte en el movimiento general de ésta, pues sólo complementándose y obrando de consuno los grandes valores es como se eleva la cultura (2).

Pero creo ver que de todos los grandes estéticos contemporáneos, quien trata este punto así con mayor extensión como con más acierto es Dessoir; y no es extraño que proceda de ese modo quien, como él, tanta importancia concede a los valores que el Arte puede mostrar además del estético, hasta el extremo de fundamentar en eso la conveniencia de separar la teoría artística

---

(1) Johannes Volkelt.—*Persönliches und Sachliches aus meinen aesthetischen Arbeitserfahrungen*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo I.

de la Estética General. Veamos, pues, lo que sobre la materia nos comunica en el capítulo titulado *La función moral del Arte* de su libro mencionado. El *homo æstheticus*, de que algunos hablan, es un absurdo. Las obras del Arte se producen con toda la energía del hombre, y a toda la energía del hombre se dirigen también. De ahí que el Estado, el padre y el maestro tengan derecho a legislar en Arte como en lo demás, cada uno en su esfera, pues eso de que para el puro todo es puro es una quimera. Cier- to que algunos pueden contemplar las obras artísticas sin que nada influya semejante contemplación en los demás órdenes de su vida; pero a la mayoría eso resulta imposible, porque, aunque el Arte es algo distinto de la realidad, se nutre de los elementos de ésta. La isla del Arte—dice con feliz frase el afamado profesor—está en activo comercio con el continente de nuestro ser ordinario. Cuando el Arte se marida con lo bueno, el éxito es permanente, y la sana influencia, recíproca. Junto al problema de lo moral o inmoral en el Arte, está el de la importancia ética de la actividad artística y del goce estético. En cuanto a lo pri-

mero, como el artista transforma la realidad, y al hacerlo, entrégase con afán al trabajo, no puede influir en él lo malo que la realidad le ofrezca; las personas y las cosas son para él sólo objetos, no de otra suerte que, para el médico, los enfermos sólo son enfermos. Mas, en cuanto al contemplador, la cosa varía: debe precaverse contra las obras licenciosas. El verdadero goce estético es el desinteresado. Concluye el autor entrando en el terreno metafísico, y partiendo de ser el perfeccionamiento de la vida del espíritu el fin del hombre, pregunta: ¿Qué puede hacer el Arte en ello? Y al contestar recordando ideas de Schiller, viene a decir: Entre las dos partes de nuestro ser, sólo la fuerza moral del Arte puede establecer armonía, haciendo sensible lo espiritual y espiritualizando lo sensible. El Arte no borra la oposición entre lo elevado y lo bajo de nuestro ser, no endulza todo lo amargo de la vida, como hace lo bello (téngase en cuenta la idea fundamental del escritor); pero es lo que nos da ánimos para ejercitar nuestras energías (1).

---

(1) Max Dessoir.—*Aesthetik*, etc., parte II, VI, 3.

6. Mas todo lo expuesto no quiere decir que el Arte no posea su esfera propia y que forzosamente haya de ser algo moral: el Arte *debe* ser moral, pero no *ha de* serlo; el artista tiene el deber, como todo hombre, de ser moral, pero, como artista exclusivamente, puede no ser tal cosa. Dejemos a los que no lo son el dictado de buenos artistas, si como artistas lo merecen, ya que renuncian al proceder así al hermoso título de hombres buenos. Son doctrinas tan rechazables la de la absoluta independencia del Arte como la de juzgar al Arte vehículo de la moral al modo de Diderot, de Platón o de cualquier otro partidario del arte docente, ya que la locución de arte docente, más bien que a la intrusión de lo científico en lo estético, se refiere a la de lo moral, a considerar el Arte como *fermosa cobertura* de algo valioso desde el punto de vista moral. Y si para alguien resultase sospechosa esta segunda idea, no tiene sino fijarse en autoridad tan irrecusable como la de Santo Tomás, quien ya distinguía entre arte y virtud, diciendo que lo primero es la recta razón de alguna cosa factible, mientras lo segundo es rec-

ta razón de algo ejecutable (distinguiendo entre *facere* y *agere*), y que el bien de la obra factible no consiste en que vaya bien enderezado el apetito humano, sino en que la obra hecha sea buena en sí; que no pertenece a los méritos del artífice, en cuanto artífice, la buena o mala voluntad con que ejecuta su obra, sino cómo es la misma obra que hace; que el bien del arte se ha de considerar, no en el mismo artífice, sino en la cosa artificiada, porque la bondad del acto que pasa a materia exterior no es la perfección del que la hace, sino la perfección de la cosa hecha, y por eso, no se requiere para el arte que el artífice obre bien, sino que haga una obra buena (1). Bien deslindados están en esas palabras los dos terrenos, el del valor artístico y el del valor moral.

Sucede, sí, que si la obra de Arte suma con el valor artístico el moral, se hace más importante, trasciende a esfera más amplia, y ese es el valor de las poesías de los

---

(1) Véase la completísima exposición de todo esto en Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. I, V.

grandes pensadores morales, como el de las de ciertos pensadores científicos es debido a la unión del valor artístico con el de la ciencia. Entiéndase, con todo, que los valores ético y lógico pueden faltar en el Arte, y que de hecho tienen que faltar en una multitud de géneros artísticos y aun de artes enteras, como la música; que no son sino valores que puede alcanzar el Arte en algunas manifestaciones, además del estético, y que han dado lugar al surgimiento de la doctrina, ya en este libro rechazada, de separar la Estética de la Teoría General del Arte. Es más, como Schiller explicó, es el estado estético, a que se refiere el Arte, preparación para el estado moral (1); mas la importancia moral del Arte requiere la importancia estética del mismo, pues si el efecto moral lo ha de causar como obra de arte, lo primero que tiene que ser es obra artística. Si lo es y además encierra fondo moral, entonces sí que

---

(1) En sus conocidas *Cartas sobre la educación estética del hombre*, tan admirablemente expuestas por Menéndez Pelayo, en su obra citada, tomo IV, vol. I, II.

será fácil que produzca ese efecto moralizador, ya que, al paso que lo científico lucha para mostrarse en lo artístico con la incompatibilidad señalada entre los procedimientos del Arte y los de la ciencia, aquí, no sólo no existe semejante incompatibilidad, sino que no se puede pensar en cosas más afines que el Arte y la moral por la relación que ambas hacen al sentimiento. No es de extrañar, por tanto, que una novela, por ejemplo, pueda causar más efecto moral que una larga *prédica*, ni que el predicador moral se torne artista, haga obra de cierto valor estético, como medio de lograr con mayor facilidad su propio fin.

Mas tampoco hay que exagerar en eso. Ya Schiller creía que lo estético predisponía para lo moral, pero no que llevase a ello directamente. En la contemplación estética se excluye todo acto de la voluntad: no se traspasan los límites de la contemplación sentimental. Y aun en cuanto a todo lo que venimos exponiendo sobre el valor moral de ciertas obras, y aun mejor lo podríamos decir del científico, conviene no engañarse. Las hay que *parecen* tener uno u otro, mas en rigor no los tienen: no po-

seen sino el estético, aun versando sobre fondo extraestético referente a algo científico o moral. Hablamos a menudo de ciertos poetas, diciendo que son grandes pensadores, que nos hacen pensar sobre problemas de la vida, y no pocas veces, si analizamos los pensamientos suyos que más honda impresión nos hacen, veremos que como tales pensamientos no valen gran cosa, que semejantes obras no contienen sino filosofía casera, dicen sólo lo que todos sabemos. De modo que lo que tienen tales obras sencillamente es gran valor estético: encierran pensamientos en sí vulgares, pero los expresan de tal modo que nos llegan a lo profundo del alma. Sus autores no deben ser llamados filósofos, sino grandes poetas; si queremos estudiar, no los tomaremos en la mano, pero sí que los tomaremos si anhelamos sentir hondamente. Ese es el caso de un Shakespeare, de un Calderón.

A señalar la diferencia de los dos campos, ético y estético, se dedica un hermoso estudio publicado por la escritora Ana Tumarkin, titulado *Ideal estético y norma ética*. La autora, que comulga en la doctri-

na de Lipps en el modo de entender la *Einfühlung* o proyección sentimental, dice que esta teoría responde cumplidamente a las cuestiones referentes a dilucidar qué impele al artista a producir y qué efecto nos causa la contemplación de las obras; y todavía añade que aquella teoría se opone a la llamada especialmente de la *contemplación* (la representada sobre todo por Külpe, aunque aparezca modificada en su obra póstuma) como en la Estética de tiempos anteriores se oponía la Estética del fondo a la de la forma, pero no desde el punto de vista metafísico, sino psicológicamente. El contenido de la contemplación es, según esa doctrina, algo subjetivo objetivado, y el placer que en la misma sentimos no proviene sino de la afirmación que allí hallamos de nuestro yo, no de nuestro yo individual, sino de nuestro yo general humano. El objeto es símbolo que da cuerpo al sentimiento de uno mismo, símbolo de lo subjetivo, y a él trasladamos el valor de lo simbolizado; y no se trata en esto de simbolismo caprichoso, pues lo simbolizado no existe separado del símbolo, sino en la mayor unión con él, y de ese modo, no

le damos un valor ilusorio, sino efectivo, aunque de una clase particular distinta del valor real y de los ilusorios.

Sentado todo esto, prosigue así: Una ley moral es sólo posible en forma de norma objetiva absoluta. La valoración estética es cosa distinta; se funda en el hecho subjetivo de la *Einfihlung*, donde la afirmación del sujeto se torna afirmación del objeto. Esto explica la espontaneidad del juicio estético y su independencia respecto a principios normativos, como también otra particularidad suya: como en la *Einfihlung* no me afirmo yo como individuo, sino como hombre, no reviste semejante juicio carácter individual, sino validez general, carácter objetivo. Así, la valoración estética, sin ser normativa, es objetiva: lo bello no es valioso ni como objeto de placer individual, ni como objeto de juicio normativo, sino como ideal realizado en sí. Ambas formas de apreciación se basan en dos tendencias opuestas del ser humano, una centrífuga y otra centrípeta. Según aquélla, el yo está siempre al servicio de algo más elevado; con relación a ésta, nada existe sino reflejado en mí. El ideal ético

está sobre el hombre; el estético, no está sobre él, sino en él. De ahí el característico sentimiento de libertad que proporciona lo estético; pues aunque en lo ético dáse libertad, no es frente al ideal, sino frente a lo que se opone a éste; la notamos como reacción contra la presión externa; mientras que en la actitud estética desaparece todo sentimiento opresor, teniendo conciencia de algo valioso sin medir con ello nuestro valor, pues su valor de nosotros proviene. Podemos gozar libremente porque vemos un ideal ante nosotros sin percatarnos con ello de nuestra imperfección, ya que semejante ideal es espejo de nosotros mismos (1).

7. Alguien podría esperar que, tras de comparar el Arte con la Ciencia y con la Moral, vendría a compararlo con la Religión, ya que algunos, después de la relación del valor estético con el lógico y el ético, pasan a cotejarlo con el religioso, o tratan desde luego de la relación de los cuatro. Mas no voy a entrar en ello. En pri-

---

(1) Anna Tumarkin.—*Aesthetisches Ideal und ethische Norm*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo II.

mer lugar, tomando la cuestión desde el punto de vista de la Estética General, no creo de ningún modo que el valor de la Religión esté al mismo nivel de los de la Ciencia, la Moral y el Arte, porque no sólo abarca psicológicamente lo propio de las otras tres cosas (con su fe, sus preceptos y su sentimiento), sino que es un valor metafísico, que unifica metafísicamente a los otros, como opina Münsterberg en su *Filosofía de los valores* (1). Estoy, por tanto, entre los autores actuales de Estética en lo que atañe a ese punto, frente a Volkelt y al lado de Cohn (2). Pero además, situándonos ya en la Teoría del Arte, creo que no pertenece ese punto a la teoría general del mismo, porque mientras valor

---

(1) Hugo Münsterberg.—Obr. cit.

(2) Volkelt trata de la relación de los cuatro valores lógico, ético, estético y religioso en el lugar que cité al resumir su doctrina sobre los tres primeros: tomo III, parte segunda, *Metaphysik der Aesthetik*. Cohn, en su *Allgemeine Aesthetik* citada, parte III, después de comparar los tres primeros en los capítulos III y IV, trata en el V de la relación que hay entre lo estético y lo religioso.

moral, y hasta científico en cuanto expresión de ideas, cabe que lo muestren todas o las más de las manifestaciones de casi todas las artes, el valor religioso no compete sino a un género, al género que lleva ese nombre, que si puede aparecer en todas las artes, es frente a otros géneros que lo excluyen. En cambio, opino que a continuación del estudio de la función moral del Arte debe seguir el de su función social, abierta también a todo género de manifestaciones artísticas, y a la exposición de tal materia voy a pasar. Diré ante todo que basta recordar lo expuesto antes sobre el concepto social del Arte para comprender hasta qué punto creo que se extiende esta función social, la cual entiendo que no es algo primario, sino algo secundario, posterior a la función individual del mismo. Mas aunque el individuo hace la obra de arte y ésta al individuo también se dirige, los hombres vivimos en sociedad, y de la misma manera que el artista influye en la sociedad en que vive, la obra artística puede producir efecto social. Y ciertamente, desde Tirteo hasta el autor de *La Marsellesa* ofrece la historia, aun en un único aspec-

to, como es aquí el bélico, ejemplos abundantes de semejante efecto social de las obras artísticas.

A lo social del Arte hace referencia cuanto se conoce con el nombre de *cultura estética* o artística, es decir, todo lo que se hace para extender semejante cultura al mayor número de personas para que a nadie se niegue el goce estético, el gusto se propague y se torne más estética la vida. Remito al lector que quiera enterarse de lo que en ese terreno se ha trabajado, sobre todo en Alemania, al último capítulo del libro de Meumann que he citado varias veces, advirtiendo nada más, como explicación por mencionarlo en este sitio, que aunque su autor distingue con acierto entre la esfera del Arte verdadero y la de la cultura estética, entre lo que tiene finalidad estética propia, que excluye por sí una finalidad útil primaria, y la que justamente presupone esto último porque se dirige a la vida, opino que desde el momento que la mayor parte de lo que se hace para promover esa cultura es extender el gusto artístico, popularizar el conocimiento del Arte, y educar así para éste como por éste,

resulta indudable que en todo eso se trata en fin de cuentas de un terreno que, por más que teóricamente se separe del artístico, prácticamente viene a ser este mismo. Al fin y al cabo preténdese conseguir, para propagar la cultura estética, obras humanas de valor estético, como es la disposición estética de la vivienda o de la indumentaria, es decir, manifestaciones que son artísticas en realidad. Por lo demás, yo no comparto los entusiasmos de los promovedores de esa cultura estética, aunque bien opuesto soy a combatirla; creo muy laudables los esfuerzos de sus campeones, pero considero tan distantes sus éxitos que no puede ser más. Se trata en ello en mi sentir de un ideal que no podrá realizarse nunca. En el Arte, la extensión es enemiga de la intensidad. Es el Arte algo aristocrático, que no puede llegar a democratizarse en absoluto. Entiendo que es equivocación pensar que abriendo los museos de par en par comprenderá la masa (masa en que entran, como es natural, hasta hombres de carrera) las obras de los grandes pintores, como rayaría en ridículo, si no revelase admiración y patriotismo, el servir a los ni-

ños *Cervantes a todo pasto*. Mucho me sería dable decir sobre esto, a numerosos detalles podría descender sobre la materia; pero prefiero dejar la palabra a Dessoir, con quien en cuanto a esto estoy casi identificado, y voy a extractar lo que nos dice en el capítulo de su *Estética* titulado *La función social del Arte*.

La tendencia moderna de democratizar el Arte, de hacerlo para todos, ha servido para hacer adelantar a las artes industriales; mas puede ser dañoso para el Arte eso de considerar todo como sujeto de cualidades artísticas, pues quien encuentra arte suficiente en una corbata no sentirá deseos de visitar los museos. Según algunos, el Arte es una forma de comunicación, y de ahí su valor social; las artes todas, y en especial algunas, v. gr., la música, sirven de lazo entre los hombres. Mas semejantes ideas suponen demasiado elevado el nivel de las masas sociales, pues sientan por admisible que éstas puedan decidir del valor de las obras, viniendo a ser esa teoría democrática una reacción contra la que considera esas mismas masas como rebaño inconsciente. En realidad, la inmensa mayo-

ría de los artistas distan muchísimo de tenerse por servidores de las masas; son orgullosos en cierto modo. Además, cuando se habla de arte a que se atribuye esa universalidad, se alude a obras de escaso fuste o se atiende en ellas a valores ajenos al estético. Por otro lado, no hay que dudarlo: en el terreno del Arte, como en todo, lo bueno es caro, y es, por lo tanto, inaccesible a los pobres. Para popularizar el Arte se echa mano hoy de los más variados procedimientos. Mucho bien se haría en verdad con desterrar lecturas dañosas, pero no hay que hacerse ilusiones, ni pensar que la más alta poesía pueda llegar a ser patrimonio de todos. El libro popular no puede poseer sino valor estético escaso. En cuanto al teatro, es sabido que el público bajo, en todas partes y en todo tiempo, ha pedido y pide manjares fuertes, y que para las clases elevadas, aquello es centro de sociedad y de ostentación. En lo referente a la relación del Arte con la educación, hay que distinguir entre la educación para el Arte y por el Arte. Por lo que toca a esto último, es un error dar como modelos de lectura las obras poéticas más

elevadas, que no son, precisamente por eso, lo mejor para los niños (1). He ahí un corto resumen de lo que nos dice el profesor Dessoir, y con esto doy por terminada la exposición del punto de referencia.

8. De cuanto vengo exponiendo en este capítulo sobre la relación del Arte por un lado y la Ciencia y la Moral por otro, dedúcese el hecho tan importante para la teoría artística que se conoce con el nombre de *autonomía del Arte*. Autonomía, en efecto, es concepto distinto de independencia; ser el Arte autónomo no quiere decir, por tanto, que sea independiente de la Moral, ni aun de la Ciencia misma en cuanto saber ya que no en cuanto sistema, sino que, como todo lo autónomo, tiene sus propias leyes, su esfera determinada, su fin peculiar. De modo que el valor del Arte dependerá de cómo cumpla su propio fin, de lo que valga dentro de su esfera, de que observe sus privativas leyes. Por eso precisamente cabe una Teoría del Arte en que se expongan dichas leyes, se delimite la mencionada esfera y sobre todo se fije con

---

(1) *Aesthetik*, etc., parte II, VI, 2.

claridad el concepto de Arte, y esto último es lo que hasta ahora vamos haciendo y quedará completo con este capítulo. Para terminarlo, pues, voy a ofrecer a los lectores el resumen de algunos estudios modernos sobre este problema de la autonomía artística o estética, todos debidos a distinguidos escritores de nuestra ciencia.

Con el título de *La autonomía del Arte y el estado de la cultura actual*, disertó con acierto Jonas Cohn en el Primer Congreso de Estética, de Berlín. Propúsose el autor en su trabajo ofrecer un esquema del desarrollo de la mencionada autonomía. A la primera etapa del Arte la denominó *pantomía*, ya que entonces, en los comienzos del Arte, lo estético, lo artístico, fué unido a la vida toda. De semejante participación del Arte en toda la vida pasóse a la segunda etapa, a la *heteronomía*, al dominio que en el Arte han ejercido la religión, la moral o la ciencia, a las que diferentes veces se ha sometido aquél. Sólo la tercera etapa a que se ha llegado en la evolución artística es la de la *autonomía*, que en la práctica precedió a la teoría, porque mientras prácticamente apareció ya en el

clasicismo griego y en el Renacimiento, su teoría no data sino de fines del siglo XVIII. Con el reconocimiento de la autonomía artística ampliase para el contemplador el campo de lo estético, no limitándolo a los productos de una comunidad, como en la primera etapa, ni a lo que posee valor religioso, lógico o ético, cual en la segunda. Ello trae como consecuencias, no solamente la exclusión de tendencias particulares, sino la valoración por la *forma*. Mas, esa es la cuestión: si se prescinde de todo contenido, de toda clase de fondo, no resta en rigor nada de verdadero valor artístico, pues valor escuetamente formal, cumplimiento, por ejemplo, de cuanto Cornelius pregona, puede compartirlo con una gran obra el más insignificante trabajo escolar; y si se pretende evitar el escollo formalista diciendo que el valor radica en la forma interna entendida cual unidad de contenido y forma externa, en el grado de semejante unidad, viénese a referir ese valor, por lo menos genéticamente, al valor de la fuerza y plenitud de las convivencias estéticas del artista, es decir, viénese con ello a parar de nuevo en la pantonomía. De ahí,

que lo que el Arte anhele sea una nueva pantonomía, pero *consciente y ordenada*, en oposición al puro esteticismo. Esa pantonomía ordenada y consciente, que una todas las esferas de la cultura, es, con todo, sólo un *ideal*; y entre las etapas que hasta ahora se han dado, la autonomía reviste especial importancia para el Arte, pues sirve de norma al crítico, y a los demás de medio de ampliar nuestras convivencias estéticas, permitiéndonos gozar de todo contenido artístico sin ligarnos a él (1).

Filosóficamente y abarcando todo el campo de lo estético, es decir, no ciñéndose sólo al Arte, han tratado del mismo problema de la autonomía algunos filósofos. Históricamente, es decir, dentro de la historia de la filosofía, ha escrito sobre ese tema el joven profesor Federico Kreis, en su extenso folleto o corto libro *La autonomía de lo estético en la filosofía moderna*, explicando la suerte de la doctrina de la autonomía estética, desde Kant, donde ve el autor

---

(1) Jonas Cohn.—*Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur*. Congress für Aesthetik, etc. Stuttgart, 1914.

el surgimiento de la cuestión, hasta Rickert, con cuya teoría de los valores la cree sancionada (1); pero mejor que ese trabajo de historia filosófica, me parece dar a conocer aquí un profundo estudio de Lenore Kühn, en que se hace lo que no intenta hacer Kreis, ni siquiera ha logrado Rickert, o sea un completo ensayo de resolver el problema de la autonomía de lo estético, una investigación sistemática sobre ese interesante punto. El estudio de Lenore Kühn apareció en la Revista con el título de *El problema de la autonomía estética*; es largo, además de profundo, como he dicho, y no resulta por ambas cosas fácil de extraer; pero me esforzaré por limitarme, sin mengua de la claridad que puede tener un extracto y de materia tan difícil, por poner aquí sólo lo más substancial del trabajo.

Mientras lo teórico y lo ético aparecen en Kant como valores autónomos, lo estético no aparece así. Ciertamente que lo semeja a primera vista, pues no coincide ni con lo primero ni con lo segundo, mas exami-

---

(1) Friedrich Kreis. — *Die Autonomie des Aesthetischen in der neueren Philosophie.*

nando la cuestión, vése que no. Hay que ver, pues, de completar a Kant, extendiendo a lo estético lo que él reconoció a los otros valores, y para ello hace falta encontrar para lo estético principios constitutivos. Para lograrlo, la Estética tiene que tomar armas de las otras disciplinas autónomas, fijándose en que el objeto teórico, verbi-gracia, sólo lo es en su esfera propia, siendo únicamente material en lo ético y en lo estético. Estudiando los principios constitutivos y los regulativos, nótase que cierta clase de los segundos en una esfera son de los primeros en otra, y así, las ideas, que son regulativas en lo teórico, son constitutivas en lo práctico, mientras los principios constitutivos de aquello son en esto sólo regulativos. Pues bien, puesto que en lo estético se trata de algo intuitivo, ofrécese el espacio y el tiempo, que son regulativos en lo teórico, como posibles principios constitutivos en lo estético, al modo de lo expuesto anteriormente, siempre que cumplan las condiciones debidas, como las cumplen en efecto. Según eso, lo estético será una *formación continua*, donde el espacio y el tiempo no dividen los objetos,

pues en ese caso serían principios teóricos, y cuanto es contenido en lo teórico, como las relaciones de colores o de sonidos, es forma en lo estético; cuanto allí materia, forma aquí.

En el último párrafo, titulado *La síntesis en lo estético*, afirma el autor que esta Estética formal, que admite así un principio sintético específicamente estético, no es lo que en Estética se entiende de ordinario por formalismo, pues con aquella doctrina lo que se hace es ampliar el concepto de lo estético, elevando a forma lo que para las demás doctrinas es materia, pues no se trata ya sólo de que colores, sonidos o fondo poético se den en el espacio o en el tiempo. La extensión espacial de un color, la duración temporal de un sonido, no son por sí estéticos. El que el primero aparezca con cierta extensión entre otros colores o el segundo con cierta duración entre otros sonidos es aquí una relación formal que añade a la intuición de una línea o de un tema musical otros momentos específicamente estéticos. Precisamente, el que el contenido de lo teórico se haga forma en lo estético indica que esto es propiamente

formación. La pintura, pues, tiene su única finalidad en la intuición pura: no es su deber representar objetos, dándoles las formas con que los conocemos por experiencia. Lo que sucede es que, en ciertas artes, hay que admitir, junto a los principios constitutivos, otros regulativos, y su admisión es más peligrosa en aquellas en que, cual en la pintura y la plástica, entra como problema el objeto teórico. De eso está libre la música, que es puro arte, y así, una Estética autónoma ha de orientarse en ella (1).

Finalmente, sobre el interesante tema de la autonomía de lo estético, discurre con extensión Broder Christiansen en el primer capítulo de su hermoso libro, capítulo que titula precisamente *Autonomía de los valores estéticos*; y aunque el lector de este que voy ofreciendo encontrará más adelante que discrepo de Broder Christiansen en algunas de las ideas que en ese capítulo se emiten, voy a extractar todo él porque buena parte de su doctrina es solidísima, y

---

(1) Lenore Kühn.—*Das Problem der aesthetischen Autonomie*. Zeitschrift für Aesthetik, t. IV.

porque considera la cuestión desde un punto de vista por completo diferente de los autores de los trabajos antes resumidos. Refiérese a la autonomía del juicio estético, punto que habré de tratar en lo relativo al Arte en su lugar correspondiente; pero, habiéndolo de resumir entonces, prefiero dar su resumen por adelantado, atendiendo a su título, para mostrar este otro modo como el problema de la autonomía del Arte puede entenderse. He aquí su substancia.

La discrepancia en los juicios estéticos es muy grande, y de ahí que ansiemos encontrar en la Estética solución para esa dificultad. Se cree que las leyes de lo bello están en las obras maestras, pero en rigor están en uno mismo, pues para considerar a alguien como maestro, se ha requerido emplear ya alguna medida de valoración, y en realidad, o se siente la belleza, y en ese caso no se necesita medida ninguna, o no se siente, y entonces tampoco se necesita, porque para el que no la siente no existe belleza: así, el problema de la autonomía es capital. Pero hay que considerar de dos modos lo subjetivo: uno bajo la categoría de causalidad, es decir, en cuanto el

hombre es un mecanismo, donde el sujeto no es principio ni fin y donde lo que se da viene a ser producto de herencia, de educación, etc.; otro, compatible con lo anterior, en cuanto se considera al hombre desde el punto de vista de su actividad, en sus obras y en sus creaciones, con un fin con arreglo al cual el sujeto es principio; y la doctrina de la autonomía claro es que se refiere al sujeto de este segundo modo considerado. El placer y el desplacer no son decisivos en cuestión de valores, sirven sólo de criterios provisionales; en cambio, los valores fundados en la esencia del hombre son como partes de él mismo: en cuanto los siente, no puede escapar a su conocimiento. Así, el hombre es la medida de los valores; mas hay que distinguir entre verdaderas y falsas valoraciones: verdaderas son aquellas que corresponden a lo sentido; falsas, las que no corresponden. Con los valores heterónomos sucede lo contrario: nunca se sienten como tales, siempre se refieren a algo fuera del sujeto, y no suponen para éste ninguna necesidad. ¿Qué acontece en los valores estéticos? Los mismos de ellos que tienen base heterónoma prueban

que la autonomía es lo que compete propiamente a todo valor estético, pues todo juicio heterónimo reniega de su carácter de tal y pretende estar fundado en base autónoma. Otra prueba de ello es la necesidad que pretende tener cualquiera apreciación estética: la pretensión de originalidad y la necesidad son, pues, lo que nos convence del carácter autónomo de la valoración estética. Pero, siendo autónoma, no puede ser, o no tiene que ser general, no cabe medida intersubjetiva para ella: cada apreciación estética es necesaria para su sujeto, pero no general a todos. En cambio, en los valores heterónomos impera la universalidad, porque su medida es la autoridad o la opinión pública o la moda, etc. Mas, a pesar de esto, en la valoración estética pretendemos adhesión a nuestro juicio, anhelamos que los demás lo confirmen, y cuando el artista crea, como no crea sólo para él, parece que ansía claramente que lo que a él gusta agrade también a los demás. Mas esa comunidad de apreciación que todo eso supone puede provenir de dos cosas, de cultura y de educación, y de éstas, la segunda está fundada en heteronomía, y

sólo la primera se refiere a lo autónomo, pues no presupone sino que libre y espontáneamente le parezca a todo semejante mío ajeno a prejuicios lo mismo que me parece a mí. Cultura y educación son así cosas contrarias, como lo son autonomía y heteronomía, originalidad y rutina, y sin embargo, ninguna de las dos puede pasarse sin la otra: el artista crea para los autónomos, pero los heterónomos pagan los gastos; son cosas contrarias, y con todo, pueden estar en un mismo individuo, y aun esto reporta sus ventajas (1).

---

(1) Permítaseme añadir cuán seguro estoy de que si lee estas últimas ideas algún buen aficionado a la música, reconocerá que es a los heterónomos en ella, de que habla el autor, a quienes debe muchos de sus ratos felices y desde luego casi todo el aumento de su caudal filarmónico.



## CAPITULO IV

---

### Las normas de la estética general.

- 1. Las normas en lo estético.—2. Norma general estética subjetiva: el estado estético.—3. Norma general estética objetiva: el mundo de lo estético.—4. Norma de la forma de lo bello.—5. Norma del fondo.—6. Norma de la relación de fondo y forma.*

1. Hemos visto el carácter estético del Arte; ha quedado indicado que el artista produce belleza, que las obras de Arte deben ser bellas, que son una clase especial de objetos de valor estético, y de esto se deduce lógicamente que, además de cumplir las normas especiales que encontremos que les competen como bellezas de clase especial, tienen que cumplir las que puedan señalarse como comunes a todos los objetos bellos, o sea las normas de la Estética General. Pero no hay divergencia mayor

entre los estéticos del día que la relativa a la admisión de normas en nuestra ciencia: mientras Volkelt cree que una Estética sin normas es una quimera, un absurdo (1), Segal llama a la normativa Estética *in partibus infidelium* (2). En esa cuestión, bien expuesta en uno de los capítulos de Meumann (3), estoy con el primero de los autores citados y no con el segundo: creo que la Estética, como escribe Lalo, es una de las ciencias normativas, que regulan las modificaciones de nuestra conciencia en relación con los hechos exteriores (4), opino que, situada la Estética entre la Psicología, que es su punto de partida, y la Metafísica, que es su coronamiento, posee, además de una parte psicológica y otra metafísica, la que más propiamente la constituye como ciencia distinta de las otras, la cual es sólo su parte normativa. Lipps sale

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, pág. 47.

(2) Jakob Segal.—*Psychologische und normative Aesthetik*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo II, pág. 15.

(3) Meumann.—Obr. cit., cap. III.

(4) Charles Lalo.—*Les Sentiments esthétiques*, cap. IV, I, pág. 241.

admirablemente al paso de los artistas y amigos del Arte que se rebelan contra la idea de normas por creerlas enemigas de la libertad, y les dice: Perfectamente; pero, una pregunta sólo: ¿quién es artista?; porque de contestarla depende el resolver la cuestión, y no es artista todo el que dice serlo. Si artista es el que produce belleza, las normas no le dirán sino el modo como él, por el hecho mismo de ser productor de belleza, procede; no expresan sino el modo natural de proceder de quien es artista (1). Mas si en la Estética caben normas con pleno derecho, no hay que entender que las normas estéticas sean como las morales. Como explica Volkelt en las primeras páginas de su gran obra, las normas estéticas no rigen sino supuestas las dotes y la intención estéticas, y por otra parte, no hay de ningún modo que considerarlas como incommovibles, sino como sujetas a evolución (2). “Una Estética con valor uni-

---

(1) Lipps. — *Aesthetik* (Estética grande), tomo I, Introducción.

(2) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte 1.ª, cap. IV.

versal—dijo Max Dessoir en nuestra Universidad—es, según las nuevas investigaciones, de todo punto imposible” (1).

Pero, si debe hablarse de normas estéticas, aun prescindiendo por ahora de que puedan darse especiales para el Arte, ¿qué fundamento pueden tener esas normas de la Estética General? A mi juicio, es indudable que el único modo de llegar a normas estéticas que no sean arbitrariedades es deducirlas de lo que constituye la indispensable primera parte de una Estética, de la parte psicológica o descriptiva, de la descripción de la contemplación estética, y obtenidas así las normas psicológicas de la contemplación, que no serán sino la traducción en forma normativa de lo mismo que el análisis de la contemplación estética ha suministrado, pueden esas mismas normas traducirse objetivamente. Prescindir de la Psicología, como pretende hacer Cohn, lleva en derechura a tener que entrar en

---

(1) Max Dessoir.—*Estado actual de la Estética en Alemania*, conferencia dada en nuestra Universidad en 26 de Junio de 1925, publicada por la Facultad de Filosofía y Letras.

la misma por la puerta falsa, como con gracia y verdad le echa en cara Meumann (1). De aquel modo, único posible, procede Volkelt. Tras de un análisis admirable de la contemplación estética en que va examinando uno por uno los diversos factores psíquicos que entran en juego en ella, formula sus normas, en número de cuatro, primero psicológica y luego objetivamente. Segal le echa en cara que la formulación psicológica es una tautología, pues no dicen esas normas sino lo mismo que el análisis ha hecho ver (2); pero varias veces he pensado yo que lo sorprendente sería que las normas psicológicas no correspondiesen al análisis precedente. Claro es que tienen que corresponder, indudable es que tienen que ser, según eso, tautología; pero es que formularlas es el único camino para poderlas traducir y llegar a normas objetivas, que es de lo que se trata.

Mas si estoy en absoluto conforme con el camino seguido por Volkelt y encuentro admirable el modo como formula él sus cé-

---

(1) Meumann.—Obr. cit., cap. III.

(2) Jakob Segal.—Obr. cit., pág. 23.

lebres cuatro normas, siempre he creído encontrar gran diferencia entre una de ellas y las otras tres; hace muchos años que trato de hacer ver en mi cátedra que mientras tres de las cuatro normas son normas de lo bello, normas que sólo el objeto bello realiza y que sólo en la contemplación de la belleza se dan, la otra tiene un carácter más amplio, es norma aplicable a toda contemplación estética y a todo objeto estético, así a lo estético positivo o valioso, a lo bello, como a lo estético negativo, a lo feo; es, en fin, *la norma estética general*, ya que psicológicamente, no expresa sino *el estado estético*, el estado de la especial contemplación estética, y desde el punto de vista objetivo, no hace sino delimitar *el mundo de lo estético*, la esfera particular a que pertenecen los objetos, bellos o feos, que se contemplan estéticamente. Y si esa norma a que me refiero se entiende como norma general estética, resulta que *las tres normas de lo bello* corresponden a los tres puntos a que reduce Cohn el estudio objetivo de lo bello, a la forma, al fondo, y a la relación del fondo con la forma, que son en efecto los únicos que cabe

considerar, con lo que se vienen a relacionar las obras de esos dos célebres estéticos de la actualidad. Voy, pues, a permitirme modificar la doctrina de Volkelt del modo indicado, y como la conveniencia de la modificación la pregonaba bien claro la misma exposición de la una y de las otras normas, el lector podrá juzgar luego si me asiste la razón, o no, en proceder así. Mas no quiero dejar de añadir ahora que si, desde que conocí la Estética de Volkelt pensé de ese modo, mi opinión se ha robustecido al conocer un reciente trabajo de Wirth. Porque este autor, que pretende haber descubierto una nueva clase de *Einfühlung*, que llama externa y que dice que se da en la contemplación de las representaciones humanas por medio de las artes del diseño, al presentar luego dicha *Einfühlung* como base del cumplimiento en ese terreno de las normas de Volkelt, reconoce en la que yo llamo norma general estética gran diferencia en cuanto a aquello con las otras tres, indicando que semejante norma es relativa (1), es decir, que su

---

(1) Wilhelm Wirth.—*Grundfragen der Aesthetik*, pág. 145.

cumplimiento no es garantía de belleza, que con ella, con satisfacerla, se puede ganar y se puede perder. Claro es: como que saliendo de la vida real y entrando en la vida estética, mientras se gana si se da con lo bello, se pierde, y no poco, cuando se da con lo feo. Creo que bien patente quedará todo esto con la exposición, y voy a pasar a ella.

2. Schiller, en sus mencionadas *Cartas sobre la educación estética*, dícenos que actúan en nosotros dos instintos opuestos, correspondientes a las dos partes de la naturaleza humana, el instinto sensible y el instinto formal, en armonía respectivamente con nuestra sensibilidad y nuestra razón, relativos a nuestra materia y a nuestro espíritu. El primero tiende a someternos al imperio de la naturaleza física, y tiene por objeto la vida; el segundo al de la ley moral, y persigue la forma; aquél nos pone en estado físico, éste en estado moral. Pero junto con esos dos instintos opuestos y parciales, se da en nosotros otro intermedio, el instinto de juego, que ni hace prevalecer la materia ni el espíritu, que ni nos somete por completo a la naturaleza ni

a la razón, y ni tiene por solo objeto la vida ni sólo la forma; sino que, equilibrando, armonizando todo nuestro ser, participa de lo uno y de lo otro, y así, *el estado estético*, que es el que nos proporciona y cuyo objeto, como suma de los otros, es la forma viviente, o sea la belleza, es el más plenamente humano de todos, el más completo; siendo, por otra parte, el camino mejor para pasar del estado físico al moral, pues en dicho estado estético se emancipa ya el hombre del imperio de la materia, y en vez de recibir pasivamente las impresiones de la misma, pone ya fuera de sí ese mundo material y lo contempla (1). Ese pensamiento de Schiller ha sido tema de muchas variaciones; numerosos han sido los estéticos que han explotado esa mina, aunque extrayendo de la misma diversos metales, y basta recordar la importancia desmesurada que los positivistas han concedido al juego en el terreno del Arte, como vimos, para comprenderlo. Max Schasler, estético que ya no podemos llamar moderno, co-

---

(1) Puede verse la exposición de Menéndez Pelayo, obr. cit.

menzó su Estética con algo parecido. Al estudiar el sistema del espíritu, expone que se da en nosotros una lucha entre nuestros dos componentes, espíritu y naturaleza, lucha que se manifiesta en tres direcciones: la de conocer, en que el espíritu domina; la de experimentar sensaciones, en que domina la naturaleza, y finalmente, la de la contemplación, la estética, en que se obtiene el equilibrio (1). Recientemente también, el concepto de contemplación o intuición (ya con el nombre de *Anschauung*, ya con el de *Intuition*) ha sido objeto de estudio de numerosos estéticos. En el Primer Congreso de Estética se presentaron sobre eso dos trabajos. En uno de ellos, de Schmied-Kowarzick, se tiene a la intuición como meollo de la impresión estética, juzgándola como síntesis formal, y a la vez como comprensión del valor estético (2), y en otro, de Alexander, se trata de dar un concepto de la intuición, y se la presenta

---

(1) Max Schasler.—Obr. cit., parte I, cap. I.

(2) Walter Schmied-Kowarzick.—*Intuition als Kern des ästhetischen Erlebens*. Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1914.

como especie de pensamiento sin palabras (1). Débese notar que aunque el estado estético, como estado de contemplación, resulte según todo eso el más humano, no es de ningún modo el más general. El rústico, que tanto se halla en estado físico, y a quien queda abierto, como a todo hombre, el moral, en que se encuentra en cuanto escucha la voz de su conciencia, suele desconocer el estado estético. Supone éste cierta cultura, o mejor, cierta superioridad; y aunque lo alcanzan y han alcanzado hombres primitivos, porque precisamente en ello está el origen del Arte con finalidad estética, semejantes hombres, aunque primitivos, son y han sido por lo mismo bien superiores a sus demás contemporáneos o coterráneos.

Entre las doctrinas modernas explicadoras del placer estético (2) figura la llamada especialmente de la *contemplación*, iniciada ya por Kant y proseguida por Schopenhauer. El jefe de dicha escuela entre los

---

(1) Bernard Alexander.—*Ueber künstlerische Intuition*, íd.

(2) Puede verse Meumann, obr. cit., cap. V.

estéticos que podemos llamar de la actualidad ha sido Külpe, y aunque en la edición póstuma de su *Estética* admite ya la *Einfühlung*, sostiene todavía la importancia de la contemplación como etapa previa, como condición para que la *Einfühlung* se pueda dar. Según él, en la contemplación estética podemos distinguir diversos pasos. El primero es preliminar, no pertenece propiamente a la misma, y consiste en cierta disposición para entrar en ella, en una *actitud estética*. Es un dirigir la atención hacia lo estético, que puede ser voluntaria o involuntaria o sea como algo que se queda latente, cual fruto de ejercicio, de vida estética; y también general o especial, es decir, referida en el segundo caso a particulares fines de la contemplación. De ponerse en actitud acertada o en actitud equivocada depende no poco del efecto, como puede notar quien compare lo que le acaece al asistir a una representación escénica o ejecución musical con buena preparación o sin ella. Tras de adoptar esa actitud, éntrase ya en la *contemplación* estética, fase primera del proceso de un estado estético. No es simple percepción de lo externo, sino

comprensión de su posible expresión. Consiste en darse, en entregarse de pleno al objeto, prescindiendo del yo, y llegando en esto a veces hasta el completo olvido de nosotros mismos. Contenidos sensoriales y representativos son objeto en esta etapa de una síntesis que produce un todo superior a la suma de sus elementos. Cesa semejante etapa cuando todo queda desentrañado (1).

Como se ve, lo más característico de dicha etapa y lo que constituye su fondo como doctrina estética, es ese olvido del yo, ese sumergimiento en el objeto, único modo de desentrañar cuanto de estético hay en éste. Es lo que Ethel Puffer, en su *Filosofía de la Belleza*, llama *reposo estético*, estado de perfección que cree corresponder psicológicamente al concepto metafísico de belleza, y que consiste en que, atraída poderosamente la atención del contemplador por el objeto, queda fija en éste, sin que aquél pueda pasar de ese plano al plano de su yo, como en la vida ordinaria pode-

---

(1) Oswald Külpe.—*Grundlagen der Aesthetik*, 1921, cap. VI, partes I y II.

mos hacer de continuo (1). Pero debe notarse que eso tiene sus grados, y de los diferentes tipos de contemplador artístico que señala Müller-Freienfels, sólo el del *extático* llega a ese extremo, que no alcanza el mero *contemplador* (2). En cambio, como con facilidad puede observarse, también en la vida ordinaria nos olvidamos a veces por entero de nosotros mismos cuando algún gran interés a ello nos arrastra, si se trata de algo que nos absorbe por completo (v. gr., cuando va en ello la salvación de un hijo enfermo); en el éxtasis religioso se ofrece igual olvido de nosotros y el mismo sumergimiento en Dios, y aun el mismo investigador científico se entrega de tal modo a su objeto que pierde en absoluto la noción de sí, como revelan las graciosas anécdotas que de las distracciones de algunos se nos refieren. Por consiguiente, eso del olvido del yo no es nota que caracteriza el estado de contemplación estética, el estado estético, no es la norma estética ge-

---

(1) Ethel D. Puffer.—*The Psychology of Beauty*, III.

(2) Müller-Freienfels.—Obr. cit., libro I, III, 4.

neral desde el punto de vista psicológico, la cual creo que es, en cambio, una de las normas de lo bello de Volkelt, formulada por éste como *debilitación del sentimiento de realidad*, debilitación mayor o menor, pero debilitación al fin, que yo creo que se da en toda contemplación estética, así de lo bello como de lo feo, y que no sólo se refiere al sentimiento del yo, sino también al sentimiento de la realidad exterior. Voy a pasar, pues, a exponer la doctrina de Volkelt en eso que denomino norma general estética psicológicamente formulada.

El sentimiento de realidad lo tenemos muy vivo en nuestra vida ordinaria, verbi-gracia, en cuanto se refiere a nuestra conservación y a vencer las resistencias que se nos oponen, y también se da lo mismo en la vida moral, religiosa o científica. Mas en la contemplación estética ese sentimiento se debilita, ofreciendo por eso la realidad estética gran contraste con la común. Manifiéstase eso en la diferencia que los sentimientos estéticos tienen con los de la vida extraestética, hasta el extremo de haberse tenido a aquéllos equivocadamente como sentimientos aparentes, por su carác-

ter particular (1). Como se dan cuando se ha debilitado en nosotros el sentimiento de realidad, cuando sólo la especial realidad estética los produce, los sentimientos estéticos son más pasajeros, no dejan la huella de los sentimientos de la vida. Así entiendo yo, ahondando en la doctrina de Volkelt, los sentimientos que se dan en la contemplación estética, y varias veces he pensado en lo que sería en la vida real experimentar durante tres o cuatro horas tal número de grandes emociones, únicas en su clase, como las que experimenta cualquier experto y apto contemplador durante su visita a un museo, a pesar de lo cual prosigue luego su vida cotidiana cual si nada hubiera experimentado.

Esa norma de la debilitación del sentimiento de realidad en la contemplación estética manifiéstase de modo especial en tres cosas: en la ausencia de cuanto sea voluntad, en prescindir de lo material y en ser la contemplación estética incompatible con cuanto sea saber. En cuanto a lo primero,

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, cap. II.

sabido es que Kant tenía a lo estético por desinteresado; mas hay que ver cómo debemos entender esto, ya que si desde cierto punto de vista el estado estético es en absoluto desinteresado, desde otro es interesadísimo, pues no es de ningún modo pasivo, sino activo, cosa que las investigaciones experimentales demuestran concluyentemente, y se puede asegurar con Moritz Geiger, y con Milá, que expuso antes esta misma idea, que lo estético se dirige al hombre entero (1). Ante todo, queda excluído de la contemplación estética cuanto sea deseo de realización inmediata de algo, verbigracia, el de poseer a una mujer, y aun hasta lo que sean afectos referentes a esa realización; excluído queda también todo querer moral, v. gr., cierto celo por alguna cosa, y a la par todo movimiento religioso (lo que no excluye de lo estético el arte religioso, sino sólo la contemplación

---

(1) Moritz Geiger.—*Oberflächen-und Tiefenwirkung der Kunst. Zugänge zur Aesthetik*, página 61. "Das vollendete Kunstwerk spricht zur Einheit von Person und Leben."

religiosa de la que pretende ser estética). Los impulsos indudables que brotan de los sentimientos en la contemplación estética no se refieren al *yo práctico*, sino al *yo humano* en general. Como determinados individuos, somos en ella por completo desinteresados, y buena prueba de ello es que invitamos a todos a disfrutar de lo que disfrutamos nosotros, mientras que tan pocos somos por lo común, y en ocasiones tan opuestos, a ofrecer lo que particularmente nos interesa y satisface. Pero como hombres, experimentamos en la misma impulsos, y de toda clase, cual podemos conocer pasando revista a las variadas especies de sentimientos que al contemplar lo bello nos agitan. De ahí proviene la dificultad de contemplar estéticamente la naturaleza, sobre todo la humana, por lo difícil que resulta excluir entonces el *yo práctico*, aunque no sea imposible, ni mucho menos, el lograrlo, y por eso la contemplación de la figura humana queda facilitada en el Arte. Mas también algunas manifestaciones de éste ofrecen peligros para lo que decimos, como la tendencia moralizadora, o la excitación sexual, que tanto abunda y tantí-

simo perjudica hasta estéticamente, ya que, no sólo dándose, sino simplemente, en cuanto la vislumbra el contemplador, deja de ser estética la contemplación. Ciertamente que semejantes excitaciones sexuales pueden ofrecer en el Arte determinados contrapesos, como la gracia o la ingenuidad que puedan acompañarlas, o el tono ditirámico con que se acompañen, etc.; pero de todas suertes, por más animación vital que semejantes excitaciones produzcan, contribuyendo así al efecto estético, el hecho de que se goce mucho con el Arte en la vejez destruye las afirmaciones de algunos estéticos que pregonan lo sexual como única fuente del Arte. Lo asqueroso, así como lo horrible, son también cosas que embarazan la contemplación estética oponiéndose al desinterés de la misma, aunque también quepan contrapesos en ese terreno (recuérdese cierto episodio de Sancho en la aventura de los batanes), si el artista sabe disponerlos. Dícese de la contemplación estética que es algo tranquilo, que no cuesta trabajo; mas eso es puramente relativo: toda contemplación estética consiste siempre en actividad nuestra, aunque no sea

como un trabajo de la vida ordinaria (1).

También, cual se ha dicho, manifiéstase la debilitación del sentimiento de realidad en la contemplación estética en el hecho de prescindirse en ella de lo material; la contemplación estética se dirige a la forma. Pero también esto es cosa relativa; quiere sólo decir que aquí se prescinde de la materia mucho más que fuera de semejante contemplación, y creo yo que para demostrarlo no hay sino recordar la diferencia que media de contemplar gastronómica o estéticamente una mesa bien servida. De la materia no cabe prescindir aquí en absoluto, pues va fundida con la forma, con ésta aparece a la vista. En las artes del diseño se prescinde de la materia de modo doble, pues se prescinde a la vez de la materia artística y de la representada, y eso es precisamente piedra de toque para la admisión o exclusión dentro del terreno del Arte de determinados artificios: las figuras de cera no son arte justamente porque nos brindan con el artificio la

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, cap. XII.

materialidad. Y del mismo modo, esto de prescindir de la materia en lo estético sería argumento contra la admisión de artes de los sentidos inferiores, que nos la acusan, si no existieran otras razones para lo mismo (1).

Por último, hay que considerar cómo durante la contemplación estética se huye hasta cierto punto de cuanto sea conocer. Mucho nos es dable aprender con el Arte, grandemente contribuye por eso mismo a la cultura; pero si con el Arte aprendemos, no será mientras lo contemplamos estéticamente; cesa de contemplar así quien ansía con ello saber. En eso estriba la dificultad de la poesía didáctica, la aparente contradicción que implican entre sí esas dos palabras y cómo, según vimos, sólo cuando sea ante todo poesía, podrá ser las dos cosas si además proporciona instrucción; eso explica que muchos visitantes de museos salgan del estado estético al interesarse de sobra acerca de lo que representan algunos cuadros; y de eso depende

---

(1) Volkelt.—Idem íd. íd., cap. XIII.

también que no se hallen en situación de contempladores estéticos quienes en una novela o en una representación escénica no sienten sino curiosidad, tensión por saber el fin de los sucesos que les interesan: el teatro yankee, según lo que en Madrid hemos visto, parece que pretende esa finalidad extraestética. De igual manera se desvía de la contemplación estética del Arte (y ¡cuántos están en semejante caso entre los concurrentes a los museos!) quien ve las obras como crítico o como conocedor de la historia artística, en vez de mirarlas como contemplador; y aún puede ser este desvío más radical que los anteriores, porque lo que por completo se opone a la contemplación es cuanto sean conceptos científicos. Decimos conceptos científicos para no exagerar en esto, como hizo Kant, quien pretendía excluir de lo estético todo contenido representativo o intelectual. La cosa no llega a eso, ni mucho menos. Al contrario, como se estudia en Estética General, a todo objeto estético le corresponde una representación significativa, que no pocas veces se enriquece con otros contenidos representativos asociados. Lo que no es po-

sible aquí es que todo eso llegue a ser conceptos (1).

3. A la norma psicológica general de la contemplación estética, corresponde su traducción objetiva, la norma objetiva general de todo lo estético: si se debilita el sentimiento de la realidad en la contemplación estética es que *lo estético es apariencia* en cotejo con la realidad común, constituye un mundo aparte, *el mundo de lo estético*, una realidad particular, la realidad estética, ya que el carácter de apariencia lo tiene comparado con aquella realidad común, pero sin dejar de ser realidad. Lo estético se nos ofrece como algo que no hemos de tomar cual realidad ordinaria ni para servirnos de ello ni para conocerlo, sino tan sólo para contemplarlo como algo sacado de la realidad, ya que aparece como desmaterializado. El mismo campo que puedo considerar utilitaria o científicamente tomándolo por realidad, contéplolo como fuera de ésta al mirarlo estéticamente. Esta

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, cap. XIV.

es norma objetiva de todo lo estético, así de lo valioso estéticamente, de lo bello, como de lo que no vale, de lo feo, si también lo contemplo estéticamente, es decir, sin sentimiento de realidad: lo que considerado como realidad no vale, lo llamamos malo, inútil, etc., según la esfera a que pertenezca, pero no lo llamamos feo. Por otro lado, ese carácter de apariencia, de realidad particular estética lo posee todo lo estético, así lo natural como lo artístico, aunque éste revista además otro nuevo carácter de apariencia de que aquí no cumple hablar.

Volkelt explica lo referente a esta norma objetiva, que él tiene como una de las cuatro de lo bello, aunque con menos extensión que al exponerla en su forma psicológica. Del carácter especial de lo estético proviene la consideración de ello como juego. Tampoco en éste se toman en serio las cosas, sino como apariencia; mas lo estético y el juego presentan sus diferencias, pues en el segundo no se rechaza tanto la realidad ya que no se prescinde tanto de la materia, aparte de que en lo estético caben

las normas de lo bello, que en el juego no se dan. Y también de lo mismo proviene la teoría de los sentimientos aparentes de que antes hablamos, igualmente rechazable que la identificación de aquellas dos cosas, pues el carácter de aparentes no lo tienen sino por referirse a esa realidad estética, por ser estéticos, mas siendo dentro del terreno estético verdaderos y reales sentimientos. Y por fin, de aquí arranca la posibilidad del cumplimiento de las otras normas (que así se ve que requieren esta norma general estética como premisa indispensable), pues ese carácter de lo estético es lo que permite que lo bello nos aparezca como animado y como dotado de unidad. Ahora bien, así como el carácter aparente especial de lo artístico es cosa diversa del general de todo lo estético, también son cosa distinta de esto último las apariencias de animación y de unidad (1): la apariencia artística sólo se da en el Arte; la de unidad y animación en todo lo bello; la apa-

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I parte III, cap. XV.

riencia general estética en cuanto se contempla estéticamente.

En mi sentir, prescindiendo de las otras cosas dichas, así como de ser fuente esta norma de toda ilusión, de cuanto dijimos sobre la ilusión en el terreno estético y artístico, la importancia máxima de esta norma es ser base de todas las de lo bello, el que en ese mundo estético sea donde el hombre puede completarse, según dijimos al hablar del Arte y del estado estético. En ese mundo es donde nos liberamos de la vida cotidiana, de la penosa realidad con que luchamos, haciéndonos la ilusión de que nos hallamos ante otra, que cuando es bella nos place y nos eleva. El mismo Volkelt, que como tantas veces he dicho pone esta norma simplemente al lado de las demás, viene en cierto modo a apoyar la tesis que sustento, a darme indirectamente la razón; pues al estudiar el carácter de la conciencia estética frente a la objetividad, indica que son dos las notas que la caracterizan y la separan de la conciencia ordinaria: una, que esa objetividad nos aparezca allí como apariencia; otra, que nos resulte expresiva. Es decir, que una cosa es esta nor-

ma general y otra distinta las normas de lo bello (1). Pasemos, pues, a éstas.

4. La que creo que debe exponerse primero es la consistente, desde el punto de vista psicológico, en que en la contemplación de lo bello se da un *aumento de nuestra actividad de relacionar y ordenar*. A diferencia de lo que ocurre en la vida común, donde, como no paramos mientes en las cosas sino en tanto que satisfacen nuestras necesidades, no nos fijamos en ellas, en toda contemplación estética, como nos damos a la forma de lo contemplado, relacionamos y ordenamos sus elementos. Mientras puede uno pasar meses y aun años sin fijarse en la decoración que puedan tener los muros de la habitación donde trabaja, en cuanto la contempla estéticamente no deja de relacionar y ordenar el motivo o motivos de semejante decoración. Pues bien, cuando lo que contempla es bello, aumentase en el contemplador esa actividad, ofrécese una potenciación de lo

---

(1) Volkelt. — *Das aesthetische Bewusstsein*, parte V, VII.

que se da en toda contemplación estética en cuanto a ese particular.

El objeto bello puede excitar dicho relacionar nuestro de dos modos, o mejor, nuestra actividad ordenadora cabe que sea de dos clases: ordenación de cosas, de fondo, de asunto, o bien ordenación de los elementos intuitivos; ante un paisaje, verbigracia, puede hablarse de ordenar sus figuras, sean personas, animales o plantas, y cabe también decir que se ordenan sus líneas, sus luces, sus colores. Es natural que los diversos objetos bellos se presten más o menos a una u otra ordenación: las artes de cosas, las imitativas, exigen ordenación de cosas ante todo; las de temples de ánimo, las libres, que no nos brindan cosas, ofrecen para ordenarse sus elementos: sonidos, colores, etc., aunque en ocasiones también podamos en ellas ordenar cosas, ya que no cosas naturales: en un edificio separamos soportes y partes soportadas; en un vaso distinguimos pie, vientre, bordes, asas. Dedúcese de esto que en las artes libres tiene que predominar la regularidad más que en las otras, aun no habiendo de ser todo regular en ellas, y así, en una me-

lucía, a pesar de la regularidad de sus grupos y períodos, hay diferencias e irregularidades en cuanto a la altura de los sonidos del curso melódico. Al señalar a estas artes libres como regulares, no se quiere decir que todo sea ordenado y regular en ellas, sino que predomina lo regular: no hay sino fijarse en el papel que en la música y en el ornamento juega la repetición (1). Volkelt, llegado a este punto de su exposición de la presente norma, examina el error que entraña la dirección de Fechner y de cuantos consideran la regularidad como nota indispensable de todo lo bello, diciendo con razón que las figuras geométricas regulares ni son objetos naturales ni artísticos, sino sólo productos de una abstracción artificial. Paréceme en esto muy acertado, cual suele serlo en todo; mas creo que exagera esa nota cuando viene a sostener que, en rigor, el estudio de la regularidad debe proscribirse de la Estética. En mi sentir, de donde debe quedar proscrito es de la Estética General, porque la

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, cap. XVI.

regularidad, el orden (por darle otro nombre) no es de ningún modo norma estética objetiva, ya que es hecho patente que nos agrada muchas veces lo irregular; pero opino que debe estudiarse eso en la Teoría General del Arte, por ser ese orden norma artística, si se entiende como se debe entender. En su lugar trataré de hacer ver que la obra de Arte debe y tiene que ser ordenada porque el artista, que busca producir un determinado efecto, ordena a ese fin los elementos de que dispone, de modo que ofrece orden, regularidad, aunque no sea regularidad en todo, de suerte que ese orden será un valor de la producción. Por ahora, como tratamos materia de Estética General, hemos de prescindir de eso, pasando a ver qué norma objetiva corresponde a la subjetiva explicada.

La norma objetiva correspondiente, la norma de la forma del objeto bello, es la *unidad orgánica*; el objeto bello aumenta nuestra actividad relacionadora porque muestra unidad, unidad semejante a la de un organismo, hasta el extremo de que a la bella obra de Arte, con un organismo la ha comparado un estético moderno, mos-

trando su semejanza con ellos (1). Es ésta la ley de antiguo conocida con el nombre de unidad en la variedad, que Fecher admite como uno de sus principios y que Lipps explica también al comienzo de su *Estética*. Mas uno y otro de ambos escritores se limitan a dar de ella como explicación sólo la innata disposición de nuestra alma, que requiere variedad, pero variedad unificada; y el segundo ha pretendido aumentar con un principio más lo referente a la forma estética, añadiendo al de la unidad en la variedad, diferenciación de lo común, otro principio que llama de la subordinación monárquica. Por este entiende, no la subordinación de las partes al todo, que es en lo que en substancia viene a constituir la tradicional unidad, sino la subordinación de todas las partes a una predominadora, a la dominante del objeto; y así como el templo griego es ejemplo de lo primero, el templo cristiano con cúpula lo es de lo segun-

---

(1) Wilhem Waetzoldt.—*Das Kunstwerk als Organismus*, 1905. Di a los lectores españoles un extracto de este trabajo en el citado Anuario de la Universidad de Barcelona, 1909-10.

do (1). Con facilidad se comprenderá que ese pretendido principio formal nuevo no es sino una modalidad del otro, que la subordinación monárquica no es sino caso particular de mostrar unidad, no por coordinación sino por subordinación, que diría Wulf (2). El deseo de decir algo nuevo es sólo lo que ha podido arrastrar a Lipps a ver en eso un nuevo principio formal. Utitz da del principio de la unidad en la variedad una explicación más psicológica, en cuanto sale de la vaguedad con que de ordinario se ha expuesto incluso por los dos estéticos hace poco mencionados. Lo explica por la estrechez de la conciencia; es la estrechez de ésta la que lo exige. Según Utitz, ese principio es a veces el fin de la representación, otras es sólo medio formal, y otras, por último, sólo técnico. En las épocas idealistas reviste mucha mayor importancia que en las realistas (3).

---

(1) Véase cualquiera de sus dos obras de *Estética*.

(2) En sus críticas de Wölfflin, de que hablaré en su lugar.

(3) Emil Utitz.—*Zur Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo VII.

R. M. Meyer ha publicado un interesante estudio sobre el concepto de unidad. No trata de la unidad real, de la mónada, sino de la unidad ideal, de lo que parece uno. Encuéntrase ya en las diferentes clases de unidades de los números cardinales, v. gr., en la decena, así como en los nombres colectivos, diferenciándose ambas clases de unidad, ante todo, en que en la primera va indicado el número de partes y en la segunda no, y luego en que, por el contrario, sólo en la segunda se acusa la unidad del todo. El lenguaje no pasa de ahí, pero sí la ciencia, y en especial la filosofía: propio de ésta es formar unidades donde sea esencial la diferencia de partes, unidades conceptuales. La esencia de la unidad conceptual consiste en que, siendo las partes diversas entre sí, todas son iguales en relación al todo. Mientras la unidad aritmética es de tal especie que podríamos llamarla física, hallamos aquí unidad teleológica; al paso que en la unidad aritmética se sacrifica el todo a las partes, y en la colectiva las partes al todo, atiéndese en la conceptual a ambas cosas. En la aritmética se da agrupación mecánica;

en la conceptual, orgánica, siendo la colectiva término medio en esto. Pues bien, la unidad orgánica que nos ofrece la Ciencia en sus conceptos, bríndala el Arte también en sus producciones. Mas para saber en qué estriba esa unidad, es preciso dilucidar en qué consiste un organismo. Se ha definido éste como conjunto de partes, de las cuales ninguna se puede quitar sin perjudicar al todo; pero semejante definición no es aceptable, porque cuadra a la unidad aritmética y no a muchos organismos: una rosa no deja de serlo porque se le arranque una hoja. También se ha dicho que organismo es un todo compuesto de partes originariamente independientes y nacido, no por coacción externa, sino por íntima necesidad; mas eso, que se aviene con un bosque, no explica al animal, al hombre. Organismo, como unidad ideal, es un conjunto ordenado de partes predominantemente distintas que constituye en sí un todo con determinada finalidad: esa es la unidad que posee, v. gr., el concepto científico correspondiente a la palabra mundo. La obra de arte, se ha dicho, es un organismo, y lo que le presta esa unidad orgá-

nica es la composición, y en eso se ve el pecado del naturalismo al no atenderla. Mas la composición puede arrastrar al Arte al extremo opuesto al naturalismo, a hacerla fin, en vez de medio de proporcionar unidad, y entonces se estrella uno en el frío academicismo. El realismo sano, medio entre el idealismo y el naturalismo, es lo más aceptable (1).

Volkelt nos explica que esta norma quiere decir que el objeto posee la unidad posible dentro de su variedad. Semejante unidad es una apariencia: al ejercitar nuestra actividad relacionadora, parécenos dotado el objeto de unidad orgánica, constituir un todo con determinada finalidad. Es eso una ilusión, y es el sentimiento quien nos la proporciona; no se requiere en la contemplación ninguna certeza de otra clase. Las diferentes artes condúcense en esto con variedad: las de temple o libres nos manifiestan eso sólo de modo sentimental simbólico; en las de cosas o representativas entrecrúzase esto con la representación

---

(1) Richard M. Meyer.—*Der Begriff der Einheit*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo III.

que nos brindan, y las personas, los hechos que nos ofrecen son de monta para semejante unidad. En la pintura, p. e., un medio de proporcionar unidad a la composición es situar en medio la figura principal. Junto con la unidad fija, que de ese o de otros modos se logra, puede hablarse de unidad de movimiento, como la que acusan líneas de igual dirección o en lucha y equilibrio entre diversas direcciones. Y no únicamente las figuras y las líneas, sino al igual los demás elementos pictóricos pueden dar la unidad, como la luz en Rembrandt. En la poesía dramática y épica, un personaje, el héroe, la proporciona, así como la acción. La variedad que en unidad se trueca prodúcenla o el número de partes o el de las diversidades o, por fin, los mismos grados de diversidad. Lo preciso es que, en medio de la variedad, se pueda abarcar el conjunto. La ordenación que ofrece lo estético puede ser rigurosa o libre dentro de esa unidad. En las artes representativas, cosas, personas, hechos y acciones pueden presentar ordenación mayor o menor. En las otras artes, la ordenación sólo se refiere a los elementos formales.

Volkelt termina exponiendo que el fundamento de esta norma formal de lo bello es que con ella se satisface una necesidad de la razón. Algo rastrearon de ello quienes, como Boileau, decían que sólo lo verdadero es bello, porque con ello exigían claridad, mas lo entendían erradamente de modo intelectualista (1).

5. Entremos en la segunda norma de lo bello, la cual psicológica o subjetivamente se formula así: en la contemplación de lo bello *nuestras representaciones y nuestros sentimientos se elevan*, dáse en ellos una potenciación, son más amplios que en la vida común, y muy superiores también a lo que se da en la contemplación de lo feo; pueden llegar a lo general, a lo típico las representaciones, aun siendo particular el objeto de la intuición. En cierta manera, lo particular que se intuye nos lo representamos como general; en la visión de aquéllo va envuelto esto; y no sólo adquieren ese carácter las representaciones, sino que cuantos sentimientos van con ellas ad-

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo III, capítulo XVII.

quieren ese tinte. Mas no es la generalidad propia de los conceptos la que tienen esas nuestras representaciones en la contemplación, sino generalidad dentro de lo concreto. Otelo (pondré un ejemplo) no es ni un celoso particular ni el concepto abstracto del celoso, sino el tipo vivo y concreto de éste, tan general como el concepto, pero tan vivo, tan concreto como el individuo. Mas ese valor general, típico, no requiere que el objeto singular se nos ofrezca como típico en su especie; significa que en cuanto contemplamos estéticamente nos aparece el hombre, lo humano en general; y de ahí que el valor de lo infrahumano sea así dado simbólicamente; una violeta nos semeja símbolo de la modestia, un paisaje, símbolo, v. gr., de tristeza; así nos los representamos y los sentimos (1).

Ese carácter humano con que nos aparece lo bello hace que nuestras representaciones y nuestros sentimientos se eleven de ese modo durante la contemplación estética, es decir, la norma psicológica explicada tiene su fundamento en la objetiva co-

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo III, cap. IX.

rrespondiente, en la norma objetiva del fondo de lo bello, al igual que pasa en lo relativo a la forma, donde la unidad del objeto aumenta nuestra actividad ordenadora, de modo que se puede sentar que dicha norma objetiva del fondo de lo bello consiste en que dicho fondo es *lo importante humano*; y también aquí es claro que de semejante importancia humana del fondo carece lo feo. Mas antes de extractar la exposición de Volkelt sobre esta norma en su forma objetiva, me voy a permitir ventilar un punto cuya explicación puede caber dentro de la forma psicológica de la misma. El cumplimiento de ésta, el hecho de que se eleven nuestras representaciones, parece fácil cuando se trata de cierta clase de objetos estéticos, y, concretándonos al Arte (el terreno más firme y seguro para toda investigación estética) en las manifestaciones del arte idealista, a que antes nos referíamos. Todo el mundo sabe que confesamos cómo nos elevamos sobre la mezquina realidad cotidiana cuando leemos los grandes poemas, cuando escuchamos buena música, cuando contemplamos cuadros religiosos, mitológicos o históricos.

Mas ¿cómo es posible eso mismo con el arte realista, con novelas o cuadros de género que nos retratan justamente esa vida común? ¿Cómo podrá satisfacerse esa norma al contemplar los mismos seres reales particulares? Para entender esto, preciso es que recordemos que ésta y las demás normas de lo bello presuponen la norma general estética; en el terreno psicológico, esta elevación de nuestras representaciones supone como anterior y previa la debilitación del sentimiento de realidad, el habernos desligado de lo diario de la vida. Siendo esto así, compréndese que hasta con las manifestaciones más realistas del Arte, aun en la contemplación de lo individual natural, pueda ser posible semejante elevación. Desde el momento que aquellos personajes, aquellas escenas que nos retratan el poeta o el pintor, o aquellas personas o aquellas cosas que contemplamos en la Naturaleza no son para nosotros realidad en el acto de la contemplación, no hemos de relacionarnos con ellos desde el punto de vista práctico, ni científico, sino sólo desde el estético, no hay inconveniente para que veamos allí, no sólo lo particular que se

nos ofrece, sino lo general que puedan expresar; no vemos en personas así hombres determinados, sino al hombre en general, aunque manifestado en determinado estado, en situación determinada; tienen para nosotros significación general: nuestras representaciones y nuestros sentimientos se han elevado en su contemplación. Me parece que esto es nueva prueba de la necesidad de distinguir la norma general estética de las normas de lo bello.

Sobre esta norma del fondo objetivamente considerada habla así Volkelt: Si lo estético ha de ofrecer un valor que pueda ponerse al lado de los demás grandes valores humanos, como lo bueno, su fondo ha de ser de importancia, y error del naturalismo es no atender a eso. En la estética idealista pretendíase que lo bello tiene por fondo nada menos que lo Absoluto, con lo cual es bien difícil explicar la belleza de un vaso, de una pintura de género, de un trozo musical, de modo que resulta que, al paso que unos prescinden de la importancia del fondo, otros exigen de él importancia excesiva. El verdadero término medio, el acertado, es que el fondo sea importan-

te, pero que su importancia sea humana. Fíjese el lector en que la Estética actual viene a reconocer lo que un estético español del siglo XVIII, mi antepasado D. José Nicolás de Azara, expuso ya, como he demostrado cumplidamente en otro lugar (1). En lo bello, prosigue Volkelt, ha de hablarnos algo que para el modo de ser y para el desarrollo del hombre sea característico, alguna cosa que revista valor humano. Así, cabe desde luego que eso humano importante sea lo bueno, como que sea lo religioso, lo científico y lo mismo artístico, todo lo valioso para el hombre, y puede ello referirse a lo que valga sólo para una clase o condición humana, sin ser valor para toda la humanidad. Lo subhumano, se ha dicho, sólo simbólicamente puede ofrecer ese valor en su fondo, así como lo superhumano únicamente humanizándolo. Lo que se excluye del fondo de lo bello es

---

(1) De esa idea de Azara, expuesta por él en su *Comentario al Tratado de la Belleza de Mengs*, traté yo en mi contribución, titulada *Un juicio de Menéndez Pelayo, al Homenaje a Bonilla y San Martín*, 1927.

cuanto nada importante para el hombre nos dice, a saber, lo trivial, lo superficial, lo falto de interés, y aun lo excesivamente raro, sin que esto último indique que haya de prescindirse en el Arte de cosas como la manifestación de lo personal en el estilo. Si lo importante humano se extiende a algo sobre lo bueno, como se ha dicho, también puede referirse a lo que no llega a caer dentro del terreno de lo moral, cual al fondo sentimental de una poesía lírica, y a buena parte de la pintura de paisaje y de interiores; y hasta cabe un fondo pesimista, cual tantas poesías llevan consigo. El fondo importante humano puede elevarse, según se vió, a lo típico, y aun a lo que podría denominarse lo más alto de lo humano; eso justamente es lo que avalora las grandes concepciones de la poesía y también de otras manifestaciones artísticas. La Estética no debe reconocer importancia a un único modo de considerar la vida: se empequeñecería con eso. Al contrario; proporciona suma riqueza al Arte la variedad de opiniones, con que se manifiestan personalidades diversas. Hémoslo dicho: lo que se excluye es lo frívolo,

así como lo disparatado, y aun esto hay que entenderlo bien: los diferentes géneros artísticos tienen en cuanto a eso diversas exigencias, y así, la comedia, el sainete, nos representan un mundo que en sí nada de importante tiene. Con todo, en esos géneros la importancia no está en lo que directamente se representa, sino en lo que con esa representación nos hace ver el autor. Ya se ha dicho que, habiendo de ser humano el fondo, lo subhumano sólo simbólicamente alcanza valor. Mientras los naturalistas entienden el valor objetivamente, y lo cifran en lo que el objeto es, y por su parte los idealistas también lo interpretan de modo objetivo, como manifestación de lo Absoluto, entendemos nosotros lo subhumano de un modo subjetivo, lo animamos, nos aparece simbólicamente humanizado en la contemplación. Y el proceder así es exigencia nuestra: si no humanizamos esos objetos, pierden su mayor atractivo, nos dejan fríos, no producen ilusión. Los estéticos que defienden la belleza de los objetos como su perfección objetiva olvidan cuánto nos emocionan en ocasiones algunos que distan bien de ser perfectos. Por otro lado, si el ob-

jetivismo tuviese razón, al paso que nos interesaría el hombre, real o representado, porque veríamos en él un semejante nuestro, lo subhumano sería para nosotros indiferente. Nosotros en ello vemos lo humano en sentido de cierta analogía; no como representación, pues tenemos de ello la propia, sino por vía sentimental. Esa interpretación simbólica que sentimentalmente damos a las cosas proviene de que nosotros expresamos nuestro interior por medio de movimientos y actitudes. Mas reconocer la importancia que nuestros movimientos poseen así para la contemplación no nos ha de conducir a la exageración de Schmarsow, quien ve en ellos ya un embrión de Arte. No son todavía Arte, sino requisito de la actitud estética (1).

6. Lo dicho últimamente del modo sentimental con que simbólicamente interpretamos las cosas en la contemplación estética, sirve de transición a lo que nos resta que explicar, o sea a la tercera norma de lo bello, pues su formulación psicológica o sub-

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, cap. VIII.

jetiva no es otra sino que esa contemplación es una *intuición sentimental*. Consiste dicha norma en que para llegar al placer estético que produce lo bello, no hemos de contemplar simplemente los objetos, sino que hemos de experimentar sentimientos en la contemplación: sólo cuando contemplamos y al hacerlo sentimos, dáse en nosotros goce estético, decimos que contemplamos lo bello. Si con la intuición no sentimos, si lo contemplado nos deja fríos, no se produce el placer, no tenemos por bello lo contemplado. Compréndese fácilmente que de ser ésta una norma estética, caen por el suelo todas las doctrinas intelectualistas y formalistas que excluyen de la contemplación el sentimiento. Todas ellas no revelan sino desconocimiento de los hechos, pues éstos demuestran cumplidamente que no hay contemplación de lo bello que no sea sentimental, en que la intuición no vaya unida con el sentimiento. El análisis y descripción de la contemplación estética, en que se ve la parte que en ella cabe al sentimiento, lo mostraría aquí si fuese este lugar oportuno, y si explicásemos la teoría de la *Einfühlung* se vería en buena parte; mas

aquí, ante todo, conviene que expliquemos cómo puede ser eso, cómo el sentimiento toma tanta parte en la contemplación, porque a primera vista, dado el carácter pasajero, superficial que a los sentimientos estéticos hemos asignado, parece que debiera suceder lo contrario. Y bien cierto es que la cosa es fácil de explicar, y constituye nueva prueba de la conveniencia de modificar la doctrina de las normas de Volkelt en el sentido que lo hemos hecho. Recuérdese que, según lo expuesto, esta norma de lo bello, como las otras dos, presuponen la norma general estética; que al hecho de sentir en la contemplación tiene que preceder el desligamiento de la realidad que la norma general supone, que aquí el contemplador se ha dado por completo al objeto, a contemplantarlo. Pues siendo así, descartado todo lo que el objeto contemplado nos pudiera interesar en otro caso para nuestra vida útil, egoísta, así como cuanto nos hubiera de servir para un fin intelectual, ¿qué finalidad puede tener esa contemplación sino la de sentir en ella y con ella? La representación significativa que del objeto tenemos ni nos ofrece nada que

podamos utilizar, ni nada que pretendamos conocer, y por eso, si sentimos, si experimentamos sentimientos, habremos obtenido cuanto podíamos anhelar al contemplar. Por eso la contemplación estética consiste en intuición sentimental.

Volkelt nos ilustra sobre esta norma psicológica del modo siguiente: Para hacer patente esa unión del sentimiento con las intuiciones estéticas, no hay sino fijarse en lo que los artistas hacen para lograrla en los contempladores de sus obras, pues como la finalidad del Arte es producir la emoción estética, si vemos que esa emoción se pretende conseguir, no con representaciones frías, sino con algo en que sintamos, se comprenderá que al goce a que aspiramos en la contemplación se debe llegar sintiendo. Y así es en efecto. Fijémonos en el poeta, y notaremos cómo huye cuanto le es posible de emplear palabras sin valor sentimental, cómo procura que con cuantas representaciones nos suscita experimentemos sentimientos, hasta el extremo de que sus representaciones tienen en ocasiones carácter análogo al sentimiento, y de ahí lo vago de ciertas representaciones estéticas. El

empeño señalado es más propio de la lírica que de los otros géneros poéticos, mas también se nota a veces en la épica y la dramática. Y si eso pasa en la poesía, que es el arte más esquivo al sentimiento por el valor significativo de la palabra y lo acostumbrados que estamos a ella en la vida común, calcúlese lo que ocurrirá en las restantes artes. ¿Qué logran los sonidos, los colores y las líneas sino hacernos sentir? Para entender lo bajo que quedan las palabras comparadas con otros medios artísticos para obtener efecto sentimental, no creo que haya nada mejor que comparar el lenguaje oral con el mímico, muy inferior al otro en valor lógico, pero muy superior en valor sentimental, así por lo que ahonda en el sentimiento, y por eso se hace mucho uso de él con los niños, como por la diversidad de los matices del mismo que revela. Pues bien, por ese predominio del sentimiento, por esa unión suya con las representaciones en la contemplación estética es por lo que todo lo estético aparece en cierto modo misterioso, por lo cual habría que dar la razón a los wolfianos si no fueran intelectualistas. Esa unión, esa fusión de intuición

y sentimiento es algo que satisface a la naturaleza humana, es un valor, un valor estético, y valor distinto del lógico y del ético, en que no van así unidas las dos cosas, y hasta el valor religioso, en que tanto entra el sentimiento, diferénciase de ese valor estético en que aquí el sentimiento se une con la intuición sensible. Conviene notar por último que, dándose subjetivamente en lo bello intuición y sentimiento fundidos, de las individualidades depende que predomine lo uno o lo otro (1), así como de las diversas manifestaciones estéticas dependerá también el que provoquen más lo primero o lo segundo: de la lírica a la épica hay en eso gran diferencia, como la hay entre el cuadro de historia y una aria musical.

Objetivamente entendida, esta tercera norma de lo bello, la relativa a la relación del fondo con la forma, consiste en la  *fusión*  de ambas cosas, en la  *unidad de fondo y forma* , que en todo lo bello se da y que nada feo nos muestra. Forma es lo

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, cap. II.

externo, lo que se percibe, la apariencia del objeto; fondo lo que se experimenta, se convive, la significación, el sentido que el objeto tiene. Lo bello nos produce la ilusión de darse en él fundidas ambas cosas; el contemplador cree recibir esa impresión. Esa unidad es psicológica, sin que excluya otra que pueda darse de naturaleza metafísica. Semejante unidad posee doble significación: la de que *el fondo se hace forma*, y la de que *la forma está llena, preñada de fondo*. Conviene estudiar ambas significaciones, con las cuales se relega así la estética idealista como la formalista y se da como fórmula del objeto bello la de *forma expresiva* (1).

En cuanto a lo primero, a que el fondo, todo el fondo, se haga forma, conviene fijarse en la dificultad que para ello entrañan ciertas ramas del Arte que ofrecen exceso de valor representativo, o sea aquellas en que hay asunto, que es fondo, aunque no sea fondo estético, siendo en ellas difícil que todo ese fondo se haga sensible, se

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, cap. III.

manifieste en la forma. Erróneo sería expulsarlas del terreno estético por semejante dificultad; por difícil que sea en ellas el estricto cumplimiento de esta norma, cabe que se aproximen a él en lo posible. Se trata en este caso que examinamos de cuando el artista no posee medios en su arte para ofrecer todo el fondo a la intuición, y supone que el contemplador ha de llegar a saber aquello por otras vías. Acontece eso en la pintura de historia, unas veces cuando por desconocer el contemplador el hecho representado, no lo entiende, o si lo entiende, es por medios extraestéticos, verbi-gracia, leyendo algo. En ese caso no se ofrece el asunto a la pura intuición; y de ello resulta que esta norma sólo hasta cierto punto puede llenarse, por lo cual los artistas habrán de evitar en cuanto quepa, al elegir los asuntos, el dificultar su conocimiento a las gentes. La pintura de retrato sólo en parte tropieza con esa dificultad, pues al exponer el retrato de una persona no se pretende revelar todo lo que ha sido y aspira a ser, sino ofrecer una personalidad. La música con programa está en caso análogo al expuesto: los sucesos y estados

a que el programa hace referencia no los brindan directamente los sonidos, sino el medio extramusical cuyo papel desempeña aquél. En la poesía, y en ciertas formas de ella como la dramática, es a veces dificultoso ofrecer a la intuición fantástica o poner directamente en escena todo el asunto. Todos los españoles amantes de nuestro teatro recordarán aquí, como yo, el modo cómo nuestros autores clásicos hacen por lo común la exposición por medio de largas relaciones, de que hasta ellos mismos se burlan en alguna ocasión (*Casa con dos puertas*). Pero mayor parece ser la dificultad de la poesía para satisfacer esta norma por otra consideración: por su grado particular de intuibilidad, tan distinto del de las artes del diseño: la fantasía nos proporciona relativamente escaso valor representativo por medio de la palabra. Cierto que eso lo han exagerado recientemente, verbigracia, Th. Meyer; mas en algún modo es cierto: las representaciones de la fantasía son incomparablemente más débiles que las debidas a la percepción sensible. Pero no debemos compararlas con éstas, cual hace Meyer; de la fantasía debe exigirse la in-

tuibilidad correspondiente a su naturaleza. Aparte de eso, no hay que pensar que todas y cada una de las palabras posean ese valor intuitivo fantástico, pues tiene que haber muchas que carezcan de él; mas por eso no debe negarse valor intuitivo al lenguaje en general, como viene a hacer el autor mencionado, ni rechazar la doctrina tradicional sobre eso expuesta por Hegel. Para que las imágenes surjan se exige detenerse en la lectura; y además, no hay que creer que para el efecto estético sea preciso ver con la fantasía, sino que a veces basta poseer la certeza de la posibilidad de esa intuición, saber que las palabras que hay allí y el modo como se presentan tienen ese fin, cosa que sustituye a lo otro. Si la teoría de Meyer fuese cierta, no se comprendería el hecho repetidísimo de que los poetas cuiden de elegir palabras con valor intuitivo. Además, hay que tener presente que a la lectura o audición acompañan sensaciones de movimiento y sobre todo representaciones, reproducciones de las mismas, que dan cuerpo sensible a los estados del alma que se expresan, y esas sensaciones de movimiento desempeñan

para el lector el papel de intuiciones fantásticas. En las artes del diseño, la intuición no tiene ese reemplazo, pues es óptica, y así las muchas veces que entran aquellas desempeñan otro oficio que se verá más adelante. Hasta sensaciones de otras clases, de fuerza, de frescura, etc., pueden entrar en la lectura de poesías y enriquecer la fantasía. De modo que hay que convenir en que no es la poesía tan incapaz como se dice para proporcionar valor intuitivo; pero dificultades grandes presenta para ello en tres casos: cuando el fondo sentimental es su inmediato objeto, cual en la lírica; cuando lo son los pensamientos; y, por fin, donde lo sean ciertas situaciones y relaciones complicadas, como a veces ocurre en la novela y en el drama. Pero, ya lo hemos dicho, no contradice una norma el que en determinados casos tenga límites su cumplimiento (1).

Pasemos, por último, a explicar lo que significa el otro modo de entender esta norma, el hecho de que la forma esté reple-

---

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, caps. IV y V;

ta de fondo, lo cual constituye la relegación de toda estética formalista. La forma vacía no es bella, por más que Kant y otros así lo hayan creído. Por otro lado, los estéticos dualistas, los que piensan que obran aparte el fondo, éste extraestéticamente, y la forma (Köstlin), yerran también; cuando percibimos un vaso, una columna, al intuir su forma la vemos como expresiva; con su cuerpo nos aparece su alma, pues ambas cosas están fundidas. Quienes creen recibir placer estético sólo con la forma, es que toman la palabra fondo como significativa de fondo extraestético, de pensamientos, de ideas, no como fondo estético, es decir, sentimental, que siempre va fundido con la forma. En las manifestaciones de las artes libres, de estados del alma, aparece esto último bien claro: al ver una columna, al seguirla de abajo arriba con la vista, la creemos subir con ligereza, como la jónica, o con robustez, como la dórica; al escuchar el curso melódico de los sonidos, nos parece que éstos juegan, luchan, que nos transportan a la luz o a las tinieblas. Desconocen el engranaje de la psique humana quienes son formalistas en Estética, como

demostró Menéndez Pelayo hablando de Hanslik (1). Sólo prescindiendo del fondo simbólico o tomando por fondo sólo la representación significativa, o bien confundiendo el fondo extraestético, el asunto, con el fondo estético, puede ser uno formalista. De esto se deduce que las investigaciones sobre agrado o desagrado de las combinaciones de colores, y demás elementos, no son investigaciones estéticas, sino preestéticas, aunque, como tales, posean para la Estética positiva importancia; y además, así pienso yo, su lugar no está en la Estética General, sino en la de las artes particulares; en no obrar así erró Fechner. Finalmente, por sí se comprende que esta norma, a la par que rechaza el formalismo, se opone también a la Estética del fondo entendida al modo de la escuela idealista (2).

En el cumplimiento de esta tercera norma de lo bello consiste el hecho de la *Ein-*

---

(1) Puede verse su citada obra *Historia de las Ideas Estéticas en España*, tomo IV, v. I.

(2) Volkelt.—*System*, etc., tomo I, parte III, cap. VI,

*fühlung* o proyección sentimental, el de sentirnos en los objetos bellos, a que me he referido varias veces en el curso de este trabajo. Es la *Einfühlung* la explicación del placer estético que ofrecen la mayor parte de los estéticos actuales, considerándola algunos como la única fuente de dicho placer, otros como una de las varias, y sin faltar adversarios a dicha teoría aun entre los estéticos más eminentes. Pero siendo el estudio de la *Einfühlung* punto en absoluto perteneciente a la Estética General, no creo oportuno entrar en él en este *Resumen de Teoría General del Arte* (1).

---

(1) Remito a los lectores que quieran leer en nuestro idioma el origen de esa teoría y los diversos modos de explicarla en la actualidad al mencionado libro de Meumann, como indicaría a los que lean el alemán otros varios, cual el de Stern (\*); pero advirtiendo a aquéllos que, en mi sentir, aunque Meumann expone bien los primeros pasos de esa doctrina, llegado a las ideas de los estéticos actuales, es muy deficiente en la exposición de Volkelt, que, por otro lado, se limita a su *Estética*, por no haber alcanzado

(\*) Paul Stern.—*Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik.*

la publicación de la última obra del maestro, *La Conciencia Estética*, y además el orden con que presenta los autores es sumamente censurable, pues habla de Volkelt antes que de Witasek, siendo así que la doctrina del primero presupone la del segundo, ya que resuelve el problema que éste plantea referente a la realidad o falta de realidad de los sentimientos proyectados en los objetos bellos, de su experimentación por el contemplador o simple co-percepción, o percepción concomitante, de la de la forma.



## CAPITULO V

---

### Las normas especiales del Arte.

1. *Las normas estéticas en el Arte.*—2. *Dos normas especiales de la contemplación artística.*—
3. *Normas de la creación en relación con la primera: racionalidad; libertad.*—4. *Normas de la obra en la misma relación: orden; progreso.*—5. *Normas de la creación y de la obra artística en relación con la segunda de la contemplación.*—6. *Resumen.*

1. En el segundo capítulo de la primera parte del tercer tomo de su *Estética*, y lo mismo en un estudio publicado seis años antes en la Revista y titulado *Teleología del Arte*, expone Volkelt admirablemente cómo las normas estéticas, así la que llamo general como las de lo bello, se cumplen o pueden cumplirse en el Arte mejor y más fácilmente que en lo relativo a lo estético natural. Es cuestión a que hacían referencia algunas observaciones de Utitz que antes expuse en otro capítulo. Principiaré, pues, por apuntarla.

Si todo lo valioso estéticamente—nos dice—debe llenar las normas estéticas, expresiones de valores estéticos para el hombre, la esencia del Arte consiste en satisfacerlas de modo más completo que la Naturaleza, de la manera más perfecta que cabe: es el Arte la realización más absoluta que en lo humano se puede alcanzar de semejantes normas estéticas. Por lo que atañe a la que yo considero norma general, al carácter de realidad particular de lo estético en cotejo con la realidad común, el autor afirma que en el Arte se ofrece una potenciación de ese carácter general de lo estético, en cuanto la apariencia estética se trueca en apariencia artística. Con ello, el contemplador puede, más fácil y seguramente que ante el mundo real, donde tantos estorbos para ello se interponen por el hecho de ser realidad lo contemplado, ponerse en situación estética, alejado de cuanto sea material y de cuanto entre en la esfera de lo volitivo, hallarse verdaderamente en estado estético. De esto no son excepciones sino la arquitectura y las artes menores, cuyas condiciones en ese punto son análogas a las de los objetos de la

Naturaleza. Con aquéllo, a la par, se enlaza la libertad que se da en toda formación artística, aun dentro de la sujeción a sus medios propios, la cual ayuda también al más fácil y acabado cumplimiento de las otras normas, o sea de las que yo reputo normas de lo bello.

En primer lugar, la más importante de ellas, pues que viene a resumir todas, la norma de la *Einfühlung*, la de fusión de forma y fondo en lo bello, o sea la de la contemplación sentimental, halla aquí su terreno adecuado, pues en el Arte se brinda lo expresivo, y se desecha lo demás; después, la de la importancia humana del fondo se satisface como en ningún otro campo, ya que en el Arte se prescinde de lo trivial, de lo falto de interés, que tanto abunda en la Naturaleza, y semejante selección alcanza hasta las manifestaciones antes excluidas del privilegio de lo artístico en cuanto a la norma general. La fantasía creadora es, como veremos, la actividad humana en que dicha libertad de la creación artística se manifiesta. En el Arte es donde se satisface plenamente el anhelo de belleza que siente el hombre, donde la

fantasía crea mundos que aventajan en grande desde ese punto de vista al mundo de la realidad, y magnificencias en cotejo de las cuales resulta pálida y mezquina la realidad ordinaria. Y la teleología del Arte aún no se agota con eso: en el Arte halla el hombre ocasión de manifestar su individualidad artística y aun su personalidad completa, de revelar su actitud frente al mundo, frente a la vida, lo mismo ante la Naturaleza que ante el Espíritu; y claro es que al manifestarse en su obra, hace a ésta importante humanamente, y cuanto más importante él sea, mejor se cumplirá en su producción esa norma de la importancia humana del fondo. Por último, los medios de representación, los medios artísticos (tan insignificantes para Croce) de que hace uso cada clase de obras, poseen valor sentimental especial, valor que sólo el Arte proporciona por consiguiente. Usando esos medios, el Arte trueca la realidad, en un particular mundo sentimental que no se halla fuera de él. El autor termina este estudio haciendo notar con justicia que, aun teniendo el Arte tales preeminencias estéticas, no deja la Naturaleza de poseer también las

propias suyas: la percepción sensible se desarrolla aquí más naturalmente, pues lo natural es más vivo (hay, v. gr., movimiento, de que pintura y escultura carecen) (1).

Hasta aquí llega lo que, en cuanto a normas, cree Volkelt poder aplicar al Arte; pero no pasa él a formular para éste normas nuevas, que sólo al Arte cuadren, normas especiales del Arte. Yo he tratado de hacerlo, pensando complementar con mi labor la del gran estético, y voy a ofrecer a mis lectores un resumen de mis ideas sobre ese punto; voy a indicar qué normas particulares tiene el Arte además de las estéticas, de las de la Estética General, ya explicadas; cuáles son, en fin, las normas propias de la *Teoría General del Arte* (2).

Pero antes de pasar a exponer esas nor-

(1) Volkelt.—*Teleologie der Kunst*, Zeitschrift für Aesthetik, tomo VI.

(2) Todo lo que sigue constituye un trabajo mío que, con alguna mayor ampliación, publiqué en el tomo XVI de la Zeitschrift für Aesthetik, etcétera, con el título *Aesthetische Sondernormen der Kunst*, y que, por cierto, tiene para mí el recuerdo de haber sido el presentado al hacer mis oposiciones a la cátedra que desempeñé.

mas especiales del Arte, y por qué debe hablarse de ellas, con objeto de limitar la cuestión, es forzoso hacer algunas consideraciones preliminares. En primer lugar, que las normas del Arte bello no tienen que ser privativas suyas de modo que no se apliquen al arte meramente útil, ya que eso no puede entrañar confusión ninguna desde el momento que al Arte bello, además de estas supuestas normas, y antes que ellas, tienen que referirse las generales de lo bello, lo que no ocurre a las artes de utilidad. Además, que de ninguna manera pueden referirse estas normas artísticas a valores particulares que al Arte cabe ofrecer y que están vedados a la belleza natural, valores ético, social, religioso, etc. Aun los partidarios de considerar a la Teoría del Arte como disciplina separada de la Estética, cual vimos que eran Dessoir y Utitz, reconocen que los valores aludidos no son esenciales a la producción artística, pueden perfectamente faltar, siendo sólo esencial allí el valor estético; por consiguiente, las normas que tratamos de buscar de ningún modo habrán de fundarse en semejantes valores, ya que han de mos-

trar carácter general, han de ser aplicables a toda producción artística.

Por último, la otra consideración preliminar que tengo que hacer reviste aún mayor importancia: se refiere a la especie de correlación que deben poseer estas normas artísticas que investigamos. Porque aquí, en el Arte, el problema es de otra especie que en lo estético en general. La Estética General no tiene sino un doble problema, el de la contemplación y el del objeto; pero en el Arte se suma con esas dos cuestiones la de la creación, dándose, pues, en la teoría artística tres puntos capitales: la creación artística, la contemplación y la obra de arte; y así, sus normas habrán de poseer triple carácter, no simplemente doble como las otras; habrán de referirse por un lado a la actitud del contemplador artístico, por otro al objeto u obra de arte, y por otro, finalmente, al artista que la produce; y cierto es que, al igual que en las normas estéticas, el punto de partida deberá ser el primero de los citados, la actitud del contemplador. Tras estas advertencias, probaré a entrar en materia, y veremos cuáles deben ser las normas especiales del Arte.

2. Siendo el Arte obra humana con que se produce intencionadamente belleza, consistiendo en la actividad humana que voluntariamente tiende a producir lo bello, la actitud del contemplador artístico no puede ser otra que la actitud estética unida con la *certeza de que lo que tiene ante sí es obra humana*, producto debido al hombre. Así lo reconoce Volkelt (1) cuando estudia este punto de la contemplación del Arte, en unión de casi todos los estéticos, siendo sólo excepción singular la de Lipps, cuyo sentir en cuanto a esto habré de rebatir más adelante. En tesis general, todo el mundo reconoce el hecho sencillo e indudable de que al oír una sinfonía o al ver un cuadro, el contemplador sabe, tiene seguridad de que aquello que ve o que oye

---

(1) Como este capítulo de las normas del Arte no es sino la exposición sistemática y conjunta de los diferentes puntos de la teoría artística que luego he de tratar por separado en la Segunda Parte de la obra, suprimo en él las citas, que vendrán en los lugares respectivos, donde tendré que referirme también a los autores y pasajes mencionados aquí.

es producción debida al hombre, no es obra natural.

Mas esa certeza no ha de ser, no se da en el contemplador de modo tal que constantemente le acompañe en todos y cada uno de los momentos de la contemplación, sin que se prescinda de tenerla presente. Al ir al museo, sé perfectamente que voy a ver producciones estéticas humanas; al entrar en el concierto, sé que voy a escuchar sonidos combinados y producidos por el hombre; pero cuando me abandono a la contemplación de cada cuadro o a la audición de cada tiempo de la sinfonía, prescindo de semejante cosa, y prescindo más o menos según lo más o lo menos que me entrego a la obra, que me doy a la contemplación. Es decir que, para que esa certeza aparezca en mí de modo explícito, es preciso que reflexione, que me dé cuenta de lo que hago; pero, precisamente, el modo como aparece entonces en mi conciencia me indica que siempre estaba en mí de modo implícito, que jamás me abandonaba la posibilidad de que se revelase. Claro es, por otra parte, que esa certeza se refleja en el sentimiento, que nos sentimos contemplan-

do obras humanas cuando nos hallamos ante ellas.

La certeza de que venimos hablando nos dice a veces que lo que delante tenemos no es natural, que es arte; que la belleza que admiramos no es belleza de la Naturaleza, sino belleza del Arte; y de ahí se desprende que, tratándose de arte imitativo, de producciones pictóricas o escultóricas, si propiamente queremos contemplar lo artístico, tenemos que dejar a un lado las bellezas naturales que allí pueden aparecer reproducidas, las cuales podrán causarnos impresión estética, pero por sí no producirán la propia del Arte. Del mismo modo que al contemplar la belleza natural tenemos que alejar de nosotros cuanto pueda despertar deseos incompatibles con la actitud estética, así aquí habremos de prescindir de cuanto no sea belleza producida en la obra por el hombre; y justamente Volkelt hace notar a este propósito el empeño de no pocos artistas (aunque otros es bien cierto que proceden de modo opuesto) de procurar no ofrecer en sus producciones bellezas naturales para que sus dotes ar-

tísticas queden más patentemente manifestadas.

Podría creerse que con la nota de artificio que señalamos como propia de toda producción artística habíamos hallado una norma del Arte desde el punto de vista objetivo; pero no es así: eso no es nada nuevo; no viene a indicar sino esa sublimación de lo estético que se da en el Arte y a que antes nos hemos referido, el hecho de que la apariencia estética se eleva aquí a apariencia artística, hecho que, desde otro punto de vista y sacando consecuencias bien opuestas, expuso Platón al tener al Arte como alejado dos grados de la realidad verdadera. Que todo el Arte sea idealización, no como se entendía antes, sino por el hecho de pertenecer al mundo ideal del modo más completo, no viene a declarar sino el mayor valor estético del Arte sobre lo bello natural por lo más completamente que se llenan las normas estéticas y lo más fácil que es su contemplación como consecuencia del mayor desligamiento que supone de la realidad, todo ello cosa indicada. En suma, semejante norma es sólo norma estética, aunque en

el Arte se cumpla con más facilidad; no es norma especial artística, cual deben ser las que buscamos. Quedamos, pues, en que desde el punto de vista subjetivo, en cuanto a la actitud general del contemplador, lo que el Arte añade a lo bello es la certeza, explícita o implícita, de que la belleza aquella es producto del hombre; esta es, por consiguiente, norma especial en cuanto a la actitud del contemplador.

Pero en esa actitud general del contemplador artístico, podemos profundizar más; cabe que señalemos otra norma más concreta, que determina más dicha actitud, diciendo que frente a una obra de arte, no sólo se ve en ella una producción humana, sino la de un hombre particular; no es a la humanidad en conjunto a quien la atribuimos, sino que, a través de la obra, aparece un hombre, se *ofrece en la obra una personalidad*. La unidad que revela toda producción artística, y le da sustantividad, indica que es producción de un artista, sin que a eso se oponga el hecho de que colaboren algunas veces dos o más en una misma, ya que en este caso esos artistas se funden en uno, que es a quien propia-

mente debemos la obra, o se supeditan todos a uno como cabeza, o es uno, por lo menos, el autor de lo capital. La *Iliada*, a pesar de las ampliaciones e interpolaciones sufridas, tiene un núcleo principal, base del poema, y ese hubo de ser fruto de una personalidad; en los *Nibelungos*, aunque sean tres las redacciones diversas de los manuscritos que de dicho poema se conservan, habremos de reconocer que una de ellas es la original, sea la más reducida, lo que parece más probable, sea la más amplia, de donde aquélla se derivara por reducción, y esa redacción primitiva fué producto de un hombre también. Y si, en uno y en otro caso, atendemos, no al origen, sino a la forma total que hoy tienen esos u otros poemas, de igual modo será fuerza convenir en que los tales han sido dejados en el estado en que los hallamos por obra y gracia de un solo poeta.

En el capítulo primero dijimos algo sobre cómo se habla de poesía anónima, de arte anónimo en general, y conviene insistir aquí en eso. Todo ello no quiere decir sino que no se conoce el autor, el cual, muchas veces, la erudición va descubriendo

después, como sucede en no pocos maestros de nuestras catedrales medievales. Se pregona la existencia de una música popular y de una poesía popular, constituyentes principales del *folk-lore*, y que se juzgan con razón como la más alta manifestación del alma de un pueblo; pero asegurar la existencia de un arte así y ponderar su importancia en nada contradice nuestra afirmación, pues aunque esas manifestaciones son y deben llamarse populares porque se inspiran en el modo de ser de un pueblo, porque manifiestan sentimientos colectivos, no dejan de ser, al fin y al cabo, obras de hombres determinados, acaso ajenos a estudios y provistos sólo de un natural despierto y cuya inspiración haya producido aquello, que por poseer semejante carácter colectivo cabe que llamemos popular. En cuanto a las artes del diseño, la mayor dificultad que entraña su técnica, la cual exige determinado aprendizaje, las inhabilita para ser instrumento de inspiración popular en ese sentido, y hace imposible hablar de pintura o escultura populares como se habla de poesía o de música.

Se pregoná por algunos desde Taine al

medio, al ambiente y a la raza como factores de la producción artística; pero eso tampoco debe entenderse sino en el sentido de que sean colaboradores de la misma, de que contribuyen indirectamente al Arte. Se podrá decir que el arte románico es el del monacato y el gótico el del espíritu religioso laico, porque los diferentes estados religioso-sociales de esos períodos contribuyeron a elevar allí los monasterios, aquí las catedrales; pero cada monasterio fué dirigido por un monje, como cada catedral por un maestro, de modo que no podrá sostenerse que sea debida al medio cada obra en particular. Por otro lado, todos sabemos, v. gr., que a Roma fueron llamados por los pontífices muchos artistas en el siglo XVI; mas sólo un Rafael pintó las salas del Vaticano, sólo un Miguel Angel la bóveda de la Sixtina; es decir, que hallándose muchas personas en las mismas condiciones, únicamente algunas individualidades se destacaron; que las producciones artísticas son, ante todo, obra de determinadas personalidades. De modo que quien contempla una obra, se percata de que ha sido producida por un individuo: el reco-

nocimiento de que ante él aparece una personalidad es lo que caracteriza la actitud del contemplador.

Véase, pues, ante todo, cuán grandemente yerra Lipps, quien sostiene que la actitud del contemplador artístico es absolutamente igual a la de quien se coloca frente a la Naturaleza; que pretende que la obra de Arte debe ser considerada como si fuese natural, "cual si bajase del cielo", lo que con razón juzga Volkelt como un imposible psicológico. Hasta dónde llega ese error se ve considerando que, en la obra artística, no sólo aparece la producción humana en general, sino la obra de una determinada personalidad.

Esa personalidad, de que también hablamos antes, es de dos modos, y de ambos se debe considerar en la obra de arte, según que se tome como personalidad en general o especialmente como personalidad artística, es decir, según se tenga al autor en general sólo como un hombre determinado o como un artista. A la personalidad considerada del primer modo hay que atribuir las ideas, las direcciones moral, religiosa, etc., que en la obra pueden aparecer

en una u otra forma, mientras que a la misma personalidad considerada de la segunda manera hay que cargar cuanto se refiere al dominio especial del Arte; y claro es que, siendo inseparables ambas clases de personalidad, pues el artista es uno que las reúne, esa personalidad aparece completa si se tiene en cuenta todo, aunque le baste al Arte que aparezca la segunda de dichas formas de manifestación.

Que implícitamente esté en el contemplador la certeza de que la obra manifiesta una personalidad, es indudable; mas los grados que pueden darse en eso son variadísimos, y por eso hay que distinguir entre el modo común y el ilustrado de ver las obras de Arte; aquél, objetivo; éste, penetrando más en la personalidad del autor. Y también esta penetración tiene sus límites; de lo objetivo, de la obra, no se ha de prescindir; no sólo porque en ella, y únicamente en ella, nos habla el autor, sino porque ciertas consideraciones se opondrían a las normas de la contemplación estética en general, impedirían que la contemplación fuera estético-artística. De ahí que la ilustración, la cultura, al hacer que la contempla-

ción artística no sea puramente objetiva, pueden dar y quitar en lo que se refiere a nuestro punto, pueden ser beneficiosas o perjudiciales. Es indudable que el horizonte se amplía notablemente; pero también lo es que puede aquello conducirnos fuera del campo estético. Así, v. gr., quien conozca varias obras de un mismo autor podrá relacionarlas y ver mejor en el conjunto de todas ellas la personalidad, así general como estética, de quien las hizo; pero cada obra debe hablar suficientemente por sí y no ha de resultar preciso relacionarla con otras para que cause suficiente efecto. Lo que de todo esto se desprende es que se ofrecen diversos tipos de contemplación, como caben diversas clases de obras; pero todas ellas, más o menos, cuentan con esa personalidad que se revela en la obra, que en ella manifiesta el autor.

3. A la norma de la contemplación consistente en *ver en la obra producción humana* corresponde desde el punto de vista de la creación artística que el autor, el artista proceda como hombre; y puesto que la esencia de la naturaleza humana la constituyen las dos notas indisolubles de racio-

nalidad y libertad, referentes respectivamente a sus dos actividades teórica y práctica, de aquella norma de la contemplación se derivan dos en cuanto a la creación artística, en lo que atañe al proceder del artista: la *racionalidad* y la *libertad*. Veamos sucesivamente lo que significan en este terreno.

Obrar racionalmente, obrar con racionalidad es proceder con arreglo a un fin y usar los medios a él conducentes. De ese modo se conduce el artista: ya dijimos que toda producción artística es fruto de la actividad sistemática del hombre con arreglo a un fin determinado; el artista no obra al acaso, sino proponiéndose una finalidad, que aquí es la de ofrecer una obra que produzca en el contemplador el efecto estético. Semejante fin característico puede acompañarlo el artista con varios otros, unos referentes a él mismo y otros al público, v. gr., ganar honra, adquirir provecho, entre los primeros; avivar el sentimiento religioso con obras de esa especie o el amor patrio con las patrióticas, entre los segundos; y aun junto con esos fines totales, concomitantes del propio artísti-

co, deben considerarse la multitud de fines parciales que son caminos para aquéllos y que no hay que detallar aquí.

Que para lograr su fin o sus fines, el artista usa o trata de usar los medios a ello conducentes, es cosa que todos sabemos: para eso estudia, por eso se desvela, de ello se desquita satisfecho cuando logra lo que ambiciona, como se lamenta de no haber procedido así cuando conoce a qué debe su fracaso. Obsérvese, p. e., al pintor, y se verá cómo al trazar su perspectiva procura que allí se produzca la ilusión de espacio; cómo al distribuir sus luces y sus sombras, tiende a que su claro-oscuro cause el mayor encanto posible o la impresión más intensa; cómo al combinar sus colores trata de que la combinación sea grata, característica o verdadera; en una palabra, que con todos sus procedimientos pretende producir efecto estético de una u otra especie en los futuros contempladores de su obra; y de los resultados que obtiene va juzgando por sí mismo, y cambia los medios cuando no logra con los usados lo que apetece. Para ver patentemente ese proceder común a todos los artistas, no hay que re-

parar sino en que en toda profesión artística hay reglas, más o menos rigurosas y más o menos acertadas, reglas que, también por eso, sigue el artista con mayor o menor escrupulosidad, y las tales reglas no son sino las juzgadas como medios para obtener alguno de los susodichos fines; y hasta en el uso de las reglas se nota el proceder racional del artista: el bueno las emplea racionalmente; quien obra de otro modo, prueba con ello ser un rutinario.

Fijándonos en el proceder particular de los cultivadores de las diversas artes, notaremos claramente esa su conducta racional. El arquitecto, al elevar su obra o trazar su jardín, estudia la configuración del terreno, y de ello se aprovecha para obtener los resultados más favorables; quien labra un camafeo, utiliza las mismas imperfecciones de la piedra para sacar efectos de otro modo imposibles; el poeta dramático, gracias a su estudio del corazón humano, gradúa el interés de sus escenas para que la expectación del público aumente, en vez de decaer, durante la obra; el músico, al instrumentar su partitura, confía tales o cuales pasajes a estos o los otros instru-

mentos más expresivos por su timbre de particulares emociones. El artista domina la Naturaleza, pero es valiéndose de los medios naturales, ya que a las ineludibles leyes de aquélla se tiene que someter; saca partido de lo que la Naturaleza le ofrece, no la contraría, y proceder así es proceder racionalmente, pues irracional o loco llamaríamos a quien contra las leyes naturales pretendiese luchar.

Como es sabido, reina en el vulgo la opinión errónea de que el Arte es sólo fruto de la inspiración, que baja de lo alto, opinión a que han dado siempre pábulo los poetas, los vates invocadores de las Musas, desde que Homero comenzara su *Iliada* diciendo: "Canta, diosa, la cólera de Aquiles hijo de Peleo." Es la misma idea lanzada por Platón en el *Ion* al decir que al poeta arrebatada un furor divino, cierta fuerza superior, a que es deudor de sus cantos, opinión tan poco fácil de concertar con el modo desdeñoso con que el mismo filósofo trata a los artistas como artífices imitadores. Particularmente se dice eso de la música; porque consistiendo la obra musical, internamente considerada, en uno o varios

*motivos* desarrollados artísticamente, concédese que el desarrollo se pueda aprender, aunque con facilidad y lucidez mayor o menor según las dotes naturales de quien a ello se pone; mas en cuanto al valor de los motivos, ya en sí o sea formalmente considerado, ya en lo tocante a su valor expresivo, todo el mundo tiene que confesar que eso no se aprende, que sólo quien esté dotado de genio musical los produce buenos, y quien no lo está los engendra ramplones. ¿Qué aprendizaje musical pudo tener el negro que ideó el tema segundo del primer tiempo de la conocida sinfonía de Dvorak *Del Nuevo Mundo*, hecha sobre motivos de negros americanos?

Mas entendámonos al estudiar este asunto. Que el artista proceda racionalmente no quiere decir que las obras artísticas sean fruto sólo de reflexión: ésta no excluye la inspiración; entre ambas se establece conveniente maridaje. En la imaginación artística entra el factor inconsciente, como dice Ribot; en la creación del Arte interviene a la vez lo consciente y lo inconsciente, cual explica Volkelt; y precisamente en la colaboración de ambas cosas es donde vemos

el proceder racional artístico, pues lo inconsciente también labora teleológicamente. La inspiración es fruto de lo inconsciente, pero dista de ser lo que llamamos una casualidad. El trabajo artístico consciente estimula la imaginación, excita el elemento inconsciente y lo hace trabajar a su vez. De modo que lo inconsciente acude al llamamiento de lo consciente, tiende aquél al fin marcado por éste, se somete a él y a él sirve. Y esa mancomunada labor de ambos se ve lo mismo en los trabajos preparatorios de la creación que en el proceso entero de la misma, aunque unas etapas sean más directamente que otras debidas a la reflexión.

Con este punto se relaciona el estudio del genio artístico. No puedo detenerme a exponerlo con detención, pues aquí no cabe hacer sino desflorar los temas que se relacionan con las normas artísticas y que habré de explicar, cada uno en su lugar conveniente: no pretendo aquí sino sistematizar los temas esos, y decir de los mismos algunas palabras.

El genio artístico, que es la manifestación más alta de las dotes del artista y se

distingue por su intuición poderosa por un lado y su facilidad de ejecución por otro, reuniendo así las cualidades internas y externas, ha sido muy mal entendido por algunos, llegándosele a tener por estigma de degeneración, cual hizo Lombroso; mas con razón afirma Dessoir que eso es no penetrar en el verdadero concepto, que sólo superficialmente es el genio hermano de la locura; pero que, en vez de decadencia, indica lo contrario, ya que marcha adelante, se eleva sobre los demás. La producción artística, añade Müller-Freienfels, supone trabajo, y trabajo incompatible con la enfermedad. Lo que sucede al tomar por anormal al genio es que se supone un hombre normal que en realidad no existe, y se juzga ajeno a normalidad lo que se sale de aquel patrón ideal.

Es cierto que el mayor grado de cualidades artísticas que supone el genio, no sólo cuantitativa sino cualitativamente considerado, implica en él la existencia en alto grado de lo inconsciente, hasta el extremo de que Utitz diferencia el genio del talento en el predominio de aquello en lo primero, y pretende que no se avienen ambas

dotes sino cuando se dan en grado moderado; mas ya se ha visto el modo como labora lo inconsciente en la producción artística, y por eso hay que convenir en que el verdadero genio es equilibrado y muy distinto de lo que algunos artistas presumen al conducirse como entes raros en la vida común y al pretender en sus primeros pasos originalidad absoluta. Nada menos que Shakespeare y Beethoven son ejemplo palpable de lo contrario de esas dos cosas: el primero retirándose a su hogar y dejando de escribir versos cuando tuvo fortuna; el segundo, siguiendo paso a paso, en sus primeras producciones, las huellas de Haydn.

Creo, pues, haber mostrado lo bastante que el artista procede racionalmente, que la racionalidad es norma de la creación artística; pero ¿acaso esa misma racionalidad no se muestra en la Naturaleza? ¿No habla todo el mundo de leyes naturales, y no indica esa existencia de leyes racionalidad? Es indudable todo eso. Podrá quien siga determinada doctrina decir que esas leyes son las de nuestro espíritu, que su objetividad no podemos asegurarla, pero el resultado para nuestra tesis será el mismo:

habremos de reconocer que la Naturaleza posee para nosotros racionalidad. Pero obsérvese, y con esto se desvanece la objeción, que al reconocerla, tomamos la Naturaleza en su conjunto, consideramos a Dios como sumo artista, y esto no viene a ser sino la mayor ampliación y confirmación de nuestra idea. Fuera de ese caso, cuando no consideramos toda la creación, cuando nos atenemos a lo que contemplamos, nuestro desconocimiento de las leyes naturales, de las cuales el hombre sólo gradualmente va descubriendo algunos secretos con que constituye la Ciencia, nos hace ver allí lo irracional, lo contrario del modo de ser de la obra humana.

La segunda norma que para la creación artística resulta dada la actitud de quien ve obras humanas en el Arte, ya se ha dicho que es la *libertad*: la libertad va unida íntimamente con la racionalidad, es a nuestra actividad práctica lo que la otra a la cognoscitiva, y se deriva o es una consecuencia de la mencionada racionalidad: somos libres porque somos racionales. La sujeción de la Naturaleza a las leyes que le impusiera su omnipotente Autor hace que

sus hechos sean fatales, que dado un antecedente, siga forzosamente el consiguiente; pero en los actos que provienen del espíritu humano no sucede así, y no sólo quienes estamos lejos de convenir en el determinismo, sino aun los mismos deterministas han de reconocer que la vida humana presenta diversidades grandísimas en cuanto a esto, bien distintas de la uniformidad de la vida física.

En el terreno de la producción artística, es esta norma todavía más fácilmente reconocible que la anterior; sencillamente, son los propios artistas quienes presumen de ella, mientras que la anterior, si la reconocen, a veces la ocultan o no tienen deseos de mostrarla. Que no se percatase el público de que la más acabada de las producciones artísticas era debida al trabajo lento y reflexivo, y que se creyese haber sido producida por aquel furor divino platónico, agradeceríale al artista; pero que se dijese que la obra aquella era fatal, que no se tuviera por manifestación clara de la libertad de su autor, eso ningún artista lo podría consentir. ¡Si de nada presume un artista como de libre! ¡Si todas las re-

beliones contra lo establecido, contra lo corriente, si todos los cambios de escuela y de dirección no son sino manifestación de la libertad! Artista y amante de la libertad parecen sinónimos.

Y es natural que así sea, pues, como ya desde Schiller repite la Estética, el Arte tiene carácter de verdadero liberador. Todo lo estético, en general, goza de esa propiedad, todo ello satisface nuestra ansia de redención; pero como eso está fundado en su carácter ideal, como tiene su base en ofrecernos apariencia, no la realidad común, síguese que allí donde ese carácter aparente, donde ese alejamiento de lo cotidiano se ve mejor, el efecto ha de ser más seguro. Y tal cosa acontece en el Arte, como se ha dicho, y bien nos lo advierte la experiencia, pues pocas cosas nos hacen olvidar los sinsabores de la vida, nada refrigera nuestro espíritu tras de tenerlo ocupado en problemas serios, teóricos o prácticos, como la contemplación de las obras de Arte, como gozar de la belleza artística.

Libertad artística quiere decir, ante todo, autonomía del Arte, punto importante de la teoría artística que ya hemos tratado y

no hay que repetir ahora. Pero en su sentido más estricto, refiérese la libertad artística al terreno de la producción específica suya, al hecho de poder usar el artista unos u otros de los medios artísticos, echar mano de estos o de aquellos recursos entre los aptos para realizar el fin que se propone; y desde ese punto de vista, conviene examinar lo que podrá coartar semejante libertad el carácter de encargo que por fuerza han de ofrecer buena parte de las producciones; la prescripción que no pocas veces se hace al artista en cuanto a asunto, material, etc.

En primer lugar, conviene fijarse en que esa prescripción no viene a ser sino cierta limitación que de otro modo tiene que ponerse el artista mismo, ya que a un asunto se ha de ceñir, y un material habrá de emplear; y así, por él o por otro, han de reducirse a un círculo determinado sus representaciones, se han de encauzar por una u otra vía sus sentimientos; de modo que mientras lo prescrito desde fuera no coarte su libertad en aquello en que, desde el punto de vista artístico, debe quedarle facultad de elegir, tan libre resultará la obra

de encargo como la que el artista produce espontáneamente. Lo que sucede no pocas veces es que el encargo traspasa los límites en que debiera contenerse; que no sólo se le prescribe al artista un asunto, sino que se le dice de antemano también la forma o material en que lo debe ejecutar; y en esas circunstancias sí que queda privado de libertad el artista, por lo menos en parte, reduciéndosele el campo de su elección a lo que queda dentro de lo prescrito. Hildebrand truena con razón en su famoso libro contra los llamados *comités* para elevar monumentos conmemorativos, que comienzan por obligar al artista a que eternice a tal o cual persona, éste o aquél hecho en estatua, en grupo o en relieve, siendo así que lo primero que debe ver el artista, como artista, es cuál de esas formas se aviene mejor con lo que se trata de conmemorar, y en eso precisamente puede él manifestar mejor que en nada su conocimiento del Arte.

Fuera de tan censurables intromisiones, que pueden dañar al Arte impidiendo en buena parte el uso de la libertad artística, el encargo, sea de asunto, sea de material,

no puede cohibir a un buen artista. Cuando se prescribe un asunto, enseña acertadamente Broder Christiansen, el artista ha de cambiar el tema general en uno estético, y en ese campeará a sus anchas su libertad. El autor pone por ejemplo lo que Leonardo hizo al recibir el encargo de la Cena; pero lo mismo se puede ver con otro cualquiera. A Rafael prescribiósele que conmemorara el milagro de haberse apagado un incendio del Borgo de Roma al hacer el Papa la señal de la cruz; mas ese asunto se podía concebir de varios modos, y usando completa libertad y revelando sus conocimientos de los recursos de la pintura, el genio de Rafael lo concibió pictóricamente y muy de otro modo que lo habría concebido un poeta, de manera muy distinta de como un pintor adocenado habría procedido.

Hay que concluir este punto haciendo notar cómo la libertad de que goza el artista se traduce en él en sentimiento de libertad, el cual explica la jactancia que suele tener de ella y que antes notamos. El artista, como explica Volkelt, experimenta un impulso formador que le arrastra a la

producción, y que va acompañado del sentimiento de libertad artística, de la certeza sentimental de poder variar, de serle dable proceder de otro modo, a diferencia de la falta de semejante libertad que aparece, v. gr., en las sensaciones.

4. Pasemos ya a otra cosa; dejemos las normas de la creación, y veamos cuáles son las correlativas suyas en la obra artística. A la norma de la *racionalidad* en aquel terreno, corresponde en éste la del *orden*.

Compárese un jardín con un trozo de naturaleza libre, y allí se observará orden, aquí no; en aquél se verá una disposición ordenada de sus diversos elementos, paseos, plantas, etc., en éste una disposición fortuita; aquello revela la mano del hombre, esto no lo revela. Póngase en cotejo una montaña, el Montserrat, por ejemplo, con una gran catedral, y veremos cosa parecida. En la montaña, las masas de piedra se alzan desordenadas, aquí mucho, allí poco; las formas que ofrece carecen en absoluto de regularidad, mientras que en la catedral la piedra adopta formas regulares, la disposición de sus diversas partes ostenta completo orden, muestra al con-

templador ser fruto de la actividad inteligente humana; y tanto es así, que cuando una formación natural, v. gr., las célebres del barranco de Mascún, en la provincia de Huesca (más conocidas y admiradas de los extranjeros que de los españoles, por desgracia), ostenta formas hasta cierto punto regulares, nos sorprende, nos maravilla, juzgamos ese efecto como excepcional, y hasta damos a formaciones así nombres de catedral, de castillo, etc., en una palabra, las tenemos como obras arquitectónicas aunque naturales; y por el contrario, cuando en la arquitectura descubrimos cierta analogía con lo natural desordenado, censuramos aquello desde el punto de vista arquitectónico, diciendo, v. gr., que desaparecen las líneas, que aquello resulta confuso para obra artística, que no posee el orden que como tal requiere. Hagamos, por último, una comparación análoga entre una melodía musical y el canto de un pájaro, del que se repute cantor más excelente, del ruiseñor, por ejemplo, y descubriremos análoga diferencia; y si de un lado consideramos una obra polifónica y de otro el concierto de las ayes sonoras con el su-

surro de la brisa y el murmullo del agua que corre, mansa o impetuosa, por un cauce, por más poético que este último cuadro nos parezca, por mayor valor estético que le atribuyamos, confesaremos que el orden no reina en él, sino que sólo reina en la obra musical humana, que los fenómenos auditivos naturales carecen de esa dote tanto o más que los visuales, y que entre la Naturaleza y el Arte, en ese punto, hay un abismo tan infranqueable como el que va del ruido al sonido, de lo irregular a lo regular, de lo desordenado a lo ordenado.

Todo eso es patente. En lo que nos brinda la Naturaleza reina el acaso; en lo que vemos en el Arte, la intención ordenadora se revela por todas partes; y es tal el hábito que tenemos de asociar esas dos cosas, orden y hombre, que cuando entramos en una vivienda donde los muebles aparecen amontonados, donde reina el desconcierto, al punto decimos que aquella casa está deshabitada, por no concebir que con desorden se viva, y si se nos dice que se habita, argüimos con razón que no lo parece. Orden y vida humana los juzgamos inseparables.

Antes, al hablar de la racionalidad como norma de la creación artística, hemos dicho algo respecto de la que sobre esto se da en la obra natural: que sólo descubrimos aquélla considerando la Naturaleza como un todo, y teniendo como sumo artista a Dios, su creador. De ello deducimos que el orden no reina sino en el conjunto de toda ella, y de ahí el desorden que hemos visto que se ofrece en la misma cuando la consideramos parcialmente, cual en los ejemplos que van indicados; y como sólo parcialmente la podemos contemplar, como que el concebirla en su totalidad es sólo debido a consideraciones intelectuales, síguese que semejante orden no es intuitivo, y como consecuencia, no es estético, y que de ninguna manera podemos decir que el orden sea norma estética de la Naturaleza, sino sólo que es norma estética especial del Arte.

Alguien podrá argüir que en partes bien pequeñas de la Naturaleza se observa orden, verdadera regularidad, y nos mostrará una flor, una dalia, v. gr., para probarlo; pero a quien pretenda rebatir así nuestras afirmaciones podremos contestar que

considera muy superficialmente el asunto, que no se para lo conveniente en meditar sobre el mismo. La flor, esa pequeña parte de la Naturaleza, cuando se nos ofrece así con esa regularidad, ya no es naturaleza; no es sino una mutilación de la Naturaleza debida al hombre que la ha cortado; lo que nos ofrece la Naturaleza es la planta de donde la flor proviene, y esa planta no posee semejante regularidad, carece del orden que tienen algunos de sus elementos. La flor no es cosa natural, sino parte de una, de ella arrancada, y viene a ser, por tanto, como producto artístico de la Naturaleza ya que es resultado de la misma sin ser verdadero objeto de ella, sin ser propiamente objeto natural. Téngase esto presente para algo que luego diremos, ya que hemos de ver que lo que podemos llamar artístico de la Naturaleza es lo único de ella ordenado, mientras que lo natural de lo artístico es también lo único de esto último que se nos muestra sin orden.

En los ejemplos que hace poco mostré para hacer ver que en la obra artística reina el orden, no figuraban las obras del arte imitativo, sino que todos los presentados

fueron elegidos entre las artes libres; mas lo mismo en éstas que en aquél se da idéntica ley, igual norma. Lo que sucede es que en las artes imitativas el orden no puede reinar en cuanto al objeto representado, ya que éste es naturaleza, que de aquella nota carece; y así, en un cuadro de paisaje, por más desordenado que sea lo reproducido, nótase ordenada disposición de sus elementos artísticos. Quien desee convencerse de ello le bastará pensar que, de considerar como cuadro colores puestos sin orden ni concierto, habría que tener por cuadro la paleta del pintor, en que semejante orden no aparece, o elogiar obras como aquella no ha muchos años hecha en Montmartre por cierto individuo de la especie asnal, que fué tomada como producción artística por ciertos críticos, puestos entonces en evidencia. En esa pintura, cierto que no había orden, precisamente porque no era producción humana; en la paleta no existe porque no es producción artística.

Hay, pues, que considerar en lo que se refiere a este punto, la diferencia que media entre las artes libres y las de cosas, entre las *artes-arte* y las *artes-naturaleza*.

En las artes-arte, en las que todo es arte, el orden reina en absoluto, y así se ve en la arquitectura, decoración, artes menores y música, mientras que en las que llamo artes-naturaleza, en aquellas cuyo asunto es la representación de lo natural, el orden entra en lo artístico, pero no entra en lo representado, precisamente porque en la Naturaleza no se da ese orden; así acontece en la pintura y en la escultura. Por donde resulta claro lo que antes apunté y lo que confirma nuestra tesis: ser norma del Arte, y sólo del Arte, el orden, como producto de la racionalidad con que se produce; pues, a la par que el producto, no el objeto, natural lo muestra, como vimos en la flor, lo que en la obra artística se toma de la Naturaleza, como el asunto, no lo posee.

En lo que atañe a la poesía, las ramas imitativas de la misma están en el caso de las artes-naturaleza; dáse en aquéllas el orden en la disposición de sus elementos artísticos, pero el asunto por sí no lo reclama; y por eso vemos que el desarrollo de la fábula es ordenado con vistas al mayor interés de la exposición, y orden, disposi-

ción ordenada revelan cantos, actos y escenas; pero el conflicto puede presentar los caracteres más opuestos al orden, cual vemos así en lo trágico como en lo cómico; y es que el conflicto está tomado de la vida. La lírica, como arte subjetiva, como arte-arte, reclama orden y lo posee, en efecto, a pesar del llamado bello desorden que se le atribuye, producto de su carencia de finalidad extraestética por un lado y de su carencia también de fábula por otro. Eso del bello desorden de la lírica querrá decir solamente que no tiene la lírica forma interna, cuando no la necesita; pero el orden reina así en el modo de manifestarse su fondo expresivo como en la parte externa de la composición. Una simple manifestación espontánea de un efecto no constituye poesía lírica.

Conviene tener presente, para comprender bien la doctrina expuesta, la parte de acierto que indudablemente encierra la que se deriva de Fiedler al sostener que uno de los más importantes cometidos del Arte, en cierta esfera, es facilitar el conocimiento de la Naturaleza. Cuanto Hildebrand y luego Cornelius nos dicen sobre el particu-

lar en sus conocidas obras no tiende sino a eso. Ante la Naturaleza, tenemos medios de orientarnos de que carecemos en la contemplación artística. Diríjese el Arte a un solo sentido, y por eso concentra en él lo que allí se dirige a varios; de lo que se sigue que las artes para la vista facilitan o deben facilitar la visión de los objetos, y en todas las profundas ideas de Hildebrand sobre la forma como valor de espacio no hallamos sino el deseo de hacer más fácil la visión de éste en las artes del diseño. Claro es que el artista, para todo esto, ordena sus elementos, y que sólo por medio del orden puede lograr aquello.

Por otro lado, las artes imitativas tratan de producir en nosotros un efecto en cierto modo análogo al de la contemplación del natural, y más seguro, más ineludible. Pretende el artista que elige como tema la representación de algo de la Naturaleza, que el efecto que a él, que es artista y que con ojos de artista ha contemplado aquello, le ha producido, se extienda a todos los contempladores de su obra, por más que la inmensa mayoría de ellos no habrían descubierto en el original lo que el artista descubrió.

Para ello, tiene el artista que acentuar, que hacer notar de modo especial las cosas, con objeto de que en su obra las vea quien no las sabe ver en la Naturaleza. Pues bien, para lograr todo eso es para lo que tiene que *componer*; y ¿qué es la composición sino la manifestación del orden? ¿Qué es componer sino ordenar? En la composición ordena el pintor sus líneas, sus masas, pero además ordena sus luces, sus colores, sus objetos. Traza una perspectiva, y no sólo procura que no tenga defectos, sino que resulte lo más valiosa posible para los objetos representados, y éstos los presenta de frente, aquéllos de lado, todos según su mayor valor formal, expresivo o característico; dispone su claro-oscuro, y simula la luz entrando por tal punto, produciendo sombras en tal otro, reflejando la luz en ellas acá y allá, todo, a la vez, según exija el fin particular que persigue; pone sus colores, y los armoniza según los diversos planos y hace predominar esta o la otra tinta, en todo también tendiendo a lograr el efecto apetecido. Y la belleza del cuadro, como resultado de todo eso, es en suma la aportada por la composición, ya que la com-

posición auna todos los elementos artísticos; de modo que la belleza artística de la obra está producida en rigor por el orden, es decir, que el orden es la verdadera norma estética del Arte.

No hay que olvidar, en efecto, que la belleza artística es la belleza proporcionada por el Arte, como se indicó en su lugar; no es la belleza natural que puede tener lo representado. Al olvidarlo, la dirección naturalista peca con gravedad en cuanto por eso prescinde de lo que venimos exponiendo de ser el orden norma artística, y no ser norma de belleza natural; y es lógico que peca así desde el momento que su canon principal es la copia inmediata de la Naturaleza, la carencia, el abandono de la composición. Cuanto se ha venido diciendo antes en favor de ésta, contra el naturalismo se dirige; cuanto consignamos poco ha acerca de la superioridad del Arte sobre la Naturaleza desde cierto punto de vista, a hacer patente el error de todo naturalismo se puede aplicar, sin que tenga yo ahora que repetirlo.

Y del mismo modo que el naturalismo, se opone a la norma que vengo explican-

do la dirección llamada modernista manifestada principalmente en las artes menores y decorativas. Las superficies y líneas irregulares de que hace tanto uso, la asimetría de que blasona, la desproporción entre unas partes y otras, v. gr., entre los soportes y las partes soportadas, todo ello se opone al orden que debe mostrar la producción artística; orden aquí, además, doblemente exigible, pues no sólo se trata de artes-arte, sino de artes de utilidad, que también por esto último reclaman forzosamente aquella dote. Mayor gravedad entraña todavía ese modernismo cuando invade el terreno de las grandes artes, de la arquitectura, y nos brinda, v. gr., columnas torcidas, no sé si por ignorancia de la historia del arte clásico, donde lo que no se ponía exactamente vertical era para que como vertical se viera, o por prurito de hacer las cosas al revés.

Pero podrá objetárase que cuanto vengo sosteniendo nada tiene de particular, que por todos es admitido, que todo el mundo asiente por lo común a que el orden sea norma estética; pero que no es privativo del Arte, sino de todo lo bello en general. Es

ciertamente ésta una opinión ya antigua. Platón y Aristóteles la expusieron, y después, casi todos los autores han venido sosteniéndola más o menos desde los escolásticos, que adoptaron la definición aristotélica, hasta los días de Fechner, en que ha constituido tarea de estética el determinar por la vía del sufragio el agrado mayor o menor de la simetría, de la regularidad, etcétera. Mas aunque todos la hubieran sostenido, no debemos seguirles nosotros. Suficientemente han mostrado los ejemplos que van por delante que el orden no aparece a nuestra intuición en los objetos naturales; que no es, en suma, el orden norma de la Estética General, y ya notamos el acierto con que Volkelt excluye todo lo que sea regularidad de los dominios de ésta, aunque teniéndola, hasta cierto punto, como opuesta a las exigencias estéticas, en lo cual de ningún modo puedo estar conforme. Lo que sí creo es que han perdido lastimosamente el tiempo los estéticos que han tratado de señalar una nota objetiva formal de todos los objetos bellos fuera de la unidad, pues ni hay ninguna que cuadre a todos, ni ninguna exclusiva de ellos. Ya se

vió también cómo convengo con Schultz en creer que la belleza natural no depende sino de la *Einfühlung*, sin que sea posible señalarle notas objetivas formales. Es erra- do hablar en Estética General de orden, o de algo que en ese concepto pueda envol- verse, como norma estética; pero, contra el sentir de Volkelt, creo haber demostra- do suficientemente que el orden es norma de la producción artística.

Mas se impone ahora ver, para concluir el tema, que el predicar el orden como nor- ma privativa del Arte, no impide que se considere como norma de todo lo bello la unidad. Unidad y orden son dos concep- tos distintos, aunque no todos los estéticos hayan sabido diferenciarlos conveniente- mente, y puede exigirse unidad a todo lo bello sin exigir orden sino a lo bello artísti- co. Unidad quiere decir relación de las par- tes con el todo, según se dijo; significa cómo los diversos elementos del objeto con- tribuyen a la totalidad del mismo. Orden, a diferencia de todo eso, vale tanto como relación de las partes entre sí, como aco- modación entre ellas, idea bien distinta de la anterior. Un montón de monedas posee

unidad, pero de ningún modo orden; el orden campeará donde esas monedas estén, v. gr., apiladas o puestas de modo determinado unas junto a otras. Podemos, pues, encontrar unidad sin orden, cual en el montón de monedas aludido, y cabe hablar de orden sin unidad: si consideramos varios términos de una serie, v. gr., de una progresión, observaremos orden en ellos, orden determinado por la razón de semejante progresión; pero no abarcando esos términos la serie entera, aquello no tendrá para nosotros unidad.

La norma correspondiente a la *libertad* no puede manifestarse en cada obra en particular, sino en el conjunto de todo el Arte, en la historia artística: esa norma es el *progreso*.

En la Naturaleza siempre se produce lo mismo. Los castores construyen hoy sus viviendas como las han construído siempre; los pájaros cantan ahora como desde que existen las actuales especies: no hay en nada de ella variación alguna porque todo eso es fatal, está determinado por leyes infalibles. Pero el hombre, como consecuencia de su libertad, como prueba de

no estar sujeto a esa determinación fatal, ostenta las mayores diferencias en su producción, progresa en ella; y así, el Arte ha podido llegar desde la decoración más elemental de la vivienda a las maravillas del Partenón y de la catedral de Amiens, como desde las más toscas representaciones de la figura humana a los mármoles de Fidias y los lienzos de Velázquez, y como de la más rudimentaria música a la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

La historia que marca ese progreso, que señala las diversas etapas por que ha pasado la producción artística, la evolución que entraña esta manifestación del espíritu, es la historia artística; y mientras en los animales esa historia no puede existir por la igualdad constante de sus producciones, que por eso mismo no son arte, entre los hombres existe.

Por otra parte, a diferencia del animal, que sin esfuerzo hace pronto aquello a que naturalmente está destinado, el hombre, considerado individualmente, muestra en su desenvolvimiento artístico diversos grados, pasando del arte del niño al arte del hombre, con etapas análogas a las que

muestra el desenvolvimiento artístico en general al ir, por un lado, del arte paleolítico al actual, y por otro, del arte de los pueblos en estado primitivo al de los pueblos civilizados. Es curioso hacer esa historia comparada y ver cómo se corresponden las etapas de los tres estados embrionarios del Arte, o sea el arte de los niños, el de los pueblos actualmente primitivos y el de los hombres de la edad de piedra, y la visita de una exposición comparada de esas tres manifestaciones de los rudimentos del Arte, de lo preartístico, la tengo por una de las fuentes más importantes para la teoría artística en que he bebido. Además, cada artista, individualmente considerado, va mostrando en su producción nueva clase de evolución, y si de veras ama su profesión, la vida entera es para él continuo aprendizaje, mediante el cual va progresando si está llamado a la inmortalidad.

Mas no hay que pensar que progreso signifique aquí línea recta, es decir, no debe creerse que, ni el individuo artista en su carrera profesional, ni el hombre en general en la historia artística, vayan siempre mejorando. Junto a artistas que mueren en el

punto más alto de su producción, abundan otros que acaban cuando se hallan ya en plena decadencia; al lado de manifestaciones artísticas en que cada día se ha ido mejorando, en las más de ellas nos hallamos hoy lejos de la época de su mayor esplendor. Así, mientras Beethoven y Schiller cuentan acaso como sus mejores producciones las últimas, ni a Miguel Angel ni a Cervantes les sucedió lo mismo; y al paso que en música, en general, hemos ido siempre en progresión creciente (si en nuestros días no nos hemos detenido), nuestra pintura es bien inferior a la de los maestros del siglo xv al xvii y nuestra escultura todavía dista más de la del siglo de Pericles.

Progreso en línea recta podrá decirse que se da en lo que a la vida material se refiere, y aun en ese terreno no hay que olvidar las caídas de los grandes imperios antiguos para notar la verdad de las decadencias. En el terreno de la ciencia, obsérvese progreso así entendido en lo que afecta a las ciencias de la materia, y por eso, un estudiante aplicado sabe de medicina mucho más que los médicos afamados del pasado, y el último libro de química o de

física anula y arrincona todos los anteriores. ¿Qué médico leerá hoy el Tratado de Calenturas de Piquer si no es para reírse de la infantil escasez de conocimientos que reciba? Pero en el dominio de las ciencias del espíritu ya no sucede lo mismo, y precisamente eso es de lo que más dificulta tales estudios a quienes a ellos nos dedicamos. Cierto que nos conviene, que nos hace falta leer libros modernos, pero no lo es menos que no debemos renunciar a hojear los antiguos y a meditar muchas veces sobre su contenido: porque Platón y Aristóteles sean antiguos, no dejan de ser consultados a cada paso, jamás envejecen.

Pues bien, en el Arte acontece eso todavía más; quien quiera estudiar modelos en cada arte y en cada especie artística, tendrá que ir a buscarlos a veces en centurias bien lejanas. Y es que, cual nota Croce oportunamente, no existe línea recta progresiva en la historia artística y literaria, y en eso estriba su diferencia con la historia de la Ciencia. En esta última labora toda la humanidad, es una recta; en el Arte se dan ciclos especiales, problemas diversos, y se sigue progresando hasta que el

problema se resuelve; pero luego surge otro, y vuelta a empezar.

Así se ve, en efecto. La arquitectura alcanza el punto más alto en su variedad rectilínea en el arte griego, tras de lo cual decae ésta, pero es para emprender aquélla su camino en la variedad curvilínea y lograr nuevo punto de alteza en la arquitectura gótica; la escultura, tras los siglos v y iv, a. de J., también decae, para, después de esa decadencia y aun tras un olvido milenario, brotar de nuevo trepando por los capiteles de los monasterios románicos y ascender hasta los días de Miguel Angel; la pintura, cuando agoniza en Italia en el siglo xvi, encuentra su mayor florecimiento en el arte español y en el holandés, con nuevos ciclos, con problemas diferentes; en la música, cuando se olvidan formas como el oratorio y la cantata, llega a su más alto grado la sinfonía; y por fin, en la poesía, vemos siempre lo propio: unos son los días de la épica homérica, otros los de la lírica de Píndaro y Safo, y otros los del gran teatro ateniense, como unos fueron los de la gran epopeya objetiva, otros los del poe-

ma moderno y otros son, en fin, los de la novela.

La historia artística muestra, pues, todas esas diferencias; y precisamente al mostrarlas, señala su variedad, es decir, lo más opuesto a cuanto sea uniformidad, el progreso, a saber, lo más distante de la fatalidad, como lo característico de las producciones del Arte. Bien podemos, pues, afirmar que, junto con la norma de la libertad en la creación artística y como correlativa suya, está la norma del progreso como propia de las obras artísticas, así como antes vimos que, cual correlativo de aquella racionalidad, veíamos aquí el orden. *Racionalidad y libertad* corresponden en la creación a lo humano que vemos en la contemplación; *orden y progreso* son lo que, por eso mismo, conviene a la obra de arte.

5. A la norma referente a la actitud del contemplador que formulábamos diciendo que en la conciencia de éste hállese *el ver en lo que contempla la manifestación de una personalidad*, corresponde como norma de la creación, como norma, por consiguiente, del artista, *la sinceridad*: para que la personalidad aparezca al con-

templador, requiérese que el creador se manifieste de veras, sinceramente en la obra que realiza. Que la sinceridad sea condición necesaria del proceder del artista lo han reconocido muchos; los mismos artistas de pocas cosas blasonan en general más que de sinceros; pero aquí, en estas páginas, al hablar de normas del Arte y exponer así algo como índice o sumario de lo que después en la Segunda Parte he de desarrollar, no se trata de sentar nuevos principios, sino de sistematizar los ya reconocidos, de relacionarlos entre sí, y la dote de la sinceridad en la creación es sólo una consecuencia del reconocimiento de una personalidad por parte del contemplador. Por eso toca hablar ahora de la misma.

Siendo, pues, la norma que en este momento nos ocupa consecuencia de lo antes dicho, y habiendo dividido entonces la personalidad del autor en general y especial artística, claro es que la sinceridad habrá de referirse a la manifestación de esa doble forma de personalidad, y por eso habrá una sinceridad referente a lo general y otra a lo específico del Arte. La primera fácilmente se comprende: redúcese a

que el artista deba manifestar sin doblez, en el curso de la obra, su modo de pensar y de sentir; viendo, oyendo o leyendo la producción, debemos en cierto modo conocer el alma de su autor.

De ahí se deriva que un artista religioso, p. e., debe sentir hondamente la religión para producir una obra de ese género; que quien pretenda inflamar el patriotismo con su producción tiene que sentir profundo amor patrio; que quien escribe una composición amorosa debe hallarse bien ajeno a cuanto sea frialdad, incompatible con esa pasión. El *si vis me flere*, etc., de Horacio, es expresión de la sinceridad que corresponde al artista.

Y síguese a la par de ahí que la trascendencia que pueden alcanzar no pocas obras artísticas, y que compete a determinados géneros o especies, se deriva de que el artista tiene ideas e inclinaciones, y esas ideas y esas inclinaciones tiene que manifestarlas en la obra al revelarse él como es, y semejante manifestación, al ser conocida de quienes contemplan las obras, habrá de producir en ellos estados anímicos en consonancia con los del autor, si es que éste ha

logrado comunicar el fuego sagrado de su alma, si ha sabido mostrarse en la obra tal cual es. Pero todo esto será más o menos posible según los géneros artísticos, según las clases de arte, pues los géneros y las artes mismas se prestan a eso mejor o peor según lo más o menos fuertemente que la personalidad del artista, en lo que tiene en general de determinada personalidad humana, se pueda en ellas o en ellos mostrar. Lo que va de la música a la poesía en cuanto a eso es muchísimo, y no es poco también lo que media en la pintura, p. ej., entre la religiosa y la de paisaje.

Pero es evidente que lo más importante para nosotros, al hablar de sinceridad en el artista, es que éste se revele con esa dote como creador, que nos abra su alma de artista, y hemos de ver cómo puede hacerlo. Puesto que en la obra artística hay fondo y forma, la unidad entre ambas cosas se requiere; mas como la unidad es ya norma de todo lo bello, no es norma específica del Arte, habremos de añadir aquí, a propósito de la sinceridad, que ésta requiere que se manifieste unidad especial en cuanto es cosa del artista; y así, no nos referi-

remos a la unidad de asunto y modo de expresión, a la acomodación de ambas cosas, que cae bajo la norma de lo bello susodicha, sino a la unión, a la avenencia entre el fondo estético y la forma artística, cosas ambas que brotan del autor, las dos expresión de su alma, y de su alma de artista. Así, v. gr., debe haber unidad entre el fondo estético y la forma de una melodía; los sentimientos que la melodía expresa o provoca (sobre esto paso ahora por alto), y la forma melódica en que vienen expresados deben fundirse: sólo así reconoceremos al escucharla el alma del artista, expresada en ese caso con verdadera sinceridad. La serie de sonidos que forman los diferentes grupos, los distintos períodos, las diversas frases melódicas, ha de brindar al mismo carácter que el curso sentimental que como fondo de la melodía se ofrece; de otro modo, al par que estaría privada de unidad la melodía, el artista no sería sincero, pues se habría valido para la expresión de un estado anímico de medios que no nos revelan ese estado, que acaso manifiestan otro muy opuesto. Y ¿cuál es la piedra de toque para conocer la men-

cionada adecuación, la relación entre lo interno y lo externo de una melodía, entre el sentimiento que expresa y la serie de sonidos que entran por nuestro oído? Pues es, sencillamente, el efecto que ambas cosas producen en nuestro sistema nervioso, el cual ha sido por eso muy felizmente llamado por Gietmann intérprete entre esos dos mundos interno y externo, de fondo y de forma de la melodía. Tanto nuestros estados anímicos como las sensaciones que recibimos en la audición de los sonidos se traducen en un efecto nervioso, y así, cuando el efecto de ambas cosas es igual, hay adecuación entre ellos, la forma corresponde al fondo, la serie de sonidos es expresiva de aquel estado anímico o lo produce; y cuando no sucede así, es que no hay adecuación, que aquellos sonidos no expresan el sentimiento de modo acertado.

Mas para ver en qué consiste la manifestación de la sinceridad por parte del artista, mejor que estudiar el hecho de modo positivo, señalando aciertos, será conveniente hacerlo de modo negativo, notando cómo ese precepto, esa norma de la since-

ridad, se conculca no pocas veces y de modo muy variado. Pasemos a ensayarlo.

Compárese, v. gr., el jardín llamado a la inglesa con el llamado a la francesa, y se verá cómo en el primero falta sinceridad por parte de quien lo traza, mientras que el segundo es propiamente sincero. En el jardín, en efecto, como obra artística, como producción humana, debe haber orden, porque no es naturaleza, y semejante orden se hace bien patente en el jardín francés por sus líneas rigurosamente regulares; pero en el otro, preténdese ante todo dar una imagen de la Naturaleza, y como de ningún modo se puede llegar a proporcionar en cuanto a eso verdadera ilusión, pues quien dé cuatro pasos por el jardín descubre en él con completa claridad la mano del hombre, resulta que en semejante jardín se nos da de hecho algo distinto de lo que se nos promete, al paso que en el jardín francés, con franqueza, con sinceridad, se nos brinda una obra humana. En el jardín francés hay sinceridad, en el inglés brilla ésta por su ausencia.

Cotéjese, de igual modo, el relieve clásico con el relieve del Renacimiento, y se

percibirá también allí un arte sincero y aquí una falta de sinceridad. Aquél, con resolución, nos muestra las figuras sobre el plano del fondo; no disimula ese artificio que forzosamente entrañan tales obras. Este, influido ya por la pintura, pretende mostrarnos una perspectiva, trata de ofrecernos la ilusión de que las figuras se hallan en diversos planos, cada vez más alejados, no quiere confesar que todas se alzan sobre el mismo fondo. Pero como así es en realidad, como las figuras todas están verdaderamente sobre un plano, resulta que la ilusión que al principio puede producirse por la mayor o menor corporeidad de las figuras unida con los efectos de la perspectiva lineal, desaparece pronto si atentamente se contempla el trabajo, pues el efecto real que se produce por tratarse de cuerpos reales contraría el artificio empleado, y se hace de esa manera patente la falta de sinceridad.

Considérese la construcción moderna en hierro disimulado, sea la que introduce vigas o tirantes bajo apariencias de piedra, sea la misma construcción en cemento armado. Quien ve el gran saledizo que ofre-

ce en ocasiones una tribuna o mirador, y nota que la enorme piedra que parece constituirlo está sostenida por diminuta ménsula, es imposible que pueda gozar estéticamente aquello porque el contemplarlo le causará temor, creará que carece de solidez, pues su experiencia le dice que una ménsula tan pequeña no puede sostener mole tan grande. Aquello tendrá toda la solidez real que se quiera, pero carecerá de la aparente, que es la que para la contemplación estética interesa, y carecerá de ella por falta de sinceridad del arquitecto, que nos ofrece como construcción en piedra lo que es construcción disimulada en hierro, que emplea las leyes propias de un material aplicándolas fingidamente a otro de naturaleza muy diversa.

O parémonos en los muchos casos de uso inadecuado del material o de empleo con él de procedimientos que repugnan al mismo. Falta de sinceridad es lo que encontraremos en todos esos casos. Así, verbigracia, cuando nos fijamos en los bancos de cierto paseo de una localidad española que muestran en su superficie un efecto de resquebrajado que sólo es admisible en obras

cerámicas, donde naturalmente se produce, pero no en esos bancos que a veces están diciendo que no son cerámicos. Igualmente, en ciertos trabajos en hierro, que claro es que son posibles desde el momento que se han ejecutado, pero que están reñidos con el carácter del material. Recuerdo una cesta de hierro imitando labor de paja entrelazada, que por más pericia que denotase en el artífice, no podía alardear de mayor contradicción entre el material real y el que con la técnica usada se representaba.

Carencia de sinceridad revela todo autor que usa los medios de su arte sin tener en cuenta su propio temperamento, sin considerar el modo como según éste los debe emplear. Así acontece, p. e., con el toque de pincel en la pintura, con el modo de dar el color. El toque debe someterse a una porción de circunstancias, como el tamaño de la obra y la distancia a que por consiguiente se haya de ver, al asunto, etc.; pero ante todo tiene que ser natural, pues de otra suerte será imposible que el artista pinte con desembarazo; los rasgos libres de un artista minucioso y los detallados de

otro de toque resuelto, tendrán que reconocerse como poco sinceros, ya que eso es una especie de escritura, y todos sabemos cómo el rasgo de la letra es bien revelador del carácter de quien escribe. Quienes dominan la técnica a lo Rembrandt y pueden usar igualmente así un toque minucioso al pintar a Saskia como el más libre al retratar los tipos judíos de Amsterdam, son artistas universales, escasísimos en número.

Por habérseme así ocurrido, he presentado aquí sólo ejemplos de las artes del diseño, como antes hablé únicamente de la música, pero lo mismo podríamos ver en la poesía: la sinceridad es en ella requisito igual, si no más imprescindible; la falta de sinceridad, defecto enorme. Nótase esto de modo singular en quienes han pretendido hacer pasar por producciones ajenas las que no eran sino suyas, máxime al querer hacer tomar por poesía popular lo que era imitación artística, ayuna de la lozanía característica de aquélla. En no pocas historias literarias leemos ejemplos.

Y ¿cuál es, finalmente, la norma que en la obra de arte corresponde a lo que denominamos *sinceridad* en la creación y recono-

*cimiento de una personalidad* en la contemplación? Es algo bien sabido de antiguo, pero que aquí tiene su adecuado lugar. El sello que la personalidad del autor estampa siempre en su obra mediante la sinceridad con que procede es lo que llamamos *estilo*. Es punto que reclama bastante extensión en todo tratado de teoría artística, y que en el programa de la mía que constituye este capítulo ya debo mencionar y considerar.

Se habla de estilo personal, de estilo de tal o cual maestro, y con hablar así se hace patente que en el estilo de cada cual es donde se manifiesta su personalidad artística; hasta el extremo de que la atribución de una obra la hacemos al pronto sólo en vista del estilo, aunque luego vengan los datos históricos (documentos, etc.) a comprobar nuestras previas atribuciones. Semejante estilo personal revela desde luego la sinceridad con que el artista ha procedido en su trabajo. De igual modo, estilo de tal o cual época, de este o del otro pueblo, quiere decir sinceridad en el autor, pues no sólo es cierto que el tiempo y el país han de influir en el hombre, sino que éste a la fuer-

za se ha de mostrar como hombre de tiempo y país determinados en cuanto se ejercita en el Arte con el nivel que entonces y allí alcanza éste. Revélase eso hasta en los arcaísmos que se notan ocasionalmente en ciertas direcciones artísticas, verbigracia, el prerrafaelismo. Por más que un movimiento así parezca que va contra la corriente, y vaya en efecto contra ella desde cierto punto de vista, es bien evidente que habrá sido producido por influjo de la época, debido a la ley de la reacción, ley tan psíquica como la del progreso. Quienes como Lange y como Broder Christianesen, sostienen, según vimos, encontrarse en el Arte un complemento de nuestra vida, han de reconocer aquí que tratándose de complementar, lo complementado es lo que decide, lo que impone la dirección. Por último, cuando el concepto de estilo se refiere a las distintas artes, y se habla, verbigracia, de estilo pictórico, eso viene a significar también que el artista se ha conducido, o no, conforme reclama el arte a que pertenece la obra; que siendo, v. gr., pintura se ha manifestado él como pintor, o que siendo escultura se ha servido de me-

dios pictóricos, es decir, en el primer caso que ha sido artista sincero, en el segundo que no lo ha sido, porque si lo pictórico le seducía ante todo, debía haber tomado los pinceles y no la gubia o el cincel.

Y si consideramos en el estilo otras clasificaciones, v. gr., la de Volkelt, veremos lo mismo, aunque no creo deber extenderme aquí en su exposición. No hay que profundizar aquí más en un punto como este, aun siendo tan capital en la Teoría del Arte; pero sí creo convenir a mi propósito, ya que presento al estilo como norma especial de la obra de Arte, hacer notar que semejante cosa no se da en los objetos naturales. Y es forzoso que sea así. Estilo es, según he expuesto, el sello estampado por la personalidad del artista por medio de su sinceridad, y eso corresponde al Arte, donde son muchos los artistas, cada cual con personalidad diferente, pero no a la Naturaleza, donde un solo artista, Dios, hace todas las cosas. Es más; en las diferentes artes, el estilo puede ser más o menos personal según que quepa en ellas mejor o peor la manifestación de una personalidad; y así cabe perfectamente hablar

de estilo personal en la pintura y en la escultura, al par que en la música y en la poesía; mas no es corriente hablar de él en la arquitectura, donde es escaso lo que el más alto artista puede dejar como huella de su personalidad. Los estilos arquitectónicos no son obra de un hombre, sino de una época, de un pueblo, de una civilización, y justamente acabó en rigor su serie cuando, desde el Renacimiento, anheló cada artista exhibir mejor su individualidad, y no lleva trazas de reaparecer la uniformidad que el estilo arquitectónico entraña en estos días en que el individualismo artístico ha llegado al colmo, como se ve acaso más que nada en las artes menores y decorativas, tan ligadas con la arquitectura. Pues bien, hasta con eso se demuestra ser el estilo norma artística y no estética general, ya que la arquitectura, el arte que ha ofrecido y tiene que ofrecer más uniformidad, menos variedades en cuanto al estilo, es de todas las artes la que más se acerca a la Naturaleza, así por emplear los materiales tal cual ésta los ofrece, como por el menor número de fondos estéticos, de sentimientos, de matices de ellos que puede expresar,

y aun por el más profundo efecto que, como compensación, causa cuando se contemplan las obras.

6. Resumiré en pocas palabras lo más substancial de la doctrina expuesta en las que van por delante y que son el programa a que se ha de acomodar en general lo que habrá de seguir a esta Primera Parte de mi *Resumen de Teoría General del Arte*.

El Arte tiene normas especiales, que han de sumarse en él con las estéticas porque el Arte es belleza, es algo estético, pero es belleza, *sui generis*, valor estético particular. Desde el punto de vista de la actitud del contemplador, el Arte añade a lo bello dos normas, aunque una implícitamente comprendida en otra: *la certeza de que se contempla una obra humana*, y la de *que esa obra es producto de una determinada personalidad*. A esas dos normas de la contemplación, corresponden correlativamente otras de la creación artística; a la primera, dos, que son la *racionalidad* y la *libertad*; a la segunda, una, la *sinceridad*. Y en la obra artística, hay tres normas correlativas de estas tres de la creación: a la racionalidad corresponde el *orden*, a la liber-

tad el *progreso*, a la sinceridad el *estilo*. Ver humanidad y ver personalidad determinada son, pues, las normas que, por su amplitud relativa, podemos llamar primera y segunda de la contemplación, las que debe llenar el contemplador estético; racionalidad, libertad y sinceridad son normas de la creación, lo que ha de mostrar el artista en su proceder; orden, progreso y estilo son las normas especiales de la obra artística, lo que ésta tiene que revelar aparte de las normas estéticas. Véase todo esto en el esquema siguiente:

NORMAS ESPECIALES DEL ARTE

|                          |   |                    |   |                    |
|--------------------------|---|--------------------|---|--------------------|
| <i>Normas de la con-</i> | } | <i>De la crea-</i> | } | <i>De la obra.</i> |
| <i>templación.....</i>   |   |                    |   |                    |
| Certeza de que se        | } | Racionalidad       | } | Orden.             |
| trata de obra hu-        |   |                    |   |                    |
| mana.....                |   |                    |   |                    |
| Certeza de que se        | } | Sinceridad....     | } | Estilo.            |
| trata de obra de         |   |                    |   |                    |
| una personalidad.)       |   |                    |   |                    |



# ÍNDICE

---

|                                                              | Páginas. |
|--------------------------------------------------------------|----------|
| CAPÍTULO PRIMERO.—Concepto del Arte...                       | 5        |
| Cap. II.—El Arte y la Naturaleza.....                        | 55       |
| Cap. III.—El Arte en relación con la Ciencia y la Moral..... | 117      |
| Cap. IV.—Las normas de la estética general .....             | 175      |
| Cap. V.—Las normas especiales del Arte.                      | 235      |

---

B.P. de Soria



61180959  
DR 7222

## COLECCION DE FILÓSOFOS ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS

### TOMOS PUBLICADOS

- I.—EL CUZARY.—Diálogo filosófico, por Yehudá Ha-Leví (siglo XII), traducido del árabe al hebreo por Yehudá Abentibbon, y del hebreo al castellano por R. Jacobo Avendana; publicado por D. Adolfo Bonilla y San Martín, con un apéndice de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Director de la Biblioteca Nacional y de la Real Academia de la Historia.—Madrid, 1910. En 8.º, 5 pesetas.
- II.—LA CUÁDRUPLE RAÍZ DEL PRINCIPIO DE LA RAZÓN SUFICIENTE. Disertación filosófica, por Arturo Schopenhauer. Traducción directa del alemán, por D. Eduardo Ovejero y Maury.—Madrid, 1911. En 8.º, 3,50 pesetas.
- III.—CRÍTICA DE LA RAZÓN PRÁCTICA, por M. Kant. Traducción directa del alemán, por E. Miñana y Villagrasa y Manuel G. Morente.—Madrid, 1913. En 8.º, 4 pesetas.
- IV.—EL DESTINO DEL HOMBRE Y EL DESTINO DEL SABIO, por J. G. Fichte. Traducción directa del alemán, por Eduardo Ovejero y Maury.—Madrid, 1913. En 8.º, 4 pesetas.
- V-VI.—CRÍTICA DEL JUICIO, por M. Kant. Traducción directa del alemán, por Manuel G. Morente. Primera parte: *Crítica del juicio estético*.—Segunda parte: *Crítica del juicio teleológico*.—Madrid, 1914. Dos tomos en 8.º, 7 pesetas.
- VII.—ENCICLOPEDIA DE LAS CIENCIAS FILOSÓFICAS, por G. W. F. Hegel. Traducción del alemán, por Eduardo Ovejero y Maury. I. *Lógica*.—Madrid, 1917. En 8.º, 5 pesetas.
- VIII.—ENCICLOPEDIA DE LAS CIENCIAS FILOSÓFICAS, por G. W. F. Hegel. Traducción del alemán, por Eduardo Ovejero y Maury. II. *Filosofía de la Naturaleza*.—Madrid, 1917. En 8.º, 4 pesetas.
- IX.—ENCICLOPEDIA DE LAS CIENCIAS FILOSÓFICAS, por G. W. F. Hegel. Traducción del alemán, por Eduardo Ovejero y Maury. III. *Filosofía del espíritu*.—Madrid, 1918. En 8.º, 5 pesetas.
- X-XI.—CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, por Manuel Kant. Traducción directa del alemán, por Manuel G. Morente. Tomos I y II. Madrid, 1928. Dos tomos en 8.º, 10 pesetas.
- XII.—RESUMEN DE TEORÍA GENERAL DEL ARTE, por José Jordán de Urríes y Azara, Catedrático de Estética en la Universidad de Madrid.—Primera parte: *El Arte y sus Normas*.



COLECCIÓN  
DE  
FILÓSOFOS  
ESPAÑOLES  
Y EXTRANJEROS  
XII

---

TEORÍA GENERAL  
DEL ARTE

POR

J. Jordán de Urries

—

PARTE PRIMERA

El Arte y sus normas

---



---

PRECIO:

6 pesetas.

---

MADRID

VICTORIANO SUÁREZ

Preciados, 48

DR

7222